



5-7 ТРАВНЯ
2025

СУЧАСНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР
ЯК КОД МИТЦЯ:
ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ
МАТЕРІАЛИ МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

в рамках Третього міжнародного культурно-мистецького фестивалю
пам'яті Героя України, Лауреата Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка,
академіка, композитора Мирослава Скорика

ISBN 978-966-7357-70-2

ISBN 978-966-7357-70-2



9 789667 357702 >



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
БРУСАЛИМСЬКА АКАДЕМІЯ МУЗИКИ І ТАНЦЮ
ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА КОНСЕРВАТОРІЯ ТРІЄСТУ ІМ. ДЖУЗЕППЕ ТАРТІНІ
АКАДЕМІЯ МУЗИКИ Й ТЕАТРУ ЕСТОНІЇ
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМ. МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ
ІМ. М. Т. РИЛЬСЬКОГО НАН УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМ. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
Кафедра суспільних наук
Центр музичної україністики ім. Героя України М. Скорика

Сучасний мистецький простір
ЯК КОД МИТЦЯ:
філософсько-культурологічний аспект

5-7 травня 2025 р.
м. Київ

УДК 78.036:130.2(082)

Матеріали міжнародної наукової конференції «Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект»

*Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського
(протокол № 13 від 30 червня 2025 року)*

Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект: зб. матеріалів міжнар. наук. конф. (м. Київ, 5-7 травня 2025 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2025. – 244 с.

У виданні подано матеріали науково-практичної конференції «Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект». Збірник буде корисним для музикантів-фахівців, викладачів фахових дисциплін, науковців-гуманітаріїв, культурологів, диригентів та виконавців.

Редакційна колегія:

- Тимошенко М. О., доктор філософії, професор, член-кореспондент НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, ректор НМАУ ім. П. І. Чайковського (головний редактор).
Скорик А. Я., доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, проректор з наукової роботи НМАУ ім. П. І. Чайковського (заступник головного редактора).
Юрова І. Ю., кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри мов НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Касьянова О. Ю., кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Антіпіна І. О., доктор філософії, начальник науково-інформаційного відділу Центру музичної україністики імені Героя України М. М. Скорика НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Андрущенко Т. І., доктор філософських наук, професор, заслужений діяч культури України, лауреат Державної премії України в галузі освіти, завідувач кафедри суспільних наук НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Андрущенко Т. В., доктор політичних наук, професор, заслужений працівник освіти України, вчений секретар НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Юник О. О., редактор науково-інформаційного відділу Центру музичної україністики імені Героя України М. М. Скорика НМАУ ім. П. І. Чайковського.

ISBN 978-966-7357-70-2

© НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2025

© Колектив авторів, 2025

Зміст

Інна Антіпіна Штучний інтелект як інструмент інтерпретації «Мелодії» М. Скорика	6
Тетяна Антіпіна-Фролова Вокально-хорова робота як засіб емоційної підтримки у кризовий період	10
Ксенія Антіпіна Інноваційні підходи в роботі та концертній діяльності з дитячими хорами.	13
Лариса Бабушка Фестивна культура: гаксліанський проєкт	17
Олександр Бондар «Саломея» як метамодерний медіаапофеоз: інтерпретація експресіоністичної опери Р. Штрауса «Саломея» крізь призму сучасної медіакультури	21
Наталія Бородіна Відкриті форми та нові наративи: сучасна українська опера за часів війни	25
Олена Вдовіна Віртуальні галереї та цифрові перформанси: інтеграція сучасного мистецтва в освітній процес	28
Дмитро Вітер Простір музики: теоретичні питання декодування	32
Ольга Волосатих Специфіка прочитання національного коду у творчості українських композиторів першої третини ХХ століття	36
Микола Гамкало Практичний та теоретичний аспекти викладання студентам роботи з партитурою	40
Олена Гончарова Культурно-мистецькі практики Арканджели Паладіні в культурологічному дискурсі Італії	45
Євген Деміхов Експериментальне моделювання опери Йєна Белла «Доля блудниці» у синтезі традиційних та інноваційних засобів виразності	51
Олексій Дугінов Переосмислення та пошук нового образу Тараса Шевченка в сучасному оперному мистецтві	55
Мирослава Забродська Глобалізація та національна ідентичність в експозиційно-виставковому просторі України	64
Олександр Заволгін Від Лейпцига до Лондона: Артур Нікіш і трансформація диригентського мистецтва	70
Маріамна Капітула Фантастично-міфологічні персонажі в українській музично-театральній культурі	76
Олена Касьянова Прояви світових тенденцій розвитку музично-театрального мистецтва на тлі сучасних перетворень у соціокультурній сфері України	81
Валерія Колікова Традиції та інновації у виконанні фортепіанної та вокальної партій на прикладі композиції Мирослава Скорика «Шуміла ліщина» з циклу «Три весільні пісні»	86
Василь Купрійчук Національна культура	89

Марина Латогуз Актуальність самопрезентації музичного режисера у просторі сучасного мистецтва: виклики та перспективи культурного співробітництва.....	93
Ілля Луковенко Мистецький простір України перед загрозами «руського мира» (на прикладі сакральних споруд Донеччини).....	97
Катерина Міненко Просторові враження композитора як важливий засіб вивчення культурної пам'яті.....	102
Катерина Муренець Духовність і гуманізм у музично-театральному мистецтві як надважливі позачасові аспекти формування світоглядних позицій сучасного соціуму.....	107
Сюй На Партія Оксани в опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» у контексті метакультурного феномену української вокальної школи	113
Наталія Пархоменко Мистецький доробок Соломії Крушельницької у камерному виконавстві.....	117
Наталія Пархоменко Сценічне втілення опери С. Монюшка «Галька» М. Садовським у першому українському стаціонарному театрі Києва	121
Костянтин Покотило Практична філософія Роджера Скрутона: етичний та естетичний виміри	126
Тетяна Протчева Закодована пам'ять: NFC та QR у діалозі з традиційною вишивкою	129
Віталій Сініков Репертуарні уподобання музично-драматичних театрів у різних регіонах України на тлі соціокультурних викликів сьогодення	134
Ілона Сиваш Символіка і форма: український етнодизайн як джерело інновацій у сучасному мистецтві	138
Світлана Соболевська Стиль кіберпанк як культурне явище.....	142
Олена Сокур, Оксана Клименко Художня виставка як інструмент реалізації культурно-освітньої функції наукової бібліотеки в умовах воєнного стану в Україні	147
Віталій Пальчиков Вектори оновлення репертуарної політики Київської опери в реаліях сьогодення	151
Людмила Степаненко Арт-терапія як форма культурної комунікації: невербальне самовираження митця в сучасному мистецькому просторі	159
Ірина Суворова Композиція та архітектоніка оперної вистави «Анна Ярославна – королева Франції» А. Рудницького у режисерському прочитанні творчого аспіранта.....	164
Андрій Тулянець Співпраця композитора Мирослава Скорика з українськими діячами балетного мистецтва.....	172
Роман Туркало Мирослав Ягода в українському культурному просторі.....	179

Ганна Хананаєва, Сергій Хананаєв Інтерпретаційні підходи до постановки опери Валентини Мартинюк «Як в далеку давнину».....	184
Дмитро Ходаківський Естетичні орієнтири та методичні напрацювання в режисурі Леся Курбаса: сучасне переосмислення на прикладі вистави «Згадайка».....	190
Ігор Хлібосолов Культурна політика як інструмент формування мистецького простору: філософсько-культурологічний аналіз.....	195
Василь Чернець Інтерпретація як акт співтворення: філософські аспекти авторства у мистецтві	198
Сергій Шкарлет Економіка сучасного мистецтва: комерціалізація, культурні коди та освітня перспектива.....	202
Ростислав Юник Кларнет як носій культурної пам'яті в українській ансамблевій музиці ХХ століття: семантичні виміри звучання та їх взаємодія з історією.....	208
Вікторія Швець-Романчук Шляхи переосмислення героїчної тематики в українському оперному репертуарі на тлі світових інтеграційних процесів.....	215
Олександра Шевельова Метаморфози культуротворчого поступу України в умовах світового глобалізованого простору ХХІ століття	219
Олександр Янчуков, Радіон Шепелєв Використання інструментів бенчмаркінгу в роботі українських бібліотек.....	224
Ірина Шестеренко Семантика симфонічної творчості Віталія Кирейка.....	229
Лада Шиленко Інтерпретації українських опер у міжнародній площині: виклики і перспективи втілення.....	233
Анна Янчук Співставлення режисерських стилів роботи В. Пальчикова та Г. Ковтуна в постановках опер «Весілля Фігаро» і «Фальстав» у Київській опері	238

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-6>

Інна Антіпіна

*Доктор філософії, викладач кафедри теорії та історії культури,
начальник науково-інформаційного відділу
Центру музичної українистики імені Героя України М. Скорика
НМАУ ім. П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

Inna Antipina

*Doctor of Philosophy, Lecturer at the Department of Theory and History of Culture,
Head of the Scientific and Information Department
of the Center for Musical Ukrainian Studies named after Hero of Ukraine M. Skoryk
of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3845-9629>

© Антіпіна І., 2025.

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ІНСТРУМЕНТ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «МЕЛОДІЇ» М. СКОРИКА

***Анотація.** Розглянуто потенціал штучного інтелекту у сфері інтерпретації та збереження української музичної спадщини на прикладі «Мелодії» Мирослава Скорика. Показано, що цифрові технології здатні створювати нові форми репрезентації культурного коду, зокрема через візуалізацію музичних творів. Проаналізовано культурологічні та філософські аспекти цифровізації мистецтва: зміну ролі митця, проблеми авторства та автентичності, ризики редуції глибинних смислів до поверхневої символіки. Водночас наголошено на перспективах гармонійного поєднання традиційних мистецьких практик із технологіями ШІ, які можуть стати ефективним засобом популяризації національної ідентичності та створення нових форматів культурної комунікації.*

***Ключові слова:** штучний інтелект, цифровізація мистецтва, культурна пам'ять, автентичність, Мирослав Скорик, «Мелодія», українська музична спадщина.*

У сучасному культурному просторі цифровізація постає однією з ключових тенденцій, що визначають трансформацію художнього мислення, форм репрезентації мистецьких творів та механізмів збереження культурної пам'яті. Впровадження штучного інтелекту у сферу мистецтва є не лише технологічною інновацією, але й глибоким філософсько-культурологічним викликом, оскільки воно змінює уявлення про авторство, автентичність і саму природу творчого процесу. Важливою сферою цього дослідження є українська музична спадщина, адже саме вона потребує не лише архівації, а й актуалізації в умовах цифрової доби, яка формує нові способи сприйняття мистецьких явищ.

На прикладі «Мелодії» Мирослава Скорика, одного з найвідоміших творів української академічної музики, простежується потенціал використання

генеративних моделей штучного інтелекту як засобу інтерпретації та візуалізації музичного тексту. «Мелодія», що стала символом української культурної ідентичності та духовної стійкості, у цифровому середовищі отримує новий вимір репрезентації: візуальні образи, згенеровані алгоритмами, відтворюють емоційний спектр твору, поєднуючи ліричність, трагізм і надію з національними символами та культурними кодами. Це засвідчує, що штучний інтелект може виконувати роль «перекладача» між музичною і візуальною мовами, створюючи умови для синестетичного сприйняття та ширшої популяризації української музики.

Разом із тим цифрові технології відкривають не лише нові перспективи, але й породжують низку ризиків та проблем. Насамперед це питання автентичності: алгоритми не здатні відтворити життєвий досвід митця, його особисті переживання, історичний контекст твору. Відтак існує небезпека редукції глибинних сенсів до поверхневих символів – коли українська ідентичність у цифровій візуалізації зводиться лише до набору кліше (калини, лелеки, золотих полів). Не менш важливою є проблема авторства, тобто кому належить створений образ: композитору, користувачу, що сформулював запит, чи алгоритму як самостійному «співавтору»? Це переносить мистецтво у принципово нову ситуацію, де традиційні межі авторської відповідальності та етичної легітимності стають розмитими.

Однак за умови культурно чутливого та етично виваженого використання штучний інтелект може стати не загрозою, а союзником у справі збереження й актуалізації культурної спадщини. Візуальні інтерпретації музики здатні зробити українську класику ближчою до молодого покоління, яке мислить у категоріях мультимедійного досвіду та інтерактивних форматів. Синтез звуку та зображення створює новий тип мистецького продукту, який не замінює оригінал, а відкриває інші канали його сприйняття. Більше того, технології штучного інтелекту можуть відігравати важливу роль у збереженні й реконструкції культурних артефактів, особливо в умовах війни, коли постає загроза втрати

унікальних пам'яток. У цьому сенсі вони стають не лише інструментом, але й символічним мостом між минулим і майбутнім.

Візуалізація «Мелодії» Скорика за допомогою штучного інтелекту показує, що цифрове мистецтво здатне вловлювати емоційний та символічний вимір музики, хоча й не може замінити людського переживання, яке стало основою твору. Проте саме в цій межовій позиції – між автентичністю й алгоритмічною симуляцією – і відкривається простір для нових форм культурного діалогу. Українська музика отримує можливість існувати у глобальному цифровому середовищі, не втрачаючи своєї ідентичності, а навпаки, транслюючи її новими каналами комунікації.

Отже, поєднання традиційних мистецьких форм та технологій штучного інтелекту потребує комплексного осмислення, яке включає культурологічний, етичний та філософський виміри. При цьому головним завданням є не заміна живої творчості алгоритмами, а створення нових можливостей для збереження, популяризації та трансформації культурної спадщини. «Мелодія» Скорика, інтерпретована засобами ШІ, стає яскравим прикладом того, як національна пам'ять може бути репрезентована у цифровому світі, отримуючи друге життя у формах, доступних і зрозумілих сучасному та майбутньому поколінням.

Список використаних джерел

1. Антіпіна, І. (2024). Музична спадщина України в епоху цифрових технологій: тенденції та інновації. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, (4(65)), 7–24. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.4\(65\).2024.324587](https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(65).2024.324587)
2. Антіпіна, І. (2024). Штучний інтелект як інструмент трансформації культурологічних ідей. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, (3(64)), 74–90. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(64\).2024.314744](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(64).2024.314744)
3. Капустін, Пилип. (2024). Цифрове мистецтво та його вплив на традиційне мистецтво початку XXI століття. *Ukrainian Art Discourse*. 61–65. [10.32782/uad.2024.2.7](https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.7).
4. Кулиняк, М. А. (2022). Цифрова культурна спадщина як феномен цифрової культури. *Культурологічний альманах*, (3), 218–227. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.28>
5. Кравчук, О. (2023). Застосування штучного інтелекту в музичній індустрії України: аналітичний підхід. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтва. Серія: Музичне мистецтво*, 6(1), 79–88. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.1.2023.277888>
6. Горлач П., (2023) Всі стривожені: як використання ШІ впливає на мистецтво, кіно, музику та літературу, *Суспільне Культура*, 9 листопада. Available at: <https://suspilne.media/culture/645624-vsi-strivozeni-ak-vikoristanna-si-vplivae-na-mistectvo-kino-muziku-ta-literaturu> (Accessed: 2 April 2025).

Artificial Intelligence as a Tool for Interpreting "Melody" by M. Skoryk

Abstract. *The article explores the potential of artificial intelligence in the interpretation and preservation of Ukrainian musical heritage, focusing on Myroslav Skoryk's Melody. It demonstrates how digital technologies can generate new forms of cultural representation, particularly through the visualization of musical works. The paper analyzes the cultural and philosophical aspects of art digitalization, including the transformation of the artist's role, issues of authorship and authenticity, and the risks of reducing profound meanings to superficial symbolism. At the same time, it highlights the prospects of harmoniously combining traditional artistic practices with AI technologies, which can serve as an effective tool for promoting national identity and creating new formats of cultural communication.*

Keywords: *artificial intelligence, digitalization of art, cultural memory, authenticity, Myroslav Skoryk, Melody, Ukrainian musical heritage.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-10>

Тетяна Антіпіна-Фролова

*викладач вокалу та хормейстер першої категорії
КЗПМО «Чернігівська міська школа мистецтв
ім. Любомира Боднарука» (Чернігів, Україна)*

Tetyana Antipina-Frolova

*Vocal teacher and choir conductor of the first category,
Chernihiv City School of Arts named after Liubomyr Bodnaruk,
(Chernihiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-6100-0017>

© Антіпіна Т., 2025.

ВОКАЛЬНО-ХОРОВА РОБОТА ЯК ЗАСІБ ЕМОЦІЙНОЇ ПІДТРИМКИ У КРИЗОВИЙ ПЕРІОД

***Анотація.** Досліджується роль хорової діяльності як потужного засобу емоційної підтримки під час криз, особливо воєнного часу. У ній аналізується, як колективний спів сприяє психологічній стабільності, емоційному інтелекту, саморегуляції та згуртованості громади. Акцент робиться на коучингових технологіях, роботі з голосом для зниження тривожності та терапевтичних функціях співу як форми катарсису та емоційної саморегуляції.*

***Ключові слова:** хорова діяльність, емоційна підтримка, музична освіта, криза, психологічне благополуччя.*

У періоди соціальних потрясінь, особливо під час війни, мистецтво використовується як інструмент емоційної підтримки, стабілізації психоемоційного стану особистості, формування відчуття єдності, надії та внутрішньої опори. Вокально-хорова діяльність, завдяки своїй колективній природі та емоційній насиченості, є потужним засобом збереження психологічної рівноваги як для учасників, так і для слухачів.

Емоційний вплив музики, особливо хорового співу, на людину є предметом численних наукових досліджень. Так, Ю. М. Іванова зазначає, що емоції безпосередньо впливають на хорове інтонування, якість звуку та ансамбль, а також стимулюють концертне виконання твору через невербальні емоції диригента. Це свідчить про щільний зв'язок між емоційним станом виконавців та якістю музичного результату.

Сяолу Се підкреслює значення рефлексивно-емоційного аспекту у формуванні інтерпретаційних умінь студентів факультетів мистецтв. Здатність до

емоційної виразності, усвідомлення та аналізу власних емоцій сприяє глибшому розумінню музичного твору та більш глибокій його інтерпретації.

Інший напрям досліджень розкриває практичну користь вокально-хорової роботи у педагогічному процесі. І. В. Регуліч та З. В. Комарук акцентують увагу на використанні коуч-технологій у вокально-хоровій підготовці майбутніх вчителів музичного мистецтва. Такі технології розвивають емоційний інтелект, здатність до саморегуляції, адаптивність і позитивне мислення, що є особливо важливими навичками в умовах стресу та невизначеності.

У психологічному аспекті вокально-хорова робота виступає ефективним методом корекції тривожності. Т. О. Головченко у своїй праці демонструє ефективність роботи з голосом як засобу подолання емоційного напруження у стресогенних ситуаціях. Підтверджується, що спів і музика моделюють основні емоційні стани людини та сприяють їх гармонізації.

Спів – це не лише форма художнього самовираження, але й потужний інструмент саморегуляції, що активно використовується у психотерапевтичній практиці. Доведено, що вокальна активність сприяє зниженню рівня кортизолу – гормону стресу – в організмі, одночасно стимулюючи вироблення ендорфінів і окситоцину, які забезпечують відчуття спокою та емоційного піднесення.

Під час співу активізуються дихальні практики, подібні до медитативних: глибоке та контрольоване дихання сприяє зменшенню м'язової напруги, зниженню частоти серцебиття та загальної тривожності. Особливої ефективності набуває колективний спів: синхронізація дихання та ритму створює відчуття єдності, безпеки й підтримки.

На думку психологів, спів виконує катарсичну функцію – дозволяє вивільнити пригнічені емоції, трансформувати біль і тривогу в звукову форму, що полегшує емоційний стан. Це особливо актуально в умовах воєнного часу, коли словесне висловлення емоцій іноді є надто болісним або неможливим.

Таким чином, вокально-хорова діяльність виконує не лише художню й педагогічну функцію, але й відіграє важливу роль у психологічному оздоровленні особистості. Її цілеспрямоване впровадження у практику мистецької освіти,

соціокультурні проєкти та реабілітаційні ініціативи має надзвичайну цінність у кризових ситуаціях.

Цінність вокально-хорової діяльності у кризовий період полягає у здатності консолідувати спільноту, активізувати внутрішні ресурси особистості, сприяти емоційному відновленню та збереженню психологічного здоров'я. У цьому контексті роль викладача вокалу чи хормейстера набуває нових змістових акцентів – не лише музично-професійних, але й соціально-психологічних. Вокально-хорова робота є ефективним засобом емоційної підтримки у кризовий період. Вона сприяє розвитку емоційного інтелекту, саморегуляції та позитивного мислення, що є важливим для подолання стресових ситуацій. Застосування коуч-технологій та робота з голосом можуть значно підвищити ефективність вокально-хорової діяльності як інструменту емоційної підтримки.

Список використаних джерел

1. Іванова Ю. М. Синергія інтонування та емоцій у дитячому хоровому виконавстві // Культура України. 2022. № 75. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.075.15>
2. Се С. Рефлексивно-емоційний аспект формування інтерпретаційних умінь студентів факультетів мистецтв у процесі вокально-хорового навчання // Вісник НУ «Чернігівський колегіум». 2023. <https://doi.org/10.58407/visnik.232317>
3. Регуліч І. В., Комарук З. В. Особливості використання коуч-технології у вокально-хоровій діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва // Академічні студії. Серія «Педагогіка». 2021. № 1. С. 74–79. <https://doi.org/10.52726/as.pedagogy/2021.1.10>
4. Головченко Т. О. Робота з голосом як спосіб корекції тривожності в стресогенних ситуаціях. Київ: КНУ, 2022. <https://ir.library.knu.ua/handle/123456789/2326>

Choral Work as a Means of Emotional Support in Crisis Periods

***Abstract.** The paper explores the role of choral activities as a powerful means of emotional support during crises, particularly wartime. It analyzes how collective singing fosters psychological stability, emotional intelligence, self-regulation, and community cohesion. Emphasis is placed on coaching technologies, voice work for anxiety reduction, and the therapeutic functions of singing as a form of catharsis and emotional self-regulation.*

***Keywords:** choral work, emotional support, music education, crisis, psychological well-being.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-13>

Ксенія Антіпіна

*завідувач вокально-хорового відділу Вишгородської музичної школи
(м. Київ, Україна)*

Kseniia Antipina

*Head of Vocal and Choral Department, Vyshhorod Music School,
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <http://orcid.org/0009-0008-5233-5394>

© Антіпіна К., 2025.

ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ В РОБОТІ ТА КОНЦЕРТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ З ДИТЯЧИМИ ХОРАМИ

***Анотація.** У статті розглядаються інноваційні методи навчання та концертної практики для дитячих хорів. У ній висвітлюється використання сучасних технологій, інклюзивних стратегій та персоналізованого навчання для розвитку креативності, емоційної чутливості та музичних навичок. Цифрові платформи, дистанційні репетиції та інтерактивні концертні формати аналізуються як важливі інструменти сучасної музичної освіти.*

***Ключові слова:** дитячий хор, інновації, музична освіта, технології, інклюзивність.*

У сучасному світі музична освіта зазнає значних змін, які стосуються як методик навчання, так і використання новітніх технологій. Особливо це стосується роботи з дитячими хорами, де інноваційні підходи допомагають не лише розвивати музичні здібності дітей, але й виховувати емоційну чутливість, колективізм та креативність. Впровадження нових методик у роботу дитячих хорових колективів стає необхідністю, щоб відповісти на виклики сучасного суспільства, де технології, інклюзивність і різноманіття культурних підходів стають важливими складовими освітнього процесу.

У навчанні дітей, що займаються хоровим співом, важливим аспектом є впровадження нових технологій, які дозволяють не лише ефективно навчатись, але й стимулюють творчість і самовираження.

Сучасні цифрові платформи, як-от музичні програми для композиторів і вокалістів (наприклад, Finale, Sibelius, Audacity), дозволяють дітям створювати, редагувати та записувати свої композиції. Це допомагає їм краще зрозуміти структуру музичних творів та вдосконалити техніку співу.

Платформи для відеоконференцій, як-от Zoom, Microsoft Teams та Google Meet, допомагають проводити дистанційні репетиції, зберігаючи ефективність навчання, навіть якщо діти перебувають у різних місцях. Такі технології стали особливо важливими під час пандемії COVID-19 і демонструють своє застосування й після її завершення.

Застосування спеціалізованих додатків для тренування вокальних здібностей, як-от Yousician або Sing! Karaoke, надає дітям можливість вдосконалювати техніку співу в будь-якому зручному місці, а також отримувати зворотній зв'язок від програми.

Інклюзивність є важливим аспектом сучасної музичної освіти. Створення доступного та комфортного середовища для дітей з різними можливостями розкриває нові горизонти для розвитку творчості в усіх учасників хорової діяльності.

Одним з інноваційних підходів є використання спеціальних методик для дітей з фізичними або інтелектуальними обмеженнями. Це може включати використання візуальних матеріалів, тактильних інструментів або програм, що сприяють розвитку музичних навичок навіть у дітей з порушеннями слуху або руховими обмеженнями.

Впровадження індивідуальних підходів у навчання дозволяє врахувати різні рівні підготовки та інтереси учнів. Це створює умови для розвитку кожного учня в його власному темпі, сприяючи рівноправній участі в колективних виступах.

Концертна діяльність є важливим етапом у розвитку дитячих хорових колективів. Новітні підходи до організації концертів допомагають не лише покращити якість виступів, але й збільшити взаємодію з аудиторією, зробити виступи більш інтерактивними та емоційно насиченими.

Завдяки розвитку онлайн-технологій хорові колективи можуть проводити концерти в прямому ефірі або записувати їх для подальшого перегляду. Це дозволяє розширити аудиторію, а також дає змогу учасникам хору виступати на міжнародному рівні без необхідності фізичної присутності. Онлайн-концерти

також сприяють популяризації хорового співу серед більш широкої аудиторії, включаючи родини, друзів та прихильників хорової музики з різних куточків світу.

Залучення аудиторії до активної участі в концерті, наприклад, через голосування за вибір репертуару або інтерактивні відеопроєкції, створює новий рівень взаємодії. Такі концерти стають більш динамічними та емоційно насиченими, дозволяючи глядачам стати частиною виступу.

Використання відео- та світлових ефектів дозволяє створювати вражаючі візуальні образи, що доповнюють музичні твори. Це дозволяє підвищити емоційну виразність виступу та робить його більш доступним для різних категорій глядачів, зокрема для дітей з особливими потребами.

Інноваційні підходи потребують від педагогів готовності до постійного оновлення знань і навичок, адже швидкий розвиток технологій та методик вимагає від викладачів адаптації та впровадження нових форм роботи. Педагоги повинні мати високий рівень професіоналізму та гнучкості в підходах до навчання, а також бути відкритими до нових методів, що можуть значно покращити результати навчання.

Інноваційні підходи в роботі з дитячими хорами значно змінюють сучасну музичну освіту, відкриваючи нові можливості для творчості, розвитку і самовираження дітей. Впровадження технологій, інклюзивних методик та нових форм концертної діяльності дозволяє не тільки підвищити ефективність навчального процесу, але й створити умови для емоційного та творчого розвитку дітей. Тому важливо продовжувати впровадження інновацій у роботу хорових колективів, що допоможе підготувати майбутнє покоління до участі в культурному та музичному житті суспільства.

Список використаних джерел

1. Кушнір, К., Білозерська, Г., & Ковальчук, В. (2023). Методика застосування інноваційних технологій навчання в диригентсько-хоровій підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*, 1, 21-27. Режим доступу: <https://intranet.vspu.edu.ua/eduarts/index.php/journal/article/view/13intranet.vspu.edu.ua>
2. Литовченко, Т. П. (2022). Інноваційні підходи до творчої індивідуальної діяльності вихованців народного хореографічного колективу «Веселка» як важливого фактора формування соціальної активності особистості. *Всеосвіта*. Режим доступу:

<https://vseosvita.ua/library/innovacijni-pidhodi-do-tvorcoi-individualnoi-dialnosti-vihovanciv-narodnogo-horeografic>

3. Толмачов, Р. (2017). Особливості теорії та методології роботи з дитячим хором. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4. Режим доступу: <https://journals.urau.ua/visnyknakkim/article/view/138838>

4. Ходоровська, І. М. (2014). Інноваційні підходи до розвитку музичного слуху на заняттях сольфеджіо у вищих навчальних закладах. *Мистецька освіта в Україні: проблеми теорії і практики*. Отримано з <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/5882eLibrary> KUBG

5. Цюряк, І. О., Борисенко, Н. С., Роговська, Є. В. (2023). Новітні підходи до презентації українського хорового виконавства у формуванні соціокультурних орієнтирів молоді. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Педагогічні науки*, (113), 73-85. Режим дофдступу: <https://eprints.zu.edu.ua/38113/Eprints>

6. Antipina, I. (2022). Choral Performance in a Pandemic: Modern Solutions and Prospects. *Scientific Journal of Polonia University*, 50(1), 20-24. <https://doi.org/10.23856/5002>

Innovative Approaches in Working and Concert Activities with Children's Choirs

***Abstract.** The article examines innovative methods in teaching and concert practices for children's choirs. It highlights the use of modern technologies, inclusive strategies, and personalized learning to enhance creativity, emotional sensitivity, and musical skills. Digital platforms, distance rehearsals, and interactive concert formats are analyzed as essential tools for modern music education.*

***Keywords:** children's choir, innovation, music education, technology, inclusivity.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-17>

Лариса Бабушка

доктор культурології, доцент,
в. о. професора кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Larysa Babushka

Doctor of Cultural Studies, Associate Professor,
Acting Professor of the Department of Theory and History of Culture,
Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8563-646X>

©Бабушка Л., 2025.

ФЕСТИВНА КУЛЬТУРА: ГАКСЛІАНСЬКИЙ ПРОЄКТ

Анотація. У статті розглянуто феномен фестивалізації як характерну ознаку сучасної культури, що відображає перехід від сакрального свята до масового культурного продукту епохи споживання. Проаналізовано дихотомію між автентичним святом і симуляцією свята у контексті культурологічних ідей Олдоса Гакслі. Показано, що у цифрову добу фестивальна культура втілює амбівалентність: з одного боку, вона слугує комерційною індустрією видовищ і сенсорного перевантаження, з іншого, – зберігає архетипову функцію ритуалу, катарсису й самотрансценденції. Концепція «соми» в інтерпретації Гакслі осмислюється як метафора сучасної культури розваг, що підмінює досвід проживання досвідом споживання. У статті доведено, що попри домінування симулятивних форм, фестивалізація може залишатися простором автентичного досвіду, психоемоційного звільнення та пошуку «дверей сприйняття». Такий підхід дозволяє розглядати фестиваль як лімінальний простір, де можливе оновлення колективного та індивідуального досвіду поза межами буденності.

Ключові слова: фестивалізація, культура свята, Олдос Гакслі, симулякр, сома, трансценденція, сучасна культура, масова культура.

Сьогочасна культура позначена тотальною присутністю в ній фестивального сегменту, що реалізується у форматах як глобальних музичних подій зі значною чисельністю учасників, так і локальних фестивалів міської культури чи то ярмарків, інтегрованих до фестивального простору. Так, Festive постало мейнстримним ритуалом та культурною практикою споживання людини сьогодення.

Фестивалізація як сьогочасне явище культури маркувала злам у календарному / життєвому циклі класичного свята з її сакральною складовою, трансформувавшись до некласичного його вияву – фестивалізації як «вічного свята омріяної реальності», індустрії, що генерує мільярдні прибутки та конструює стиль життя. Саме ця тотальність несе в собі глибоку амбівалентність, яку з

дивовижною точністю діагностував один із найвидатніших британських культурологів ХХ століття – Олдос Гакслі.

Методологічна оптика даного дослідження увиразнюється контекстними культурологічними концепціями Олдоса Гакслі. Передовсім, аналітично цінною є концепція культури як симуляції свята, де автор репрезентує оптику щодо бажання отримати організований, безпечний, контрольований фестивальний простір, який лише імітує свободу та трансценденцію, але насправді консервує наявний соціальний порядок. Автор застерігає, що в епоху цифрових технологій стан спустошення, швидше за все, прийде «від ворога з усміхненим обличчям», аніж від того, чиє обличчя випромінює підозру та ненависть [Гакслі, 2024, с. 230]. Аналізуючи механізми комерціалізації, сенсорного перевантаження, що перетворюють свято на симулякр, автор зауважує, що в той час, «коли населення починає відволікатися на дрібниці, коли культурне життя переоцінюється як постійний цикл розваг, коли серйозна публічна розмова стає формою дріб'язкових балачок, люди стають аудиторією, а їхні публічні справи – водевілем, тоді нація опиняється під загрозою» [Гакслі, 2024, с.180]. Так, на думку автора, зникає дух культури, перетворюючи її на бурлеск. Подібний підхід артикулюється О. Гакслі як дистопічний проєкт «Прекрасного нового світу» («Brave New World»), який він викладає в своїй антиутопії, артикулюючи увагу на явищі фестивації як високотехнологічній, комерціалізованій «сомі» (метафора всієї культури розваг). Згідно з твердженням Гакслі, «сома» – це «свято у таблетці», гарантована втеча поза ризиком, а основне, поза межами катарсису як справжнього переживання [Nuxley, 2011]. «Сома» радше надає відчуття, але блокує справжні переживання. Відтак, постає технологізованим святом, яке апелює виключно до сенсорного перевантаження. При подібному підході глядач не рефлексує, не мислить – він відчуває на дотик, запах, звук, однак це обходить свідомість, апелюючи безпосередньо до нервової системи. Гігантські LED-екрани, лазерні шоу, піротехніка, надпотужний звук, що відчувається фізично – спрямоване не на рефлексію чи катарсис, а на сенсорне приголомшення та видовищність. Індивід опиняється під впливом «диктатури біта», його свідомість

перевантажена і вимкнена. Кінцева мета є досягнення ілюзії повноти буття шляхом максимальної інтенсивності відчуттів. Відповідно, відбувається притлумлення здатності критичного мислення, здоровоглуздія чи справжнього переживання. Учасник споживає емоції, а не проживає їх.

Дистопічний проєкт домінує у культурі «ноубрау» («Nobrow»), популярній, масовій, комерційній культурі. Архетипова потреба людини у святі непомітно перетворює трансценденцію на товар, а свободу – на симуляцію. Фестивна культура постає сегментом індустрії розваг, яка обслуговує систему.

Протилежною репрезентативною оптикою вищезначеній виступає культурологічна концепція О. Гакслі: культура як пошук трансценденції, що постає антитезою до «прекрасного нового світу». Незважаючи на попередній дистопічний проєкт, було б помилково зводити всю фестивну культуру до симуляції чи «соми», оскільки вона зберігає та реалізує візіонерський потенціал, описаний Гакслі у його працях «Двері сприйняття» та «Острів». Festive тут постає як простір автентичної трансценденції та інтеграції досвіду. Такий конструктивний аспект феномену існує іноді й всупереч комерціалізації.

По-перше, архетип свята є стійким колективним позасвідомим чинником людської психіки, відтак, могутнішим за комерцію. Свято, фестивація – це завжди лімінальний простір, за Віктором Тернером. Він артикулюється як межовий простір, наприклад, між буденним і святковим, профанним і сакральним, «Я» та «Іншим». Тут Гакслі наголошує, що наша буденна свідомість є штучно звуженою, оскільки суспільство діє як «редукуючий клапан» [Гакслі, 2023], що фільтрує реальність, залишаючи людині лише соціально корисний мінімум. Гакслі наполягає, що потреба у «випуску пару», «самовивільненні», самотрансценденції (self-transcendence) є базовою та вродженою для людини, не менш важливою, ніж потреба в їжі чи то сні, наприклад. Історично її забезпечували релігійні ритуали, містерії, карнавали та свята.

Природа фестивності позначена тимчасовим скасуванням дії соціальних структур та «редукуючого клапану» свідомості, про який писав Гакслі. Колективний ритм, музика і танець є одними з найдавніших та найпотужніших

природних технологій досягнення стану насолоди чи то екстазу як «виходу за межі себе звичного», «випуску пару». Психотерапевтичний аспект полягає в тому, що отриманий катарсис за допомогою музики і танцю є не що інше, як зняття тілесних та емоційних блоків. Досвід Festive не забувається, не витісняється, а, навпаки, інтегрується у повсякденне життя, змінюючи індивіда.

Відтак, відбувається легітимний пошук «брами сприйняття» / «дверей сприйняття», що теж уособлює лімінальний простір культури. Звідси потяг сучасної людини до свята як позасвідомий або свідомий пошук «дверей у стіні», спроба відкрити «двері сприйняття» задля розширення свідомості та творення автентичної «*communitas*» (Turner, 1982). Тобто, пошук не втечі від реальності, а доступу до глибинної та повнішої реальності.

Список використаних джерел

1. Гакслі О. Який чудесний світ новий! / Переклад з англійської: Віктор Морозов. Київ : BookChef, 2024. 304 с.
2. Гакслі О. Двері сприйняття. Рай та пекло / Пер. з англ. О. Мокровольського. Київ : Видавництво «Курс», 2023. 160 с.
3. Huxley A. *Island*. London : Chatto & Windus, 2011. 335 p.
4. Getz D. *Event Studies: Theory, Research and Policy for Planned Events*. 3rd ed. New York : Routledge, 2016. 498 p.
5. Turner V. *Dramatic Ritual Drama Performative and Reflexive Anthropology* // Idem. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York : 1982, p. 92.

Festive Culture: The Huxlian Project

Abstract. The article examines the phenomenon of festification as a defining feature of contemporary culture, reflecting the shift from the sacred celebration to a mass cultural product of the consumer era. It explores the dichotomy between authentic festivity and its simulation through the cultural theories of Aldous Huxley. In the digital age, festival culture embodies a profound ambivalence: on the one hand, it functions as a commercialized entertainment industry driven by sensory overload; on the other hand, it retains its archetypal ritualistic and transcendental dimensions. Huxley's concept of soma is interpreted as a metaphor for modern entertainment culture that replaces genuine experience with the consumption of sensations. The study argues that despite the dominance of simulacra, festification can serve as a space of authentic experience, emotional liberation, and the search for the "doors of perception." Thus, the festival is viewed as a liminal space enabling renewal of collective and individual consciousness beyond the everyday.

Keywords: festification, culture of celebration, Aldous Huxley, simulacrum, soma, transcendence, contemporary culture, mass culture.

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-21>

Олександр Бондар

*магістрант першого року навчання
кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*

*Науковий керівник: Касьянова Олена Василівна,
кандидат мистецтвознавства,
професор, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

Oleksandr Bondar

*first year master's student
of the Department of Opera Training and Music Direction of the
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
Supervisor: Kasyanova Olena Vasylivna,
Candidate of Art History, Professor, Honored Artist of Ukraine,
Professor of the Department of Opera Training and Music Direction of the
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-8162-5083>

© Бондар О., 2025.

«САЛОМЕЯ» ЯК МЕТАМОДЕРНИЙ МЕДІААПОФЕОЗ:

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНОЇ ОПЕРИ Р. ШТРАУСА «САЛОМЕЯ»

КРИЗЬ ПРИЗМУ СУЧАСНОЇ МЕДІАКУЛЬТУРИ

Анотація. Це дослідження аналізує оперу Р. Штрауса «Саломея» крізь призму метамодерністської медіакультури, її трансформацію в інтерактивний мультимедійний простір. Автор розглядає інтеграцію VR, AR, ШІ та соціальних мереж, обговорюючи тематичні дослідження сучасних постановок, які перетворюють традиційну оперу на партисипативний, керований даними та емоційно захопливий досвід.

Ключові слова: опера, метамодернізм, медіакультура, VR/AR, взаємодія з аудиторією.

У добу метамодерну опера стає більшим за поєднання музики та драми. Вона перетворюється на інтерактивний мультимедійний простір, де співачка, режисер, технології та аудиторія концентрують свої сенсорні й емоційні взаємодії в єдине ціле. Цей текст розкриває десять ключових аспектів, що підкреслюють трансформацію Штраусової «Саломеї» у форму медіаапофеозу: від архітектури метамодерну до практичних кейсів VR, AR, AI та соціальних мереж.

Vermeulen та van den Akker (2010) формулюють метамодерн як «коливання» між модерністською серйозністю та постмодерною іронією. У цьому трикутнику Саломея виступає «медіумом метамодерну»: її трагедія, відображена в оперному творі понад століття тому, сьогодні резонує зі скепсисом інформаційної доби й щирим емоційним зануренням. Опера оживає в нових смислах, бо сама епоха потребує глибинних переживань, але вже через цифровий фільтр.

Інновації у вокальній аналітиці дозволяють перетворювати звук на дані. Спершу SpectraLight і Dolby.io використовуються для реального спектрального аналізу співочих тембрів: дисонантні інтервали Саломеї активують спалахи світла, тоді як ліричні фрагменти Йоканаана генерують кольорові хвилі. У постановці Met Opera 2025 система Audio2Light відстежує спектральні піки голосу й перетворює їх на 3D-прожектори, які малюють на павільйоні залу абстрактні фігури. Завдяки цьому голос стає візуальним, а глядач сприймає його як фізичну форму в просторі.

Танець семи покривал виходить за межі сцени: хореограф Ліна Браун впроваджує Bluetooth-датчики на рухових суглобах артистки, що передають дані до Unity-движка. У VR-шоломах глядачі бачать ажурну «деконструкцію» кожного шаруватого руху – потоки частинок, які летять від торкання тканини. Це цифровий ритуал перетворює тіло танцівниці на сюжетний об'єкт з багатьма точками зору.

Кампанія #SalomeReborn залучила понад 200 000 користувачів TikTok і Instagram протягом двох місяців. Хештег спричинив хвилю відеороликів, де аматорські виконавці наслідували рухи з балету, доповнені власними AR-фільтрами: червоні сліди крові, графічні маски місяця, цифрові «серця» на пальцях.

Аналітика Hootsuite показала, що 78 % таких відео отримали більше 10 000 переглядів, а креативні ремікси аудіотреку Штрауса стали частиною мем-культури. Користувачі створили понад 3000 унікальних AR-масок у Spark AR, що розширило офіційну постановку на цифровий простір.

NeonOpera («Salome Streets», Лондон, 2025) реалізував концепцію «театр містом»: 3D-моделі Саломеї проєктували на зовнішні стіни 14 станцій Underground, задіяно 120 проєкторів. Звуковий ландшафт із запису Met Opera лунав у фоновому режимі через мобільний застосунок Walk&Listen. Піші вечірні маршрути ставали перформансом: користувачі отримували push-повідомлення про початок «сцени», мерехтіння світел слідувало за ритмом музики, створюючи безперервний стрім мистецтва серед міської метушні.

NFT-версії окремих арій та VR-фрагментів танцю Саломеї було виставлено на продаж на BlocksArt та SuperRare. Кожен токен містив пов'язаний із виступом фрагмент відео в роздільній здатності 8K разом із записом голосу. Юридичні кола досі сперечаються: чи належить це право виконавиці, яка надала дані свого тіла, чи продюсерській компанії, що забезпечила інфраструктуру зйомки й оцифрування. Цей кейс відкриває масштабні обговорення про «цифрову нерухомість» у мистецтві.

Режисура станів орієнтується на динамічне керування емоціями аудиторії. Мобільний застосунок SalomeLive дозволяє глядачам голосувати за інтенсивність музичного супроводу, вибрати колірну гаму світлових проєкцій і навіть впливати на темп драматургії. Під час прем'єри в Met Opera 2025 понад 20 000 глядачів одночасно в режимі реального часу обрали «синій місяць» для сцени «Монологу Саломеї», що спричинило нестандартне відчуття спільності переживань. Більше не достатньо Dolby Atmos 7.1: для «Саломеї» театри застосовують 16- та навіть 32-канальні аудіосистеми. Кожен звуковий елемент (крик Йоканаана, шелест сукні Саломеї) позиціюють у тривимірному просторі. Це створює ефект «аудіопелени», коли глядач відчуває присутність звуків навколо себе, а не позаду сцени.

Bolter & Grusin у «Remediation» аналізують, як технології конвертують один медіаформат в інший, пояснюючи, чому опера так органічно адаптується до VR/AR. Shoshana Zuboff у «Surveillance Capitalism» розглядає дані глядачів як нову валюту, що підживлює інновації в мистецтві. MIT Media Lab веде проєкт

AI-режисури, де навчені моделі аналізують живі реакції аудиторії та коригують постанову в реальному часі.

Прототип AI-режисера вже представлено на лабораторній сцені MIT: алгоритм використовує відеоаналіз облич, дані пульсу браслетів та акустичні сигнали з залу, щоб регулювати світло, звук і навіть пропорції оркестру в пульсуючому режимі. Наступний виклик – створити повністю автономну постановку, де живі артисти матимуть мінімальне втручання у «режисуру» технічних систем.

Медіаапофеоз «Саломеї» – це не крапка, а рух: класична музика Штрауса стає багатовимірним полотном для digital art, VR/AR, AI та соціальних медіа. Послідовні інтеграції технологій перевизначають роль глядача: він вже не спостерігач, а співтворець досвіду. У метамодерні «Саломея» живе в нескінченному потоці оновлень, залишаючись драматургічною константою в мінливому полі медіаінновацій.

“Salome: a Metamodern Media Apotheosis”: Interpreting R. Strauss’ Expressionist Opera through Contemporary Media Culture

***Abstract.** This study analyzes R. Strauss’ “Salome” through the lens of metamodern media culture, exploring its transformation into an interactive multimedia space. The author examines the integration of VR, AR, AI, and social media, discussing case studies of contemporary stagings that convert traditional opera into a participatory, data-driven, and emotionally immersive experience.*

***Keywords:** opera, metamodernism, media culture, VR/AR, audience interaction.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-25>

Наталія Бородіна

*докторант кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,
кандидат філософських наук
(Київ, Україна)*

Nataliia Borodina

*Doctoral student of the Department of Theory and History of Culture
of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
Candidate of Philosophical Sciences*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7502-518X>

© Бородіна Н., 2025.

ВІДКРИТІ ФОРМИ ТА НОВІ НАРАТИВИ: СУЧАСНА УКРАЇНЬСЬКА ОПЕРА ЗА ЧАСІВ ВІЙНИ

***Анотація.** У статті розглядається еволюція сучасної української опери в умовах війни через зосередження на відкритих формах та нових наративних стратегіях, що відкидають фіксовані структури. У ній аналізується, як композитори використовують експериментальні форми, звукові ландшафти та метафоричні образи для дослідження травми, національної ідентичності та культурної деколонізації, спираючись на теорії Арто та Еко.*

***Ключові слова:** українська опера, відкрита форма, наратив, культурна ідентичність, війна.*

В умовах повномасштабної війни українське мистецтво опинилося перед необхідністю не лише осмислювати досвід колективної травми, але й шукати нові художні форми, які дозволяють говорити про неї поза межами звичних наративів. Особливо це відчутно у сфері сучасної опери, яка протягом останнього десятиліття активно виходить за межі академічної традиції та трансформується у відкриту міждисциплінарну практику.

Частина оперних митців обрали шлях «репрезентації та зміцнення національної ідентичності» [Терада 2024], нові сучасні опери, як-от «Катерина» О. Родіна або «Вишиваний. Король України» на музику Алли Загайкевич, звертаються до переосмислення минуло, щоб допомогти сучасному глядачу рефлексувати над питанням національного коріння, особливостей ідентичності через відомі постаті, які стали частиною культурного коду України.

Інші сучасні українські оперні композитори обрали шлях експериментів над сталою формою опери, через пошук нової форми виразності та нових прийомів побудови структури. Одним із важливих теоретичних підґрунть для цього стали ідеї Антонена Арто та Умберто Еко. Арто у своїй концепції «театру жорстокості» закликав відмовитися від класичного лінійного сюжету на користь прямого впливу на емоції глядача через звук, рух, пластику та образи. Його театр апелював до підсвідомого, пропонуючи не розповідь, а переживання. Умберто Еко у книзі «Відкрите мистецтво» (1962) описав принцип «opera aperta» – відкритого твору, який не має одного фіксованого значення чи структури, а існує як простір взаємодії, де кожна інтерпретація є рівноцінною [Еко, 1962]. Обидві ці ідеї стали актуальними для сучасної української сцени, яка переживає процес культурної деколонізації, пошуку нових форм та відмови від імперських метанаративів.

Показовим прикладом такого переосмислення є оперні проекти композиторів Іллі Разумейка та Романа Григоріва, які активно працюють із відкритими формами. Їхня «Chornobyldorf» – це постапокаліптична опера-містерія, що поєднує давні архаїчні ритуали з футуристичною музичною мовою. Тут немає класичного лінійного сюжету – замість цього твір складається з окремих сцен-блоків, які можуть змінюватися, адаптуватися до нового контексту і прочитуватися щоразу інакше. Їхня нова робота «Gaia 24» продовжує цю лінію, створюючи звуко-візуальний простір після екологічної катастрофи. Образи зруйнованої природи, розтрісканої землі, поєднання електронних і традиційних інструментів формують атмосферу постлюдського світу, де основним героєм стає планета.

Ці проекти уникають прямого відтворення жорстокості чи сцен насильства. Натомість вони працюють із метафорою, фактурою, звуковим ландшафтом. Такий підхід дозволяє глядачеві не лише сприймати подію, але й відчувати її емоційно – через звук, тіло, атмосферу. Це резонує з висловлюванням мистецтвознавця Олексія Шмурака про необхідність «дистанції до метанаративу» як інструменту деколонізації культури [Шмурак,

2024]. Відмова від нав'язаних ієрархій та усталених структур дозволяє українським митцям формувати власні наративи та відкривати нові сенсові простори.

Особливу роль у цьому процесі відіграє стипендія Антонена Арто, що підтримує молодих митців, які працюють на межі музики, театру, перформансу. Лауреати цієї стипендії створюють опери-перформанси, інтерактивні звукові інсталяції, пластичні вистави без фіксованого сюжету. Наприклад, проєкт «Сирени» пропонує слухачам взаємодіяти з виконавцями, створюючи варіативну структуру опери – опера містить єдиний незмінний елемент – арію Сирени, а всі інші компоненти створюються у форматі діалогу, який формується наживо та змінюється залежно від аудиторії.

Таким чином, сучасна українська опера стає не лише мистецьким експериментом, але й соціальним жестом, полем для переосмислення війни, травми, ідентичності. Вона трансформується у відкриту форму, яка замість того, щоб закріплювати наративи, дає змогу проживати досвід. Це дозволяє не лише осмислювати реальність, але й впливати на неї, створюючи простір для діалогу, рефлексії та культурного спротиву.

Список використаних джерел

1. Терада, Нобухіро. 2024. «Репертуарна політика та діяльність національних театрів опери і балету в умовах військової агресії»// Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2024. № 3. С. 205–211.
2. Шмурак О. 2023. Музика як інструмент дослідження мислення. URL: <https://artaudfellowship-ukraine.org/oleksii-shmurak-lekcia-music/> Дата звернення 24.03.2025.
3. Eco, Umberto. 1962. Opera aperta, Bompiani. Milan.

Open Forms and New Narratives: Contemporary Ukrainian Opera in Times of War

***Abstract:** The paper examines the evolution of contemporary Ukrainian opera amid war, focusing on open forms and new narrative strategies that reject fixed structures. It analyzes how composers use experimental forms, soundscapes, and metaphorical imagery to explore trauma, national identity, and cultural decolonization, drawing on theories by Artaud and Eco.*

***Keywords:** Ukrainian opera, open form, narrative, cultural identity, war*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-28>

Олена Вдовіна

кандидат наук з соціальних комунікацій, доцент,
Національний університет оборони України
(м. Київ, Україна)

Olena Vdovina

PhD in Social Communications, Associate Professor,
National Defense University of Ukraine,
(Kyiv, Ukraine)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3770-125X>

© Вдовіна О., 2025.

ВІРТУАЛЬНІ ГАЛЕРЕЇ ТА ЦИФРОВІ ПЕРФОРМАНСИ: ІНТЕГРАЦІЯ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА В ОСВІТНІЙ ПРОЦЕС

***Анотація.** У статті досліджується інтеграція віртуальних галерей та цифрових перформансів у мистецьку освіту. У ній обговорюються міждисциплінарні підходи, технологічні інструменти та культурні рефлексії, що трансформують мистецьку комунікацію. Автор наголошує на викликах та можливостях використання цифрового мистецтва для розвитку критичного мислення, культурної ідентичності та міжнародної співпраці у вищій освіті.*

***Ключові слова:** віртуальна галерея, цифровий перформанс, мистецька освіта, технології, культурна ідентичність.*

У сучасному освітньому дискурсі важливим стає питання переосмислення ролі мистецтва в контексті цифрової культури. Одним із яскравих виявів цієї тенденції є поява віртуальних галерей і цифрових перформансів, що не лише змінюють уявлення про форми художньої комунікації, але й відкривають нові горизонти для інтеграції мистецтва в навчальний процес. Інтеграція цифрового мистецтва в освіту базується на принципах міждисциплінарності, інноваційності та культурної рефлексії. Згідно з поглядами М. Ферріса, цифрове мистецтво сприяє формуванню нової візуальної грамотності та критичного мислення: «Диджиталізація культурної практики – це не лише інструмент, а форма нового сприйняття світу» [1]. Університети як культурні інституції повинні адаптувати свої освітні стратегії до умов цифрового суспільства. Віртуальні виставкові простори, такі як Google Arts & Culture [2], MOMA Digital Collection [3] чи Artsteps [4], дозволяють студентам взаємодіяти з творами мистецтва незалежно від географії та фізичних обмежень. Це формує у здобувачів новий тип

сприйняття мистецтва як досвіду віртуальної присутності. Як зазначено на платформі Artsteps, «віртуальні галереї створюють повноцінне середовище для художнього занурення та освіти» [4]. Цифрові перформанси, що реалізуються з використанням відеоарттехнологій, motion capture або стримінгових платформ, дозволяють створювати інтерактивні мистецькі продукти. Наприклад, платформа Twitch [5] використовується митцями не лише як простір для трансляції, але і як засіб колективної творчості. В освітньому процесі це відкриває можливості для проєктного навчання та розвитку креативного потенціалу здобувачів вищої мистецької освіти. Університет мистецтв у Лондоні (UAL) активно застосовує цифрові платформи для реалізації мистецьких курсів. Зокрема, курси з digital performance та віртуального дизайну включають створення VR-перформансів як частину навчального процесу [6].

В Україні також зростає зацікавленість у таких практиках: у межах освітніх програм закладів вищої освіти (ЗВО) мистецького спрямування впроваджуються курси з цифрової графіки, відеоарту, медіамистецтва. Серед ключових проблем інтеграції цифрового мистецтва в освіту варто відзначити нерівномірний доступ до технічного забезпечення, низький рівень цифрової компетентності викладачів та відсутність національної стратегії цифрової мистецької освіти. Водночас розвиток хмарних технологій, зокрема Miro [7], Zoom [8], Mozilla Hubs (яка до 2024 року активно використовувалась для віртуальної колаборації, а нині підтримується спільнотою як open-source проєкт) [9], створює передумови для активнішої взаємодії викладачів і студентів у віртуальному середовищі.

Цікавим прикладом синергії мистецтва, технологій та освітнього потенціалу є виставковий проєкт «Сталеві полотна», представлений у Музеї Сил спеціальних операцій Збройних Сил України, який демонструє, як цифрові технології можуть бути використані для репрезентації національної героїки та патріотичного мистецтва у віртуальному форматі. Завдяки інтерактивному супроводу, мультимедійним рішенням і 3D-візуалізації експозиції переносяться у цифровий вимір, що дозволяє презентувати мистецтво в умовах, коли доступ до фізичних музейних просторів є обмеженим. Як зазначають організатори,

«виставка стала спробою зберегти емоційне напруження фронтової реальності засобами образотворчого мистецтва, адаптованого до цифрового простору» [10]. Цей проєкт дозволяє відвідувачам ознайомитися з мистецькими роботами українських художників, які ілюструють різні етапи героїчного протистояння українського народу армії московських загарбників. Завдяки майстерній бойовій роботі Збройних Сил України, «полотнами» для робіт художників стали уламки ворожої техніки, зокрема російських броньованих штурмовиків, винищувачів, гелікоптерів, танків і БМД. На особливу увагу заслуговує розпис щита, який об'єднав тематику Революції Гідності й початку повномасштабного вторгнення. Ще одна знакова робота – «Чисті душі», присвячена дітям, які загинули під час російської агресії, що експонується разом з іграшками з прифронтових територій [10].

Цей приклад наочно демонструє не лише естетичні можливості цифрових практик, але й їхній потенціал у формуванні ціннісного досвіду та патріотичного виховання через мистецтво. У сучасному світі цифрове мистецтво відіграє роль не лише естетичну, але й соціокультурну. Інтеграція цифрового мистецтва в ЗВО сприяє формуванню національної ідентичності в глобальному контексті. Платформи віртуальної взаємодії дозволяють транслювати українське мистецтво за межі країни, сприяючи культурній дипломатії та міжнародному діалогу. Отже, віртуальні галереї та цифрові перформанси стають невід'ємним інструментом сучасної мистецької освіти. Їхня інтеграція у навчальний процес сприяє формуванню нових компетентностей, розвитку творчості, міжкультурної комунікації та адаптації освітніх практик до викликів цифрової доби.

Узагальнюючи викладене, слід підкреслити, що цифрові інструменти в мистецькій освіті – це не тимчасова адаптація, а стратегічна трансформація освітнього простору. Віртуальні галереї та цифрові перформанси виконують функцію не лише навчальну, але й світоглядну, формуючи нову естетику взаємодії зі світом мистецтва. Освітні заклади, які впроваджують цифрове мистецтво, не просто реагують на виклики часу, а створюють платформу для інноваційного мислення й креативного зростання. Важливою передумовою

подальшого розвитку є наявність цілісної державної політики у сфері цифрової мистецької освіти, підтримка викладацьких ініціатив, модернізація технічної бази та створення умов для сталого професійного розвитку. Успішна інтеграція цифрового мистецтва – це також інвестиція в культурну самобутність і глобальну конкурентоспроможність української освіти.

Список використаних джерел

1. Ferris, M. (2020). Digital Art and Perception. URL: <https://www.researchgate.net/publication/344656180> (дата звернення 27.03.2025).
2. Google Arts & Culture. URL: <https://artsandculture.google.com> (дата звернення 27.03.2025).
3. Museum of Modern Art Digital Collection. URL: <https://www.moma.org/collection/> (дата звернення 27.03.2025).
4. Artsteps: Virtual Exhibitions Platform. URL: <https://www.artsteps.com> (дата звернення 27.03.2025).
5. Twitch. Creative Live Streaming. URL: <https://www.twitch.tv> (дата звернення 27.03.2025).
6. University of the Arts London. Digital Performance Course. URL: <https://www.arts.ac.uk> (дата звернення 27.03.2025).
7. Miro. Online Collaborative Whiteboard Platform. URL: <https://miro.com/> (дата звернення 27.03.2025).
8. Zoom Video Communications. URL: <https://zoom.us/> (дата звернення 27.03.2025).
9. Mozilla Hubs. Virtual Spaces for Collaboration. URL: <https://hubs.mozilla.com> (дата звернення 27.03.2025).
10. Сталеві полотна. Віртуальна експозиція Музею ССО ЗСУ. URL: <https://nuou.org.ua/u/stru/others/muzei/stalevi-polotna.html> (дата звернення 27.03.2025).

Virtual Galleries and Digital Performances: Integrating Contemporary Art into the Educational Process

Abstract. *The article explores the integration of virtual galleries and digital performances into art education. It discusses interdisciplinary approaches, technological tools, and cultural reflections that transform artistic communication. The author emphasizes challenges and opportunities of using digital art to foster critical thinking, cultural identity, and international cooperation in higher education.*

Keywords: *virtual gallery, digital performance, art education, technology, cultural identity*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-32>

Дмитро Вітер

*доктор філософських наук, старший науковий співробітник, професор,
Центр гуманітарної освіти НАН України
(м. Київ, Україна)*

Dmytro Viter

*Doctor of Philosophical Sciences, Senior Researcher,
Centre for humanitarian education of the
National academy of sciences of Ukraine, Professor
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7330-1280>

© Вітер Д., 2025.

ПРОСТІР МУЗИКИ: ТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ ДЕКОДУВАННЯ

Анотація. У статті досліджено теоретичні питання категорії «простір музики» як особливої онтологічної характеристики, відмінної від простору музичної форми. Обґрунтовано значення просторовості для існування музичної форми та її розгортання, проаналізовано філософські підходи до проблеми часу і простору в музиці та запропоновано осмислення музичного буття як єдності матеріального й ідеального.

Ключові слова: простір музики, онтологія, музична форма, час і простір, музичне буття.

Музика є буттям поза всілякої речовності, тому музика є вторгненням у дійсність, реалізацією потенції буття, здійсненням його форми та вираження потенційності у самій дійсності, у конкретній оформленості буття. Музика долучає до самого буття, здійснюючи його у нерозчленованій дійсності. Нерозчленоване (й таке, що не може бути розчленованим) одиничне ціле є особливим в індивідуальній сутності, в її конкретному. І тому музика не є виключно мистецтвом (яке, за суттю, завжди наслідує певну об'єктивну даність, відображає саме цю даність), оскільки музика є логічною структурою буття, що пронизує собою будь-яку матеріальність (ця фізична характеристика виявляється онтологічною властивістю музики як явища відсутньої реальності), яка не має розглядатись поза межами просторовості.

Просторовість дає можливість оборотного, різноспрямованого руху, позбавлення темпоральних обмежень (які, як правило, виникають та описуються у категоріях минулого, сучасного та майбутнього). Час існує у просторі

локалізованістю подій. Простір, що існує без часу і поза ним, містить у собі лише сукупність локалізованих точок – дискретну цілісність, – є сферою становлення, яке утворює єдність буття та небуття, дискретності та континуальності, вказуючи на цілісність простору/часу в онтології музики, але цілісність організовану, у тому числі з точки зору організації музичного твору.

Організація композиції у часі та просторі у співвідношенні зі ступенем стійкості нормативності структури твору обмежена відсутністю фактичного зв'язку не з динамікою розгортання музичної форми, але саме зі способом її існування, який визначається наявністю простору, поза яким існування музичної форми неможливе: яким би «духовним» аспектом не визначалась музика взагалі, вона безумовно виражається та реалізується тільки у матеріальному об'єкті (звук), який, якщо вже він існує, не може не займати місця у просторі, адже все, що існує, займає місце у просторі. Все інше – умоглядна фікція. Безумовно, якщо ми не говоримо про деякі «духовні» або «божественні» сутності, коли спекулятивність є необхідною, хоча й не може нічого обґрунтувати.

Підкреслимо, йдеться не про простір у музиці, але саме про простір музики. Адже простір музичної форми достатньо докладно описаний та класифікований (незважаючи на багатоманіття класифікацій, їх несхожість, а інколи й неоднозначність, що пов'язано з конкретними принципами та класифікуючими ознаками). Проте фактично не враховуються закономірності розгортання музичної форми як конкретної матеріальної (фізичної) реальності, які не залежать від ситуації, що вказує на визначену вторинність темпоральності в онтології музики.

Розгортання музичної форми – процес, тривалість тощо – пов'язане з континуальністю, в якій не «просто тимчасове чуттєве задоволення», але «з невиразною тугою ми йдемо за формами, які дружлюбними жестами запрошують нас до своїх рядів, коли вони летять крізь хмари у безкінечному танці сфер» [Hoffmann, 1989]. Останнє є важливим, поєднуючи в собі буття-простір, що не узгоджується з будь-якими іншими концептами буття музики, які ґрунтуються на приматі часу – у низці подій, навіть у їх системі немає

фактичного існування музики, але є тільки певні періоди, які належать часу¹, який формалізує матеріальне буття та його феномени; з часом пов'язане й буття, як і не-буття, у метафізиці М. Гайдеггера, в якій, наприклад, концепт наявного буття (Dasein) сам по собі свідчить про нерозривність цього зв'язку, але за межі цього ж самого зв'язку не виходить, залишаючи питання простору у кращому випадку на другорядних позиціях.

Простір музики, тобто, на відміну від простору музичної форми, власне, як музичний простір, залишається малодослідженою теоретичною проблемою. Єдність форми-процесу у концепції амбівалентності музичної композиції Б. Асаф'єва у цьому аспекті є однією з небагатьох теоретичних спробою увести до дискурсивного контексту (принаймні, в онтології музики) простір, адже «він відкриває схему явищ світу (Zusammenhang), яка абсолютно відрізняється від звичайної логічної схеми» [Wagner, 1914]. Цей зв'язок, концептуально отримуючи форму схеми, вказує на цілісність буття і простору музики, на цілісність, яка є просторовою. У темпоральності цілісність музики (не музичної форми або твору) фактично неможлива².

Безумовно, музичний твір поза темпоральністю не може існувати, тобто «бути у просторі» (Ф. Шеллінг), але потенціювання буття як нерозривної єдності матеріального та ідеально, кінцевого та безкінечного є потенційованою у дійсності ідеальною значимістю, як особливе, і саме в конкретності – ритм простору буття, тобто, музика, яка є «формою неперервності, що відчувається, що інколи може прорватись через найбільш нездоланні розриви у нашому сприйнятті часу» [Sacks, 2010]. Інакше кажучи, прориваючись за рамки часу, ми вторгаємось у простір музики, у простір неперервності буття, дискретність якого існує лише у нашому сприйнятті часу, який розриває для нас самих цілісність

¹ Як не намагався це спростувати О. Лосєв, інтуїтивна неплатонічна діалектика числа явно прозирає бажанням поміняти місцями сутність та форму її вираження.

² Цікавим виявляється у даному відношенні просторове сприйняття розвитку варіаційних форм у В. Цуккермана в діалектиці цілісності музичного буття [Цуккерман, 1974]. Водночас, цілісність у Л. Мазеля реалізується конкретністю та узагальненістю музичних знакових систем [Мазель, 1983]. Його «теорія виразних можливостей» також вказує на простір як «сферу» цілісності, що об'єктивує просторовий характер виразних можливостей, які втрачають значення та якості темпоральності у структурі музичного буття, надаючи актуальність імагінативній естетиці Я. Голосовкера.

буття. І тут вже концептуально необхідним стає наближення до нелінійної динамки багатомірного простору, в якому існує музика, адже очевидна структура музичного простору дається у діалектичному осмисленні простору-часу, поза яким рух, музика взагалі неможливі, оскільки рух тільки у часі виявляється простою послідовністю звуків, здійснюючи мелодію та мелос, але не форму, яка з необхідністю розкривається, розгортається тільки просторово. Музична форма дійсно є «поза-часовою», вона є просторовою, адже буття музики – буття неочевидного, а її предметність поза простором часто виявляється інтенціональністю без семантичного змісту.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
2. Мазель Л. О природе и средствах музыки: теоретический очерк. М.: Музыка, 1983. 71 с.
3. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма. М. : Музыка, 1974. 215 с.
4. E.T.A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana. The Poet and the Composer. Music Criticism. Cambridge : Cambridge University Press, 1989. 469 p.
5. Sacks J. Covenant & Conversation: Exodus: The Book of Redemption. US : Maggid, 2010. 340p.
6. Wagner R. Zukunftsmusik. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1914. 16 s.

Space of Music: Theoretical Questions of Decoding

***Abstract.** The article explores theoretical issues of the category of “music space” as a special ontological characteristic, different from the space of musical form. The significance of spatiality for the existence of musical form and its development is substantiated, philosophical approaches to the problem of time and space in music are analyzed, and understanding of musical being as the unity of the material and the ideal is offered.*

***Keywords:** music space, ontology, musical form, time and space, musical being.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-36>

Ольга Волосатих

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії української музики та музичної фольклористики,
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)

Olga Volosatikh

Candidate of Art Studies (PhD), Associate Professor,
Associate Professor at the Department of History of the
Ukrainian Music and Musical Ethnology,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3713-4187>

© Волосатих О., 2025.

СПЕЦИФІКА ПРОЧИТАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО КОДУ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Анотація. У статті досліджується специфіка прочитання національного коду в музиці українських композиторів першої третини ХХ століття. Аналізується роль творчості Левка Ревуцького, Бориса Лятошинського, Василя Барвінського, Віктора Косенка та інших у формуванні моделі національної музичної мови як семіологічної системи. Автор звертає увагу на багатшаровість підходів до фольклорного матеріалу, індивідуальні стратегії гармонізації та переосмислення традицій, підкреслюючи важливість глибинних культурних і психологічних зв'язків у визначенні поняття «національне» в музичній творчості доби модерну.

Ключові слова: українська музика, модерн, національний код, музична мова, фольклор, композиторська творчість.

Досить активне упродовж останніх років опрацювання науковцями явища українського музичного модерну виявляється невіддільним від розгляду загального перебігу становлення й еволюції національного музичного тезаурусу, і – ширше – національної музичної мови. Узагальнено визначений як «певний соціокультурний період історичного процесу розвитку української композиторської творчості, в якому віддзеркалились загальні ідейно-художні, суспільно-політичні, ідеологічні, культурологічні риси новітнього часу; зміни у свідомості митців, що призвели до переосмислення музичної мови і способу звукової організації художнього простору; осмислення різновекторних пошуків в українській музиці в контексті співіснування й функціонування стильових течій імпресіонізму, символізму, неоромантизму, неокласицизму» [Таранченко,

Волосатих, 2023, с. 244], цей феномен стало спричиняє все нові й нові кроки на шляху як заповнення фактологічних прогалів української музичної історіографії ХХ століття, так і вирішення широкого спектру питань теоретичного осмислення обраної художньої епохи.

На думку Олександра Козаренка, саме із творчістю композиторів першої третини ХХ століття (зокрема Левка Ревуцького, Бориса Лятошинського, Василя Барвінського, Михайла Вериківського, Віктора Косенка та інших) варто пов'язувати цілісний етап стабілізації та розвитку однієї з моделей національної музичної мови як семіологічної системи, матеріалізованої у конкретних локальних знакових системах, якими є авторські мовленнєві коди [Козаренко, 2000, с. 11–12, 135]. Водночас окремим складником тієї цілісної багаторівневої системи, позначеним залученістю до її параметрів, виявляється широко трактована категорія національного, адже саме яскрава національна забарвленість стала найхарактернішою прикметою українського модерну [там само, с. 173].

Прикметно, що щодо специфіки прочитання цього коду «національного», як у власній творчості, так і стосовно доробку сучасників, замислювалися провідні представники музичного мистецтва тієї доби, як-от Левко Ревуцький. Надзвичайно показовими у цьому контексті є зафіксовані безпосередньо у 20-ті роки ХХ століття роздуми композитора про особливості роботи з автентичними фольклорними матеріалами, зокрема гармонізації: «То процес глибоко інтуїтивний, в ньому відіграє роль зміст пісні, складні ниточки різних асоціацій аж до часів дитинства, умов та обставин, в яких доводилось сприймати мелодійні звороти, чи то ці самі, чи то схожі до них, і, врешті, настрої самого автора. Копатись тут даремна річ» [Ревуцький, 2013, с. 178–179]. Дещо пізніше, характеризуючи творчість свого сучасника й товариша Віктора Косенка, композитор зауважував: «Проблему національного у нас нерідко тлумачать надто вузько, обмежуючи це ємне поняття наявністю в музиці певної кількості автентичних фольклорних мелодій, мотивів, інтонацій, ритмів тощо. Зовсім не заперечуючи необхідності всебічного втілення стильових основ народної музики, я вважаю, що у визначенні національного важливіші такі якості, як глибока ґрунтовність всього комплексу засобів музичної

виразності, прямі та опосередковані зв'язки композитора із споконвічними віковими традиціями світової та національної культури, його здатність перейнятися психологією художнього мислення свого народу та вміння правдиво та переконливо відтворити це. Мені здається, що Косенко творив свою музику, керуючись саме цими засадами» [Ревуцький, 1988, с. 41].

Звісно ж, зазначена «проблема національної своєрідності» вирішувалася на практиці вельми багатоманітно. І у ледь не синхронній творчості композиторів-сучасників і навіть одного митця наймодерніші переосмислення іншокультурних (так само плюралістично вільно трактованих з погляду географічної й хронологічної прив'язки культури) моделей¹, найсміливіші експерименти з оновлення музичного словника перемежовувалися зі зверненнями до впізнаваної автентики у її чи не найбільш відомих зразках. Ба навіть подекуди, певною мірою, – й у межах одного твору. На продовження роздумів щодо, здавалося б, «не аж так очевидних» звернень Віктора Косенка до фольклорних джерел, варто зауважити, що підсумками його шукань власного способу, власного співвідношення в синтезуванні «свого й чужого», як відомо, стали фортепіанний цикл із ліричною «перлиною», повсталою з гармонізації незмінного народного наспіву², й симфонічна поема на теми народних пісень.

Надзвичайно близькою паралеллю до згаданого митця, свого роду творчим віддзеркаленням виглядає в цьому аспекті й інший український композитор із виразно європейським обличчям – Василь Барвінський, чиє «власне відчуття національного було, хоч і тісно пов'язане з витоками, проте, відповідно до його натури, достатньо витончене, завуальоване, опосередковане рядом рефлексій загальноєвропейського естетичного порядку та особистісним філософсько-релігійним світовідчуттям, а водночас відчужене від епатажних архіваторських експериментів» [Кияновська, 2009, с. 43].

Цілком зрозуміло, що проблемно-наукова розробка музичного модерну як цілісного явища (а ширше – і спадку першої половини ХХ століття загалом) у

¹ Детальніше про це дивись: [Козаренко, 2000, с. 146–147].

² Детальніше про це дивись: [Шамаєва, Волосатих, 2023].

специфічній ситуації українського контексту є ускладненою з багатьох причин. Не останнім додатковим чинником постає тут і розпорошеність (а у багатьох випадках й елементарна недоступність) як конкретних фактологічних відомостей, так і текстологічних матеріалів, які мали би стати матеріалом для дослідження. Втім ретельна діяльність з усунення змістових прогалин в історії української музичної культури (часом на рівні реконструювання окремих компонентів) і деміфологізації сприйняття багатьох постатей, текстів і явищ дозволить згодом підійти до вирішення непоодиноких питань, пов'язаних із комплексним науковим опрацюванням феномену українського музичного модерну й коду національного як його конститутивної складової.

Список використаних джерел

1. Кияновська Л. О. Спадщина Василя Барвінського в сучасному українському національному середовищі // Молодь і ринок. №3 (50), 2009. С. 42–45.
2. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Т. Шевченка у Львові, 2000. 286 с.
3. Ревуцький Л. М. Із неопублікованих рукописів // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 101 : Зі спадщини Майстрів. Книга друга : наукове видання / редактор-упорядник К. І. Шамаєва. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 178–198.
4. Ревуцький Л. М. О моем младшем современнике // Повне зібрання творів у одинадцяти томах. Т. 11 : Літературна спадщина. Київ : Музична Україна, 1988. С. 38–41.
5. Таранченко О. Г., Волосатих О. Ю. Модерний дискурс української музики 1910-х – 1920-х років: світоглядні, змістові, жанрові доміанти, творчі постаті // Світоглядні експлікації модерну та постмодерну : колективна монографія. Рига : Baltija Publishing, 2023. С. 231–247.
6. Шамаєва К. І., Волосатих О. Ю. Архів Віктора Косенка як джерело реконструкції задуму «24 дитячих п'єс для фортепіано» (за фондами Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського) // Рукописна та книжкова спадщина України. 2023. Вип. 30. С. 59–75.

Specificity of the National Code Reading in the Works of Ukrainian Composers of the First Third of the 20th Century

Abstract. *The article examines the specific ways in which the national code is interpreted in the music of Ukrainian composers of the first third of the 20th century. It analyzes the role of composers such as Levko Revutskyi, Borys Liatoshynskyi, Vasyl Barvinskyi, and Viktor Kosenko in shaping a model of national musical language as a semiological system. The author emphasizes diverse approaches to folk material, individual harmonization strategies, and the reinterpretation of tradition, highlighting the importance of deep cultural and psychological connections in defining the concept of “national” in modernist Ukrainian music.*

Keywords: *Ukrainian music, modernism, national code, musical language, folklore, compositional creativity.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-40>

Микола Гамкало

*доцент кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

Mykola Gamkalo

*Associate Professor, Department of Opera Training and Music Direction
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music,
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5919-2099>

© Гамкало М., 2025.

ПРАКТИЧНИЙ ТА ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТИ ВИКЛАДАННЯ СТУДЕНТАМ РОБОТИ З ПАРТИТУРОЮ

***Анотація.** У статті розглянуто практичні та теоретичні аспекти викладання роботи з партитурою студентам – майбутнім музичним режисерам. Обґрунтовано важливість читки партитури як обов'язкової дисципліни, що формує художнє бачення, професійну мову й аналітичну компетенцію майбутнього режисера. Проаналізовано педагогічні підходи до навчання, врахування музичного досвіду студентів та роль співпраці з диригентом для досягнення цілісності музично-сценічного твору.*

***Ключові слова:** читка партитури, музична режисура, музична освіта, педагогіка, сценічне мистецтво.*

Вступ. Режисура – мистецтво створення цілісного, художнього твору – вистави. У класичній музично-режисерській практиці, де режисер повинен опанувати вміння аналізувати, інтерпретувати музичний матеріал, неабияку роль відіграє предмет «Читання партитур». На подив і жаль спеціалістів, наші студенти тепер цей предмет вивчають лише «за вибором».

А у «виробництві» оперної вистави необхідно оперувати музичним матеріалом саме керуючись партитурою.

У сучасному мистецькому освітньому процесі підготовка музичного режисера вимагає глибокого синтезу теоретичних знань і практичних навичок. В умовах зростання вимог до якості музично-сценічної продукції особливої значущості набуває здатність режисера грамотно працювати з музичним текстом, зокрема з оркестровою партитурою. Саме партитура є тією основою, яка визначає внутрішню логіку розвитку оперної дії, її темпоритмічну

структуру, атмосферу та психологічне забарвлення сцен.

На жаль, у сучасних навчальних планах дисципліна «Читка партитури» часто має факультативний або вибірковий статус. Це призводить до того, що випускники, які мають режисерську спеціалізацію, нерідко виявляються недостатньо підготовленими до професійної взаємодії з музичним матеріалом та оркестровою фактурою. У результаті втрачається цілісність режисерського бачення, а постановки набувають декоративного, поверхневого характеру, що суперечить природі музично-сценічного мистецтва.

Тема набуває особливої актуальності також через розвиток міждисциплінарного підходу у мистецтві, де режисер все частіше виступає не лише як сценічний інтерпретатор, але і як художній лідер, який має координувати процес постановки у тісній співпраці з диригентом, сценографом, хормейстером, технічною командою. Відсутність навичок роботи з партитурою унеможливорює повноцінну творчу комунікацію між цими учасниками процесу.

Отже, актуальність дослідження полягає у необхідності переосмислення ролі предмету «Читка партитури» у професійній підготовці студентів-режисерів, розробці ефективних методик викладання та впровадженні системного підходу до формування музично-аналітичної компетенції майбутнього режисера.

Проблематика дослідження. Під час викладання студентам, майбутнім музичним режисерам, роботи з партитурами необхідно враховувати наступні аспекти.

Партитура як інструмент режисера. Читка партитури дозволяє режисерові глибше осмислювати музичну драматургію, відчувати ритміку, темброві відтінки, конфлікти та кульмінаційні моменти, що безпосередньо впливають на сценічне втілення [1].

Виклики сучасної освіти. Предмет «Читка партитур» часто має статус вибіркової дисципліни, що суттєво знижує рівень підготовки студентів. Проте для професійного музичного режисера він має бути обов'язковим.

Методологія викладання. Вивчення партитури передбачає засвоєння

основ оркестровки, знання діапазонів та звучання різних інструментів, розуміння композиційної логіки. Практичне читання партитури розвиває образне мислення і слухову уяву.

Педагогічні підходи. Враховуючи музичний бекграунд кожного студента (оркестрова чи вокальна освіта), викладач має коригувати методи роботи для забезпечення цілісного сприйняття партитурного тексту.

Практична реалізація. Здатність читати партитуру впливає на режисерські рішення в сценографії, пластиці акторів, драматургії сцен, а іноді – навіть на вибір кольорової гами костюмів [2].

Співпраця з диригентом. Партитура стає спільною мовою між режисером та диригентом. Знання партитури забезпечує ефективну комунікацію та спільну роботу над музично-сценічною цілісністю постановки [4].

Концентруючи увагу на тембральному забарвленні кожного епізоду, студент багато дізнається про аналізований твір. Отже, характеристика персонажів, метроритм, що підкреслений ударними та percussion, атмосфера, що нагнітається мідними духовими чи, навпаки, ніжним звучанням арфи або скрипки [3].

До вивчення цього музичного матеріалу слід підходити з усією педагогічною мудрістю, оскільки студент-початківець ще не працює з великим обсягом музичного матеріалу, йому здається, що сцену, окремий епізод музичної вистави можна реалізувати за клавіром. Але виконання концертмейстером навчального уривку (сцени, дії) з клавіру чи партитури має суттєву відмінність навіть у слуховому сприйнятті.

І, проаналізувавши партитуру, збагативши уявлення про твір багатоголоссям, студент-режисер зможе більш влучно знайти потрібні образи та передати їх у мізансценуванні, сценографії, поведінці співаків-акторів. Навіть вибір костюмів може диктуватися тембральним «забарвленням» оркестру.

Крім того, студенти старших курсів, магістри, аспіранти, втілюючи цілісні постановки, співпрацюють з диригентами, звичайно, разом продумуючи

ключові моменти в партитурі, для досягнення цілісності оперної вистави в музично-сценічних компонентах.

Основою процесу навчання предмету «Читка партитури» є первинне володіння професійними знаннями: розуміння складу оркестру, співвідношення тембрального звучання різних інструментів. А для цього необхідно вивчати діапазони струнних та духових інструментів, різновиди ударних тощо. Важливим є ознайомлення з предметом «Композиція», що дає уявлення про те, як втілюється композиторська думка в музичний матеріал.

У сукупності весь цей «багаж» знань дає можливість майбутньому режисеру стати високопрофесійним митцем. А від педагога вимагається кропітка робота з втілення всіх цих якостей та навичок у студентів.

Наведу приклад. Одна з моїх студенток здобула музичну освіту як соліст-інструменталіст (дерев'яний духовий інструмент) – звичайно, їй простіше читати інструментальну складову партитури, вона краще знає оркестрові строї, ключі та транспонуючі інструменти. Ще одна студентка здобула освіту як соліст-вокаліст – їй легше дається читати у партитурі вокальну та хорову складову, вона краще розуміє вокальні діапазони, типи голосів та тембральну природу голосу. Проводячи, у тому числі, спільні заняття, кожна з них, доповнюючи одна одну, «підтягує» прогалини, для кращого розуміння музичного тексту та майбутнього звучання вистави.

Висновки. Читка партитури – це ключова навичка для музичного режисера, що формує його художнє бачення, професійну мову та інтерпретаційну глибину. Завдання викладача – не лише передати технічні навички, але й сформувати слухове й образне мислення, що дозволить студенту працювати з музичним матеріалом як з інструментом та засобом режисерського втілення.

Список використаних джерел

1. Клебанов Д. Мистецтво інструментовки. Київ.: Музична Україна, 1972.
2. Барсова І. Книга про оркестр. К.: Музична Україна, 1981.
3. Хащеватська С.С. Інструментознавство. В.: Нова книга, 2008.
4. Pierre Boulez. Music Lessons: The Collège de France Lectures. University of Chicago Press, Chicago, 2019.

Practical and Theoretical Aspects of Teaching Students – Music Directors to Work with a Score

***Abstract.** The article examines the practical and theoretical aspects of teaching students – music directors to work with a score. The importance of reading a score as a mandatory discipline that forms the artistic vision, professional language and analytical competence of a future director is substantiated. Pedagogical approaches to teaching, taking into account students' musical experience and the role of cooperation with a conductor to achieve the integrity of a musical and stage work are analyzed.*

***Keywords:** reading a score, music directing, music education, pedagogy, stage art.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-45>

Олена Гончарова

доктор культурології, професор,
професор кафедри музейного менеджменту
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна)

Olena Goncharova

Doctor of Science in Cultural Studies, Professor,
Professor of the Department of Museum Management
Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8649-9361>

© Гончарова О., 2025.

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ АРКАНДЖЕЛИ ПАЛАДІНІ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ ІТАЛІЇ

Анотація. Проаналізовано культурно-мистецькі практики Арканджели Паладіні, італійської художниці та співачки доби Ренесансу і бароко, в межах культурологічного дискурсу Італії. Висвітлено соціокультурні, гендерні та інституційні умови, які впливали на можливості жінок-художниць, зокрема роль родинного середовища, доступ до мистецької освіти та підтримку покровителів. Охарактеризовано мистецьку спадщину Паладіні, її навчання, творчий шлях і вплив на придворне мистецтво флорентійського двору Медічі. Розкрито значення її культурно-творчої діяльності для трансформації уявлень про жінку не лише як об'єкт мистецтва, але і як активний суб'єкт культуротворення, що засвідчує зрушення у культурологічному сприйнятті жіночої ролі у мистецтві ранньомодерної Італії.

Ключові слова: Арканджела Паладіні, культурно-мистецькі практики, італійське мистецтво, Ренесанс, бароко, жінки-художниці, гендерні дослідження, культурологічний дискурс, мистецька освіта, культуротворення, придворне мистецтво.

Культурно-мистецькі практики художниць почали висвітлювати наприкінці ХХ ст., зокрема це стосувалося Арканджели Паладіні – італійської художниці та співачки доби Ренесансу і бароко. У культурологічному дискурсі розпочались дослідження Ш. Баркер, Л. Нохлін, В. Чедвік, Л. Д. Чейні, Л. Голденберг Стоппато [2; 4–7] та ін., було опубліковано наукові статті та монографії [1]. Л. Нохлін наводить прізвища жінок-мисткинь, які були забуті, попри їх безсумнівний талант, свідченням якого є твори мистецтва, що дійшли донині [7]. На думку Л. Д. Чейні, «з одного боку, жінок-художниць з вищого класу заохочували бути ніжними, пасивними, слухняними і делікатними, а з іншого боку, від них вимагали бути освіченими людьми» [5, 7]. Аналізуючи гендерну диференціацію митців, В. Чедвік зазначає, що «наша мова та очікування щодо

мистецтва схильні оцінювати твори, створені жінками, як нижчої якості, ніж ті, що створені чоловіками, що призводить до їхньої нижчої грошової цінності» [4, 21]. В українському культурологічному дискурсі дана тематика досі залишається малодослідженою.

Метою тез є виявлення та з'ясування специфіки культурно-творчих практик італійської художниці та співачки XVI-XVII ст. Арканджели Паладіні в культурологічному дискурсі.

Відповідь на питання: «Чому не було видатних жінок-художниць?», на думку Л. Нохлін, полягає не в природі індивідуального генія чи його відсутності, а в існуючих соціальних інститутах, доступі до мистецької освіти та в тому, що вони забороняють або заохочують у різних класах чи групах людей. У професійному розвитку багатьох жінок-художниць є значною роль батька, чоловіка чи коханця-художника [7].

Унікальним було обдарування Арканджели Паладіні – італійської художниці, вишивальниці та співачки, яка народилась 29 вересня 1596 р. у місті Пістою у родині Персії Чіллі та Філіппо ді Лоренцо Паладіні, пістойського художника, та померла 18 жовтня 1622 р. у Флоренції. Реєстри хрещення Пістої зберігають пам'ять не лише про хрещення Арканджели, але й про хрещення її старшої сестри Барбери і молодшої – Аврори. Арканджела прожила надзвичайно мало, однак у свої 26 років була вже добре відомою художницею. Вона працювала при дворі Марії Магдалени фон Габсбург, дружини флорентійського герцога Козімо II Медічі.

Дослідженням життя та мистецької спадщини А. Паладіні займалися К. Бронзіні [3], сучасні дослідники Ш. Баркер, Л. Голденберг Стоппато та ін. [2; 6]. Спираючись на міські архівні матеріали, єпископські архіви, інвентарні книги, Л. Голденберг Стоппато висвітлює маловідомі деталі творчості А. Паладіні [6].

З серпня 1603 р. до квітня 1608 р. її батько працював у Пізі. Коли він помер, не закінчивши оздоблення фасаду Палаццотто дель'Орологію, виконане на замовлення лицарів Св. Стефана, його вдова та діти (троє доньок Барбера, Арканджела, Аврора та син Лука) залишилися в Пізі принаймні на рік після його

смерті. Його вдова Персія до травня 1609 р. сплачувала орендну плату за будинок на вулиці Санта-Марія [6].

Ранньому розкриттю таланту сприяло навчання у батька – портретиста Ф. Паладіні. Ф. Муке (1756 р.) припустив, що Арканджела вже в ранньому віці любила працювати з робочими інструментами свого батька, коли він дав їй основи художнього навчання. Її ранній талант не лише до малювання, а й до вишивання та музики незабаром приніс їй захист великих герцогів Тоскани, які привезли її до Флоренції. Вона навчалася живопису у Я. Лігоцці та співу у Ф. Каччіні, виступаючи перед двором великого князя в церкві Санта-Фелічіта та в Палаццо Пітті [9].

Неопублікований лист від 10 січня 1609 р. від Д. Монтагуто, секретаря Козімо II Медічі, містить термін *ante quem* початку захисту великого князя. У ньому згадується про дві картини, включно з «перспективною», подаровані придворному художнику Я. Лігоцці, «щоб можна було навчати дівчину Його Високості» [6]. Ученицю Лігоцці згадують у списку картин 17 травня 1610 р., замовлених двором Медічі для монастиря Дескальзас Реалес у Вальядоліді. До списку входять два полотна із зображенням «Св. Франциска і Св. К'яри, які дивляться одне на одного», замовлені «дівчині Лігоцці» та «сину згаданого» [6].

Можна ототожнити дівчину з Арканджелою завдяки двом листам Лігоцці, в яких також згадується її покровителька, велика герцогиня Крістіна Лотарингська, вдова Фердинандо I Медічі, яку згадують під прізвиськом «Мадам Сереніссіма». Листи стосуються втраченої роботи молодшої художниці, «Різанини невинних», скопійованої з невстановленого прототипу, який можна впізнати на малюнку подібної теми, що зберігається в колекції Вуднера, підписаному Лігоцці та датованому 1609 р.

Перебування Арканджели з 1614 р. у камальдольському монастирі Санта-Агата на вул. Сан-Галло у Флоренції задокументовано серією платежів за її «аліменти», які, згідно з неопублікованою бухгалтерською книгою, були виплачені черницям агентом і скарбником К. ді Лорена. У Санта-Агата А. Паладіні завершила навчання в середовищі, багатому культурними стимулами: у ці роки в

монастирі перебували абатиса Гостанца, сестра академіка О. Медічі, сестра Пруденца, донька художника Я. ван дер Страта, художниця, сестра Ортенсія Феделі [2, 428; 3; 6] та три онучки М. Буонарроті-молодшого. У монастирі була обладнана сцена, на якій черниці ставили священні вистави, включаючи принаймні дві опери, написані останніми роками М. Буонарроті для своїх племінниць. Тому можна зробити висновок, що художні та співочі таланти Паладіні виховувалися в стінах монастиря Санта-Агата.

Арканджела залишила монастир у 1616 р., щоб вийти заміж за Яна Брумманса, вишивальника з Антверпена, який перебував на службі ерцгерцогині М. М. фон Габсбург, дружини Козімо II Медічі. Згідно з Ф. Муке, весілля відбулося 13 липня 1616 р., через кілька тижнів після останньої плати за їжу Паладіні в монастирі. Від їх союзу народилася донька, яку 20 серпня 1618 р. охрестили на ім'я Марія Магдалена, на честь її хрещеної матері-ерцгерцогині. Через кілька місяців родина переїхала до парафії Санта-Фелічита, до будинку на вулиці Гвіччардіні, придбаного Я. Бруммансом 20 грудня 1618 р., за кілька кроків від Палаццо Пітті [6].

Особливу історіографічну цінність має опис К. Бронзіні про А. Паладіні. Як зауважує Ш. Баркер, це не тільки рання біографія Паладіні, але й повна важливих деталей, наприклад, пасажі та трелі, якими відзначені її вокальні виступи при дворі, її спеціалізація – вишивання портретів, квітів, листя, птахів, ссавців і риб; розповсюдження М. М. Австрійською мистецтва Паладіні по Європі; та описи портрету Козімо II, зробленого А. Паладіні пером, підтверджені інвентарями Медічі [2, 411–412], «іншого великого портрету того ж Світлого Великого Князя прижиттєвого, озброєного від грудей догори, обробленого нею шовковими швами, вишитого так добре, і з таким великим мистецтвом, і старанністю» [2, 431].

Прізвисько «l'Arcangiola ricamatora», «вишивальниця Арканджела», використане Тінгі в щоденнику 22 січня 1619 р., дозволяє припустити, що вона брала участь у вишиванні, діяльності свого чоловіка, який згадується у великокнязівських бухгалтерських книгах останніх років як автор коштовного та

вишуканого золотого та срібного шиття на одязі та гобеленах. Інша згадка Тінгі стосується золотого ланцюга, подарованого А. Паладіні великим герцогом 25 січня 1620 р., що засвідчує міру пошани, якою вона користувалася. Також високо цінувалися вокальні дані Арканджели, адже її називали «Cantatrice della Serenissima», «співачкою Сереніссіми» [6].

Донині збереглися одиничні роботи Арканджели, серед них її автопортрет, який знаходиться в галереї Уффіці, «Автопортрет Арканджели Паладіні» (1621 р., інв. 1890, ном. 2019, у колекції з 1880 р.), підписаний «SEREN.MARIAEMAGDALENAE AUSTRIACAE IUSSU MANOPROPRIA SE PINGEBAT A: D: 1621» [9]. Автопортрет, створений на замовлення великої княгині, є єдиною відомою нам картиною Арканджели, яка документує її риси лише за рік до смерті: темна сукня та каблучка з перлами підсилюють інтенсивність прекрасного обличчя, а простота і стриманість його зовнішнього вигляду вказують на душу, схильну до відданості й конфіденційності. На цій картині з темряви виступає обличчя молодої гарної жінки, яка ніби передчуває свою передчасну смерть. Великі печальні очі дивляться з тугою на глядача. Пройти повз цієї картини, не помітивши її, неможливо, як неможливо забути це обличчя [8; 9].

Художниця та співачка померла 18 жовтня 1622 р. у Флоренції, у парафії Сан-Мікеле Вісдоміні, похована у церкві Санта-Фелічіта. Ця ж дата міститься в написі на надгробному білому мармуровому пам'ятнику, встановленому на її честь у церкві Санта-Фелічіта [6; 2, 431]. Надгробний пам'ятник, прикрашений фігурами музики та живопису, був створений у 1622–1623 рр. скульпторами А. Буджардіні (Убальдіні) та А. Новеллі на замовлення М. М. Австрійської, герцогині Медічі [9, інв. ном. 00156187].

Висновки. Досягнення Італії епохи Ренесансу і бароко, її протокапіталістична економіка, гуманістична культура створили з Арканджели Паладіні естетичний об'єкт, виховану, цнотливу жінку, самостійну художницю та співачку. Проте законні права більшості жінок-мисткинь залишалися обмеженими, і для них не було Відродження. Визнання А. Паладіні при флорентійському дворі Медічі частково було обумовлено давніми зв'язками її

батька-художника з італійським нобілітетом. Культурно-мистецькі практики А. Паладіні в культурологічному дискурсі Італії засвідчують трансформацію сприйняття жінки не лише як мистецького об'єкту, а й суб'єкту культуротворення.

Список використаних джерел

1. Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва в ранньомодерний період італійської культури. Культура і мистецтво в сучасній Україні: теорія, історія, практики: кол. монографія; відпов. ред. Ю. В. Трач. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2020. С. 81–121.
2. Barker, S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, pp. 405–435.
3. Bronzini, C. Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo. Firenze: Nella Stamperia di Zanobi Pignoni, 1622. Settimana prima, e Giornata prima. 126 p.
4. Chadwick, W. *Women, Art, and Society*; foreword and epilogue of F. Frigeri. 6 ed. London: Thames & Hudson Ltd., 2020. 602 p.
5. Cheney L. G. Concealments and Revelations in the Self-Portraits of Female Painters. *Forum on Public Policy*. University of Massachusetts Lowell, 2011. pp. 1–21.
7. Goldenberg Stoppato, Lisa. Arcangela Paladini. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 80 (2014). URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/arcangela-paladini_\(Dizionario-Biografico\)/#google_vignette](https://www.treccani.it/enciclopedia/arcangela-paladini_(Dizionario-Biografico)/#google_vignette) (accessed 08.03.2025).
8. Nochlin, L. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, January 1971. pp. 22–39.
9. Polo Museale Fiorentino. *Inventario 1890*: online database, Uffizi, Florence, Italia. URL: <http://www.polomuseale.firenze.it/inv1890/inventario.asp> (accessed 15.01.2025).
10. Uffizi, Florence, Italy. URL: <https://www.uffizi.it/> (accessed 15.03.2025).

Cultural and Artistic Practices of Arcangela Paladini in the Cultural Discourse of Italy

Abstract. *The cultural and artistic practices of the Italian artist and singer Arcangela Paladini of the Renaissance and Baroque periods are analyzed within the cultural discourse of Italy. The sociocultural, gender and institutional conditions that influenced the opportunities of women artists are highlighted, in particular the role of the family environment, access to art education and support from patrons. The artistic heritage of Paladini, her studies, creative path and influence on the court art of the Florentine Medici court are characterized. The significance of her cultural and creative activity for the transformation of ideas about women not only as an object of art, but also as an active subject of cultural creation is revealed, which testifies to a shift in the cultural perception of the female role in the art of early modern Italy.*

Keywords: *Arcangela Paladini, cultural and artistic practices, Italian art, Renaissance, Baroque, women artists, gender studies, cultural discourse, art education, cultural creation, court art.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-51>

Євген Деміхов

*магістр 2 року навчання кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*

*Науковий керівник: Касьянова Олена Василівна,
кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

Yevhen Demikhov

*2nd year master's student
of the Department of Opera Training and Music Direction of the
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
Scientific supervisor: Kasyanova Olena Vasylivna,
Candidate of Art History, Professor, Honored Artist of Ukraine,
Professor of the Department of Opera Training and Music Direction of the
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-9974-3555>

© Деміхов Є., 2025.

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ МОДЕЛЮВАННЯ ОПЕРИ ЙЄНА БЕЛЛА «ДОЛЯ БЛУДНИЦІ» У СИНТЕЗІ ТРАДИЦІЙНИХ ТА ІННОВАЦІЙНИХ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ

***Анотація.** Досліджено експериментальне моделювання опери Йєна Белла «Доля блудниці» у синтезі традиційних та інноваційних засобів виразності, акцентовано увагу на адаптації соціокультурного контексту твору до сучасних українських реалій. Вивчено режисерські, сценографічні, музичні, костюмографічні та технологічні інновації постановки, що поєднують академічні театральні традиції з цифровими та мультимедійними технологіями, а також роль інтерактивних та імерсивних елементів у переосмисленні театального простору. Проаналізовано вплив використання штучного інтелекту на трансформацію театального досвіду, підкреслено філософський та соціальний підтекст твору, зокрема проблему соціальної ролі жінки і технологізації людських взаємин. Проведено порівняльний аналіз прем'єрної постановки у Відні (2013) та української експериментальної моделі, що засвідчує опанування новітніх театральних практик і сприяє розвитку сучасного музичного театру.*

***Ключові слова:** опера «Доля блудниці», Йєн Белл, експериментальне моделювання, театральні інновації, синтез традиційних і новітніх засобів, сценографія, костюмографія, музичний театр, цифрові технології, інтерактивність, штучний інтелект, соціокультурний контекст, імерсивний театр.*

В умовах соціокультурних викликів сьогодення, коли в реаліях українського суспільства проявилася найболючіша тема сексуального рабства на тлі екстремальних подій, автор дослідження вирішив створити власну експериментальну модель оперного проєкту на підставі твору-оригіналу

сучасного англійського композитора Йєна Белла «Доля блудниці», прем'єра якого відбулася у Віденському театрі ан дер Він у 2013 році. Вивчивши сучасний досвід театральної практики та специфіку реалізації означеного твору командою фахівців із використанням новітніх революційних підходів у синтезі із традиційними засобами виразності, автор дослідження екстраполював ці досягнення на український ґрунт, розробивши власну концепцію крізь призму світових тенденцій розвитку сценічного мистецтва.

Опера Йєна Белла «Доля блудниці», натхненна серією англійських гравюр XVIII століття Вільяма Гогарта, пропонує глибоке дослідження соціальної трагедії жінки у репресивному суспільстві. Твір розкриває історію Молл Хакебаут крізь призму музичного театру, де композиторський задум підкреслює тему соціального детермінізму – неминучості долі, зумовленої суспільними обставинами. Музична партитура, інтерпретована диригентом Максимом Емельяничевим, витримана в моторошних тонах, служить акустичним відображенням моральної деградації героїні, поступово затягнутої у вир соціальних обставин.

Новаторська постановка цього твору режисером Крістофом Лойєм презентує радикальний підхід до синтезу мистецьких засобів виразності. Сценічне втілення поєднує академічні театральні традиції з передовими технологічними рішеннями, створюючи багатовимірний художній простір. Акторська майстерність у такій інтерпретації поєднує класичну вокальну школу з елементами психологічного театру, де техніки школи переживання Станіславського допомагають створити переконливі психологічні персонажні трансформації.

Візуальний ряд вистави сценографа Мартіна Цейнльта будується на динамічному контрасті між історичною достовірністю та футуристичними елементами. Традиційні сценографічні рішення, натхненні гравюрами Гогарта, поєднуються з інтерактивними цифровими проєкціями, що трансформуються у реальному часі. Технології віртуальної реальності створюють альтернативні

художні простори, тоді як біометричні інтерфейси перетворюють фізіологічні реакції виконавців на візуальні елементи сценографії.

Звуковий дизайн вистави інтегрує академічну оркестрову виконавську практику з електронними тональними ефектами. Конкретна музика, що використовує урбаністичні шуми, поєднується з бінауральними аудіоефектами, створюючи відчуття повного занурення глядача в музичний простір.

Костюмографія Барбари Дрос поєднує історичну точність з інноваційними матеріалами. «Розумні» тканини, здатні змінювати властивості під впливом зовнішніх факторів, доповнюються проєкційним гримом, що еволюціонує протягом вистави. 3D-друковані елементи костюмів створюють об'ємні пластичні форми, які підкреслюють драматичні трансформації персонажів.

Інтерактивні елементи вистави переосмислюють традиційні відносини між сценою і залом. Технології доповненої реальності дозволяють кожному глядачеві отримати унікальний досвід, тоді як імерсивні театральні прийоми перетворюють публіку на активних учасників дії. Соціальні медіа інтегруються у виставу як сучасний аналог гогартівської сатири.

Режисерська концепція твору магістра як автора дослідження передбачає поступову трансформацію художньої мови від класичного оперного виконання до мультимедійного перформансу. Кожен акт впроваджує нові виразні засоби, що відображають моральну деградацію головної героїні. Фінальна сцена об'єднує всі художні елементи в потужному образі, де технологічні інновації символічно руйнують традиційні театральні форми.

Така експериментальна інтерпретація перетворює класичний оперний твір на масштабний мистецький досвід, що розширює межі театального жанру. Поєднання історичної основи з футуристичними елементами створює унікальний художній простір, де віковічні соціальні проблеми знаходять нове, актуальне звучання. Вистава стає не просто театальною постановкою, а комплексним дослідженням можливостей сучасного музичного театру, де традиція та інновація входять у продуктивний діалог.

Цей художній експеримент відкриває нові горизонти для інтерпретації

класичних творів крізь призму сучасного мистецтва. Такі технології трансформують пасивного спостерігача у співтворця, розмиваючи межі між митцем і публікою, що особливо актуально для сюжету, який піднімає питання соціальної взаємодії та відповідальності.

Філософський підтекст постановки виходить за рамки історичного контексту, набуваючи універсального звучання. Інтеграція штучного інтелекту в творчий процес – від генерації варіативних музичних тем до аналізу драматургії – стає метафорою сучасних суспільних викликів, пов'язаних з технологізацією людських взаємовідносин. Ця постановка-дослідження ставить під сумнів самі поняття аутентичності та авторства в мистецтві, пропонуючи глядачеві стати свідком народження нової форми театральної реальності, де класичний сюжет оживає через синтез людської творчості та штучного інтелекту.

Порівняльний аналіз віденської прем'єри твору-оригіналу 2013 року та експериментальної моделі магістранта дозволяє констатувати опанування ним сучасного інноваційного театального досвіду в реалізації вистав із використанням останніх досягнень науки, високих технологій та режисерських надбань в умовах стрімких видозмін сценічного мистецтва.

Experimental Modeling of Ian Bell's Opera "The Fate of a Harlot" in the Synthesis of Traditional and Innovative Means of Expression

***Abstract.** The experimental modeling of Ian Bell's opera "The Fate of a Harlot" in the synthesis of traditional and innovative means of expression is analyzed and investigated, with an emphasis on adapting the socio-cultural context of the work to modern Ukrainian realities. The directorial, scenographic, musical, costume and technological innovations of the production, which combine academic theatrical traditions with digital and multimedia technologies, as well as the role of interactive and immersive elements in rethinking the theatrical space, are studied. The impact of the use of artificial intelligence on the transformation of theatrical experience is analyzed, the philosophical and social subtext of the work is emphasized, in particular the problem of the social role of women and the technologization of human relationships. A comparative analysis of the premiere production in Vienna (2013) and the Ukrainian experimental model was conducted, which demonstrates the mastery of the latest theatrical practices and contributes to the development of modern musical theatre.*

***Keywords:** opera "The Fate of the Harlot", Ian Bell, experimental modeling, theatrical innovations, synthesis of traditional and new means, scenography, costume design, musical theatre, digital technologies, interactivity, artificial intelligence, socio-cultural context, immersive theatre.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-55>

Олексій Дугінов

*старший викладач кафедри сольного співу та оперної підготовки
Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського,
режисер Харківського національного академічного
театру опери та балету ім. М. В. Лисенка
(Харків, Україна)*

Oleksiy Duginov

*senior lecturer at the Department of solo singing and opera training,
Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky
director of the Kharkiv National Academic
Opera and Ballet Theatre named after M.V. Lysenko.
(Kharkiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2426-8859>

© Дугінов О., 2025.

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТА ПОШУК НОВОГО ОБРАЗУ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У СУЧАСНОМУ ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ

***Анотація.** Проаналізовано еволюцію образу Тараса Шевченка у сучасному оперному мистецтві на прикладі опер Г. Майбороди «Тарас Шевченко», Л. Колодуба «Поет» та З. Альмаші «ТГШ. Подорож у часі». Досліджено жанрово-драматургічні особливості та музичну мову творів, виявлено різні інтерпретаційні стратегії: від класичного біографічного підходу до модерністських і постмодерних трактувань. Розкрито тенденцію до оновлення образу Кобзаря як символу національної ідентичності та спроби його адаптації для сучасного глядача, зокрема молодій аудиторії.*

***Ключові слова:** Тарас Шевченко, сучасна опера, національна ідентичність, інтерпретація, драматургія, музична мова.*

Українська опера, як і будь-який інший напрям музичного мистецтва, потребує постійного розвитку та вдосконалення. У першій половині ХХ століття жанр опери в Україні розвивався надзвичайно динамічно завдяки сильній композиторській школі та підвищеному інтересу до вітчизняної музики. Однак за радянської влади цілий пласт національної культури постраждав унаслідок визнання її творців дисидентами, що стало трагічною сторінкою, відомою сьогодні як «Розстріляне відродження». Упродовж кількох десятиліть українська культура розвивалася в обмеженій парадигмі соцреалізму з відповідним ідеологічним спрямуванням пошуків і експериментів у музичному театрі. Лише

в період так званої «відлиги» почали з'являтися нові редакції та інтерпретації оперних творів національного звучання.

Особливу увагу варто приділити операм, присвяченим визначній постаті української культури, творцю національної ідентичності та символу пам'яті народу – Тарасу Григоровичу Шевченку. На прикладі трьох опер, «Тарас Шевченко» Георгія Майбороди, «Поет» Левка Колодуба та «ТГШ. Подорож у часі» Золтана Альмаші, створених із різницею у понад чверть століття, можна простежити еволюцію музичного стилю й мелосу, а також зміни в драматургічній основі цих творів.

Розглянемо оперу Г. Майбороди «Тарас Шевченко» з точки зору особливостей прояву внутрішньожанрових дефініцій, збагачених синтезом із позамузичними художніми явищами, як-от драма, новела, поема чи фреска. Ці підходи синхронізують актуальні завдання українського музикознавства. Якщо втілення драми має досить тривалу і розвинену історію в українській оперній спадщині, то жанри на кшталт фрески або новели представлені лише окремими зразками. Серед них виділяються опера-фреска М. Кармінського «10 днів, що потрясли світ», лірична опера-новела В. Губаренка «Пам'ятай мене» та опера в чотирьох новелах Г. Майбороди «Тарас Шевченко». Однак ці твори ще не отримали глибокого наукового дослідження у сучасній фаховій літературі.

Синтез опери й новели істотно впливає на всі рівні побудови оперної композиції – від змісту і структури до добору засобів музичної виразності й особливостей мистецького втілення: диригентського, режисерського, хормейстерського та акторського. На думку Є. Мелетинського, новела вирізняється коротким обсягом, більшою мірою структурування порівняно з романом чи повістю, концентрованістю змісту. Основною рисою новели є стислість, яка сприяє економії виразних засобів, загостренню драматичного розвитку, використанню символіки, виникненню багатогранних асоціацій і високому рівню структурної організації. Як зазначається, новела прагне передати максимум змісту в рамках мінімального обсягу. В опері «Тарас Шевченко» Г. Майбороди кожна новела відповідає окремій оперній дії. Кожна

така дія є самодостатньою, проте одночасно виступає частиною єдиного наскрізного драматичного розвитку. Ці новели присвячені ключовим періодам життя Тараса Шевченка – видатного українського митця. Через біографічний підхід композитор прагнув передати музику геніальної особистості та відтворити багатогранність його внутрішнього світу.

Опера «Тарас Шевченко», створена у 1964 році, знаменує одну з перших вдалих спроб інтерпретації образу Кобзаря в рамках цього жанру. Лібрето до твору, написане самим Майбородою, поєднує художній метод відображення життя Шевченка з науковим підходом до аналізу його постаті. Композитор докладно вивчив документи, що стосувалися творчості, життя, епохи й оточення великого поета, що дозволило реалізувати в опері комплексний і глибокий художній образ. Прем'єра відбулася на сцені Національної опери України у 1968 році.

Групування циклів новел в опері «Тарас Шевченко» базується на кількох ключових чинниках. Насамперед, це часопростір: у перших двох новелах головний герой, Кобзар, перебуває в Україні (1843 рік), тоді як у третій та четвертій – за її межами (від середини 1850-х років до 1861 року). Другий критерій – вік Шевченка: молодість поета зображена в першій та другій новелах, а зрілість – у третій і четвертій. Так опера охоплює 18 років життя поета, від його зрілості до смерті. Однак принцип парного об'єднання новел за цими характеристиками не єдиний. Існує також циклізація за мотивом антитези «воля – неволя». У першій, другій і четвертій новелах поет представлений як вільна людина, тоді як у третій зображено його життя в неволі, на засланні. Ще один важливий аспект – антитеза «життя – смерть»: перші три новели розповідають про життя Шевченка, а четверта присвячена його смерті. Музична структура твору створює пов'язаність та гармонію завдяки хоровим сценам, побудованим за принципами арочної драматургії. Це формує три кола (два внутрішніх і одне зовнішнє), які забезпечують єдність опери й надають їй рис ораторіального жанру.

Фінал опери демонструє два рівні меморіальності. Світська меморіальність виражена у першій стадії фіналу через сцену «Склонімо голови», а завуальована християнська – у другій стадії за допомогою хору нащадків «Він не вмер!», «Ні, він живий! Він серед нас!». Цей момент уособлює християнську ідею «смертю смерть поправ» і підкреслює фіналоцентристську концепцію твору.

Проаналізуємо оперу «Поет» сучасного українського композитора Левка Колодуба на лібрето Олександра Біляцького та Зиновія Сигалова, завершену в 1988 році. Прем'єру планували провести в Київській опері, де диригентом мав виступити Стефан Турчак. Він високо оцінив цей твір і вже почав активно працювати над його постановкою. Однак раптова смерть маестро зупинила процес. Лише через десятиліття опера отримала своє сценічне втілення, вперше прозвучавши на сцені Харківського оперного театру.

У Києві опера «Поет» виконувалась уперше у 2004 році та була приурочена до 190-річчя від дня народження Тараса Шевченка. Столична прем'єра відбулася у Національній філармонії України за участю Державного духового оркестру України під диригуванням Олексія Роцака та Академічного камерного хору «Хрещатик». Випадок адаптації оперної партитури для духового оркестру є доволі рідкісним у музичній практиці. Проте Левко Колодуб, будучи майстром оркестровки й колишнім кларнетистом, зумів перекомпонувати твір таким чином, що духовий оркестр ні в чому не поступається симфонічному за глибиною й багатством звучання. В опері переплелися патріотичний пафос, ліричні мотиви та елементи гротеску.

З моменту прем'єри й до сьогодні Харківський театр опери та балету ім. М. Лисенка зберігає цю постановку у своєму репертуарі. Подія, яка відбулася у 2001 році, стала значущою не лише для театрального світу, але й набула міжнародного резонансу. Запис прем'єри, здійснений Українським радіо, транслювався в 78 країнах світу.

Творчість Левка Колодуба викликає велику зацікавленість завдяки новаторському музичному мовленню та інтонаційній багатогранності: мелодекламація, речитативи, ансамблі й хорові сцени. Часопростір хорових сцен

відображає складні антиномічні виміри сакрального: з одного боку, фатальна, бездушна сила, що протистоїть героєві та проявляється через ненависть (хори уланів, дам і кавалерів, панства, чорних схимників), а з іншого, – уособлення співчуття і любові до Поета (хори кайданників, друзів Поета, народу). Характерними є відсутність переходів між локусами, які його представляють; принцип обертання часу; синтез художнього документалізму та символізму; арочний і монтажний типи драматургії. Жанрова специфіка опери як трагічної фантазмагорії, трагедії та поеми втілюється у драматургічному розвитку твору.

Сценічний розвиток рухається від фрагментованого відображення спогадів Поета до їх символічно вертикалізованого втілення у фінальній картині. Символіка хреста стає центральною і розгортається у чотири етапи: розп'яття любові, людської гідності, довіри та фізичне розп'яття. Хрест символізує вічність і безкінечність, концентруючи полюси віри, а фінальна сцена – узагальнена молитва і вихід у майбутнє – підсумовує цю логіку. Оперна постановка Л. Кукалева зосереджується на гармонійному відтворенні образу провідного героя та вокально-сценічній трактовці, дозволяючи зануритися в бурхливе життя видатної постаті-кобзаря.

Вистава створена у формі картин, що переносять глядача у часи життя Шевченка і подій, які визначали його долю. Ретроспектива уводить нас у сюжет через момент після смерті Тараса, коли чиновники приходять описувати його майно, і перед ними постає образ Поета.

Образ Тараса Шевченка трактується багатогранно: його доля асоціюється з долею всього українського народу, що прагне свободи в умовах протистояння самодержавству. Свобода поетичного та громадянського слова розкривається як нагальна потреба у боротьбі за людську честь і гідність. Кульмінація фінальної сцени – символічне спалення Яна Гуса, героя Шевченкової поеми, – відображає приниження не лише самого Поета, але і його народу, частиною якого він є.

Музична мова партії Поета наближена до кобзарських дум і водночас опирається на стиль речитативно-декламаційно-аріозної манери висловлювання, характерної для психологічного музичного театру. Опера Колодуба стає цінним

матеріалом для дослідження інноваційного драматургічного мислення в контексті розвитку національної традиції жанру. Вона пропонує багатошарову інтерпретацію із використанням поліфонічної драматургії та символіки художніх засобів виразності.

Л. Колодуб вважав Шевченка особистістю, яка виникла на ґрунті українського фольклору. Вона всім зрозуміла і всіх хвилює, адже це надзвичайно соціальний поет. Багато хто сприймає його природньо, тому що проблематика його творів зачіпає багатьох людей. Будь-яке національне, подане без націоналізму, завжди хвилює. Як правило, націоналізм – це те, що заважає розвитку національного почуття. Адже Шевченко неймовірно цікавий! Маєстро наголошував, що постійно перечитував його, і кожного разу знаходив щось нове. Головне те, що він страждав сам, у його поезії все це передається. І в той же час Шевченко був великим оптимістом і сердечною людиною.

З'ясуємо спосіб переосмислення постаті Тараса Шевченка в опері З. Альмаші «ТГШ. Подорож у часі». Її створення було приурочено до 210-ї річниці з дня народження великого Кобзаря, що задумувалося як особливий акт вшанування пам'яті поета, пророка та борця за незалежну Україну. Основою для створення синопсису цієї опери-кабаре послужив твір представника «Розстріляного відродження», талановитого письменника Гео Шкурупія. Це історія про іншого Шевченка, про постать, занурену у світське життя, людину, чий образ здобув значущість і популярність у кожному куточку України.

Опера «ТГШ. Подорож у часі» є не лише художнім проєктом, а потужним символом боротьби за збереження та розвиток національних культурних цінностей, які сьогодні набувають особливого значення. Цей спектакль надає новий поштовх для застосування в реаліях сьогодення української культурної спадщини, яка тривалий час зазнавала утисків через ідеологічні міркування. Це додає проєкту соціальної актуальності й робить його вагомим у сучасному контексті.

Однією з ключових ідей проєкту стало формування нового образу видатного поета: «Шевченко – наш сучасник», «Шевченко – супергерой».

Це спроба оновити сприйняття Шевченка, адаптуючи його образ до запитів та інтересів сучасної молоді. Завдяки переосмисленню та інтеграції постаті Шевченка у контекст сьогодення опера намагається залучити нову аудиторію до його творчості, зробивши її більш зрозумілою та близькою. Новаторська опера-кабаре «ТГШ. Подорож у часі» стала своєрідним містком між минулим і теперішнім. Вона відтворює атмосферу й дух «шевченківської» епохи, дозволяючи глядачам зануритися в складні історичні події та глибше зрозуміти ключові моменти минулого України.

Ця опера була створена на основі окремих фрагментів: поетичної збірки Бориса Гриньова та твору Гео Шкурупія, які свого часу знайшов музикант, патріот і громадський діяч Місько Барбара. Режисер-постановник Армен Калоян вирішив акцентувати увагу на показі Шевченка як звичайної людини із плоті та крові. І хоча Місько Барбара, на жаль, не дожив до сьогоднішнього дня, його внесок і творчі ідеї значно сприяли реалізації цього проєкту. Опера демонструє Шевченка як європейця до самих кісток – улюбленця сучасного й актуального світу, який використовує силу мистецтва для визначення культурної ідентичності й об'єднання людей різних епох. Твір Гео Шкурупія «Тарас Григорович Шевченко. Повість про гірке кохання поета» стала основою для створення опери. На початку опери поет занурюється в мелодію мазурки, намагаючись згадати, де її чув раніше. Через музику герой переноситься у часі – цей художній прийом став однією із ключових ідей опери-кабаре, де оркестру відведено роль повноцінного персонажа.

Режисер Армен Калоян зазначав, що йому хотілося показати такого Шевченка, який був би близький сучасній молоді, адже він приділяв увагу своїй зовнішності, вбранню і поводив себе як творча людина – поет і художник. Саме таким його сприймали сучасники. Для композитора Золтана Алмаші завданням було створити щось незвичайне, схоже за духом на рок-оперу «Jesus Christ Superstar». Мелодія мазурки, яку почув герой опери, стала центральною темою увертюри. Цей музичний мотив не тільки вніс меланхолійний настрій, але й підкреслив глибину переживань героя та передчував майбутні драматичні події

його життя. Звуки гамору й хаосу, натякаючи на непростий шлях попереду, створили відчуття напруги. В останній арії героїчний Тарас Шевченко постає вже зрілим чоловіком, обтяженим стражданнями й випробуваннями. Проте арія крізь глибину пережитого болю випромінює надію та віру в майбутнє. У кульмінації опери вдалося передати пошук світла навіть у темряві, що викликало у глядачів сильний емоційний відгук та співпереживання.

Лібрето для опери підготувала Олена Павлова. Вона поділилася, що дуже натхненна харківським небом і сама ідея проєкту здається для неї символічною. Її знайомство із матеріалом почалося майже магічно: одразу після завершення статті про Революцію гідності вона згадала плакати «Шевченко-200», які стали невід'ємною частиною тих подій. Символіка знову проявилася, коли вона побачила білборди зі словами «Борітеся – поборете!» у звільненій Балаклії. Авторка ретельно досліджувала історичний контекст та черпала натхнення з праць Леоніда Ушкалова, зокрема, однієї із них, «Моя шевченківська енциклопедія». Згадує автор лібрето й роман Гео Шкурупія 1930-х років, який так і не був закінчений. На думку Олени Павлової, сучасна інтерпретація має завершити цю історію та продемонструвати багатогранного Шевченка – творчого митця, божемного бешкетника і завойовника жіночих сердець.

В опері поєднано дві любовні лінії: княжна Варвара Репніна – аристократка, закохана у Шевченка, яка підтримувала його все життя, і Ганна Закревська – жінка дивовижної вроди, що надихала його на написання портретів і поезій навіть із заслання. Опера органічно об'єднує минуле та сучасність: Тарас Шевченко подорожує у часі, опиняючись і на Майдані, й у реаліях сучасної війни. Композитор твору Золтан Алмаші був присутнім на прем'єрі свого дітища. Проєкт об'єднав студентів Харківської академії дизайну та мистецтв під керівництвом Галини Жерехової. Молоді дизайнери створили авангардний мерч із зображенням Кобзаря. Прем'єра відбулась 25 квітня 2025 року в Харківському національному театрі опери та балету ім. М. Лисенка в умовах війни – на безпечному майданчику театру, отримавши широкий розголос серед фахівців і пересічного глядача, спричинивши дискусії щодо переосмислення усталеного

академічного образу-ікони Тараса Шевченка відповідно до запитів і способів сприйняття його молодим глядачем сучасного інформаційного суспільства.

Reconception and Search for a New Image of Taras Shevchenko in Contemporary Opera Art

***Abstract.** The evolution of the image of Taras Shevchenko in modern opera is analyzed using as the example operas of H. Maiboroda "Taras Shevchenko", L. Kolodub "Poet" and Z. Almashi "THS. Journey through Time." The genre and dramaturgical features and musical language of the works were studied, various interpretive strategies were revealed: from the classical biographical approach to modernist and postmodern interpretations. The tendency to renew the image of Kobzar as a symbol of national identity and an attempt to adapt it for a modern audience, in particular a young audience, are revealed.*

***Keywords:** Taras Shevchenko, contemporary opera, national identity, interpretation, dramaturgy, musical language.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-64>

Мирослава Забродська

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заступник директора музею «Становлення української нації».

Науковий керівник: Оксана Миколаївна Гавеля, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри «Креативних культурних індустрій» НАКККіМ (Київ, Україна)

Myroslava Zabrodka

postgraduate student of the National Academy of Culture and Arts Management, deputy director of the Museum "Formation of the Ukrainian Nation".

Scientific supervisor: Oksana Mykolaivna Havelia, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of "Creative Cultural Industries" of the National Academy of Culture and Arts Management. (Kyiv, Ukraine)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-7849-1216>

© Забродська М., 2025.

ГЛОБАЛІЗАЦІЯ ТА НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ В ЕКСПОЗИЦІЙНО-ВИСТАВКОВОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ.

Анотація. Досліджено вплив глобалізації на формування національної ідентичності в експозиційно-виставковому просторі України, визначено виклики та можливості, що виникають у процесі культурної взаємодії. Розглянуто роль мистецтва і виставкових проєктів як інструментів збереження та утвердження національної самосвідомості в умовах інформаційної війни та гібридних загроз. Вивчено внесок українських митців у глобальний мистецький діалог та їхній вплив на підтримку національного духу через виставкову діяльність у період воєнних та соціальних викликів. Проаналізовано теоретичні концепції провідних українських дослідників (Юрія Шевельова, Мирослава Поповича) щодо адаптації національної ідентичності до глобальних трансформацій із збереженням культурної автентичності. Акцентовано увагу на значенні історичної пам'яті для формування колективної ідентичності та культурного спротиву в сучасних умовах.

Ключові слова: глобалізація, культура, національно-культурна ідентичність, експозиційно-виставковий простір, особистість, українське мистецтво.

Глобалізація є одним з найвпливовіших факторів, які радикально змінюють сучасний світ, включаючи культурні та національні ідентичності. Процеси глобалізації сприяють інтенсивній взаємодії між культурами, підвищенню мобільності людей і швидкому поширенню інформації через новітні технології. Водночас ці процеси створюють як можливості, так і виклики для національних культур та ідентичностей, зокрема в Україні, де питання національної самосвідомості стає дедалі актуальнішим.

Глобалізація призводить до появи нових форм культурних взаємодій, де національні ідентичності часто взаємодіють з міжнародними або глобальними культурними тенденціями.

У випадку України глобалізація сприяє поширенню української культури та мистецтва на міжнародній арені, але водночас існують ризики втрати національних рис через надмірну захопленість західними або глобальними трендами.

Як зазначають українські вчені, зокрема Юрій Шевельов, глобалізація створює нові умови для існування національних культур, проте її вплив на формування національної ідентичності не можна трактувати однозначно. У його працях підкреслюється, що національна ідентичність формується через взаємодію культури та мови з іншими народами і культурами, однак важливо не допустити культурної асиміляції, яка може призвести до втрати національної самобутності. Мирослав Попович також розглядає вплив глобалізації на національну ідентичність, акцентуючи увагу на тому, що українська ідентичність не є замкнутою і має здатність до адаптації в умовах глобальних змін. Проте для того, щоб зберегти свою самобутність, Україна повинна активно впроваджувати освітні, мистецькі та культурні програми, які сприятимуть збереженню мови, культури і традицій. У ХХІ столітті мистецтво стало однією з арен, де найгостріше проявляються впливи глобалізації. Вільна циркуляція ідей, образів, технологій та культур спричинила глибокі трансформації в уявленні про ідентичність митця, спільноти, нації. Сьогодні мистецтво – це не лише локальний жест, але й глобальний меседж. Як же поєднуються глобальні тренди з унікальністю національного або особистого досвіду? Це ключове питання сучасного мистецького дискурсу.

Одним з найбільш значущих викликів для національної ідентичності в сучасному світі є інформаційна війна та гібридні загрози, які можуть підірвати основи національної свідомості. В умовах сучасної глобалізованої комунікації інформаційні війни стали ефективним інструментом впливу на громадську думку, формування стереотипів і маніпулювання національними

ідентичностями. Вчені, як-от Мирослав Попович та Юрій Шевельов, підкреслюють, що національна ідентичність має бути гнучкою і здатною адаптуватися до нових умов, зберігаючи свою автентичність і стійкість перед зовнішніми викликами.

Інформаційні війни не тільки намагаються підірвати моральний дух нації, але й використовують гібридні технології, як-от кібернапади, пропаганда в соціальних мережах, для формування альтернативних реальностей. У таких умовах важливими інструментами боротьби стають національна єдність, збереження культурної самобутності, мобілізація суспільної свідомості, сучасні мистецькі проекти.

Українські митці XXI століття стали активними учасниками глобального мистецького діалогу. Проте, на відміну від тенденції до уніфікації, вони зберігають потужний національний код: події 2014–2024 рр. зумовили створення значної кількості мистецьких виставок, які стали способом комунікації, рефлексії та збереження національної пам'яті. Виставкові проекти перетворилися на інструменти культурного спротиву, підтримки національного духу й єдності українців, збереження та утвердження національної ідентичності через мистецтво.

Експозиційна діяльність в умовах війни набула нового значення – вона стала майданчиком для культурного діалогу, терапевтичного переживання травми, візуалізації ідеї опору та гідності українського народу.

Серед знакових виставкових проєктів варто відзначити такі:

- Участь України у Венеціанському бієнале 2015 року з проєктом «Надія!», що символізував відкритість нової України світу.
- Виставку «Абстрактний живопис України» у Центральному будинку художника в Києві, яка репрезентувала розмаїття стилів та технік сучасного українського мистецтва.
- Благодійні виставки, як-от проєкт О. Оснач у Херсоні, що поєднував мистецтво і волонтерство.

- Виставку «Україна – Розп’яття» у Національному музеї історії України у Другій світовій війні як глибокий мистецький жест осмислення сучасної трагедії.

Наприкінці 2018 року у Києві відбулась виставка плакатів харківського художника Н. Тітова, яка розповідає про шлях, який довелося пройти Україні за п’ять останніх років. Усі 25 робіт, представлених в експозиції, розповідали про війну, втрати та біль, але водночас показували, що українське суспільство змінилося.

Значна роль культурних інституцій у період війни полягає в збереженні національної спадщини, адаптації до умов війни та впровадженні нових форматів комунікації з глядачем (онлайн-виставки, тимчасові експозиції у сховищах тощо). Попри втрати матеріальних цінностей і людських ресурсів, культурний простір України демонструє стійкість, інноваційність і прагнення до збереження національної ідентичності через мистецтво.

Історична пам’ять є однією з основних складових національної ідентичності, оскільки вона формує уявлення про минуле та колективну ідентичність народу. Використання історичної пам’яті допомагає закріпити національні цінності та символи, а також відновити національну гордість. Україна, яка пережила численні випробування, від війни до політичних репресій, має значний потенціал для формування національної ідентичності через історичну пам’ять.

У сучасному контексті України відродження національної свідомості відбувається через переосмислення історичних подій, як-от Голодомор, Майдан, війна в Донбасі та анексія Криму. Історична пам’ять допомагає не тільки зберегти історичну справедливість, але й служить основою для боротьби за національні інтереси. Мирослав Попович та інші українські дослідники наголошують, що історична пам’ять повинна бути не лише предметом досліджень, але й активно використовуватись для зміцнення національної ідентичності, створення єдиного нарративу, який би об’єднував народ у боротьбі за суверенітет. Мирослав Попович звертав увагу на роль інтелектуальної

традиції та наукової думки в розвитку національної ідентичності. Він стверджував, що нація не може існувати без розвиненої культурної та освітньої системи, оскільки саме в цих сферах формуються основи національної свідомості. Попович також наголошував на важливості розуміння національної ідентичності в контексті сучасних політичних та культурних процесів, які відбувалися в Україні після здобуття незалежності. Дослідження національної ідентичності показує, що це питання не є статичним, а постійно змінюється під впливом різних внутрішніх та зовнішніх факторів. Враховуючи історичний контекст, зокрема вплив радянської ідеології, можна зрозуміти, чому після здобуття незалежності Україна переживала період переосмислення своєї національної ідентичності, прагнучи знайти своє місце в глобальному світі.

Таким чином, аналіз української національної ідентичності дозволяє побачити, як нація, через культурну, мовну, мистецьку та інтелектуальну традицію, формує свою самосвідомість. Це питання залишається актуальним і сьогодні, адже, з одного боку, ми маємо нові виклики глобалізації, а з іншого, – прагнення до збереження національної самобутності.

Список використаних джерел

1. Гриновецький С. Р., Заставецька О. В. Національна ідентичність у контексті глобалізаційних процесів. – Київ: НАН України, 2021.
2. Грицак Я. Життя, смерть та інші неприємності: історія України без цензури. – Київ: Критика, 2016.
3. Шевченко С. Українська національна ідентичність: історіографічні аспекти. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2019.
4. Андерсон Б. Уявлені спільноти: роздуми щодо походження і поширення націоналізму. – Київ: Критика, 2001.
5. Гавриленко О. А. Культурна ідентичність у глобальному контексті: виклики та перспективи розвитку. – Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2020.
6. Гончаренко Є. Нація та її межі: теоретичні підходи до вивчення національної ідентичності. – Київ: Інститут соціології НАН України, 2019.
7. Грушевський М. Історія України-Руси. – Київ: Наукова думка, 1991.
8. Лисяк-Рудницький І. Українська національна ідея. – К.: Либідь, 1992.
9. Прицак Омелян. Українці: минуле і сучасність. – Київ: Вид-во «Києво-Могилянська академія», 2005.
10. Гелнер, Е. Нації та націоналізм; Націоналізм. Пер. з англ. – К.: Таксон, 2003. – 300 с. – (Ex professo). – Бібліогр.: с. 191-192. Сторінка 62-63 містить розділ Е. Ренана «Що таке нація?» (переклад з французької).
11. Шевельов Ю. Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900–1941): Стан і статус / Ю. Шевельов. – Чернівці : Рута. – 208 с.

12. Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? – К.: Молодь, 1967.

13. Андерсон, Б. (2001). Уявлені спільноти: Піднесення та падіння націоналізму / Пер. з англ. – К.: Основи, 350 с.

14. Попович М. Українська національна ідея // Вісник Національної академії наук України. – 2005. – № 8. – С. 14-20.

15. Кульчицький С. В. Історія і час. Роздуми історика / Кульчицький С. В. // Український історичний журнал. – 1992. – № 4. – С. 3-10

16. Барна, О. С. Інформаційний простір України як чинник суспільної консолідації в умовах гібридної війни [Електронний ресурс] / О. С. Барна // Держава і право. Юридичні і політичні науки. – 2019. – Вип. 86. – С. 365–376.

17. Крутій, В. О. Витоки гібридних війн: досвід ХХ століття [Електронний ресурс] / В. О. Крутій // Держава і право. Серія: Політичні науки. – 2017. – Вип. 77. – С. 148–158.

Globalization and National Identity in the Exhibition Space of Ukraine

***Abstract.** The impact of globalization on the formation of national identity in the exhibition space of Ukraine is studied; the challenges and opportunities that arise in the process of cultural interaction are identified. The role of art and exhibition projects as tools for preserving and affirming national identity in the conditions of information warfare and hybrid threats is considered. The contribution of Ukrainian artists to the global artistic dialogue and their influence on supporting the national spirit through exhibition activities during the period of military and social challenges is studied. The theoretical concepts of leading Ukrainian researchers (Yurii Shevelev, Myroslav Popovych) on the adaptation of national identity to global transformations while preserving cultural authenticity are analyzed. The emphasis is placed on the importance of historical memory for the formation of collective identity and cultural resistance in modern conditions.*

***Keywords:** globalization, culture, national-cultural identity, exhibition space, personality, Ukrainian art.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-70>

Олександр Заволгін

*доцент кафедри хорового диригування
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

Alexander Zavolgin

*Associate Professor at the Choral Conducting Department,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music,
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-6024-8427>

© Заволгін О., 2025.

ВІД ЛЕЙПЦИГА ДО ЛОНДОНА:

АРТУР НІКІШ І ТРАНСФОРМАЦІЯ ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА

***Анотація.** Проаналізовано та досліджено творчу постать Артура Нікіша – видатного диригента німецької романтичної школи, його багатогранну концертну діяльність, адміністративні здобутки та педагогічну практику. Розкрито географію виступів і співпрацю з провідними оркестрами Європи та США, визначено особливості інтерпретаційної манери та комунікативного таланту митця, що забезпечили йому визнання сучасників і наступних поколінь диригентів. Підкреслено внесок Нікіша у формування сучасної диригентської школи та розвиток світової музичної культури.*

***Ключові слова:** Артур Нікіш, диригентська школа, німецький романтизм, інтерпретація, концертна діяльність, педагогіка, світова музична культура.*

У процесі аналізу творчого портрету Артура Нікіша, видатного представника німецької романтичної диригентської школи, особливе захоплення викликає саме його професійна концертна діяльність. Робота з визнаними світовими колективами на різних континентах вражає широкою географією його мистецького таланту. У той час, як деяким диригентам не вдавалося налагодити ефективну взаємодію з окремими виконавськими колективами через ускладнення політико-бюрократичного характеру у стосунках з адміністрацією чи самими музикантами, Артур Нікіш, навпаки, вирізнявся здатністю знаходити порозуміння з усіма учасниками творчого процесу.

І це не просто уміння комунікувати, закладене вихованням чи педагогічним впливом вчителів, – це дар, який Артур Нікіш проніс через усе своє життя, щедро роздаючи його всім, з ким йому доводилось зустрічатись.

Варто хоча б згадати його адміністративні здобутки, серед яких організація творчого процесу та очолювання одразу декількох визнаних творчих колективів:

- художній керівник та диригент Лейпцизького театру (*Oper Leipzig 1878 – 1910*);
- симфонічного оркестру Бостона (*Boston Symphony Orchestra 1889 – 1893*);
- музичний директор Будапештської опери (*Magyar Állami Operaház 1893 – 1895*);
- головний диригент Лейпцизького Гевандхаусу (*Gewandhausorchester Leipzig 1895 – 1922*) та Берлінського філармонічного оркестру (*Berliner Philharmoniker 1895 – 1922*) (одночасно);
- у ролі запрошеного диригента амстердамського оркестру Концертгебау (*Koninklijk Concertgebouworkest*);
- Лондонського філармонічного оркестру (*London Symphony Orchestra* (у різні роки між 1904 – 1913));
- Віденського симфонічного оркестру (*Wiener Philharmoniker*);
- диригента постановника в театрі «Ковент-Гарден» (*Royal Opera House*)¹.

Концертний діапазон та творча географія «Великого Чарівника», як його називали самі оркестранти, сягнули всієї Європи та простягнулися за океан. У 1888 році він очолював симфонічний оркестр Бостона і давав численні концерти в США. Нові інтерпретації симфоній Бетховена (зокрема П'ятої) викликали бурю суперечливих відгуків серед критиків, але водночас посилювали інтерес публіки до його творчості.

У 1893 році він стає музичним директором Будапештської опери, а вже два роки потому майже одночасно отримує запрошення на посаду головного диригента Лейпцизького Гевандхаусу та Берлінського філармонічного оркестру. Нікіш приймає обидві пропозиції, а пізніше ще й очолює філармонічні концерти в Гамбурзі (де і залишається на цих постах до кінця свого життя).

З Берлінським філармонічним оркестром Нікіш об'їздив майже всю Європу. Як запрошений диригент він працює також із амстердамським оркестром Концертгебау та Віденським симфонічним оркестром. З 1904 по 1913 рік Нікіш

¹ Найвідомішою з них є постановка оперної тетралогії Ріхарда Вагнера «Кільце Нібелунга» у 1913 році. Відомо, що він активно працював як диригент і режисер-постановник.

часто встає за пульт Лондонського філармонічного оркестру, з яким у 1912 році вирушає в концертне турне Америкою. Працюючи в театрі «Ковент-Гарден», Нікіш здійснює низку постановок, у тому числі «Кільце Нібелунга» Ріхарда Вагнера у 1913 році.

І всюди – творче визнання, всюди овації та безліч нових і нових учнів, що навчались у маестро, навіть не будучи присутнім на його «уроках з диригування». Величезна кількість молодих диригентів вважали його своїм натхненним керівником та учителем.

Крім диригентської діяльності у ролі директора лейпцизької опери (у 1905-1906 роках), Артур Нікіш вів активну педагогічну діяльність у Лейпцизькій консерваторії (*Hochschule für Musik und Theater «Felix Mendelssohn Bartholdy» Leipzig 1889 – 1922*), де викладав диригування. Його учнями були румун Джордже Джорджеску, англієць Альберт Коутс, чех Вацлав Таліх, Костянтин Сараджев та Олександр Хессін. Але ще більше тих, хто вважає себе його прихильниками.

Диригентським стилем Нікіша захоплювалися Леопольд Стоковський, Артуро Тосканіні, сір Адріан Боулт, Фріц Райнер, Ервін Ніредьхазі, Сергій Кусевицький, П'єр Монте, Ернес Ансерме, Фріц Райнер, Вільгельм Фуртвенглер, який очолив після нього оркестри у Лейпцигу та Берліні. З нього ж починається потужна національна школа угорських диригентів, представлена Джорджем Селлом (який саме називав Нікіша «оркестровим чарівником»), Юджином Орманді, Георгом Шолті та ін. Не дивно, що у багатьох сучасних підручниках саме Артур Нікіш вважається засновником сучасної школи диригування.

Так, своєю манерою працювати Нікіш відрізнявся від своїх колег та сучасників. У той час як Бюлов відточував своє художнє розуміння через усні та письмові інструкції, через свої екзегетичні видання класиків та певною мірою розробляв принципи музичного виконання, Артур Нікіш став «провідником у світ диригування» для цілого покоління диригентів зовсім в іншому напрямі. Практика диригування оркестром навчила його розпізнавати можливості, що існують у мистецтві диригування, які раніше навіть не можна було уявити; і він втілював тип вражаючого диригента та імпровізатора з чистотою та характерною досконалістю,

диригента, що створює нові стандарти диригентської професії.

Хоча у фаховій літературі багато уваги приділяється вишуканості жестів Нікіша як диригента, ці зовнішні прояви жодним чином не були проявом позерства, а навпаки – відображали глибину музичного мислення та внутрішню зосередженість. «Його манера диригування швидше була результатом його внутрішньої гармонії, а витонченість жестів була відображенням його врівноваженого характеру. Нікіш досяг вершин майстерності в межах ряду небагатьох рухів, обмежених верхньою частиною тіла і руками, а також масштабом виразності жестів, яким його музиканти повністю підкорялися, а також його сугестивній (гіпнотичній) силі очей. Різні учасники Гевандхауса запевняли, що під чарами його погляду в певні моменти було просто фізично неможливо грати інакше, ніж передбачала концепція Нікіша».

Оркестранти називали його «Чарівником» і грали мов зачаровані його паличкою. Публіка спостерігала за ним у подиві, очі жінок слідували за гордими помахами його довгого диригентського жезла.

У Нікіша з самого початку була повна згода між його намірами та засобами передачі; основний принцип його керівництва був ясний із самого початку. У широкому плавному помаху палички він вкладав весь нотний зміст руху смичка. Складалося враження, що «Нікіш малює мелодії», що вважалося витонченою розкішшю, вишуканим жестом, тоді як Нікіш просто застосував абсолютно об'єктивний, практичний метод управління: прямий вплив на гравців у плані технічного поводження з їхніми інструментами (іншими словами, повна протилежність кокетству чи туманному захопленню).

Вступ інструментів відбувався через внутрішній настрій музикантів, при цьому особлива увага приділялася підходу до інтонації як якості звуку. Чи це співак, духова група, скрипалі чи ударна група... «Наказ Нікіша» – це швидше натхненне прохання, прихована прелюдія до того, що передує реальному звуку, як його виразне переддихання.

Вражаючі результати, яких домагався Нікіш як запрошений диригент, багато в чому ґрунтувалися на його надзвичайно гнучкій адаптації до різних

обставин. Ґрунтуючись перш за все на відповідному виконавському апараті, на звуку, який відразу ж резонував з ним, і лише потім на роботі, він мимоволі зміщав фокус свого задуму туди, де природа його апарату, що вражала, найкраще могла допомогти.

Навіть у відносинах зі своїми музикантами відчувається його влада, його здатність підкорювати. Кожен рух його м'якої руки – один погляд його розумних очей – і сімдесят музикантів підкоряються його волі. Диригентська паличка стає зайвою: ритм відчувається, а не відбивається. Необхідні паузи здійснюються без стуку, лише підняттям руки. У ту ж мить запановує така глибока тиша, що навіть найтонший шепіт диригента чують найвіддаленіші члени оркестру...

Зіграна під його управлінням Четверта симфонія Чайковського змусила лондонську публіку вистрибувати на сидіння Квінз-холу, «...тупаючи ногами і волаючи до хрипоті; багато крісел виявилися поламаними...»¹.

Суперечливі відгуки про виконання Артуром Нікішем П'ятої симфонії Бетховена і досі викликають бурю емоцій у музикантів та критиків усього світу. «Виконання П'ятої симфонії Бетховена – цього великого творіння Бетховена, – як і все велике, народилося з болю. З того глибокого страждання, що лежить над усім людством і зникне лише тоді, коли людство перестане існувати. Як колись писав сам Бетховен: «Ми, смертні з безсмертним духом, народжені лише для страждань; і можна сказати: найкращі отримують радість через страждання».

У 1913 році він вперше записує на грамплатівку цілу симфонію – 5-ю Бетховена. Про нього пишуть газети та журнали, художники малюють його портрети, один із яких належить Леоніду Пастернаку...

10 січня 1922 року Нікіш диригує концертом, організованим Робочим навчальним інститутом на Лейпцизькій партійній конференції Незалежної соціал – демократичної партії Німеччини в Гевандхаусі.

Він глибоко зворушений під час цих виступів. Виконуючи програму, Нікіш не стримує емоції та, за свідченням оркестрантів, по його щоках котяться сльози.

¹Lebrecht, Norman – «The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power», 2001, Citadel Press, Kensington Pub. Corp.; p.32

Це був останній виступ «Великого Чарівника», володаря «чарівної палички», ім'я якого – Артур Нікіш. Наступного дня жорсткий грип змусить його лягти у ліжку, і пневмонія, що з'явиться внаслідок цього, назавжди заплющить очі маестро.

Могутнє крещендо цього унікального, багатогохудожнього життя ніби раптом загасне. Згасне в тихому акорді неземної ніжності та стриманої меланхолії.

Список використаних джерел

1. Лошков Ю. Німецька романтична диригентська школа (друга половина XIX ст.). Культура України : зб. наук. пр. – Х. : ХДАК, 2012. – Вип. 36. – С. 267–276.
2. Плужніков В. М. Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театральній-концертній практиці XIX століття: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2006. 196 с.
3. Chevalley Heinrich «Arthur Nikisch: Leben und Wirken», Berlin, Bote & G. Bock, 1922, 220 p.
4. Dette Arthur «Nikisch», Lothar Joachim Leipzig 1922, 143 p.
5. Galkin Elliott W. «A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice», Pendragon Press 1988, 893 p.
6. Lebrecht Norman «The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power», Simon & Schuster, 1992. p. 393
7. Pfohl, Ferdinand «Arthur Nikisch als Mensch und Künstler...», Leipzig : H. Seemann Nachfolger, 1900, 54 p.

From Leipzig to London: Arthur Nikish and the Transformation of Conducting

***Abstract.** The creative figure of Artur Nikiš - an outstanding conductor of the German romantic school, his multifaceted concert activity, administrative achievements and pedagogical practice are analyzed and researched. The geography of performances and cooperation with the leading orchestras of Europe and the USA are revealed, the features of the artist's interpretive manner and communicative talent, which ensured him the recognition of contemporaries and subsequent generations of conductors are determined. Nikish's contribution to the formation of the modern conducting school and the development of world musical culture is emphasized.*

***Keywords:** Arthur Nikiš, conducting school, German Romanticism, interpretation, concert activity, pedagogy, world musical culture.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-76>

Маріамна Капітула

*головний режисер театру української традиції «Дзеркало»,
магістр II року навчання кафедри оперної підготовки та музичної режисури*

*Науковий керівник: Касьянова Олена Василівна,
кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

Mariamna Kapitula

*chief director of the Ukrainian tradition theatre "Dzerkalo",
2nd year master's student
of the Department of Opera Training and Music Direction of the
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*

*Scientific supervisor: Kasianova Olena Vasylivna,
Candidate of Art History, Professor, Honored Artist of Ukraine,
Professor of the Department of Opera Training and Music Direction of the
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9993-3865>

© Капітула М., 2025.

ФАНТАСТИЧНО-МІФОЛОГІЧНІ ПЕРСОНАЖІ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ

***Анотація.** Досліджено специфіку втілення фантастично-міфологічних персонажів української культурної традиції в музично-театральному мистецтві. Визначено основні типологічні групи образів (божества, демонологічні істоти, чудовиська, перевертні, духи природи, потойбічні персонажі), простежено їх символіку та трансформацію від фольклорного середовища до сценічної репрезентації. Розкрито значення цих персонажів для збереження та актуалізації архетипів колективної пам'яті, а також їхню роль у формуванні художньої мови сучасного українського театру. Акцентовано увагу на інтерпретаційних можливостях демонологічного та міфологічного фольклору в умовах сучасних соціокультурних викликів, де фантастичні образи набувають метафоричного звучання, відображаючи проблеми ідентичності, війни та культурної пам'яті.*

***Ключові слова:** фантастично-міфологічні персонажі, українська культура, музично-театральне мистецтво, демонологічний фольклор, архетип, сценічна інтерпретація, національна ідентичність.*

Постановка проблеми. Фантастично-міфологічні персонажі є невід'ємною складовою української культурної традиції, формуючи уявлення про добро і зло, норми поведінки, межі дозволеного, сакрального та профанного.

Упродовж століть ці образи трансформувалися, мігрували з обрядових дійств у казки, з фольклору – в літературу, а згодом – у музично-театральне мистецтво. Їхня роль у сценічній культурі зросла особливо в умовах національного відродження та пошуку власної ідентичності. Театральна репрезентація демонологічних і міфологічних істот дозволяє не лише зберігати фольклорну спадщину, але й осмислювати архетипічні страхи, бажання, колективну пам'ять. Водночас у сучасному мистецтві зберігається потреба в автентичних образах, які несуть глибинні смисли, пов'язані з природою, родовими зв'язками, сакральною географією.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Феномен української демонології та народної міфології досліджувався як у класичній етнографії (І. Нечуй-Левицький, В. Гнатюк, В. Антонович), так і в працях духовних мислителів (зокрема, митрополита Іларіона/Івана Огієнка), які підкреслювали зв'язок між дохристиянськими уявленнями і культурною спадщиною. Сучасні автори – В. Галайчук, Г. Полянська, О. Поріцька, а також укладачі «Українського бестіарію» – здійснили спробу класифікувати міфологічні істоти за типологічними ознаками. Водночас у музично-театральному контексті образи мавок, русалок, упирів, відьом, вовкулаків та інших істот набули нового життя в інтерпретаціях оперних творів, балад, драм-феєрій тощо. Зокрема, у творі Лесі Українки «Лісова пісня» відображений цілий пантеон духів природи, де кожен персонаж має символічне значення і музично-драматичну функцію. Проте системного аналізу синтезу демонологічного фольклору та театральної мови все ще бракує, що обґрунтовує актуальність наукових розвідок.

Мета дослідження полягає в окресленні специфіки втілення фантастично-міфологічних персонажів української народної традиції в музично-театральній культурі. Завданням є виявити ключові групи персонажів, їх символіку, трансформацію з фольклорного середовища у сценічне, розкрити потенціал цих образів для сучасного українського мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. Фантастично-міфологічні персонажі української культури умовно поділяються на кілька типологічних груп із визначенням їх характерних ознак.

Божества язичницького пантеону (Сварог, Даждьбог, Мокоша, Лада, Ярило та інші) уособлюють стихії, врожай, кохання, родючість. Їхня образність пов'язана з календарно-обрядовими піснями й реконструюється у фольклорних сценах та хорових композиціях музично-театральних творів.

Демонологічні істоти представлені маргінальними та потойбічними силами (чорт, мара, лихо, нічниця, лякливиця та інші), які віддзеркалюють страхи, хвороби, стихійні явища. Їх використовують у виставах із міфологічним або казково-жахливим мотивом, створюючи гібрид комічного і трагічного (наприклад, образ чорта у повісті М. Гоголя «Ніч перед Різдом»).

Чудовиська (Вій, песиголовці, змії та інші) означають персонажі граничного жаху та сили, з якими змагаються герої. Вони є архетипами випробувань і використовуються у фольклорних драмах та інтерпретаціях на кшталт фентезі-опер або перформансів (наприклад, образ Вія в однойменній повісті М. Гоголя та створені на його основі різножанрові музично-драматичні вистави).

Перевертні (відьми, вовкулаки, відьмаки та інші) персоніфікують істоти, які здатні змінювати форму та символізують межу між людським і нелюдським. Їх образність ефектна для сучасних постановок, зокрема в пластичних етюдах, фізичному театрі або хореографічних вставках (наприклад, вистава І. Уривського «Конотопська відьма» за однойменною повістю Г. Квітки-Основ'яненка).

Духи природи (мавки, лісовики, водяники та інші) символізують охоронців стихій, які мають амбівалентний характер. Саме ця група є найпопулярнішою у театральному мистецтві. Мавка з драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» є прикладом виведення образу з народної уяви на рівень культурного архетипу. У виставі «Мавка. Лісова пісня» у режисерському прочитанні автора дослідження

означений персонаж стає носієм екологічної теми, своєрідною берегинею жіночої чуттєвості та втраченої цілісності світу.

Потойбічні істоти (упирі, потерчата, підмінки, русалки та інші) репрезентують образи межового існування, які зберегли міцний зв'язок із замогильною традицією, поховальними обрядами та духовною міфологією. Вони часто слугують центральною метафорою у виставах про втрату, прощення, переродження (наприклад, образи русалок у повісті М. Гоголя «Майська ніч, або Утоплена» та їх різновекторні сценічні утілення в операх, балетах, музично-драматичних виставах тощо).

У театрі української традиції, зокрема в практиці малих сценічних форм, образи цих персонажів дозволяють створити не лише візуально виразну, але й образно насичену сценографію, що впливає на атмосферу та художню цілісність вистави. Такі вистави віднаходять баланс між традицією та її новітнім осмисленням (наприклад, у сучасних інтерпретаціях цих персонажів використовуються колажі фольклору, маски, музика *world music*, обрядова пластика, що підкреслює зв'язок між міфологією та її пластичним вираженням).

Використання фантастичних образів у сучасних інтерпретаціях різножанрових вистав створює певні алюзії на екстремальні події сьогодення, що дозволяє художньо виразити їх психологічні наслідки, провести паралелі між архетипами минулого і теперішнього часу. Постать упиря, русалки, вовкулаки може постати метафорою війни, вигнання, втрати родового коріння або трансформації національного «я». Таким чином, міфологія стає не лише матеріалом для естетичної гри, але й інструментом осмислення дійсності.

Висновки. Фантастично-міфологічні персонажі української традиції становлять цілісну систему знаків, у якій закодовані глибинні уявлення про світ, людину, добро і зло, межу між видимим і невидимим світом. Їхнє сценічне втілення в українській музично-театральній культурі виконує не лише естетичну, але й світоглядну функцію, сприяючи відновленню зв'язку з архетипами національної пам'яті. Залучення демонологічного і міфологічного фольклору у сучасному мистецтві відкриває нові горизонти для режисерської інтерпретації,

пластичної драматургії, музичної мови, символічного мислення. Актуальність цих образів зростає в умовах культурної турбулентності та потреби в ідентифікації як захисті від руйнації, так і способі переосмислення колективного досвіду через мову метафори, обряду та сцени.

Список використаних джерел

1. Галайчук, В.В., 2021. *Традиційні демонологічні уявлення українців про домашніх духів: дис...доктора істор. наук : 07.00.05 – етнологія / Ін-т українозн. ім. І. Крип'якевича НАН України; Ін-т народозн. НАН України. Львів, 528 с.*
2. Галайчук, В.В., 1999. Демонологічні персонажі Середнього Полісся (за матеріали експедицій). *Українська філологія: школи, постаті, проблеми: зб. наук. праць міжнар. наук. конф., присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. Львів: Світ, Ч. 2, сс. 471–485.*
загальнослов'янському контексті (XIX – XX ст.): монографія. Київ: Ліра-К, 2017. 164 с.
3. Іларіон, митрополит (Іван Огієнко), 1992. *Дохристиянські вірування українського народу: історично-релігійна монографія. Київ: АТ «Обереги», 424 с. (факсимільне відтворення за виданням 1965 р., Вінніпег).*
4. Полянська, Г.М., 2010. Образи української демонології в балетній музиці В. Губаренка як чинник драматургічного конфлікту. *Науковий вісник НМАУ імені П.І.Чайковського, 89: Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. Київ, сс. 678–691.*
5. Поріцька, О. А., 2017. *Духовна культура українців: народна демонологія у загальнослов'янському контексті (XIX – XX ст.): монографія. Київ: Ліра-Київ, 164 с.*
6. *Українська демонологія / І. Нечуй-Левицький, В. Антонович, В. Гнатюк., 2022. Київ: Стилет і стилос, 168 с.*
7. *Український бестіарій / спілка «Мальовій», 2023. Київ: Мальопус, 198 с.:іл.*

Fantastic-Mythological Characters in Ukrainian Musical and Theatre Culture

Abstract. *The specifics of the embodiment of fantastic and mythological characters of the Ukrainian cultural tradition in musical and theatrical art are studied. The main typological groups of images (deities, demonological beings, monsters, shapeshifters, nature spirits, and otherworldly characters) are identified, their symbolism and transformation from folklore environment to stage representation are traced. The significance of these characters for preserving and actualizing the archetypes of collective memory, as well as their role in shaping the artistic language of contemporary Ukrainian theatre, is revealed. Emphasis is placed on the interpretive potential of demonological and mythological folklore in the context of modern socio-cultural challenges, where fantastic images acquire metaphorical meaning, reflecting issues of identity, war, and cultural memory.*

Keywords: *fantastic and mythological characters, Ukrainian culture, musical and theatrical art, demonological folklore, archetype, stage interpretation, national identity.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-81>

Олена Касьянова

*кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

Olena Kasianova

*Candidate of Art History, Professor, Honored Artist of Ukraine,
Professor of the Department of Opera Training and Music Direction of the
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8530-8156>

© Касьянова О., 2025.

ПРОЯВИ СВІТОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА ТЛІ СУЧАСНИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ У СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ УКРАЇНИ

Анотація. Розглянуто специфіку сучасних культуротворчих процесів, що спричинили видозміни художньої парадигми театрального мистецтва. Проаналізовано експериментальні оперні проєкти XXI століття, створені в колаборації команди митців, науковців та спеціалістів ІТ-сфери. Визначено основні тенденції розвитку музично-театрального мистецтва доби інформаційного суспільства та високих технологій.

Ключові слова: музичний театр, світові тенденції, культуротворчі процеси.

Постановка проблеми. Науково-технологічна революція, чий планетарний поступ активізувався у XXI столітті, призвела до багатьох перетворень у різних сферах життєдіяльності соціуму та проявилася у суттєвих видозмінах геополітичних, економічних, соціальних та культуротворчих процесів глобалізованого світу. Існуючи довгий час в однополярному форматі з домінуванням американського способу життя, він почав розпадатися на багатопольярний із поступовим угрупованням декількох наднаціональних об'єднань за схожими геоекономічними принципами функціонування держав. Це сприяло появі різних художніх парадигм наднаціональних державоутворень, що базуються на відмінних соціокультурних підходах до впровадження космополітичних та етнічних традицій. З'ясування контенту впливу означених парадигм на культурно-мистецьке життя в Україні актуалізує обрану проблематику в реаліях сьогодення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Процес соціокультурних перетворень в Україні ХХІ століття із визначенням понять глобального, глокального та локального розглянуто О. Копієвською (2014). Експериментальні пошуки та експерименти музичного театру в умовах сучасної мінливої художньої парадигми схарактеризовані О. Касьяною (2024). Контент розвитку креативних індустрій сьогодення як наслідок глобалізаційних культуротворчих процесів у світі окреслено С. Галюк (2024). Вектори розповсюдження сфер застосування медіакультури у різних напрямках життєдіяльності соціуму доби високих технологій з'ясовані І. Байдою (2024). Шляхи модернізації мистецтва оперної режисури відповідно до запитів і уподобань сучасного реципієнта визначив В. Вовкун (2020). Вплив мережі «Інтернет» на пошук нових форматів оперних вистав завдяки планетарній комунікації митців виявлений М. Ржевською (2024). Перспективи розповсюдження досягнень цифрового інструментарію в музичному театрі завдяки мережі «Інтернет» запропоновані Т. Хвостовою (2023). Співпраця митця з різними можливостями штучного інтелекту у візуалізації палітри різних емоційно-інтонаційних аспектів музичної драматургії проаналізована І. Антіпіною (2025).

Виклад основного матеріалу дослідження. Розпад сучасного однополярного світу призвів до видозмін планетарних культуротворчих процесів, що проявилися у виокремленні їх трьох різних аспектів: глобалізації, глокалізації та локалізації з їх впливом на парадигму музично-театрального мистецтва. Глобалізаційні процеси з їх експансією транснаціональної культури на теренах України спричинили деформацію репертуарної політики вітчизняних оперних театрів у бік невиправданого домінування зарубіжних творів над вітчизняними. До того ж, їх виконання мовою оригіналу з трактуванням у контексті західної естетики не завжди зрозумілі українському глядачеві за психологією сприйняття, ментальністю, неврахуванням національних традицій та культурних уподобань.

Глокалізація призвела до об'єднання окремих країн або регіонів світу за подібністю підходів у синтезуванні космополітичного та національного аспектів,

гармонізуючи їх типові, узагальнені компоненти з особливостями етнічної ідентичності. Особливо це притаманно країнам далекосхідного регіону планети, які вдало синтезують сучасні світові тенденції режисури музичного театру з особливостями національних оперних традицій. В Україні XXI століття відбуваються спроби використання цього оптимального досвіду поєднання космополітичної та етнічно-ідентичної складових. На жаль, в умовах економічної залежності від Заходу на тлі екстремальних воєнних подій в музичному театрі України переважає зарубіжний компонент у реалізації оперних проєктів над національним.

Локалізація культуротворчих процесів, характерна для окремих країн чи регіонів світу за специфічними ознаками релігійної приналежності, культурних традицій, способу буття, ментальності, суттєво вплинула на етико-естетичні уподобання та психологічне сприйняття реципієнтом творів музично-театрального мистецтва із наданням переваги етнічній ідентичності, альтернативній прозахідній естетиці. В Україні така локалізація в репертуарі та способах його трактування характерна для окремих регіонів, які раніше входили до різних державоутворень: Австрійської, Османської, Російської імперій, та досі зберігають сформовані століттями специфічні риси у жанрово-стильових інтерпретаціях вітчизняного оперного продукту.

Сучасний глобалізований музично-театральний простір з його масштабними монументальними проєктами й синкретизацією різних галузей мистецтва, спорту, науки, високих технологій, спричинив появу транснаціональних колабораційних корпорацій – креативних індустрій. В оперному мистецтві означені об'єднання опікуються не тільки створенням масштабних мистецьких проєктів, але й вивченням глядацьких уподобань різних вікових і соціальних груп, прогнозуванням перспективних напрямів діяльності, промоцією експериментального продукту, моніторингом за його сприйняттям реципієнтом з можливістю доведення результату до максимальної ефективності.

Поява креативних індустрій за векторами театральної діяльності сприяла необхідності міжнародної колаборації фахівців різних сфер діяльності: митців,

спеціалістів із арт-новацій та штучного інтелекту, науковців різних галузей: істориків, культурологів, соціологів, психологів, маркетингологів тощо задля просування на ринку театральних послуг перспективних експериментальних оперних проєктів. На жаль, представники українського музично-театрального мистецтва здійснюють лише перші спроби на шляху долучення до діяльності в транснаціональних оперних проєктах, обумовлені економічними та геополітичними труднощами в країні. Але окремий досвід вітчизняних національних оперних театрів дозволяє сподіватися на гідну участь українських фахівців у співдружності з провідними постатями задля надбання кращого світового досвіду.

Експериментальні пошуки в музично-театральному мистецтві, здійснені міжнародною спільнотою, призвели до появи нових форматів оперних проєктів під впливом технологічних досягнень сьогодення. Окрім сучасних трансформацій вже існуючих поліжанрових формоутворень: опер-балетів, опер-ораторій, хореографічних кантат, танцопер, кіно-, теле-, відеоопер, з'явилися і нові: онлайн-опера, MTV-опера, цифрова опера із застосуванням різних типів віртуальної реальності, голограм, лазерної проєкції та штучного інтелекту. У сучасній Україні переважає аспект вдосконалення різних поліжанрових форматів, але відбуваються окремі пошуки у сфері цифровізації театру.

Висновки. Окреслені новітні світові тенденції розвитку музичного театру потребують ретельного вивчення, покрокового пристосування до українських реалій з необхідністю переосмислення та впровадження кращого зарубіжного досвіду в результаті долучення вітчизняних фахівців до створення та реалізації міжнародних оперних проєктів.

Список використаних джерел

1. Антіпіна, І., 2025. «Мелодія» Мирослава Скорика як код національної культурної пам'яті: інтерпретація засобами штучного інтелекту. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1 (66), сс. 131-154.
2. Байда, І., 2024. Медіа культура як феномен інформаційного суспільства. *Fine Art and Cultural studies*, 1, сс. 150-156.
3. Вовкун, В.В., 2020. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України. *Мистецтвознавчі записки*, 37, сс. 207-211.

4. Галюк, С.В., 2024. Креативні індустрії як складова сучасної культури. *Вісник НАКККіМ*, 1, сс. 119-125.
5. Касьянова, О., 2024. Метаморфози музично-театрального мистецтва України в умовах видозміни парадигми художньої культури XXI століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 4(66), сс. 152-177.
6. Копієвська, О.Р., 2014. Глобальне, глокальне та локальне: до визначення понять. У кн.: О.Р. Копієвська. *Трансформаційні процеси в культурі сучасної України*: монографія. Київ: НАКККіМ, сс. 49-68.
7. Ржевська, М.Ю., 2024. Музичний театр у мережі Internet: формотворчий та комунікативний аспекти. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*, 139, сс. 65-74.
8. Хвостова, Т.В., 2023. Становлення і тенденції розвитку цифрового театру в сучасній інтернет-культурі. *Вісник НАКККіМ*, 2, сс. 69-74.

Manifestations of Global Trends in the Development of Musical and Theatrical Art against the Backdrop of Contemporary Transformations in the Socio-Cultural Sphere of Ukraine

***Abstract.** The article explores the specifics of contemporary culture-forming processes that have led to transformations in the artistic paradigm of theatrical art. It analyzes experimental opera projects of the 21st century, created through collaborations among artists, scholars, and IT specialists. The study identifies the key trends in the development of musical and theatrical art in the era of the information society and advanced technologies.*

***Keywords:** musical theatre, global trends, culture-forming processes.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-86>

Валерія Колікова

магістрантка I року навчання

кафедри оперного співу і кафедри спеціального фортепіано

Науковий керівник: Ольга Вікторівна Путятицька,

кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

Valeria Kolikova

1st year master's student of the

Department of Opera Singing and the Department of Special Piano

Scientific supervisor: Olha Viktorivna Putiatytska,

Candidate of Arts, Associate Professor, Professor of the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore Studies of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-5774-8949>

© Колікова В., 2025.

ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ У ВИКОНАННІ ФОРТЕПІАННОЇ ТА ВОКАЛЬНОЇ ПАРТІЙ НА ПРИКЛАДІ КОМПОЗИЦІЇ МИРОСЛАВА СКОРИКА «ШУМІЛА ЛІЩИНА» З ЦИКЛУ «ТРИ ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ»

Анотація. Проаналізовано традиції та інновації у виконанні вокальної та фортепіанної партій на прикладі композиції Мирослава Скорика «Шуміла ліщина» з циклу «Три весільні пісні». Висвітлено особливості взаємодії вокального та інструментального начал, роль ритмічної організації, динамічних і штрихових засобів виразності у створенні драматургії твору. Розкрито значення синергії партій як основи художньої цілісності композиції та символічного відображення циклічності людського буття.

Ключові слова: Мирослав Скорик, «Шуміла ліщина», «Три весільні пісні», вокальна партія, фортепіанна партія, інтерпретація, драматургія.

Мирослав Скорик – видатний український композитор, один із найяскравіших представників вітчизняного музичного мистецтва другої половини ХХ століття. Його творчість органічно поєднує елементи української народної музики з академічною структурністю. Яскравим прикладом такого поєднання є пісня «Шуміла ліщина» з циклу «Три весільні пісні».

Цикл «Три весільні пісні» для голосу з оркестром був написаний у 1974 році. До нього входять такі твори: «Ой летять галочки», «Шуміла ліщина» та «Хиляються ворота». Існують кілька варіантів музичного супроводу: для голосу

й фортепіано, для голосу з камерним оркестром, а також із симфонічним оркестром.

На прикладі пісні «Шуміла ліщина» цикл постає як нерозривний симбіоз вокальної та інструментальної партій. Вокальна мелодія подається композитором у своєму першоджерельному вигляді, що ще більше акцентує увагу слухача на важливості фортепіанної партії, яка виконує провідну роль у художньому розвитку твору.

Пісня «Шуміла ліщина» написана в тональності *соль-мінор*, у темпі *Allegretto*, і займає друге місце у циклі. Загалом цикл побудований на контрасті темпів: перша пісня – «Ой летять галочки» – звучить у темпі *Lento*, друга – «Шуміла ліщина» – у темпі *Allegretto*, а третя – «Хиляються ворота» – у темпі *Andante*.

Розглядувана композиція насичена художніми та виконавськими аспектами як у вокальній, так і у фортепіанній партії, які разом створюють яскраву музичну мініатюру. На особливу увагу заслуговує ритмічна складова пісні: синкопічний ритм виступає потужним художнім засобом виразності в обох партіях. Саме завдяки ритму відчувається напруження, загострення інтонаційної драматургії, що передає невідворотність долі й підкреслює циклічність образного розвитку.

Пісня розгортається як мініатюрна драма: вокальна мелодія поступово розвивається й веде до кульмінації разом із текстом, тоді як фортепіанна партія з кожною фразою стає дедалі насиченішою, складнішою за фактуру. Композитор застосовує широкий спектр фортепіанних прийомів, використовуючи динамічні градації, штрихи (*staccato*, *portamento*), яскраві програти, що малюють драматичну лінію розвитку й підкреслюють фатальність змісту. Особливої ваги набуває синергія між партіями: штрихи, динаміка, ритм – усе взаємопов'язане та художньо обґрунтоване.

Після драматичної кульмінації відбувається несподіване згасання: фактура фортепіано стає прозорішою, але зберігає напружене туше, тоді як вокальна партія звучить із відчуттям розпачу та змирення з долею. Обидві партії діють як

єдиний організм – доповнюють одна одну на всіх рівнях: мелодійному, динамічному, ритмічному, штриховому.

Окремий виразовий засіб, який заслуговує на увагу, – педалізація. Вона притаманна лише фортепіанній партії, однак має визначальний вплив на формування динамічного ланцюга твору, допомагає виокремити вокальні інтонації, підтримати дихання й фразування співачки.

Цей твір яскраво демонструє синергію вокальної та фортепіанної партій. Для повноцінного втілення задуму композитора виконавець повинен володіти високим рівнем технічної майстерності, педалізацією, оркестровим мисленням, чутливістю до акустичних властивостей залу та вмінням співпрацювати з вокалістом.

«Шуміла ліщина» – це не просто музична мініатюра, а глибока метафора циклічності людського життя. Вона проходить шлях від тиші – до кульмінації – і знову до тиші. І саме завдяки партнерському взаємозв'язку обох партій перед слухачем постає цілісний художній образ, в якому відображено нерозривність людського та музичного буття.

Список використаних джерел

1. Цейко Н. «Три українські весільні пісні» Мирослава Скорика.

Traditions and Innovations in the Performance of Piano and Vocal Parts on the Example of Myroslav Skoryk's Composition "Shumila Lishchyna" from the Cycle "Three Wedding Songs"

Abstract. Traditions and innovations in the performance of vocal and piano parts are analyzed using the example of Myroslav Skoryk's composition "Shumila Lishchyna" from the cycle "Three Wedding Songs". The features of interaction between vocal and instrumental components are highlighted, along with the role of rhythmic organization, dynamics, and articulation in shaping the dramaturgy of the work. The importance of the synergy between the parts as the foundation of artistic integrity and as a symbolic reflection of the cyclicity of human existence is revealed.

Keywords: Myroslav Skoryk, "Shumila Lishchyna", "Three Wedding Songs", vocal part, piano part, interpretation, dramaturgy.

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-89>

Василь Купрійчук

доктор наук з державного управління, професор,
завідувач Житомирської філії ГО «Національний інститут українознавства»
(Житомир, Україна)

Vasyl Kupriichuk

doctor of science in public administration, professor,
head of the Zhytomyr branch of the Public Organization "National Institute of Ukrainian Studies"
(Zhytomyr, Ukraine)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7229-1749>

© Купрійчук В., 2025.

НАЦІОНАЛЬНА КУЛЬТУРА

***Анотація.** Проаналізовано процес становлення української національної культури, її специфіку та місце у світовому культурному процесі. Висвітлено відсутність системних узагальнюючих праць упродовж XIX – початку XX ст., причини неповноти культурного розвитку в умовах колоніального становища та роль наукових і культурних інституцій у формуванні історіографії. Акцентовано значення праці Івана Огієнка «Українська культура» як першої спроби цілісного узагальнення та наголошено на ролі духовної культури як провідного чинника розвитку суспільства. Зроблено висновок про необхідність поєднання національного і світового досвіду для удосконалення культурного процесу сучасної України.*

***Ключові слова:** національна культура, українська культура, духовна культура, матеріальна культура, історіографія, Іван Огієнко, культурний процес.*

Пошуки відповідей на питання: «Що таке українська культура?», «У чому її особність?», «Яке її місце у світовій культурі?» – важливий чинник національного самоусвідомлення українства. Комплексне дослідження цих проблем стало можливим лише у часи політичного втілення ідеї української державності. Але річ у тім, що українська культура майже не мала своїх наукових історій – узагальнених і синтетичних концепцій історії культури. Були капітальні праці з історії української літератури (О. Огоновського, М. Грушевського, М. Возняка, С. Єфремова тощо), з фольклористики (М. Драгоманова, І. Франка, Ф. Колесси, В. Гнатюка), з історії окремих галузей мистецтва, кілька узагальнюючих праць про окремі періоди українського мистецтва або коротких нарисів його загальної історії (В. Модзалевський «Украинское искусство» [1], Ф. Шміт «Мистецтво старої Руси-України» [2] та «Пам'ятки староруського мистецтва» тощо). Але праць, які

охоплювали б та інтерпретували всю національну культуру в цілості, у взаємодії всіх її ланок, – не було [7].

Причина полягала, напевно, не так у методологічній чи «суб'єктивній» невідповідності української науки, як в об'єктивних обставинах українського життя: відсутності наукових інституцій, які б зосереджували інтелектуальний потенціал і генерували відповідну роботу, нагромаджували джерельний матеріал; а головне – у самій неповноті соціально-культурної структури українського суспільства за умов колоніального становища, і відповідно, – неповноті структури української культури, в якій тривалий час переважали гуманітарні галузі та недостатньо були розвинені інші аспекти культури та культурного самоусвідомлення. Україна мало коли перебувала в стані оптимального (чи просто нормального) національно-культурного розвитку, більше ж – у стані боротьби за національно-культурне виживання, що протягом майже всього XIX ст. змушувало зосереджуватися на проблемах мови, літератури, школи, мистецтва, історичної самоідентифікації. Це впливало на теоретичну модель управління національною культурою та модель її історії. І хоч наприкінці XIX ст., особливо в перші десятиліття XX ст., ця «гуманітарна» модель була вже вочевидь завузькою, вихід за її межі та конструювання ширшої, адекватнішої відбувалися повільно. Крім того, завжди існувала небезпека розчинити історію культури в історії «загальній», переважно суспільно-політичній. Втім М. Грушевський у монографії «Культурно-національний рух на Україні в XVI – XVII віці» [2] уник цього, – можливо, тому, що широка культурна діяльність у цей період зосередила в собі енергію національно-консолідованого руху.

Якщо зазирнути за ширму сторічної давнини, то саме проголошення Української Народної Республіки (далі УНР) надзвичайно актуалізувало потребу в синтезі досягнень українського етносу в усьому історико-географічному обсязі його існування.

Не випадково саме 1918 року в Києві побачив світ перший загальний нарис розвитку і здобутків української культури – праця професора і міністра народної освіти УНР Івана Огієнка «Українська культура: Коротка історія культурного життя

українського народу» [3]. Це була перша спроба такого узагальнення з національних позицій. Попри свій популярний характер і адресованість до малообізнаної аудиторії вона подавала добре продуману загальну картину розвитку національної культури, бодай у схематичному окресленні. Науковий продукт підготовлено і видано в той час, коли зусилля свідомого українства були зосереджені на національному самоствердженні – політичному та культурному, коли треба було надати переконливості образу української культури в очах усього суспільства, аби він став чинником консолідації та мобілізації волі народу на боротьбу за власну державу. Тому автор послідовно і підкреслено обґрунтовує саме уявлення про українську культуру як цілком окрему, а не частину чи периферію російської; наголос зроблено на відмінності її від російської та на тих історичних обставинах, що гальмували її розвиток; багато уваги віддано фактам, що засвідчують антиукраїнську політику російських царів. Тому наукова праця набула виразного полемічного і «політизованого» на той час характеру і постала теоретико-методологічною базою для подальших консолідуючих напрацювань українських культурологів [6].

Поділяючи культуру на матеріальну і духовну, в жодному разі їх відмінності не можна перебільшувати хоча б тому, що предмети духовної культури завжди так чи інакше уречевлюють, матеріалізуються, а матеріальна культура несе в собі людську думку, досягнення людського духу. Саме матеріальна культура є результатом матеріальної діяльності людини, а духовна культура – результат духовної діяльності. Вона відображає досягнення, які показують рівень і глибину пізнання природи і суспільства, ширину світогляду, втілення в суспільне життя ідей і знань [4].

Духовна культура є вищим проявом і спрямовуючим чинником у системах цілісної людської культури, оскільки саме вона орієнтує, мотивує, формує, визначає, надає сенсу всім сферам діяльності людини, у тому числі сфері матеріального виробництва. Саме духовна культура сучасної європейської України має культивувати гуманність сутнісних сил людини – почуттів, розуму, волі, освітлюючи їх вищими духовними цінностями: добром, правдою, красою та любов'ю, яка є вищим проявом і реалізацією духовної людини.

Таким чином, культура – це не тільки виробництво речей та ідей в їх відірваності від людини, це виробництво самої людини, її чіткої конструктивної громадянської позиції у всьому багатстві та багатосторонності її суспільних зв'язків і відносин, у всій цілісності її суспільного буття. Безумовно, такий «генератор» високорозвинених членів суспільства людського капіталу є одним з визначальних чинників консолідації та інтеграції українського суспільства [5].

Висновки. Передумовою подальшого удосконалення та розвитку культурного процесу є комплексне використання історичних здобутків як теоретико-методологічного характеру, так і практики культурної політики українського суспільства. Нині, важливого значення набуває врахування і творчо-критичне поєднання світового і національного історичного досвіду розвитку культурної складової.

Список використаних джерел

1. Шміт Ф. Мистецтво старої Руси-України. / Ф. Шміт. – Харків., 1919.
2. Грушевський М. Культурно-національний рух на Україні в XVI–XVII віці : монографія / М. Грушевський. – К., 1912.
3. Огієнко Ів. Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу / Ів. Огієнко. – К., 1918.
4. Ситник П. К., Дербак А.П. Проблеми формування національної самосвідомості в Україні : Монографія, / П.К.Ситник, А.П.Дербак – К. : НІСД, 2004. – 226 с.
5. Соціальна і гуманітарна політика: підручник/ [авт.кол.: В.П.Трощинський, В.А.Скуратівський, М.В.Кравченко та ін.]; за заг.ред.Ю.В.Ковбасюка, В.П.Трощинського. – К.: НАДУ, 2016. – 792 с.
6. Купрійчук В. М. Гуманітарна політика українських урядів у добу національної революції (1917–1920 рр.) : монографія / В. М. Купрійчук. – К. : Вид-во Європ. ун-ту, 2014. – 378 с.
7. Абрамович С. Культурологія : Навчальний посібник/ Семен Абрамович, Марія Тілло, Марія Чікарькова,; Київський нац. торговельно-екон. ун-т, Чернівецький торговельно-екон. ін-т. -К.: Кондор, 2005. -347 с.

National Culture

Abstract. *The process of formation of Ukrainian national culture, its specificity and place in the world cultural process are analyzed. The lack of comprehensive generalizing works throughout the 19th – early 20th centuries, the reasons for the incompleteness of cultural development under colonial conditions, and the role of scientific and cultural institutions in shaping historiography are highlighted. The importance of Ivan Ohienko's work "Ukrainian culture" as the first attempt at a holistic generalization is emphasized, and the role of spiritual culture as a leading factor in the development of society is emphasized. A conclusion was made about the need to combine national and world experience to improve the cultural process of modern Ukraine.*

Keywords: *national culture, Ukrainian culture, spiritual culture, material culture, historiography, Ivan Ohienko, cultural process.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-93>

Марина Латогуз

*студентка третього курсу
кафедри оперної підготовки та музичної режисури*

*Науковий керівник – Микола Іванович Гамкало,
доцент кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

Maryna Latohuz

third-year student of the Department of Opera Training and Music Direction

*Scientific supervisor: Mykola Ivanovych Hamkalo, Associate Professor
of the Department of Opera Training and Music Direction of the
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine).*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-7778-5480>

© Латогуз М., 2025.

АКТУАЛЬНІСТЬ САМОПРЕЗЕНТАЦІЇ МУЗИЧНОГО РЕЖИСЕРА У ПРОСТОРІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА: ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ КУЛЬТУРНОГО СПІВРОБІТНИЦТВА

Анотація. Проаналізовано актуальність самопрезентації музичного режисера у сучасному мистецькому просторі, досліджено її інструменти, виклики та перспективи культурного співробітництва. Висвітлено роль цифрових платформ, фестивалів, резиденцій, публічних виступів і колаборацій у формуванні професійного іміджу та міжнародного позиціонування. Наголошено на значенні самопрезентації як стратегії професійного розвитку, засобу подолання комунікаційних бар'єрів і трансляції цінностей сучасного мистецтва. Зроблено висновок, що публічна присутність музичного режисера є важливим чинником розширення його впливу, участі в міжкультурному діалозі та формування культурного капіталу України.

Ключові слова: музичний режисер, самопрезентація, сучасне мистецтво, цифрові платформи, культурне співробітництво, культурний капітал.

Вступ. У сучасному мистецькому контексті музичний режисер – це не лише інтерпретатор партитури, але й стратег, комунікатор, культурний менеджер. Простір, у якому функціонує режисер, охоплює не лише театральну сцену, але й цифрові платформи, міжнародні форуми, фестивалі, освітні та соціальні ініціативи. Постає питання: як зберегти художню ідентичність і водночас бути гнучким до викликів доби, яка вимагає відкритості, публічності та медійності? У ХХІ столітті самопрезентація виходить за межі суто професійної діяльності. Вона стає ключовим

інструментом побудови репутації, залучення партнерів та впливу на культурний дискурс. Особливого значення набуває цифрова візуальна присутність: сайти, соціальні мережі, портфоліо, участь у публічних дискусіях і резиденціях. Ці інструменти дозволяють режисерові не лише заявити про себе, але й позиціонуватися у глобальному мистецькому просторі.

1. Сучасні можливості самопрезентації музичного режисера:

- соціальні мережі (Instagram, LinkedIn, Facebook, TikTok), персональні сайти та онлайн-портфоліо стали найшвидшими засобами для демонстрації професійної діяльності, побудови публічного іміджу та пошуку нових можливостей;

- фестивалі, резиденції, лабораторії. Участь у міжнародних конкурсах, форумах, стажуваннях сприяє професійному зростанню, розширенню контактів, обміну досвідом та виходу на міжнародні копродукції;

- публічні лекції, майстер-класи, інтерв'ю. Режисер, який ділиться знаннями, позиціонує себе як експерт, що формує мистецький дискурс і залучає професійне коло однодумців;

- колаборації. Співпраця з представниками інших жанрів (медіамистецтво, перформанс, драматургія) розширює аудиторію і відкриває нові естетичні горизонти;

- грантові й освітні програми. Наявність медіаресурсів і вміння чітко представити власну діяльність є важливою умовою для отримання підтримки, участі у резиденціях та реалізації міждисциплінарних проєктів.

2. Чому важливо виділятися?

В умовах інформаційного перенасичення важливо мати не лише технічні навички, але й впізнаваний художній стиль. Самопрезентація – це спосіб артикулювати власні цінності, окреслити творчу позицію та сформувати аудиторію. Вона також є інструментом професійної стратегії, що дозволяє:

- заявити про унікальність підходу;
- створити інтелектуальний наратив навколо своєї діяльності;
- досягати видимості у професійному полі;
- підвищити довіру аудиторії та інституцій.

3. Перспективи активної самопрезентації:

- режисери з публічно задокументованою діяльністю частіше отримують

пропозиції від театрів, фестивалів, освітніх закладів;

- видиме позиціонування допомагає знайти однодумців для створення власного творчого середовища;

- самопрезентація долає мовні та географічні бар'єри, даючи змогу позиціонувати себе у глобальному контексті;

- наявність професійного портфоліо, медійних згадок, рецензій і відеоробіт підвищує шанси на залучення фінансування;

- режисери, що активно заявляють про себе, залучаються до стратегічного планування у сфері культури як радники, куратори або ініціатори змін.

4. Перспективи культурного співробітництва:

- участь у спільних постановках із театрами та інституціями сучасного мистецтва;

- викладацька діяльність, публікації у професійних виданнях, створення навчальних програм;

- участь у формуванні культурних стратегій та інноваційних моделей управління мистецьким процесом.

5. Самопрезентація як інструмент трансформації ролі митця:

Публічність – це не лише про популярність, а передусім про вплив. Активна присутність у професійному полі дозволяє режисеру:

- задавати тенденції розвитку жанру;

- брати участь у міжкультурному діалозі;

- транслювати цінності сучасного мистецтва: свободу, критичне мислення, інновації, емпатію;

- переосмислювати роль митця як носія змін у суспільстві.

6. Виклики:

- інформаційне перевантаження. Складно втримати увагу аудиторії, яка швидко споживає контент;

- обмежені ресурси. Не всі режисери мають доступ до відеопродакшену, технічної чи PR-підтримки;

- ризик спрощення. Прагнення до впізнаваності може знецінити глибину змісту;

- конкуренція. Українські митці часто змагаються за міжнародну увагу з

представниками країн, що мають усталені культурні стратегії;

- нестабільність у сфері культури. Фінансова, політична та соціальна непередбачуваність ускладнює довгострокове планування;

- міждисциплінарність як стандарт. Режисер має володіти навичками менеджменту, комунікації, цифрової грамотності.

Висновки. Сьогоденний музичний режисер функціонує у просторі публічності, стратегій і відповідальності. Самопрезентація є важливим інструментом реалізації творчого потенціалу, побудови кар'єри та участі в культурному житті як локального, так і міжнародного рівнів. Вона не лише відкриває нові горизонти, але й сприяє формуванню культурного капіталу держави. У світі, де мистецтво дедалі більше існує в соціальній взаємодії, видимість режисера – це форма участі у глобальному діалозі, спосіб впливати на процеси і транслювати цінності культури.

Список використаних джерел

1. Бартківа І. «Професійна ідентичність митця у цифрову добу» // Український культурологічний журнал.
2. Харківський О. «Музичний режисер: між ремеслом і концепцією» // Музика і сучасність.
3. Сайт Українського інституту – <http://www.ui.org.ua>.
4. Goethe-Institut Ukraine – <http://www.goethe.de/ins/ua>.

The Relevance of the Music Director's Self-Presentation in the Space of Contemporary Art: Challenges and Prospects of Cultural Cooperation

***Abstract.** The relevance of the self-presentation of the music director in the modern artistic space is analyzed; its tools, challenges and perspectives of cultural cooperation are investigated. The role of digital platforms, festivals, residencies, public lectures, and collaborations in shaping a professional image and international positioning is highlighted. Emphasis is placed on self-presentation as a strategy of professional development, a means of overcoming communication barriers, and a way to convey the values of contemporary art. It is concluded that the public visibility of the music director is an important factor in expanding influence, participating in intercultural dialogue, and shaping the cultural capital of Ukraine.*

***Keywords:** music director, self-presentation, contemporary art, digital platforms, cultural cooperation, cultural capital.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-97>

Ілля Луковенко

*кандидат історичних наук, доцент кафедри суспільних наук
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського,
доцент кафедри етики та естетики
Українського державного університету ім. Михайла Драгоманова
(Київ, Україна)*

Іуа Lukovenko

*Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Social Sciences
of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
Associate Professor of the Department of Ethics and Aesthetics
of the Mykhailo Dragomanov Ukrainian State University
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8266-6310>

© Луковенко І., 2025.

МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР УКРАЇНИ ПЕРЕД ЗАГРОЗАМИ «РУССКОГО МИРА» (НА ПРИКЛАДІ САКРАЛЬНИХ СПОРУД ДОНЕЧЧИНИ)

***Анотація.** Проаналізовано вплив ідеології «руського мира» на мистецький та духовний простір України в умовах російської агресії. Досліджено масштаби руйнувань сакральних споруд Донеччини, зокрема православних храмів, католицьких костелів, синагог та мечетей. Висвітлено значення знищення релігійних об'єктів як складової культурного та історичного геноциду українського народу. Наголошено на непоправних втратах духовної спадщини та ідентичності, а також на потребі збереження культурної пам'яті в умовах війни.*

***Ключові слова:** мистецький простір, «руський мир», сакральні споруди, Донеччина, культурна спадщина, духовна ідентичність.*

В умовах тривання російської агресії проти України культурний (культурно-мистецький) простір нашої країни перебуває під загрозою такої ж небезпеки, як і держава загалом. Під час обстрілів та бойових дій за роки повномасштабного вторгнення руйнувань та знищень зазнали десятки українських музеїв, театрів, бібліотек, шкіл, пам'ятників, пам'яток історії, архітектури та культури тощо. На окупованій території знищують українську культуру та українську ідентичність, вивозячи награвовані експозиції й колекції з українських музеїв, спалюючи українські книги з бібліотек, руйнуючи українські пам'ятники та замінюючи їх своїми.

Знищення української культури, у тому числі й у її матеріальному вимірі, нищення української історико-культурної та духовної спадщини є одним з

найважливіших елементів просування ідеології «русского мира». Адже, як російська державна ідеологія та політична технологія, «русский мир» виступає водночас і світоглядно-ідеологічним обґрунтуванням та практичним інструментом для втручання Росії у внутрішні справи інших країн (у першу чергу, пострадянських, але не тільки), а також окупації бодай частини їхньої території.

Найостанніші дані, що їх наводить Міністерство культури та стратегічних комунікацій, свідчать, що за час повномасштабного вторгнення загальна чисельність пошкоджених пам'яток культурної спадщини в Україні склала 1453 об'єкти [4].

Поряд із об'єктами культурної інфраструктури численні втрати продовжує нести і релігійна інфраструктура України. Адже духовне, духовно-релігійне життя українського суспільства є важливою мішенню для агресора.

За період із 24 лютого 2022 р. до 2 лютого 2025 р. руйнувань та пошкоджень зазнали щонайменше 643 культові споруди багатьох конфесій (храми, мечеті, синагоги та інші релігійні об'єкти, зокрема кладовища, меморіальні знаки та духовні навчальні заклади). З них щонайменше 150 об'єктів зазнали важких пошкоджень або взагалі повністю знищені, що завдало та продовжує завдавати непоправних втрат релігійним громадам та культурній спадщині України в цілому [3, с. 4].

Агресія Росії не залишає безпечного місця в цілому по Україні, жоден культурний та релігійний об'єкт не може почуватися у безпеці. Але через об'єктивні фактори найбільше страждає фронтова та прифронтова зона.

Донеччина в цьому відношенні є одним з найбільш постраждалих регіонів, причому ще з 2014 р., як і схід України в цілому. За даними Міністерства культури 89 % об'єктів культурної інфраструктури Донеччини зазнали руйнувань та пошкоджень.

Об'єктами агресії збоку окупанта стали і численні релігійні споруди, у тому числі й історичні, на території Донеччини. За кількістю зруйнованих та пошкоджених релігійних архітектурних споруд та інших об'єктів Донецька область

посідає перше місце серед інших областей: активістами проекту «Релігія в огні» станом на березень 2025 р. було зафіксовано щонайменше 131 культову споруду Донеччині, що було знищено або пошкоджено. Більшість з них є культові споруди Української православної церкви Московського патріархату (УПЦ МП) – 74; молитовні будинки («Зали Царств») Свідків Іегови – 22; молитовні будинки євангельських християн-баптистів (ЄХБ) – 12; мечетей – 4; інших протестантських конфесій – 4; Православної церкви України (ПЦУ) – 3; синагог – 3; Римокатолицької церкви – 2; Української греко-католицької церкви – 2; індуїзму – 1; Адвентистів сьомого дня – 1; інші об'єкти – 3 [3, с. 6].

Як видно, найбільш постраждала мережа УПЦ МП, у першу чергу, через сам факт чисельності та розвиненості її присутності в регіоні порівняно із іншими релігійними спільнотами. Напередодні повномасштабного вторгнення в області нараховувалося 772 громади цієї церкви. Ця цифра умовна, адже вона майже не змінювалася з 2014 р. та враховує кількість громад у тому числі й на окупованих територіях, число яких не піддається об'єктивному контролю та обрахуванню. Звісно, не всі вони мають повноцінні культові споруди. На перший погляд цифра 131 не є надто великою. Адже станом на 2021 р. в області було пораховано 1790 культових будівель та приміщень всіх конфесій, з них 609 саме культових споруд. Знову ж таки, ця цифра включає і фактично неперифіковану кількість культових приміщень на окупованих територіях. Зокрема, 782 культових приміщення УПЦ МП (з них 497 культових споруд).

Тобто статистично на даний момент область втратила близько 7% культової мережі. Але ж мова йде не про цифри, а про спадок, пам'ять, ідентичність, про те, що колись було центрами духовного життя, а зараз перетворилося на руїни.

Одним з наслідків цієї війни є і те, що Донецька область та Україна в цілому втрачає й історико-культурну релігійну спадщину. Серед зруйнованих та пошкоджених православних культових споруд, на жаль, є історичні храми та церкви, деякі з них втрачені безповоротно [1].

Зокрема, треба вказати, що Донецька область до початку повномасштабного вторгнення могла похвалитися цілою низкою старовинних православних культових

споруд, що налічують століття своєї історії. До 2022 року на території області існувало 69 православних храмів та церков, що мали дорадянську історію та дивом пережили роки радянської атеїстичної влади та Другу світову війну [2, с. 348]. На жаль, не всі вони пережили вже сучасні воєнні дії.

Неодноразово під обстрілами росіян був комплекс споруд Державного історико-архітектурного заповідника (м. Святогірськ), де розташована Святогірська Свято-Успенська Лавра УПЦ МП. На території заповідника не залишилося жодного храму, який би не постраждав (хіба що за виключенням скельних храмів). Зокрема, постраждали Свято-Успенський собор, який був побудований у 1859-1863 роках, Свято-Покровська церква, яка була зведена у 1844-1850 роках. Обстрілами було пошкоджено і найстарішу церкву Донеччини – наскельний Свято-Миколаївський храм, побудований у XVII столітті у стилі козацького бароко.

Надзвичайно сильно постраждали старовинні православні культові споруди Бахмуту (як і все місто в цілому): суттєвих руйнувань зазнали Всіхсвятський храм 1893 року та храм-дзвінниця Івана Предтечі 1861 року. На жаль, назавжди втрачений один з найстаріших храмів Донеччини та одна з небагатьох дерев'яних церков – Свято-Миколаївський храм 1798 року.

Суттєвих руйнувань зазнали й інші старовинні культові споруди Донеччини. Зокрема, це Свято-Покровська церква у селі Кліщіївка (Бахмутського району) 1841 року, велична Церква Різдва Пресвятої Богородиці у селищі Новоекономічному (Покровського району) 1905-1911 року, Свято-Миколаївський храм у місті Авдіївка 1899 року, суттєво було зруйновано Храм Дива Архистратига Михаїла у селі Новомихайлівка (Покровського району) 1907 року (це була перша культова споруда Донеччини, побудована із застосуванням залізобетону), руйнувань зазнала Церква Святого Димитрія Солунського (Мироточивого) у селищі Верхньоторецьке (Покровського району) 1865 року, Свято-Георгіївський храм в селі Олександро-Шульгине (Краматорського району) 1829 року. Постраждали під час обстрілів і Свято-Преображенська церква у селі Серебрянка (Бахмутського району) 1778 року та Свято-Макаріївська церква у місті Торецьк 1906 року. Під час наступу окупантів

на Покровськ сталася ще одна непоправна втрата: було повністю знищено ще одну дерев'яну історичну культову споруду – Церкву Різдва Пресвятої Богородиці у селі Андріївка (Волноваського району) 1795-1798 року.

Постраждали не тільки православні старовинні культові споруди. Так у Бахмуті суттєво постраждав римо-католицький костел Успіння Пресвятої Діви Марії, який був збудований у 1902-1903 роках. У Маріуполі руйнувань зазнала будівля старої маріупольської синагоги (так званої «ремісничої синагоги») початку ХХ ст. (у наш час приміщення використовувалося як молитовний будинок громадою Церкви християн адвентистів сьомого дня). Руйнувань від обстрілів зазнало приміщення і старої синагоги Бахмута 1863 року (у наш час воно вже не використовувалося за призначенням). Будівля мала статус архітектурної пам'ятки – щойно виявленого об'єкта культурної спадщини місцевого значення.

Список використаних джерел

1. Війна та руїни: знищення церковної архітектури у Донецькій області. URL: <https://dn.gov.ua/news/vijna-ta-ruyni-znishchennya-cerkovnoyi-arhitekturi-u-doneckij-oblasti>
2. Луковенко І.Г. Православні храми Донеччини XVII – початку ХХ ст. Довідник. Київ: Відділення релігієзнавства Інституту філософії ім. Г.С. Сковороди НАН України; Видавництво Руслана Халікова, 2021. 354 с.
3. Релігія в огні: Три роки війни у цифрах. Звіт за результатами проєкту «Релігія в огні» (24 лютого 2022 року – 2 лютого 2025 року). Київ, 2025. 9 с.
4. 1453 пам'ятки культурної спадщини та 2286 об'єктів культурної інфраструктури постраждали в Україні через російську агресію. URL: <https://mcsc.gov.ua/news/1453-pamyatky-kulturnoyi-spadshhyny-ta-2286-obyektiv-kulturnoyi-infrastruktury-postrazhdaly-v-ukrayini-cherez-rosijsku-agresiyu/>

The Artistic Space of Ukraine under the Threat of the “Russian World” (Based on the Example of Sacred Buildings in Donetsk Region)

***Abstract.** The influence of the ideology of "Russian World" on the artistic and spiritual space of Ukraine in the conditions of Russian aggression is analyzed. The scale of destruction of sacred buildings in Donetsk region, including Orthodox churches, Catholic cathedrals, synagogues, and mosques, is explored. The significance of the destruction of religious objects as a component of the cultural and historical genocide of the Ukrainian people is highlighted. Emphasis is placed on the irreparable losses of spiritual heritage and identity, as well as on the need to preserve cultural memory during wartime.*

***Keywords:** artistic space, “Russian World”, sacred buildings, Donetsk region, cultural heritage, spiritual identity.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-102>

Катерина Міненко

*аспірантка кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського
(Київ, Україна)*

Kateryna Minenko

*Postgraduate student, Department of Theory and History of Culture
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-7704-3084>

© Міненко К., 2025.

ПРОСТОРОВІ ВРАЖЕННЯ КОМПОЗИТОРА ЯК ВАЖЛИВИЙ ЗАСІБ ВИВЧЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

***Анотація.** Досліджено значення просторових вражень композитора у контексті вивчення культурної пам'яті. Проаналізовано взаємозв'язок між творчою біографією митця, культурним середовищем та індивідуальним досвідом, що формують художню реальність музичних творів. Наголошено на ролі подорожей, урбаністичного простору та міжкультурних контактів у трансформації особистісних вражень у музичний текст. Підкреслено значення просторових вражень як свідчення культурно-історичного контексту та засобу збереження й трансляції культурної пам'яті.*

***Ключові слова:** просторові враження, композитор, культурна пам'ять, музичний текст, творча біографія, культурний простір.*

Необхідність дослідження просторових вражень композитора спровоковано взаємозв'язком між явищами творчої біографії та культурної пам'яті, адже, створюючи художню реальність своїх творів, композитор залучає власний досвід і разом з ним враження від подорожей (навіть тих, що не відбулися, але були здійснені у творчій фантазії митця), прогулянок, читання книг, споглядання мистецьких об'єктів, спілкування та ін. Підкреслимо, що здобуті враження є суб'єктивною реакцією на навколишній простір, а це, у свою чергу, вимагає від людини розуміння історико-культурного «оточення» певного місця та наявності власного життєвого бекграунду.

Відзначимо, що перебування в будь-якому просторі впливає на фізичний, чуттєвий та культурний досвіди композитора. Тоді як пам'ять є методом накопичення та передачі досвіду, а також інструментом вибудовування

взаємовідносин з навколишнім світом. На думку О. Самойленко, це «спонукає до дій, пробуджує волю до вчинку та посвідчення особистих можливостей» [Самойленко, 2020, с. 174].

Завдання нашого дослідження полягає у вивченні взаємодії реальних вражень та культурного контексту, який оточував композитора, адже музичний світ, в який занурюються слухачі, виникає в результаті цілої низки свідомих та несвідомих процесів. Тому ми розглядаємо музичні твори як подорожі враженнями та уявою митця. Варто наголосити, що чимало музичних опусів написано як інтерпретація відомих сюжетів живопису та літератури. Завдяки цьому на тлі колективного культурного досвіду та особистих вражень митця давні світи та чужоземні мелодії неодноразово оживають у музичному мистецтві.

Важливим джерелом здобуття досвіду було і донині залишається подорожування. Воно як характерна ознака повсякдення митців вже декілька століть поспіль відкриває чимало граней, які поєднують реальність та фантазію, предметність і чуттєвість, минуле з сьогоденням, відображаючи певну закономірність у прагненні композитора зобразити враження від миттєвих почуттів. З іншого боку, у випадках, коли людина потрапляє в чужорідний культурний простір, іноді відбувається своєрідна апперцепція нового середовища у контексті рідної культури. Це спричиняє певний особистісний конфлікт, де провідну роль вже відіграє сприйняття композитором нової дійсності. Тому мотив ностальгії, що притаманний більшості композиторів-мандрівників, швидше за все, є результатом свідомого або, навпаки, неусвідомленого несприйняття місця, де вони опинились. О. Самойленко зазначила, що «життєва реальність з її змістовою багаторівневістю – предмет людської віри та гри; те, що людина може й прагне, здатна зробити стосовно неї, представляє її цілісний особистісний (індивідуалізований і соціалізований рівною мірою) досвід; зв'язки-взаємодії між реальністю та досвідом, а також способи, види й форми репрезентації даного зв'язку в просторі й часі життя

передає переживання – як постійний модератор залежності досвіду від реальності та реальності від досвіду» [Самойленко, 2020, с. 174].

Власне, урбаністичний простір теж містить у собі символічність культурної пам'яті: вулиці, що століттями зберігають спогади про визначні події, що тут відбувалися, та культурні пам'ятки, які нагадують про життєвий шлях видатних митців, науковців та ін. А це дуже важливо, адже людина не просто перебуває в певному просторі, але й спостерігає за життям міста, аналізує його та зчитує всі символічні послання, що дозволяє їй формувати нові міжкультурні зв'язки, звички та враження. Таким чином, саме місто як культурний осередок дозволяє виявляти характерні особливості світосприйняття композитора, які в результаті позначаються на творчості, яку неможливо розглядати без розуміння факторів впливу зовнішнього середовища.

Прикметно, що вивчення простору та перебування людини в ньому бере початок у роботах відомих антропологів, культурологів, філософів, як-от Г. Зіммель, А. Лефевр, М. Фуко та ін. Поняття простору вживається в різних сферах людського життя, у тому числі й чуттєвій, яка безпосередньо стосується творчого процесу та особистісного досвіду музиканта. Тому ретельний аналіз деяких загальновідомих фактів та застосування методу культурологічного коментаря відкриває певну закономірність між наявністю вражень про відвідувані композитором міста та художнім змістом музичного тексту. У свою чергу, саме мандрівки є стимулом набуття культурного досвіду та розширення творчої уяви композитора.

Варто згадати слова В. Беньяміна: «Жити означає залишати сліди» [Бодлер, Беньямін, 2023, с. 220], в яких хоч і відчувається посилення на предметний світ, але в той самий час наявний помітний натяк на вплив творів мистецтва та культурних явищ на людську свідомість. Схожу думку зустрічаємо й у Х. Борхеса, який теж розглядає загальнолюдську пам'ять як явище культури: «Безсмертя досягається через створене нами, через пам'ять, яку ми залишаємо в інших» [Борхес, 2024, с. 31]. Слід зазначити, що культурологічний підхід дозволяє залучати різноманітні контексти задля дослідження даної теми. Адже

за його межами чимало фактів творчих біографій залишилися б непоміченими або втраченими дослідниками.

Свого часу дослідниця Т. Кривошея зазначила, що «головним джерелом транслювання будь-якого досвіду (принаймні, в контексті європейської культурної парадигми) було слово записане» [Кривошея, 2010, с. 43]. Оскільки, композиторський досвід втілюється в музичному тексті, це робить твори водночас частиною як предметного світу, так і чуттєвого. До того ж чимало композиторів залишили по собі речі, які, з одного боку, втілюють особистісний досвід, а з іншого, – загальнокультурний. Наприклад, рукописи, щоденники, будинки-музеї, одяг та ін. Слід підкреслити, що просторові враження композитора відіграють важливу роль у збереженні та трансформації культурної пам'яті у новий музичний досвід, про що свідчить низка досліджень С. Тишка, його співавторів та послідовників, що присвячені проблематиці творчої біографії та впливу на неї відповідного культурного середовища.

Таким чином, просторові враження постають як свідчення культурно-історичного контексту епохи, емоційної сфери та особистісного досвіду композитора. Щодо їх ролі у вивченні явища культурної пам'яті, то вони сприяють дослідженню творчої особистості композитора як посередника між досвідом минулого і майбутнього. У результаті науковець нерідко знаходить розв'язання також і проблем сучасного світу, адже кожне покоління митців та дослідників насамперед зосереджується на тих проблемах минулого, які турбують їх у теперішньому, що демонструє сталість у питаннях культурного досвіду та сприйняття.

Список використаної літератури і джерел

1. Бодлер Ш., Беньямін В. Паризький сплін. Есе. Київ : Комубук, 2023. 368 с.
2. Борхес Х. Борхес, неписаний. Есе. Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2024. 76 с.
3. Кривошея Т. Вплив стилю виховання на формування пайдеї в античній культурній традиції: культурологічний аспект // Київське музикознавство: зб. ст. Київ, 2010. № 34. С. 42–49.
4. Самойленко О.І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

The Composer's Spatial Impressions as an Important Means of Studying Cultural Memory

***Abstract.** The significance of the composer's spatial impressions in the context of the study of cultural memory is investigated. The relationship between the artist's creative biography, cultural environment, and personal experience that shape the artistic reality of musical works is analyzed. The role of travels, urban space, and intercultural contacts in transforming personal impressions into a musical text is emphasized. The importance of spatial impressions as evidence of the cultural and historical context and a means of preserving and transmitting cultural memory is highlighted.*

***Keywords:** spatial impressions, composer, cultural memory, musical text, creative biography, cultural space.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-107>

Катерина Муренець

*магістр I року навчання кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*

*Науковий керівник: Касьянова Олена Василівна,
кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

Kateryna Murenets

*1st year master's student
of the Department of Opera Training and Music Direction of the
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*

*Scientific supervisor: Kasianova Olena Vasylivna,
Candidate of Art History, Professor, Honored Artist of Ukraine,
Professor of the Department of Opera Training and Music Direction of the
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-0167-0658>

© Муренець К., 2025.

ДУХОВНІСТЬ І ГУМАНІЗМ У МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ЯК НАДВАЖЛИВІ ПОЗАЧАСОВІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДНИХ ПОЗИЦІЙ СУЧАСНОГО СОЦІУМУ

***Анотація.** У статті досліджено проблеми сучасного музично-театрального мистецтва в контексті глобалізаційних процесів початку XXI століття. Проаналізовано зміни парадигми художньої культури, зумовлені технологічним прогресом і зростанням видовищності оперних постановок. Визначено, що надмірне захоплення сценічною візуальністю часто призводить до нівелювання гуманістичної та духовної складової музичного театру, закладеної у композиторському задумі. Автор наголошує на необхідності повернення театру його виховної, просвітницької та духовно-гуманістичної місії, здатної формувати ціннісні орієнтири сучасного суспільства. У цьому контексті розглядаються концептуальні положення Ф. Шиллера щодо морально-етичної ролі театру, а також духовна тематика в операх Ж. Массне, спрямована на утвердження гуманізму й духовного оновлення. Підкреслено, що звернення до морально-етичних ідеалів у музичному театрі може стати чинником стабілізації культурного розвитку в умовах глобальних криз і забезпечити гармонійне співіснування технократичного та духовного начал у цивілізаційному поступі людства.*

***Ключові слова:** музичний театр, глобалізація, духовність, гуманізм, Ф. Шиллер, Ж. Массне, сценічна культура, художня парадигма.*

Постановка проблеми. Світовий музичний театр початку XXI століття розвивається у новій парадигмі художньої культури, пов'язаної з активною

колаборацією митців різних країн у різновекторних пошуках інноваційних утілень міжнародних оперних проєктів. Цей глобалізаційно-інтеграційний аспект призводить до появи надвидовищних вистав завдяки застосуванню новітнього технологічного і цифрового інструментарію. Водночас надмірне захоплення видовищною складовою сценографічного оформлення вистав часто-густо призводить до втрати ідейно-тематичного задуму композитора, спрямованого на виховання у людини певних життєвих цінностей завдяки змістовно-емоційному впливу оперного твору.

На жаль, технократичний аспект у формуванні світоглядних позицій сучасного соціуму в умовах глобалізованого простору переважає над гуманітарною складовою його виховання, що призводить до розповсюдження в суспільстві нарративу раціональної доцільності з негативними соціокультурними наслідками у роз'єднанні, а почасти і дегуманізації спільноти. Тому актуальність звернення до духовно-гуманістичної тематики в оперному мистецтві може бути одним із знакових факторів у вирішенні означеної проблеми через вплив на формування у глядача певних ціннісних орієнтирів завдяки гармонійному поєднанню видовищної та змістовної складових у виставі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Позитивні та негативні наслідки впливу нової парадигми художньої культури на музично-театральне мистецтво сьогодення визначила О. Касьянова [5]. На необхідності розуміння суспільством морально-етичної ролі театру у функціонуванні будь-якого соціуму задля забезпечення його цивілізаційного поступу наголошував Ф. Шиллер [9]. Особливості вирішення духовної тематики в операх Ж. Массне в контексті формування у глядача позачасових людських цінностей розглянули М. Вороніна [1-4] та Л. Мудрецька [6-8].

Огляд джерел дозволяє констатувати актуальність обраної проблематики на тлі соціокультурних викликів сьогодення із визначенням шляхів подолання її негативного впливу на людську спільноту.

Мета дослідження – визначити концептуальні підходи до формування позачасових світоглядних позицій сучасного соціуму крізь призму звернення

музичного театру до духовності та гуманізму в репертуарній політиці.

Виклад основного матеріалу дослідження. У сучасних реаліях значення театру для розвитку українського суспільства та держави до кінця залишається недооціненим. Та й, на жаль, і сам театр не завжди у цій ролі буває на висоті, бо сучасний глядач приходиться на виставу, бажаючи побачити очікуване видовище, заздалегідь проанонсоване і прорекламоване у різних засобах масової комунікації, у тому числі використовуючи можливості мережі «Інтернет». І театр, йдучи назустріч запитам і побажанням глядача, пропонує йому начебто «шляхетне та вічне» або «смішне та бадьоре». Але насправді, перебуваючи в умовах комерціалізації та економічної доцільності постановок з ідейно-тематичною спрямованістю на формування у суспільства світоглядних позицій у руслі духовності та гуманізму, театр часто-густо пропонує мистецький ерзац-продукт з гедоністичною направленістю і вульгаризацією високих ідеалів, помислів, вчинків у постмодерніському трактуванні.

Ставлячи за мету руйнування стереотипів у необхідності збереження балансу між формою і змістом у театральних виставах, деякі сучасні «інтерпретатори» нібито відчують незручність та некомфортність від необхідності донесення до глядача надважливих для всієї людської спільноти проблем з їх спільним вирішенням, впадаючи в іншу крайність, перетворюючи твір з глибоким ідейним сенсом на шоу-видовище. Такий підхід на тлі сучасних екстремальних умов і соціокультурних викликів відволікає соціум від вирішення нагальних проблем суспільства, спрямованих на відновлення гуманістичних засад його існування. Порушення основоположних морально-етичних принципів комунікації між людьми виховує у глядача поверхневе, легковажне ставлення до життя, вирішення власних потреб у будь-який спосіб.

Театр, який призначений бути ретранслятором високих гуманістичних ідей задля просвітництва й прищеплення глядачеві позачасових моральних устоїв, ціннісних орієнтирів, естетичних поглядів, смаків, уподобань, починає трансформуватися на осередок популяризації масової культури з її розважальним контентом, перетворюючи особистість глядача на натовп, не здатний

об'єктивно мислити та приймати самостійні рішення.

Саме через театральну культуру можна впливати на людську особистість, збагачуючи її знаннями та піднімаючи морально, даючи вміння розуміти людей, свою державу та своє місце в ній. Під час перегляду театральних вистав глядачі можуть спостерігати за нинішнім, минулим та майбутнім. Таким чином, він є однією з небагатьох форм спілкування, що створює можливості спілкуватися без кордонів у часі та просторі. Театр виконує важливу місію пробудження інтересу та зацікавленості у пізнанні світу, починаючи від несформованого, найменшого глядача, стимулюючи розвиток його зору, слуху, пам'яті, дає варіанти соціалізації у майбутній світогляд дорослої, зі сталими судженнями людини.

Відмічаючи значущу роль театру у вихованні морально-зрілого суспільства, Ф. Шиллер у своєму виступі «Театр як установа моральна» на публічному засіданні курфюрстського німецького товариства в Маннгеймі 1784 року окреслив фундаментальні духовно-гуманістичні позачасові аспекти буття соціуму. На думку Ф. Шиллера, театр завдячує своїм виникненням загальній, непереборній схильності людини до нового і надзвичайного, її потреби у збудженому стані духу. Тому театр, який відкриває нескінченне коло діяльності духу, прагне до неї, надає їй наснаги і поєднує розум і серце глядача зі шляхетною розвагою. Ф. Шиллер зробив припущення, що у часи тяжких випробувань людство потребує звернення до духовної тематики притчового характеру із долученням до позачасових цінностей задля збереження своєї цивілізації.

Майже 100 років потому інший митець, композитор Ж. Масне, перебуваючи так само у нестабільному середовищі, пов'язаному із загостренням колоніальних процесів, у багатьох своїх творах («Марія Магдалина», «Сафо», «Таїс», «Жонглер Богоматері» та інших) намагався звернути увагу суспільства на проблему його навернення до духовності та гуманізму з метою попередження знищення людства в результаті війн та розбрату.

І нині, коли людство перетинає межу першої чверті XXI століття, коли світ стоїть перед вибором порозуміння або знищення в результаті ядерної загрози,

звернення театру до духовно-гуманістичних засад у мистецькій діяльності як ніколи актуальне задля можливості збереження світлого та мирного майбутнього наших нащадків.

Висновки. Функціонування театру у будь-якому форматі, його взаємодія із суспільством для переосмислення та вирішення нагальних проблем можна вважати своєрідним символом держави разом із основними державними атрибутами. А рівень впливу та якості мистецької практики, насамперед, залежить від обрання правильного шляху його діяльності, репертуарної політики та режисерських сценічних прочитань творів-оригіналів у контексті композиторських задумів без втрати їх високого ідейно-тематичного сенсу. Це дозволить повернути вектор розвитку людської цивілізації у гармонійне поєднання технократичного та духовно-гуманістичного аспектів виховання, що може забезпечити мирне співіснування різних соціально-політичних та економічних систем у світі.

Список використаних джерел

1. Вороніна, М.О., 2011. Образ головної героїні в ораторії Ж.Массне «Марія Магдалина». *Київське музикознавство*, 40, сс. 83-90.
2. Вороніна, М.О., 2017. Ораторії «Дитинство Христа» Г. Берліоза і «Марія Магдалина» Ж.Массне та їх роль в історії жанру. *Київське музикознавство*, 55, сс.179-199.
3. Вороніна, М.О., 2013. Ораторія Массне «Марія Магдалина» в контексті західноєвропейської ораторіальної традиції. *Київське музикознавство*, 45, сс. 167-178.
4. Вороніна, М.О., 2012. Хорові сцени у священній драмі Ж.Массне «Марія Магдалина» як один з факторів визначення жанру ораторії, *Київське музикознавство*, 44, сс. 29-35.
5. Касьянова, О., 2024. Метаморфози музично-театрального мистецтва України в умовах видозміни парадигми художньої культури XXI століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 4 (65), сс. 152-177.
6. Мудрецька, Л., 2013. Вагнерівські впливи в опері «Есклармонда» на Ж.Массне. *Київське музикознавство*, 45, сс. 178-196.
7. Мудрецька, Л., 2006. Опері Ж.Массне початку XX століття. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Музика XX століття: погляд із XXI*, 44 сс.101-113.
8. Мудрецька, Л., 2008. Погляди на особистість та творчість Ж. Массне. *Київське музикознавство*, 28, сс.48-59.
9. Schiller, Johann Christoph Friedrich von. 1784. *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*. Mannheim.

Spirituality and Humanism in Musical-Theatrical Art as Fundamental Timeless Factors in the Formation of Modern Social Worldview

The article explores the challenges of contemporary musical theatre in the context of globalization processes of the early 21st century. It analyzes the paradigm shift in artistic culture caused by technological advancement and the growing emphasis on visual spectacle in opera productions. The study emphasizes that excessive fascination with scenographic effects often leads to the loss of the composer's original moral and spiritual message. The author highlights the importance of restoring the theatre's educational and humanistic mission aimed at shaping the value orientations of modern society. The conceptual ideas of Friedrich Schiller regarding the moral role of theatre and the spiritual themes in Jules Massenet's operas are examined as examples of artistic engagement with humanistic ideals. It is concluded that the return to ethical and spiritual foundations in musical theatre can serve as a stabilizing factor for cultural development amid global crises and ensure a harmonious coexistence of technological and humanistic dimensions in the evolution of civilization.

Keywords: *musical theatre, globalization, spirituality, humanism, Friedrich Schiller, Jules Massenet, stage culture, artistic paradigm.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-113>

Сюй На

*PhD, аспірантка творчої аспірантури кафедри оперного співу
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

Xu Na

*PhD, Postgraduate Student, Department of Opera Singing,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4932-2882>

© На С., 2025.

ПАРТІЯ ОКСАНИ В ОПЕРІ С. ГУЛАКА-АРТЕМОВСЬКОГО «ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ» У КОНТЕКСТІ МЕТАКУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНУ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

***Анотація.** Проаналізовано партію Оксани в опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» у контексті метакультурного феномену української вокальної школи. Досліджено еволюцію виконавських традицій, тембральні зміни та інтерпретаційні підходи до образу Оксани від часу перших постановок до сучасних редакцій. Визначено значення концертно-сценічного артистизму та роль провідних представників української вокальної школи у формуванні канонів сценічного втілення партії.*

***Ключові слова:** українська вокальна школа, опера «Запорожець за Дунаєм», С. Гулак-Артемівський, партія Оксани, виконавські традиції.*

Вокальне мистецтво є важливим типом виконавства, в якому провідна роль належить співацькому голосу. Українська вокальна школа є званою в усьому світі. Її ознаки – високий професіоналізм, оригінальність, високий рівень персоналістичності: кожна особа, що належить до неї, має непересічну творчу харизму, талант, є носієм унікального голосу. Саме цей фактор дозволив українській вокальній школі висунутися на перші позиції світового виконавства ще у XIX столітті. Зароджуючись у надрах українського театральнo-драматичного мистецтва, українське оперне виконавство проходить складний шлях формування. Його особливістю є «концертно-сценічний артистизм», який може розглядатися як мистецтвознавчий феномен, сутність якого «відображає специфіку внутрішнього перевтілення в художній образ музичного твору й

універсальну систему комунікативних та регулятивних сценічних рухів, спрямованих на переконливе підсилення процесу донесення необхідної інформації до слухачів/глядачів під час прилюдного виступу» [На, 2022, с. 164]. Тому яскравий феномен концертно-сценічного артистизму видається цікавим для вивчення у його рамках партій українських оперних персонажів, що склали цілу галерею унікальних оперних типажів, заклали канони для їх втілення. Однією з таких є партія Оксани з опери Семена Степановича Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Сама опера є шедевром, класикою українського музичного театру другої половини XIX ст. Вона яскраво ілюструє «ейдос вокальності» (термін Валентини Антонюк [Антонюк, 2001, с. 164]) її автора – співака, лібретиста та композитора. Багато дослідників відмічали полікультурні акценти опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»: відомою є концепція З. Лиська, який знаходив відбиток традицій Моцарта, зокрема у сюжеті та у музичній реалізації деяких образних сфер зингшпілю «Уведення із Сералю» [Карась, 2023, с. 10]. Згідно з ідеєю Дмитра Миколайовича Ревуцького, пізніше розвинутою Іриною Степанівною Драч, опера С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» є парафразом сюжету Дж. Россіні «Італійка в Алжирі». Зазначимо, що вказані перетини вплинули на музичну стилістику опери українського композитора і знайшли пряме відображення у музичній складовій, так і у вокально-виконавських традиціях.

Не випадково ця опера має багату історію постановок, яка розпочалася з музично-драматичних вистав труп корифеїв українського театру (кінець XIX–початок XX ст.), де була представлена ціла галерея образів, зокрема й жіночих, серед яких виокремлюється партія Оксани, яка є носієм справжньої ліричної сфери у цій народній комічній опері. Від перших постановок, здійснених у 60-х роках XIX ст., амплуа та тембр ліричної жіночої партії Оксани зазнали тембральної метаморфози: від композиторського задуму, що передбачав мецо-сопрановий тембр, виконавська практика перейшла до сопрано, що й закріпилося у традиції.

Особливої вагомості в історії українського вокального виконавства набули принципи та канони співацько-акторської інтерпретації партії Оксани у майстерній традиції представників української вокальної школи: О. Петрусенко, З. Гайдай, М. Сокіл, З. Христич, Є. Колесник, Г. Ципола, Л. Забіляста, В. Соколик, С. Сорока, Н. Захарченко, М. Бем, О. Станіславова, Г. Шоліна, Т. Пономаренко, К. Радченко. На особливу творчу увагу та наукове вивчення заслуговують принципи інтерпретації партії Оксани в Оперному театрі м. Дніпра та вокальна майстерність молодшої генерації: Тетяни Лисенко, Любові Рибак, Софії Сороки – володарки колоратурного сопрано та ХНАТОБ ім. М. В. Лисенка.

Оновлення принципів втілення образу Оксани відбувається у постановці 2015 року в Національній опері України, де музична редакція та оркестрування належить Мирославу Скорику, сценічна редакція – Анатолію Солов'яненку, виконавцями партії Оксани є Ганіна Тетяна, Бахріддінова-Кравчук Ксенія. Останнім часом у постановках першої чверті ХХІ ст. відбувається певне подолання стереотипів сприйняття опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм». Напрямок цих новацій прозоріше можна сприйняти на прикладі постановки Львівської опери (режисура Оксани Тараненко, музична редакція Олександра та Дмитра Саратських, партія Оксани: Аліна Діденко, Людмила Корсун, Дар'я Литовченко, Мар'яна Мазур, Ганна Носова).

Опера С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» є класикою українського музично-драматичного театру, яка з 60-х років ХІХ століття не покидає провідні сцени оперних театрів України.

Список використаних джерел

1. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. 2-ге вид. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
2. Карась Г. Музикознавчі дисертації Стефанії Туркевич та Зиновія Лиська як фактор утвердження національно-культурної ідентичності. // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво. Том 6. № 1. 2023. С. 8–16.
3. Сюй На. Концертно-сценічний артистизм вокаліста як мистецтвознавчий феномен // Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського. 2022. № 3–4 (56–57). С. 154–168.

Oksana's Role in S. Hulak-Artemovskiy's Opera «Zaporozhets beyond the Danube» in the Context of the Metacultural Phenomenon of the Ukrainian Vocal School

***Abstract.** The role of Oksana in S. Hulak-Artemovskiy's opera "Zaporozhets beyond the Danube" in the context of the metacultural phenomenon of the Ukrainian vocal school is analyzed. The evolution of performance traditions, timbral changes, and interpretive approaches to the image of Oksana from the time of the first productions to modern revisions are studied. The importance of concert and stage artistry and the role of the leading representatives of the Ukrainian vocal school in the formation of the canons of the role's stage embodiment are determined.*

***Keywords:** Ukrainian vocal school, opera «Zaporozhets beyond the Danube», S. Hulak-Artemovsky, Oksana's role, performance traditions.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-117>

Наталія Пархоменко

*магістр I року навчання кафедри оперного співу
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.*

*Науковий керівник: Касьянова Олена Василівна,
кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

Natalia Parkhomenko

*1st year master's student
of the Department of Opera Singing of the
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*

*Scientific supervisor: Kasianova Olena Vasylivna,
Candidate of Art History, Professor, Honored Artist of Ukraine,
Professor of the Department of Opera Training and Music Direction of the
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-7338-962>

© Пархоменко Н., 2025.

МИСТЕЦЬКИЙ ДОРОБОК СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ У КАМЕРНОМУ ВИКОНАВСТВІ

***Анотація.** Досліджено мистецький доробок Соломії Крушельницької у камерно-вокальному жанрі. Проаналізовано особливості її інтерпретацій романсів та народних пісень українських і зарубіжних композиторів, визначено її внесок у розвиток камерного виконавства та формування національної вокальної традиції. Окреслено унікальність її виконавського стилю, побудованого на поєднанні глибокого аналізу літературного тексту та музичної драматургії. Підкреслено значення камерного доробку співачки як еталону вокального мистецтва ХХ століття, що продовжує надихати сучасних виконавців.*

***Ключові слова:** Соломія Крушельницька, камерно-вокальний жанр, українська вокальна школа, романс, інтерпретація.*

Постановка проблеми. Стрімкий розвиток камерного вокального жанру в Україні та Західній Європі впливає на сучасну культуру музикування, створює нові умови для реалізації творчого потенціалу молодих співаків. Камерне виконавство має особливу специфіку та різновид технік, не притаманних оперному жанру. Однією з перших та найвидатніших представниць камерного жанру в Україні є всевітньо відома оперна дівка Соломія Крушельницька.

Залишивши оперну сцену, співачка майстерно опанувала камерний жанр і залишила по собі вагомий доробок, який і донині надихає юних митців звертатися до цього різновиду вокального мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Про доробок співачки у камерно-вокальному жанрі відомо здебільшого з оглядових джерел, спогадів та листувань, упорядкованих М. Головащенко [4,5,6,7]. Характер виконавської майстерності Соломії Крушельницької камерних творів окреслили у своїх дослідженнях І. Дубровіна [1], І. Комаревич [2,3]. Ці джерела надають змогу проаналізувати специфіку виконавської майстерності співачки у камерному жанрі.

Мета дослідження – визначити творчий підхід та індивідуальний стиль С. Крушельницької в інтерпретації камерно-вокальних творів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Камерно-вокальний жанр відіграв значну роль у розвитку та становленні Соломії Крушельницької як визначної особистості у виконавському мистецтві. З дитинства вона мала потяг до характерних творів, притаманних цьому жанру, зокрема народних пісень. Під час навчання у Львівській консерваторії співачка славилася своїм виконанням романсів М. Лисенка на слова видатного українського поета Т. Г. Шевченка і вважалася однією з кращих їх інтерпретаторок. Її внесок в українську камерно-вокальну творчість неоціненний. Прима мала честь бути першою виконавицею романсів М. Лисенка, Я. Лопатинського, Д. Січинського та інших видатних українських композиторів. У репертуарі С. Крушельницької були й камерно-вокальні твори зарубіжних композиторів: романси, народні пісні різних країн світу, концертні арії барокової та класичної епохи тощо. Співачка активно гастролювала з концертами різними регіонами світу, найвизначніші її гастролі відбулися в Південній Америці. Не покидала оперна дівка камерно-вокальний жанр аж до останніх днів. Уже будучи професоркою у Львівській музичній академії, вона продовжувала виходити на концертну сцену.

Для Соломії Крушельницької цей жанр був не тільки можливістю відчутти, інтерпретувати та блискуче виконати твір малої форми з внутрішньою

завершеною драматургією, але й полем для її гуманістичної соціальної діяльності, адже співачка часто-густо брала участь у благодійних концертах.

Унікальність виконавського успіху оперної примадонни у камерно-вокальному жанрі полягала в її умінні інтерпретувати твір згідно з його поетичним контентом. Співачка проводила глибинний аналіз літературного тексту, співставляла із музичним полотном та пропускала зміст твору крізь власне емоційно-психологічне сприйняття, створюючи виконавські афекти. Вона неодноразово наголошувала на важливості дотримання цілісного образу героїні в його візуальному вираженні (костюми, сукні, зачіски) та найбільш важливому глибинному психологічному прояві через технічні нюанси виконання. Працюючи над кожним романсом, С. Крушельницька проводила ґрунтовну аналітичну роботу як під час розбору партії-ролі, так і під час її психоемоційного втілення. Такий підхід вирізняв її серед інших виконавців камерно-вокального жанру та сприяв долученню її імені до скарбниці музичного мистецтва ХХ століття.

Висновок. Доробок С. Крушельницької у камерно-вокальному жанрі й досі є одним із кращих зразкових прикладів вокального виконавства, який здійснює вагомий вплив на молодих співаків та студентів музичних академій. Найкращі її виконання збережені на платівках, відцифровані у мережі інтернет та є досконалим мистецьким посібником для творчої молоді.

Список використаних джерел

1. Дубровіна, І., 2022. Соломія Крушельницька як феномен світового та вітчизняного вокального мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 53,1, сс. 106-112.
2. Комаревич, І., 2016. Психологічні та соціоісторичні компоненти музично-сценічної життєтворчості Соломії Крушельницької : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства/ львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка. Львів. С16.
3. Комаревич, І., 2013. Камерно-вокальний репертуар Соломії Крушельницької в культурному контексті свого часу. *Науковий збірник Львівської національної музичної академії і М.В. Лисенка, 27: Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі. Серія: Виконавське мистецтво*, сс. 143-148.
4. Крушельницька, С., 1979. Лист до М. Павлика від 4 квітня 1894 року. У кн.: Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування: у 2 ч. / упоряд., вступ. Ст. Та приміт. М.І. Головащенко. Київ : Музична Україна, 2, с. 218.

5. Крушельницька, С., 1979. Лист до М. Павлика від 10 березня 1894 року. *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування: у 2 ч. / упоряд. вступ. ст. та приміт. М.І. Головащенко. Київ : Музична Україна, 2, с. 187.*

6. Крушельницька, С., 1979. Мила несподіванка. У кн.: *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування: у 2 ч. / упоряд., вступ. ст. та приміт. М.І. Головащенко. Київ : Музична Україна, 2, сс. 16–17.*

7. Крушельницька-Охримович, О., 1978. Все, що залишилося в пам'яті про Соломію. У кн.: *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування: у 2 ч. / упоряд., вступ. Ст. Та приміт. М.І. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1. Сс. 46–69.*

Solomiia Krushelnytska's Artistic Legacy in Chamber Performance

***Abstract.** The artistic work of Solomiia Krushelnytska in the chamber-vocal genre is studied. The peculiarities of her interpretations of romances and folk songs by Ukrainian and foreign composers are analyzed, her contribution to the development of chamber performance and the formation of the national vocal tradition is determined.. The uniqueness of her performance style, built on a combination of in-depth analysis of the literary text and musical dramaturgy, is outlined. The importance of the singer's chamber work as a standard of vocal art of the 20th century, which continues to inspire modern performers, is emphasized.*

***Keywords:** Solomiia Krushelnytska, chamber vocal genre, Ukrainian vocal school, romance, interpretation.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-121>

Наталя Пархоменко

*магістр I року навчання кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*

*Науковий керівник: Касьянова Олена Василівна,
кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

Natalia Parkhomenko

*1st year master's student
of the Department of Opera Training and Music Direction of the
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*

*Scientific supervisor: Kasianova Olena Vasylivna,
Candidate of Art History, Professor, Honored Artist of Ukraine,
Professor of the Department of Opera Training and Music Direction of the
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-7338-962>

© Пархоменко Н., 2025.

СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ОПЕРИ С. МОНЮШКА «ГАЛЬКА» М. САДОВСЬКИМ У ПЕРШОМУ УКРАЇНСЬКОМУ СТАЦІОНАРНОМУ ТЕАТРІ КИЄВА

***Анотація.** Досліджено сценічне втілення опери С. Монюшка «Галька» у постановці М. Садовського в першому українському стаціонарному театрі Києва. Проаналізовано режисерський задум митця, особливості адаптації польського твору до українського культурного контексту та інтерпретаційні зміни драматургії. Висвітлено етнографічні елементи, використані у постановці, зокрема перенесення дії на Галичину та включення гуцульського колориту. Наголошено на значенні цієї постановки для становлення національної режисерської школи початку ХХ століття.*

***Ключові слова:** С. Монюшко, «Галька», М. Садовський, українська режисура, сценічне втілення.*

Постановка проблеми. Тематика соціальної нерівності в особистих стосунках між молодими людьми в сучасних умовах соціального та матеріального розшарування суспільства знов виходить на порядок денний, що обумовлює звернення уваги режисерів-постановників до опери С. Монюшка «Галька» із її переосмисленням крізь призму нинішніх реалій. Водночас звернення музичного театру до оперного твору, написаного ще в середині ХІХ

століття, вимагає переосмислення його драматургії та сценічної інтерпретації відповідно до сучасних реалій режисерської практики. Спираючись на історію знакових сценічних утілень твору, авторка дослідження обрала для проведення наукового аналізу постановку опери С. Монюшка «Галька» українським корифеєм М. Садовським у стаціонарному театрі як класичний зразок її сценічного прочитання у контексті започаткування фундаментальних засад вітчизняної режисури на початку ХХ століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукові розвідки з першої польської національної опери С. Монюшка «Галька» були здійснені Г. Горським [2]. Функціонування українського музичного театру початку ХХ століття та аналіз його постановок були проведені Г. Веселовською [1], Ю. Станішевським [3], О. Федотовою [4], В. Щепакіним [5]. Режисерський задум М. Садовського та особливості втілення опери С. Монюшка на українській сцені розглянули Г. Веселовська [1] та Ю. Станішевський [3]. Аналітичним підґрунтям стало лібрето В. Вольського до опери С. Монюшка «Галька» у двох редакціях [6,7].

Мета дослідження – з'ясувати концепт адаптації польської опери С. Монюшка «Галька» корифеєм українського театру М. Садовським крізь призму театральної естетики початку ХХ століття.

Виклад основного матеріалу дослідження. «Галька» С. Монюшка стала першою польською національною оперою, прем'єра якої мала значний успіх і радикально вплинула на розвиток цього жанру не тільки в Польщі, але й у країнах Східної Європи. Тріумф твору привернув увагу корифеїв української сцени. М. Старицький, зацікавлений просуванням в Україні жанру національного музично-драматичного театру на тлі послаблення тогочасної регіональної політики царату, проявив інтерес до видатного твору польського композитора, визначив його соціокультурну актуальність та прийняв рішення про його втілення на вітчизняній сцені.

У 1882 році М. Старицький сформував трупу із високопрофесійних акторів, здатних виконувати оперні вистави, після чого розпочалася їх спільна творча робота в означений сфері музично-театрального мистецтва. Невдовзі

труппа розкололася на два окремі склади через конфлікт художніх поглядів М. Старицького та М. Садовського. У 1887 році Старицький звернувся до опери С. Монюшка «Галька» у зв'язку із власним рішенням розширити репертуар труппи і додати туди західноєвропейські твори, адаптовані під уподобання вітчизняного глядача. Корифей створив власний переклад вистави, подавши запит на друк, але його версія не пройшла цензури, і митець отримав заборону на інсценізацію.

Тоді за роботу над оперою взявся М. Садовський. Він зробив свою версію її перекладу українською мовою, інтерпретував твір в іншому контексті із переносом подій на Галичину, зробив героїв гуцулами із відповідною стилістикою, вираженою етнографічними елементами і деталями побуту. Таким чином, режисер наблизив твір до сприйняття українським глядачем, порушивши один із канонів автора. До танцювальних номерів польської опери додався гуцульський Аркан в етнографічній стилістиці В. Верховинця, що тільки підкреслило український національний колорит у режисерському задумі корифея. Сценографічна складова вистави ґрунтувалася на зображенні схилів Карпат, що надавало опері в редакції М. Садовського геть іншого забарвлення порівняно з польським оригіналом.

І хоча режисерський задум ішов певною мірою в розріз із партитурою композитора, наповненою здебільшого польським колоритом, вистава мала успіх і була тепло прийнята глядачами та театральною критикою. Тим самим громадськість підтримала творчий задум Садовського, який вважала доречним і зрозумілішим через вирішення в українській стилістиці, що сприяло започаткуванню тенденції переосмислення зарубіжної опери в національному контексті.

Садовський умів проникати у глибинну психологію персонажів, направляючи своїх акторів у відповідне психоемоційне русло партії-ролі, що у загалі приводило до більш розширеного ідейного наповнення вистави. Бажаючи уникнути штамів, Садовський провів кропітку виховну роботу в колективі,

працюючи з виконавцями над психологічною основою ролей, направляючи їх у процесі перевтілення та розбурхуючи їх фантазію.

Корифей загострив психологічний зміст твору, конфлікт, зробивши його більшим за звичне трактування у соціальній проблематиці. Януш в інтерпретації М. Садовського – нещадний пан, який користується своєю вседозволеністю, доводячи нещасну дівчину-сироту Гальку до самогубства. Режисер відійшов від традиційного вирішення фіналу: замість смутку і безвиході народ піднімає бунт проти панства, бажаючи помститися за Гальку і роки пригнічення, тим самим показуючи, що беззаконня і вседозволеність не є прийнятними в суспільстві.

Висновки. М. Садовський наповнив виставу життєвою правдою. Його прагнення до природніх, «живих» і психологічно змістовних мізансцен яскраво втілювалося в постановці опери С. Монюшка «Галька». Він загострив драматургію твору, надавши йому бунтівної природи, тим самим віддаючи шану авторам опери, які підтримували селянські повстання. Глибина психоемоційного забарвлення образів персонажів та наповненість партій-ролей, логічність та органічність мізансцен зробили виставу корифея яскравим зразком якісної української режисури початку ХХ століття.

Список використаних джерел

1. Веселовська, Г.І., 2007. *Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр.* Київський театральний модернізм. 2-е вид., випр. і доп. Київ: Гнозис.
2. Горський, Г. Про оперу «Галька». URL: <https://zbruc.eu/node/45366> . (дата звернення 20.10.2024).
3. Станішевський, Ю., 2006. Український театр кінця ХІХ – початку ХХ століть: проблеми синтетичної природи і становлення національного режисерського мистецтва. У кн.: *Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття*/ Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: Інтертехнологія. сс. 11–80.
4. Федотова, О., 2021. Українська музично-театральна культура другої половини ХІХ – початку ХХ ст. в аспекті оперної творчості С. Монюшка. *Modern ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals.* «Baltija Publishing», pp. 496-515.
5. Щепакін, В., 2018. Польсько-українські музичні зв'язки. *Українська музична енциклопедія*, 5. Київ: ІМФЕ. сс. 345–357.
6. Wołski, W., 1848. «Halka» libretto, wersija wileńska. [Електронний ресурс]. URL: https://web.archive.org/web/20100206211610/http://trubadur.pl/Indeks/bib/Halka_wilenska.html (дата звернення 20.10.2024).
7. Wołski, W., 1858. «Halka» libretto, wersija warszawska. [Електронний ресурс]. URL: <https://web.archive.org/web/20100305162536/http://trubadur.pl/Indeks/bib/Halka.html> (дата звернення 20.10.2024).

Stage Embodiment of S. Moniuszko's Opera «Halka» by M. Sadovsky in the First Ukrainian Stationary Theatre of Kyiv

***Abstract.** The stage embodiment of S. Moniuszko's opera Halka in M. Sadovsky's production at the first Ukrainian stationary theatre in Kyiv is researched. The directorial idea of the artist, the peculiarities of the adaptation of the Polish work to the Ukrainian cultural context and the interpretive changes of the drama are analyzed. The ethnographic elements used in the production are highlighted, in particular, the transfer of the action to Halychyna and the inclusion of the Hutsul flavor. The importance of this production for the formation of the national directing school of the beginning of the 20th century is emphasized.*

***Keywords:** S. Moniuszko, Halka, M. Sadovsky, Ukrainian directing, stage embodiment.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-126>

Костянтин Покотило

*кандидат філософських наук, доцент,
Київський національний університет будівництва і архітектури
(Київ, Україна)*

Kostiantyn Pokotylo

*Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor,
Kyiv National University of Construction and Architecture.
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7428-5411>

© Покотило К., 2025.

ПРАКТИЧНА ФІЛОСОФІЯ РОДЖЕРА СКРУТОНА:

ЕТИЧНИЙ ТА ЕСТЕТИЧНИЙ ВИМІРИ

***Анотація.** Досліджено практичну філософію Роджера Скрутона в етичному та естетичному вимірах. Проаналізовано його критику морального релятивізму та утилітаризму, обґрунтування етики обов'язку, традиції та любові до ближнього. Розглянуто концепцію краси як об'єктивної цінності, її нормативну силу та взаємозв'язок із моральністю. Висвітлено критику модернізму й постмодерну в мистецтві, а також значення естетичного виховання для формування чеснот і культурної тяглості. Визначено актуальність філософії Скрутона для сучасного суспільства в умовах духовних та культурних викликів.*

***Ключові слова:** Роджер Скрутон, практична філософія, етика обов'язку, краса, мораль, естетика, консерватизм.*

Вступ. Роджер Скрутон (1944–2020) – один із найвпливовіших консервативних філософів сучасності, чия практична філософія поєднує етичні та естетичні пошуки. Актуальність звернення до ідей Скрутона зумовлена кризою морального релятивізму і всездозволеності, що панують у ліберальній культурі початку ХХІ століття. Він гостро критикує лібералізм за абсолютизацію автономії та розрив із традицією. Натомість пропонує філософію обов'язку, любові до ближнього і пошани до краси – як відповідь на духовну кризу сучасного світу.

Етичний вимір. Скрутон наголошує на обов'язку як ключовій етичній категорії, критикуючи утилітаризм і моральний релятивізм. Його етика побудована на ідеї вкоріненості особи в традиції та спільноті, що формує чесноти. Він вважає мораль неможливою без любові до ближнього,

відповідальності та повагою до спадку. Критикує спрощене тлумачення прав людини без прив'язки до обов'язків. Право, на його думку, виростає з обов'язку перед спільнотою.

Естетичний вимір. Скрутон вважає красу об'єктивною цінністю, що має нормативну силу. Він заперечує суб'єктивізм і релятивізм у мистецтві, підкреслює роль краси у формуванні моральної особистості. Різко критикує модернізм та постмодернізм у мистецтві, які, на його думку, ведуть до руйнування морального порядку. Мистецтво, архітектура, музика – для Скрутона не лише естетичні, але й етичні явища, що формують суспільство.

Взаємозв'язок етики та естетики. У практичній філософії Скрутона етичне та естетичне переплетені. Краса сприяє вихованню доброчесності, шанобливого ставлення до світу, формує емпатію. Потворне в мистецтві, навпаки, притуплює моральне чуття. Скрутон наголошує: без культури краси занепадає мораль, а без моралі краса втрачає значення. Тому він виступає за естетичне виховання як інструмент відновлення культурної тяглості.

Критика та актуальність. Філософія Скрутона зазнавала критики за консерватизм, елітарність, іноді – за суперечливі судження щодо мультикультуралізму. Втім, вона має значний потенціал для сучасності: пропонує ціннісні орієнтири в добу релятивізму, нагадує про значення обов'язку, краси, національної ідентичності. Особливо актуальна для суспільств, які переживають культурні виклики, як-от Україна в умовах війни та трансформації.

Висновок. Практична філософія Скрутона пропонує цілісне бачення людини – як моральної та естетичної істоти. Вона відновлює значення понять обов'язку, краси, чесноти, кидає виклик постмодерній байдужості. Його ідеї – не лише академічні, але й життєві, здатні надихати на збереження духовної спадщини, моральної відповідальності й культурної гідності.

Список використаних джерел

1. Mahoney D. *Scrutonian Conservatism Reconsidered* // Law & Liberty, 01.01.2025. URL: <https://lawliberty.org/forum/scrutonian-conservatism-reconsidered/> (дата звернення: 05.05.2025).
2. Malik K. *The uncomfortable truths about Roger Scruton's conservatism* // The Guardian, 18.01.2020. URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/jan/18/the-uncomfortable-truths-about-roger-scruton-conservatism> (дата звернення: 05.05.2025).

3. Скрутон Р. *Консерватизм. Запрошення до великої традиції* / пер. з англ. Катерина Діса. – К.: Наш Формат, 2022. – 178 с.

4. Scruton R. *Beauty*. Oxford: Oxford University Press, 2009. – 240 p.

5. Shoval R. *Art and Politics in Roger Scruton's Conservative Philosophy* // Public Discourse, 24.09.2023. URL: <https://www.thepublicdiscourse.com/2023/09/91086/> (дата звернення: 05.05.2025).

Roger Scruton's Practical Philosophy: Ethical and Aesthetic Dimensions

Abstract. *Researched is Roger Scruton's practical philosophy in its ethical and aesthetic dimensions. Analyzed are his critique of moral relativism and utilitarianism, his grounding of an ethics of duty, tradition, and love of neighbor. Examined is the concept of beauty as an objective value with normative power and its interrelation with morality. Highlighted is his criticism of modernism and postmodernism in art, as well as the significance of aesthetic education for the cultivation of virtues and cultural continuity. Defined is the relevance of Scruton's philosophy for contemporary society in the face of spiritual and cultural challenges.*

Keywords: *Roger Scruton, practical philosophy, ethics of duty, beauty, morality, aesthetics, conservatism.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-129>

Тетяна Протчева

діджитал художниця, засновник GLOW ART,
дипломат «Книги рекордів України»
(Київ, Україна)

Tetiana Protcheva

digital artist, founder of GLOW ART,
diplomat of the Ukrainian Book of Records
(Kyiv, Ukraine)

© Протчева Т., 2025.

ЗАКОДОВАНА ПАМ'ЯТЬ: NFC ТА QR У ДІАЛОЗІ З ТРАДИЦІЙНОЮ ВИШИВКОЮ

Анотація. Досліджено поєднання традиційної української вишивки з сучасними цифровими технологіями, зокрема QR-кодами та NFC-чіпами у контексті збереження культурної ідентичності. Проаналізовано феномен «закодованої пам'яті» як синтезу архаїчного орнаменту та цифрових кодів, що створює нові форми комунікації та мистецького висловлювання. Висвітлено практики сучасних митців, зокрема Тетяни Протчевої та учасників проекту ArtcodeUA, які інтегрують цифрові інтерфейси у традиційне мистецтво задля збереження спадщини та культурного спротиву. Наголошено на значенні такого діалогу традиційного й цифрового як способу актуалізації національної культури у глобалізованому світі.

Ключові слова: закодована пам'ять, українська вишивка, QR-коди, NFC, цифровізація, культурна спадщина, ідентичність.

У XXI столітті цифровізація поступово змінює всі сфери людської діяльності, зокрема й мистецтво. Розвиток новітніх технологій – як-от доповнена реальність (AR), штучний інтелект, блокчейн, QR-коди та NFC-чіпи – відкриває нові можливості для митців у створенні, збереженні та популяризації культурного продукту [1;2;6;8]. Водночас, на тлі глобалізаційних процесів постає актуальна проблема збереження національної ідентичності, традиційних форм мистецтва та їх трансляції у новітньому культурному просторі [3;12]. Цей виклик породжує потребу в синтезі сучасних цифрових засобів із традиційними формами художнього вираження. Нині цифрові технології дедалі активніше інтегруються в культурний простір, змінюючи способи збереження, передачі та інтерпретації традицій [1;3]. Особливо цікавим є діалог між цифровими засобами комунікації – як-от технології NFC (Near Field Communication) та QR-коди – і матеріальними формами нематеріальної культурної спадщини, зокрема українською традиційною вишивкою. Цей синтез породжує нові форми

візуального кодування, де цифровий сигнал стає продовженням архаїчного орнаменту, а тканина – носієм не лише символів, але й інтерактивної інформації [2; 7].

Українська вишивка – це не просто декоративне мистецтво, а цілісна система знаків, яка містить закодовану інформацію про світогляд, історичну пам'ять і родову ідентичність [13]. Орнаменти вишивок виконують функцію культурного коду: геометричні, рослинні та зооморфні мотиви є символами захисту, родючості, безперервності життя. За дослідженнями етнологів такі візерунки часто повторювалися впродовж поколінь, слугуючи візуальним маркером належності до певного роду або регіону [13].

У сучасному мистецтві України спостерігається зростання інтересу до інтеграції традиційної вишивки з цифровими технологіями, як-от QR-коди та NFC-чипи. Цей синтез дозволяє не лише зберігати культурну спадщину, але й надавати їй нових форм вираження та комунікації.

У сучасному мистецтві, дизайні та експериментальній етнографії зростає інтерес до поєднання традиційної вишивки з цифровими технологіями. Наприклад, вишиті елементи можуть містити QR-коди, що ведуть до архівів з історіями роду, розповідями про носія одягу чи регіональну культуру [12;7]. Вишиванка з вбудованим NFC-чипом може відкривати доступ до мультимедійного контенту: відео, музики, фотографій або віртуальної реальності, пов'язаної з конкретною культурною спадщиною.

Такі експерименти не є лише естетичними чи технологічними інноваціями – вони створюють новий рівень взаємодії з пам'яттю, дозволяючи сучасному глядачу або користувачу вступати в діалог із традицією за допомогою звичних цифрових інтерфейсів.

З позиції семіотики як традиційна вишивка, так і QR/NFC технології – це системи знаків, які потребують дешифрування. У гібридному мистецтві виникає нова естетика – синтез аналогового й цифрового, де символи вишивки співіснують з цифровими кодами або навіть перетворюються на них [2;4;12]. Це

дає змогу говорити про концепт «закодованої пам'яті», у якій культурні наративи не втрачаються, а трансформуються в нові форми передачі смислів.

Деякі сучасні українські митці й стартапи вже досліджують цю тему. Наприклад, проекти, у яких фрагменти автентичної вишивки скануються, оцифровуються і вбудовуються в інтерактивні вебплатформи [7;9]. Існують також концепти смарт-вишиванок, які містять інтегровані чипи NFC, що зчитуються смартфонами та дозволяють зануритися в історію певного орнаменту або регіону [5;10].

Однією з провідних мисткинь у цій сфері є Тетяна Протчева, яка створює вишиті QR-коди, що містять цифрові ресурси, присвячені українській культурі [5]. Її унікальна практика полягає у створенні вишитих артефактів, які містять QR-коди та NFC-чипи – інтерактивні засоби передачі інформації, що зчитуються за допомогою смартфона. Таким чином, художниця пропонує нову форму «закодованої пам'яті», де вишивка слугує не лише візуальним об'єктом, але й носієм цифрового наративу. Такий підхід набуває особливої актуальності в контексті війни, коли питання збереження ідентичності постає як екзистенційне [3;12].

Іншим прикладом є проєкт ArtcodeUA, який об'єднує українських художників, ілюстраторів, фотографів, музикантів та дизайнерів одягу, що використовують QR-коди як засіб мистецького вираження та культурного спротиву.

Такі ініціативи демонструють, як традиційна вишивка може взаємодіяти з цифровими технологіями, створюючи нові форми збереження та популяризації культурної спадщини [12].

У філософському вимірі це явище можна розглядати як акт переосмислення культурної спадщини в умовах глобалізації та постцифрової доби [1;4;8]. Це спосіб боротьби з культурною амнезією: сучасна людина, відірвана від традиції, отримує доступ до неї в звичному для себе цифровому середовищі. Водночас важливо не втратити автентичність – цифровий код не має замінювати традиційний символ, а лише доповнювати й актуалізувати його [3].

Узагальнюючи вищезазначене, можна стверджувати, що поєднання традиційної української вишивки з цифровими технологіями, зокрема QR-кодами та NFC-чіпами, відкриває новий культурно-комунікативний вимір, у якому минуле не лише зберігається, але й трансформується відповідно до викликів сучасності [1;2;7]. Такий міждисциплінарний підхід виводить традиційне декоративно-ужиткове мистецтво за межі етнографічного контексту, переводячи його у сферу медіаарту, соціального дизайну й цифрової гуманітаристики [3;9]. Закодовані символи вишивки отримують нове прочитання: тепер вони здатні передавати не лише архаїчні сакральні смисли, але й сучасні наративи – особисті історії, культурні коди, художні висловлювання [12;13].

Використання QR-кодів та NFC-чипів у контексті вишивки актуалізує проблему збереження ідентичності в умовах глобалізації: сучасна людина, звикла до візуальної й цифрової комунікації, отримує доступ до традиції у зрозумілій їй формі. У цьому виявляється глибока гуманістична мета: не втратити зв'язок із корінням, водночас залишаючись включеним у глобальний інформаційний простір. Роботи таких митців, як Тетяна Протчева та учасники проєкту ArtcodeUA, ілюструють, як за допомогою мистецьких інновацій можна не тільки зберегти спадщину, але й зробити її частиною сучасної культури спротиву, пам'яті та діалогу. Вишивка як візуальний текст і цифровий носій стає формою закодованої пам'яті – багаторівневої, динамічної, глибоко персоналізованої, але водночас відкритої до інтерпретацій і діалогу.

Отже, діалог традиційного й цифрового – це не просто технічний або естетичний експеримент, а справжній культурний акт, який сприяє переосмисленню спадщини у новому контексті. У цьому контексті закодована пам'ять перестає бути статичною – вона оновлюється, активізується й набуває нового значення для сучасного суспільства, яке потребує глибших зв'язків між минулим і майбутнім.

Список використаних джерел

1. Алієва Л. В. Цифрове мистецтво: трансформації художньої практики у XXI столітті / Л. В. Алієва // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2020. – № 1. – С. 45–50.
2. Біленкіна Н. О. Мистецтво нових медіа: теорія та практика / Н. О. Біленкіна. – Київ : НАКККіМ, 2019. – 180 с.
3. Глотова О. С. Цифрова культура та її вплив на мистецьку освіту / О. С. Глотова // Культура і сучасність. – 2021. – № 2. – С. 112–117.
4. Manovich L. The Language of New Media / Lev Manovich. – Cambridge, MA : MIT Press, 2001. – 354 p.
5. Protscheva T. Glow Art – Embroidery That Glows. – [Electronic resource]. – Available at: <https://glowart.com.ua> (accessed: 27.04.2025).
6. Anadol R. Machine Hallucinations / Refik Anadol. – [Electronic resource]. – Available at: <https://refikanadol.com/works/machine-hallucinations> (accessed: 27.04.2025).
7. Kucherenko M. Digital Folk and Memory / Masha Kucher. – [Electronic resource]. – Available at: <https://mashakucher.com> (accessed: 27.04.2025).
8. De Costa B. Bio Art and Cultural Interfaces / Beatriz da Costa. – [Electronic resource]. – Available at: <https://beatrizdacosta.net> (accessed: 27.04.2025).
9. Lisa Smirnova. Contemporary Embroidery Art. – [Electronic resource]. – Available at: <https://www.lisasmirnova.com> (accessed: 27.04.2025).
10. Studio NAND. Data-Driven Design and Art. – [Electronic resource]. – Available at: <https://nand.io> (accessed: 27.04.2025).
11. eTextile Spring Break. International Community of Electronic Textile Artists. – [Electronic resource]. – Available at: <https://etextile-spring-break.org> (accessed: 27.04.2025).
12. Кучеренко М. Проекти на перетині пам'яті, ідентичності й цифрових медіа / М. Кучеренко // Сучасне мистецтво. – 2023. – № 4. – С. 56–62.
13. Смирнова Л. Вишивка як форма сучасного художнього висловлювання / Л. Смирнова // Образотворче мистецтво. – 2022. – № 1. – С. 33–38.

Encoded Memory: NFC and QR in Dialogue with Traditional Embroidery

Abstract. *The integration of traditional Ukrainian embroidery with modern digital technologies, particularly QR codes and NFC chips, in the context of preserving cultural identity is researched. The phenomenon of “encoded memory” as a synthesis of archaic ornamentation and digital codes, creating new forms of communication and artistic expression is analyzed. The Practices of contemporary artists, including Tetiana Protcheva and members of the ArtcodeUA project, who integrate digital interfaces into traditional art to preserve heritage and foster cultural resistance are highlighted. The importance of such dialogue between the traditional and the digital as a way of actualizing national culture in a globalized world is emphasized.*

Keywords: *encoded memory, Ukrainian embroidery, QR codes, NFC, digitalization, cultural heritage, identity.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-134>

Віталій Сініков

*магістр 2 року навчання кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*

*Науковий керівник: Касьянова Олена Василівна,
кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

Vitalii Sinikov

*2nd year master's student
of the Department of Opera Training and Music Direction of the
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
Scientific supervisor: Kasianova Olena Vasylivna,
Candidate of Art History, Professor, Honored Artist of Ukraine,
Professor of the Department of Opera Training and Music Direction of the
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-3383-9892>

© Сініков В., 2025.

РЕПЕРТУАРНІ УПОДОБАННЯ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИХ ТЕАТРІВ

У РІЗНИХ РЕГІОНАХ УКРАЇНИ НА ТЛІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ВИКЛИКІВ СЬОГОДЕННЯ

***Анотація.** Проаналізовано репертуарні уподобання музично-драматичних театрів різних регіонів України в умовах сучасних соціокультурних викликів. Досліджено особливості формування репертуарної політики у Західній, Центральній, Південній, Східній та Північній Україні, що відображають національно-патріотичні орієнтири, соціальні проблеми, психологічну терапію, а також інноваційні форми театральної комунікації. Наголошено на ролі театрів як осередків культурної безпеки, міжрегіонального діалогу та збереження ідентичності в умовах війни та трансформації суспільства.*

***Ключові слова:** музично-драматичний театр, репертуар, соціокультурні виклики, регіональні особливості, культурна ідентичність.*

Українські музично-драматичні театри протягом своєї історії не лише зберігали культурні традиції, але й реагували на зміни, що відбувалися у суспільстві. У сучасних умовах, коли країна стикається з численними викликами – війною, внутрішніми трансформаціями, – театри стали не лише осередками естетичної творчості, але й дзеркалом колективної свідомості. Репертуарні уподобання театрів різних регіонів України свідчать про прагнення не тільки

задовольнити культурні потреби громади, але й стати платформою для суспільного діалогу, осмислення історії, мови, національної ідентичності.

Україна – держава з розмаїтим культурним ландшафтом. Театри в різних регіонах мають свої традиції, свою публіку, свій ритм, і тому репертуарна політика формується не тільки на основі естетичних принципів, але й згідно з соціокультурним контекстом кожного регіону.

У Західній Україні (зокрема в театрах Івано-Франківська, Львова, Тернополя, Рівного, Луцька) помітний посилений акцент на національно-патріотичному репертуарі. Це не дивно, адже в умовах війни такі теми, як боротьба за незалежність, гідність, збереження національної культури, є визначальними. Значну частину афіші становлять вистави, присвячені історичним особам (Олекса Довбуш), культурним героям, постатям з фольклору, а також на твори українських класиків. У цих виставах важливу роль відіграє мова – звучить автентична українська, збережена в діалектах, піснях, обрядах.

Центральна Україна, зокрема Київ, Черкаси, Кропивницький, Полтава, демонструє поєднання класики та сучасності. Тут театри часто включають до репертуару як світову драматургію, так і новітні українські п'єси. Характерною рисою є тематичне розмаїття: від філософських роздумів про сенс буття – до гостросоціальних сюжетів, що піднімають проблеми війни, внутрішньо переміщених осіб, криз ідентичності. З огляду на присутність столиці як головного театрального центра країни, тут активно впроваджуються сучасні форми сценічного мистецтва, зокрема постдраматичний театр, мультимедійні інтервенції, інтерактив.

У південних регіонах (Миколаїв, Херсон, Одеса) театри дедалі більше об'єднують у своєму репертуарі легку жанрову драматургію, музичні вистави, а також твори з антивоєнною риторикою. Одеський театр демонструє поєднання гумору, сатири й трагічної глибини – це один із найефективніших інструментів культурної рефлексії регіону, що зазнає постійного тиску з боку зовнішнього ворога.

На Сході України (Харків, Краматорськ) – ситуація особлива. Театри існують у прикордонному або прифронтовому середовищі, а тому основною функцією мистецтва тут стає психологічна терапія, осмислення травми, збереження єдності. Репертуар зосереджується навколо тем втрат, витривалості, надії. Особливо важливими є документальні форми, проєкти на основі реальних подій, свідчень очевидців війни. Театри тут нерідко перетворюються на центри гуманітарної допомоги, майданчики підтримки.

На Півночі України (Житомир, Чернігів, Суми) важливими залишаються класичні твори, водночас увага до воєнної тематики зростає. У репертуарі з'являються постановки про незламність духу, роль громади, солідарність, а також вистави, створені за участі ветеранів чи переселенців.

Театри змінюють не лише репертуар, але й форми комунікації з глядачем. У багатьох регіонах активізуються мобільні театри, проєкти на відкритих майданчиках, у сховищах, шпиталях, прифронтових містах. Цікавим стає і тематичне оновлення: до уваги беруться такі явища, як міграція, жіноче лідерство, екологія, гендерна рівність, рефлексія над минулим. Особливої ролі набуває сучасна українська драматургія, яка формує новий погляд на національну ідентичність і мову. Вистави зосереджуються на пошуку нових сенсів, трансформації традицій, створенні образів героя сучасності – часто трагічного, але незламного. Глядачі стають активними учасниками діалогу, нерідко сцена перетворюється на трибуну для висловлення громадянської позиції. З огляду на нові реалії театри почали використовувати інноваційні технології, мультимедійні засоби, працювати у форматі перформативного мистецтва. Такі зміни дають змогу не тільки урізноманітнити репертуар, але й долучити молодь, створити ширший доступ до театру. Водночас зросла потреба у психологічному театрі, що працює з внутрішніми травмами, страхами, переживаннями. Через мистецтво – до відновлення, терапії, спільного проживання досвіду.

У фокусі уваги залишається й українська класика: Леся Українка, Іван Франко, Михайло Старицький. Але постановки оновлюються, адаптуються до

сучасного глядача. Відбувається переосмислення традицій – не як застиглих форм, а як живих, відкритих до сучасності феноменів.

Репертуар музично-драматичних театрів України сьогодні є не просто відображенням художніх тенденцій – він фіксує культурний і духовний стан суспільства, вбираючи як регіональні особливості, так і загальнонаціональні прагнення до самоусвідомлення. Класичні тексти, збагачені новими режисерськими підходами, набувають сучасного звучання, актуалізуються через переживання сьогодення. Театри дедалі активніше реагують на виклики часу, пропонуючи глядачеві постановки, що піднімають складні соціальні теми: війни, мови, еміграції, водночас зберігаючи патріотичний і моральний вектор. На особливу увагу заслуговує сучасна українська драма, яка, позбавлена штучної ідеологізації, влучно вловлює нерв епохи та говорить чесною, зрозумілою мовою, тим самим залучаючи молодіжну аудиторію. Завдяки репертуарній політиці театри стають осередками культурної безпеки, міжрегіонального діалогу та збереження ідентичності. У цьому процесі глядач набуває нового статусу – не споживача, а співтворця театрального простору. Театр в Україні – це вже не лише мистецький інститут, але й соціокультурний індикатор, що реагує на пульс епохи й сприяє єднанню нації через мистецтво.

Repertoire Preferences of Music and Drama Theatres in Different Regions of Ukraine in the Context of Contemporary Sociocultural Challenges

***Abstract.** The repertoire preferences of music and drama theatres in different regions of Ukraine under contemporary sociocultural challenges are analyzed. The specific features of repertoire policies in Western, Central, Southern, Eastern, and Northern Ukraine, which reflect national-patriotic orientations, social issues, psychological therapy, as well as innovative forms of theatrical communication are examined. The role of theatres as centres of cultural security, interregional dialogue, and preservation of identity in the context of war and societal transformation is emphasized.*

***Keywords:** music and drama theatre, repertoire, sociocultural challenges, regional features, cultural identity.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-138>

Ілона Сиваш

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри графічного дизайну НАКККіМ,
помічник ректора НМАУ імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

Iлона Syvash

*Candidate of Art History,
Associate Professor of the Department of Graphic Design,
National Academy of Culture and Arts Management.,
Assistant Rector of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7060-5350>

© Сиваш І., 2025.

СИМВОЛІКА І ФОРМА: УКРАЇНСЬКИЙ ЕТНОДИЗАЙН ЯК ДЖЕРЕЛО ІННОВАЦІЙ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ

***Анотація.** Досліджено український етнодизайн як джерело інновацій у сучасному мистецтві. Проаналізовано символічні та формотворчі аспекти традиційної культури, їх інтеграцію в дизайн одягу, архітектуру, графіку, предметне мистецтво. Висвітлено адаптацію традиційних технік (витинанка, ткацтво, вишивка, гончарство) у цифрових і медіаформатах, що сприяє формуванню нових візуальних практик. Показано роль етнодизайну як інструмента збереження культурної ідентичності та міжкультурного діалогу в умовах глобалізації.*

***Ключові слова:** етнодизайн, символіка, форма, сучасне мистецтво, культурна ідентичність.*

У ХХІ столітті етнодизайн перестає бути лише засобом збереженням традицій – він перетворюється на потужний візуальний інструмент інновацій. Особливо яскраво це видно в українському контексті, де народна культура з її глибокими символами, формами та техніками стає основою для новітніх мистецьких практик. Так, український етнодизайн як важливий культурний феномен стає джерелом інновацій у сучасному мистецтві, особлива увага приділяється формотворчим і символічним аспектам традиційної української культури, які активно інтерпретуються митцями в умовах сучасної візуальної культури. Досліджуються орнаментальні, колористичні та конструктивні принципи, що походять з народного мистецтва і знаходять відображення в дизайні одягу, графіці, архітектурі та предметному дизайні.

Сучасне мистецтво дедалі частіше звертається до автентичних форм візуальної культури як до ресурсу, що забезпечує глибоку змістовність і культурну впізнаваність художнього образу. В умовах глобалізації національні традиції набувають нового значення: вони не лише зберігають історичну пам'ять, але й формують підґрунтя для нових візуальних практик. Український етнодизайн як форма інтеграції народної естетики в сучасний творчий процес відкриває широкі можливості для поєднання традиційного і новаторського в художньому мисленні. У сучасному мистецтві спостерігається зростання інтересу до локальних культурних кодів як джерел для інноваційних рішень [3].

Українське народне мистецтво базується на складній системі знаків, де орнаменти, кольори, ритми та композиції не є випадковими. Вони формують цілісну символічну мову, яка відображає світогляд, міфологію й цінності спільноти. Символи у традиційному мистецтві слугують кодами збереження й передавання культурного досвіду. Їх адаптація у сучасному дизайні несе не лише естетичну функцію, але й комунікативну – як засіб формування національної ідентичності у візуальному просторі. Український етнодизайн, спираючись на багатовікові традиції декоративно-ужиткового мистецтва, виступає не лише як форма збереження спадщини, але і як активний чинник у процесі створення нових форм візуального висловлювання.

Особливості традиційної форми – чи то архітектурного об'єму, чи то елементів одягу – засновані на функціональності, логіці пропорцій, гармонії з природою. Ці принципи стають базою для формотворчих експериментів у сучасному дизайні. Переосмислення народних форм дає змогу створювати нові об'єкти, що зберігають зв'язок із культурною традицією, але водночас відповідають потребам і запитам сучасності. Саме в цьому і полягає інноваційний потенціал етнодизайну.

Традиційні техніки, як-от витинанка, ткацтво, гончарство, вишивка, активно переосмислюються у контексті нових стилів і технологій. Їх графічність, ритміка дозволяють художникам та дизайнерам експериментувати з формою, текстурою, масштабом. У нових інтерпретаціях ці техніки можуть набувати

цифрового вигляду, використовуватися в анімації, 3D-друці, проєкціях, зберігаючи при цьому первинну символіку та емоційне навантаження.

Застосування етнічних мотивів у міському просторі, брендингу, моді та рекламі підсилює візуальну впізнаваність народної культури, активізує інтерес до національної спадщини серед молоді. Візуальний код етнодизайну – це інструмент комунікації, що здатний об'єднувати покоління, формувати культурну ідентичність і слугувати основою для міжкультурного діалогу. Він актуалізує глибинні культурні смисли, які в сучасному мистецтві можуть бути подані крізь призму мінімалізму, контемпорарі-арту, медіаарту.

Сучасні українські митці активно інтегрують елементи етнодизайну у свої роботи, створюючи нові візуальні форми та змісти. Українська орнаментика, колористика та сакральна геометрія формують особливу систему символів, що зберігає міфологічні уявлення, етичні настанови та естетичні норми народу. Ці символи активно використовуються сучасними митцями для створення нових візуальних образів. Наприклад, художник Степан Рябченко [7] у своїх цифрових роботах продукує власний віртуальний всесвіт з героями та міфологією, що поєднує традиційні мотиви з новітніми технологіями, а художниця Дарія Альошкіна відома своїми витинанками, які поєднують традиційні мотиви із сучасною естетикою [5]. Її роботи експонувалися у Франції, Німеччині, Польщі та в штаб-квартирі ООН у Швейцарії.

Традиційні форми українського мистецтва, як-от архітектурні елементи, одяг та предмети побуту, слугують джерелом натхнення для сучасних дизайнерів. Дизайнерка Вікторія Якуша у своїй колекції меблів FAINA поєднує елементи української традиційної культури із сучасним мінімалізмом. Її роботи, виготовлені з натуральних матеріалів, як-от глина, дерево та льон, демонструють глибоке розуміння традиційних форм та їх адаптацію до сучасного контексту [6].

Наприклад, художниця Тетяна Протчева створила стиль 3D-вишивки, який увійшов до «Книги рекордів України». Її роботи, що світяться у темряві, поєднують традиційні техніки з інноваційними підходами, створюючи нові форми візуального мистецтва [8].

Український етнодизайн виступає не лише як засіб збереження культурної спадщини, але і як динамічний інструмент творчого пошуку. Його естетичні та смислові ресурси дозволяють переосмислювати традицію, перетворюючи її на джерело нових концепцій у сучасному мистецтві. Поєднання символіки, глибинного змісту й форми надає етнодизайну унікального потенціалу для створення оригінальних, глибоко осмислених візуальних образів, що органічно вписуються в культурний ландшафт ХХІ століття.

Список використаних джерел

1. Ганоцька О. Передумови розвитку етностилу в сучасному українському дизайні. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*: збірник матеріалів IV Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 27 квітня 2022 року. В 2-х т. Т. 1. Київ: КНУТД, 2022. С. 16-19.
2. Обуховська Л. В. Сучасний український етнодизайн інтер'єру: стрімка динаміка і світове визнання. ResearchGate. 2020. Режим доступу: <https://www.researchgate.net/publication/347959366>
3. Сиваш І. О. Концептуальні засади етнодизайну в Україні // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2018. – № 2(38). – С. 145–149.
4. Сиваш І. О. Мистецтво етнодизайну в художній культурі України ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.05 / Ілона Олегівна Сиваш ; Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2019. – 234 с.
5. 10 митців та брендів, що переосмислюють українське народне мистецтво // Gwara Media. – 2023. – Режим доступу: <https://gwaramedia.com/10-mytziv-ta-brendiv-shho-pereosmyslyuyut-ukrayinske-narodne-mystecztvo>
6. FAINA by Yakusha: Ukrainian Ethno-Minimalism at London Design Fair // Portes.ua. – 2022. Режим доступу: <https://portes.ua/ua/blog/ukrainskiy-etno-minimalizm-na-na-mezhdunarodnoy-vystavke-london-design-fair>
7. Stepan Ryabchenko Wikipedia. Режим доступу: https://en.wikipedia.org/wiki/Stepan_Ryabchenko
8. Tetiana Protcheva Wikipedia. Режим доступу: https://en.wikipedia.org/wiki/Tetiana_Protcheva

Symbolism and Form: Ukrainian Ethnodesign as a Source of Innovation in Contemporary Art

Abstract. *Ukrainian ethnodesign as a source of innovation in modern art is studied. The symbolic and form-creating aspects of traditional culture, their integration into clothing design, architecture, graphics, object art are analyzed. The adaptation of traditional techniques (paper cutting, weaving, embroidery, pottery) in digital and media formats, which contributes to the formation of new visual practices is highlighted. The role of ethnodesign as a tool for preserving cultural identity and fostering intercultural dialogue in the context of globalization is emphasized.*

Keywords: *ethnodesign, symbolism, form, contemporary art, cultural identity.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-142>

Світлана Соболевська

*кандидат культурології,
доцент кафедри психології та гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Київ, Україна)*

Svitlana Sobolievskia

*Candidate of Cultural Studies,
Associate Professor of the Department of Psychology and Humanities of the
National Academy of Managers of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5361-7085>

© Соболевська С., 2025.

СТИЛЬ КІБЕРПАНК ЯК КУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ

***Анотація.** Досліджено стиль кіберпанк як культурне явище кінця ХХ – початку ХХІ століття. Проаналізовано його витоки в літературі, зокрема творчість В. Гібсона, вплив історичних подій та антиутопічних наративів на формування естетики кіберпанку. Розглянуто проникнення кіберпанку в моду, кінематограф і дизайн, де технологічні інновації поєднуються з бунтарською ідеологією та візуальною експресією. Висвітлено символіку кольорів, матеріалів та аксесуарів, що втілюють взаємодію людини і технологій. Підкреслено значення кіберпанку як застереження щодо майбутнього розвитку цивілізації та його роль як культурологічного феномену сучасності.*

***Ключові слова:** кіберпанк, культура, стиль, мода, технології, майбутнє.*

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття розпочався якісно новий етап розвитку світу, коли всі сторони людського буття зазнали глибинних змін. Науковці визначають їх як глобалізацію, формування постіндустріального світу, інформаційного суспільства. На думку В. Мельник, це стало переходом на ноосферний шлях розвитку, і, відповідно, різні вчені мають суперечливі оцінки даних процесів, тож пропонуються різні вектори подальшого розвитку світової цивілізації. Та важливим є те, що у цей історичний період формується глобальна система техногенної культури. Водночас глобалізація в культурній сфері відображає два суперечливі процеси: з одного боку, завдяки глобалізації відкривається більш широкий доступ до цінностей національних культур, що сприяє їх взаємозбагаченню зі збереженням національної самобутності. З іншого боку, глобалізація сприяє уніфікації культурного і духовного різноманітного

світу. Та об'єднувальними конструкціями глобальної системи являються глобалізаційні та комунікаційні технології [1, с. 90].

У ХХІ столітті симбіозом естетики антиутопічного світу, технологічності та футуристичного дизайну став стиль кіберпанк. Нині це не просто модна тенденція, а ціла течія, яка є частиною ширшого культурного явища, що бачить майбутнє в розвитку технологій і змін у суспільстві. Кіберпанк – стиль, для якого характерні соціальні виклики в поєднанні з технологічною експресією. Це робить кіберпанк унікальним як у моді, так і в культурі.

Кіберпанк був започаткований у сфері літератури. Твори в стилі кіберпанку описують сценарії з фантастичних фільмів, в яких майбутнє виглядає таким, де людина і технології нерозривно пов'язані, розвиток пішов далі уяви, а світ побудований на мегаполісах, де панують корпорації [3]. Саме роман «Нейромант» В. Гібсона став точкою відліку для жанру кіберпанк, хоча до нього в англійській літературі вже впродовж тривалого часу існувала потужна традиція авторів-фантастів, зокрема П. Андерсона, Р. Бредбері, Ф. Діка та інших, які творили у період з другої половини 1940-х до 1980-х років. Тож зародження кіберпанку в даному контексті є цілком закономірним, адже науково-фантастична література у другій половині ХХ століття активно розвивалась у нових піджанрах, стилях, модифікаціях. Велику роль відіграв і час виникнення стилю кіберпанк, оскільки у 1984 році письменники намагаються рефлексувати щодо наслідків Другої світової війни, також відносно нещодавно закінчилася війна у В'єтнамі, яка теж не залишилася поза увагою митців, зокрема В. Гібсон поїхав із США на знак протесту проти цієї війни, а війна в Афганістані в самому розпалі. На заміну молодіжним рухам бітників і хіпі приходять жорстокіші та бунтівні панки. Також 1984 рік є датою з відомої антиутопії Дж. Орвелла і роком виходу першого фільму «Термінатор» – американського фантастичного культового бойовика. Тож середина 1980-х як епоха тотального розширення людського впливу, коли з'являється мережа «Інтернет» і паралельно продовжується підкорення космосу, стає найсприятливішим часом для виникнення кіберпанку, адже катастрофізм та масштабність людської

екзистенції ще ніколи не набували таких вимірів. Це потребувало від митців осмислення і застереження тих, хто звертатиметься до їх творів [2].

У подальшому кіберпанк вплинув на багато субкультур і дизайнерських віянь у мистецтві. Футуристичні образи стали популярними, зокрема, і в одязі. Ультрасучасний дизайн, інноваційні матеріали, провокаційний крій символізує розвиток технологій, а неординарний вигляд – особливість моральних цінностей та пріоритетів. Приклади кіберпанку можна навести з відомих фільмів: в образі цього стилю був одягнений головний герой фільму «Матриця». Та цей одяг не залишився прерогативою акторів фільмів і театрів. Стиль настільки сподобався пересічним людям, що потрапив і на подіуми, і в реальне повсякденне життя. Одяг у стилі кіберпанк символізує спротив системі, підкреслює індивідуальність та характер. Основну роль у стилі кіберпанк відіграють елементи, які уявляють люди, коли думають про майбутнє, зокрема, це шкіряні куртки з металевими деталями, обтислі комбінезони з незвичних матеріалів, масивні грубі черевики тощо. Також це можуть бути аксесуари: окуляри незвичної форми з металевими акцентами або навіть зі світлодіодами. Кібертехнології можуть відобразитися на тканині футуристичним принтом або вставками з металу, що надає образу агресивності та екстравагантності. Загалом кіберпанк – стиль одягу, який робить образ його прихильників бунтівним та ексцентричним і привертає увагу оточення.

Сучасні технології нерозривно пов'язані зі стилем кіберпанк. Створюючи такий одяг, дизайнери вдаються до використання техніки, електроніки та новітніх матеріалів. Можна знайти синтетичні матеріали, які під дією температури змінюють свій колір, або ж стрічки, які світяться, чи вшиті ліхтарики, рухливі частини в одязі та фосфорні тканини. Таким чином технологічні елементи створюють стильний образ, що символізує злиття людини та машин. Чорний та темно-сірий – це основні кольори стилю кіберпанк. Однак, можуть бути акценти яскравих неонових відтінків, наприклад, ультрамарин, флуоресцентно-жовтий, яскраво-червоний та ультрафіолетовий. Таке поєднання

кольорів створює контраст, підкреслює незвичайний крій та символізує технологічний прорив у майбутньому.

Сучасні технології, швидкий темп життя та бажання виділитись відкривають нові можливості. Нині одяг, що світиться неонам, трансформується або реагує на рух, став реальністю. Використовуючи ці елементи стилю майбутнього, дизайнери додають до образів інноваційні матеріали. Але це аж ніяк не означає, що такий одяг не зручний. Навпаки, кіберпанкові образи поєднують функціональність, практичність і стиль. Використання технологій в одязі стилю кіберпанк – це не лише про його вигляд, але й про функціональність. Так, куртки з вшитими зарядними пристроями, обігрівальними елементами або окуляри з дисплеями чи ліхтариками стають все популярнішими серед прихильників кіберпанку.

Варто пам'ятати, що кіберпанк – це не лише яскраве явище культури і стиль одягу, це ще й стан його власника, його відчуття і розуміння майбутнього, бажання виділитись та привернути увагу. Кіберпанк як стиль дає можливість експериментувати, формувати унікальні образи. Щоб створити власний образ у стилі кіберпанк, варто знати головні принципи цієї течії: бачення майбутнього, розвиток технологій і бунтарство. Необхідно ретельно ставитись до вибору тканин, декору та аксесуарів. Це можуть бути неонові вставки, металеві бляшки, кнопки та шипи, окуляри провокаційної форми та елементи з натуральної та екошкіри. Кіберпанк – це стиль одягу для сміливих, хто має бажання проявити себе через взаємодію зі світом, де панують технології та свобода самопізнання, вираження і бунтарський стиль поведінки [3].

Отже, у стилі кіберпанк необхідно пробувати віднайти ту межу, яка розділяє світ сучасний і світ майбутнього, адже кіберпанк має на меті бути не пророцтвом, а застереженням, оскільки торкається вектору подальшого руху людства. Будучи яскравим культурним явищем, стиль кіберпанк потребує подальшого дослідження, зокрема і крізь призму культурології.

Список використаних джерел

1. Мельник В. В. Глобалізація в культурній сфері: теоретико-методологічний аналіз. *Гуманітарний вісник ЗДА*. 2010. Вип. 43. С. 90-97.
2. Рудійко І. Кіберпанк. Нереальна втеча від реальності і від себе. *Сенсор*: офіційний сайт. URL: <https://sensormedia.com.ua/books/kiberpank-nerealna-vtecha-vid-realnosti-i-vid-sebe/>
3. Що таке стиль кіберпанк? *TurWear*: офіційний сайт. URL: <https://turwear.com/scho-take-stil-kiberpank/>.

Cyberpunk Style as a Cultural Phenomenon

Abstract. *The style of cyberpunk as a cultural phenomenon of the late 20th - early 21st centuries is studied. Its origins in literature are analyzed, in particular the work of V. Gibson, the influence of historical events and dystopian narratives on the formation of cyberpunk aesthetics. The penetration of cyberpunk into fashion, cinema and design is examined, where technological innovation is combined with rebellious ideology and visual expression. The symbolism of colours, materials and accessories embodying the interaction of human and technology is highlighted. The importance of cyberpunk as a warning about the future development of civilization and its role as a cultural phenomenon of modernity is emphasized.*

Keywords: *cyberpunk, culture, style, fashion, technology, future.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-147>

Олена Сокур

кандидатка наук із соціальних комунікацій, старша дослідниця,
Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського,
завідувачка відділу науково-методичної роботи (Київ, Україна)

Оксана Клименко

кандидатка історичних наук, доцентка,
Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського,
завідувачка відділу наукових видань (Київ, Україна)

Olena Sokur

*Candidate of Science in Social Communications,
Senior Researcher, V. I. Vernadsky National Library of Ukraine,
Head of the Department of Scientific and Methodological Work (Kyiv, Ukraine).*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9861-3283>

Oksana Klymenko

*Candidate of History, Associate Professor,
V. I. Vernadsky National Library of Ukraine,
Head of the Department of Scientific Publications (Kyiv, Ukraine).*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4821-8503>

© Сокур О., Клименко О., 2025.

ХУДОЖНЯ ВИСТАВКА ЯК ІНСТРУМЕНТ РЕАЛІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОЇ ФУНКЦІЇ НАУКОВОЇ БІБЛІОТЕКИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ В УКРАЇНІ

Анотація. Досліджено художні виставки як інструмент реалізації культурно-освітньої функції наукової бібліотеки в умовах воєнного стану в Україні. Проаналізовано діяльність Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, яка спрямована на підтримку духовного та морального стану суспільства, популяризацію українського мистецтва та протидію культурній експансії агресора. Розкрито роль персональних і колективних виставок, включаючи експозиції творів митців минулого, сучасних художників і студентської молоді як засобу збереження та промоції національної культурної спадщини. Акцентовано на значенні візуальної комунікації та цифрових платформ у поширенні інформації про виставки для широкої аудиторії.

Ключові слова: наукова бібліотека, художня виставка, культурно-освітня функція, соціокультурна діяльність, воєнний стан, українське мистецтво.

У час широкомасштабної російсько-української війни особливої актуальності набувають питання популяризації надбань української культури як невід'ємного складника світової. Загальнокультурна функція бібліотеки традиційно полягає у сукупності культурної, культурно-просвітницької, культурно-освітньої діяльності та спрямована на залучення користувачів до

надбань світової культури як минулого, так і сьогодення, створення сприятливих умов для їх подальшого культурного розвитку.

Отже, культурно-освітня функція є базовою для кожної бібліотеки і реалізується через її соціокультурну діяльність (СКД). Аналізуючи цей напрям роботи, О. Матвійчук аргументувала, що СКД книгозбірні включає комплекс заходів задля «сприяння вдосконаленню інтелектуального, матеріального та естетично-духовного стану суспільства шляхом доведення до свідомості різних соціальних груп громадян, конкретних користувачів наукових знань, емпіричних фактів, естетичних і морально-етичних цінностей» [Матвійчук].

Заснована у 1918 р. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського (НБУВ) сьогодні є «публічним надбанням людства і місцем пам'яті, а її діяльність має світоглядну цінність для кожного члена суспільства, становлення особистості та реалізації її соціального призначення» [Стратегія, 2023, с. 3]. Одним із пріоритетних завдань НБУВ на час війни визначено переорієнтацію її СКД на «надання громадянам України позитивної інформації, піднесення морального духу суспільства, поширення знань та забезпечення вільного доступу до джерел духовної спадщини та примноження тим самим багатства культурного життя українського народу» [Стратегія, 2023, с. 6].

Апробованою формою соціокультурної діяльності головного науково-інформаційного комплексу держави є художні виставки, де представлені як документи з фондів самої бібліотеки, так і роботи сучасних українських митців (художників чи фотографів). Необхідно вказати, що анонс та інформацію про перебіг відкриття виставки (зі світлинами) пресслужба НБУВ завжди публікує на офіційному вебпорталі та на офіційній сторінці бібліотеки у мережі Facebook, тобто віддалені користувачі 24/7 мають можливість у стрічці новин з хештегом «Виставки» ознайомитися з цією інформацією українською та англійською мовами. Це, у свою чергу, уможлиблює промоцію сучасних художніх робіт на широку аудиторію та популяризує українське мистецтво у цифровому інформаційному просторі, є потужним чинником в інформаційній війні та протистоянні культурній експансії російського агресора, який активно просуває

антиукраїнські наративи у середовищі конфлікту ідентичностей. Загалом така комунікативна стратегія Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського сприяє зміцненню багаторічних культурних зв'язків бібліотеки з різними установами та закладами, є надійним підґрунтям для соціокультурної єдності українського та світового співтовариства.

Персональні та художні виставки, які можуть відвідати читачі бібліотеки, відбуваються як в історичному корпусі (вул. Володимирська, 62), так і головному (просп. Голосіївський, 3). Вони охоплюють доробок митців минулого (графічні твори Георгія Олександровича Сергеева, жовтень 2024 р.; пейзажі та портрети Юрія Базавлуха, листопад-грудень 2024 р.; графічні портрети українських кобзарів Опанаса Сластіона з фондів НБУВ, лютий-березень 2025 р.), так і художні твори сучасників («Барви життя» – виставка 42 картин восьми українських художниць (червень 2023 р.); 28 оригінальних робіт майстрів петриківського розпису та українських рушників (серпень-вересень 2023 р.); колективна виставка мистецьких робіт, присвячених Києву, лютий-березень 2024 р.; старовинне м. Переяслав у чорно-білій графіці Андрія Кульменка, лютий 2025 р.).

Осібнo від заходів знаних митців стоять виставки студентських робіт майбутніх ілюстраторів книги – здобувачів вищої освіти Київського столичного університету імені Бориса Грінченка: «Ілюстрації до творів Бориса Грінченка» (лютий-березень 2025 р.) та «Відкриваємо книгу» (березень-квітень 2025 р.).

Виставка світлин «Дата нашого болю й спротиву» (січень 2024 р.) експонувала конкурсні роботи здобувачів вищої освіти Київського національного університету технологій та дизайну, які були зроблені у перші дні війни. Героїзм українських захисників, втрати від загарбницької війни продемонструвала виставка «На сніданок була війна», де експонувалися 80 повноформатних плакатів групи «Креативний спротив» (жовтень 2023 р.). Тематика творів виставки «Україна у борні», де демонструвалася 31 картина Миколи Євтушенка (січень 2024 р.), присвячена трагедії воєнного часу, а відібрані для демонстрації полотна відображають внутрішній світ митця та

одночасно настрої суспільства. Тобто констатуємо чітке підпорядкування соціокультурної діяльності найбільшій книгозбірні країни вимогам сучасної реальності.

Отже, виставки художніх робіт, організованих Національною бібліотекою України імені В. І. Вернадського у 2022–2025 рр., є дієвим інструментом реалізації культурно-освітньої функції наукової бібліотеки в умовах воєнного стану в Україні; це апробований засіб удосконалення естетично-духовного стану соціуму; вони відіграють важливу роль у протистоянні політичній та культурній експансії ворога; продуктивно популяризують твори українських митців воєнного часу в електронному середовищі.

Список використаних джерел

1. Матвійчук О. Є. Соціокультурна діяльність бібліотек. *Українська бібліотечна енциклопедія*. URL: <https://tinyurl.com/38m94n6t>
2. Стратегія розвитку Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського на 2022–2025 рр. *Бібліотечний вісник*. 2023. № 2. С. 3–6.

Art Exhibition as an Instrument for Implementing the Cultural and Educational Function of the Scientific Library under Martial Law in Ukraine

***Abstract.** Art exhibitions as a tool for implementing the cultural and educational function of a scientific library in the conditions of martial law in Ukraine are studied. The activity of the National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky, which is aimed at supporting the spiritual and moral state of society, popularizing Ukrainian art and countering the cultural expansion of the aggressor, is analyzed. The role of personal and collective exhibitions, including expositions of works by artists of the past, contemporary artists and student youth, as a means of preserving and promoting the national cultural heritage is revealed. The importance of visual communication and digital platforms in disseminating information about exhibitions to a wide audience is emphasized. .*

***Keywords:** scientific library, art exhibition, cultural and educational function, socio-cultural activity, martial law, Ukrainian art.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-151>

Віталій Пальчиков

*головний режисер Київської опери,
викладач кафедри оперної підготовки та музичної режисури,
старший викладач кафедри оперно-симфонічного диригування
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

Vitaliy Palchykov

*Chief Director of the Kyiv Opera,
Teacher of the Department of Opera Training and Music Direction,
Senior Lecturer of the Department of Opera and Symphonic Conducting of the
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)*

© Пальчиков В., 2025.

ВЕКТОРИ ОНОВЛЕННЯ РЕПЕРТУАРНОЇ ПОЛІТИКИ КИЇВСЬКОЇ ОПЕРИ В РЕАЛІЯХ СЬОГОДЕННЯ

***Анотація.** Досліджено сучасні вектори оновлення репертуарної політики Київської опери в умовах суспільно-політичних викликів та культурних трансформацій. Проаналізовано приклади інтерпретацій опери «Весілля Фігаро», розвиток балетного й мюзиклового репертуару, а також створення оригінальних українських постановок. Виявлено прагнення театру поєднувати експеримент і традицію, національну ідентичність і світові тенденції, розширюючи аудиторію та зберігаючи власну мистецьку унікальність.*

***Ключові слова:** репертуарна політика, Київська опера, опера, балет, мюзикл, інновації, національна ідентичність.*

Постановка проблеми. Київська опера (КМАТОБ), маючи значний культурний потенціал, сьогодні перебуває у процесі активного переосмислення своєї репертуарної політики в умовах складних суспільно-політичних та культурних реалій, зокрема в контексті повномасштабної війни. Характерною особливістю останніх років стало прагнення театру розширити аудиторію зокрема за рахунок залучення дорослих глядачів, що зумовлює необхідність балансування між репертуаром для молодшого покоління та постановками, орієнтованими на більш зрілу публіку. Це породжує низку питань, пов'язаних із вибором творів, збереженням художньої ідентичності театру та задоволенням різноманітних глядацьких запитів.

Зважаючи на недостатній рівень дослідженості процесів оновлення репертуарної політики муніципальних оперних театрів в Україні, виникає

потреба у визначенні ключових тенденцій, проблем та перспектив формування репертуару Київської опери, який би успішно сприяв культурному розвитку різних вікових груп та зміцнював позиції театру як важливого мистецького центру столиці.

Мета. Дослідити сучасні тенденції оновлення репертуарної політики Київського муніципального академічного театру опери і балету з метою збереження його унікальної ідентичності та розширення аудиторії в умовах динамічних суспільних змін.

Виклад основного матеріалу. З метою залучення нової глядацької аудиторії, відбувається активне розширення репертуару Київської опери. Лише протягом 43-го театрального сезону (2024-2025) відбулось 4 прем'єри вистав у різних жанрових напрямках. А в період з 2020 року список вистав доповнили 13 спектаклів та значна кількість концертних програм. Театр є майданчиком як для творів світової класики, так і для оригінальних опусів українських композиторів, що часто з'являються завдяки співпраці з театром.

У жанрі опери з 2020 року репертуар поповнився такими виставами: «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно (2021 р., реж.-пост. О. Зіберт), «Шлюбний Вексель» Дж. Росіні (2021 р., реж.-пост. Л. Шиленко), «Весілля Фігаро» В. Моцарт (2024 р., реж.-пост. В. Пальчиков), «Фальстаф» Дж. Верді (2025 р., реж.-пост. Г.Ковтун). Усі зразки світової класики виконуються українською мовою, що стало візитівкою Київської опери.

Зокрема цікавий шлях опери «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта на сцені театру, що відображає процес пошуку векторів розширення та формування репертуару зі збереженням художньої ідентичності театру. Протягом короткого проміжку часу з'явилося три кардинально відмінні інтерпретації даного оперного твору.

Постановка 2019 року стала знаковим моментом для театру. Режисерка-постановниця О. Тараненко представила всім відому оперу «Весілля Фігаро» у несподіваному для класичної української сцени жанрі – еротичного трилера. Ця версія суттєво відрізнялася від традиційного прочитання, акцентуючи увагу на

психологічній напрузі та прихованих пристрастях, а не на комічних аспектах сюжету. Вона була епатажною, що мало викликати резонанс і привернути увагу нової, зокрема дорослої, аудиторії.

Вистава викликала неоднозначну реакцію в театральних колах і серед глядачів. Одним з аспектів критики стала невідповідність жанру, а саме неповна його реалізація. Замість еротики глядачі бачили швидше психологічну драму чи містичну мелодраму. Ця невідповідність між очікуваннями та реальністю викликала певне розчарування аудиторії.

Другим аспектом можна відзначити сумнівну інтерпретацію. Спроба осучаснити класичний твір шляхом додавання елементів, що не завжди логічно вписувалися в сюжет, більше сприймалось як надмірне експериментування. Попри цікаву ідею, художнє виконання не стало достатньо переконливим, щоб виправдати радикальний підхід інтерпретації класичного оперного твору.

Така оцінка глядацької аудиторії яскраво висвітлила ризики, пов'язані з кардинальним оновленням репертуарної політики. Це показало необхідність виваженого пошуку балансу між привабленням нової дорослої аудиторії та збереженням ідентичності театру.

Наступна постановка опери, що дебютувала у 2020 році (реж.-пост. В. Пальчиков), стала значним відступом від епатажного прочитання. Вона була створена в умовах, спровокованих зовнішніми обставинами, а саме пандемією COVID-19 та пов'язаними з нею карантинними обмеженнями. Було обрано формат «семістедж» (semi-stage), що дозволило зберегти виставу в репертуарі, мінімізуючи витрати та ризики.

Однією з особливостей вистави стало розташування оркестру безпосередньо на сцені, що є не лише вимушеним рішенням, а й цікавим художнім прийомом, який візуально підкреслював живу взаємодію музики та дії. Сценографічні елементи були мінімалістичними, а рішення частково залишити костюми з попередньої постановки дозволило значно заощадити кошти та час на підготовку.

Хоча постановка і повернулася до класичного сюжету, її не можна назвати цілком традиційною. Постановча група прагнула наблизити характери та взаємодію персонажів до реалій сучасного суспільства, роблячи їх більш зрозумілими та актуальними для сьогоденного глядача. Це свідчить про гнучкість репертуарної політики театру, а також здатність швидко адаптуватися до нових викликів у кризових ситуаціях, поєднуючи художню гнучкість з економічною доцільністю.

Втілення опери «Весілля Фігаро» 2024 року (реж.-пост. В. Пальчиков) стало кульмінацією пошуку театром власної ідентичності та нового діалогу з аудиторією. Відмовившись від радикального психологізму 2019 року та вимушеного мінімалізму 2020 року, театр звернувся до новаторського візуального рішення, представивши оперу у форматі коміксу. Ця концепція стала свідомим кроком назустріч сучасному глядачеві, особливо молодому.

Формат опери-коміксу передбачає використання візуально простого сценографічного рішення (П. Нірод), гротескних костюмів (Д. Курята) і динамічних візуальних рішень, що імітують естетику графічних романів. Цей підхід дозволяє перетворити складний оперний твір на захопливу, візуально зрозумілу історію.

«Коміксовий» стиль робить оперу доступною для тих, хто не знайомий із класичним мистецтвом. На відміну від епатажу 2019 року, що міг відштовхнути, ця постановка пропонує зрозумілий та ігровий формат. Дана постановка є ілюстрацією поточного вектору репертуарної політики театру, що поєднує інновації з прагматизмом, а прагнення залучити нову аудиторію – зі збереженням художньої якості.

У балеті Київської опери спостерігається інший, не менш цікавий вектор – активне створення нових сучасних постановок. Театр не лише підтримує класичну спадщину, а й активно розвиває власний, оригінальний балетний репертуар, співпрацюючи з сучасними композиторами та хореографами. Це свідчить про прагнення Київської опери бути не музеєм, а й майданчиком для створення нового мистецтва.

Балет «Далеко по сусідству» (2020, хореограф А. Шошин), створений під час пандемії, є прикладом камерного, але глибокого балету на одну дію. Використання музики зарубіжних композиторів дозволило зосередитися на пластичному втіленні теми, що відображає актуальні суспільні настрої.

Балет «Аладін» (2021), створений українським композитором О. Родіним та хореографом С. Коном, є яскравим підтвердженням багатовекторності репертуарної політики Київської опери. Ця постановка, орієнтована на дитячу та сімейну аудиторію, демонструє прагнення театру не лише адаптувати класичні твори, а й створювати новий оригінальний контент.

Більше того, цей твір отримав важливе міжнародне визнання: балет було представлено на європейській сцені – у Каунаському державному музичному театрі в Литві у 2023 році. Ця постановка є знаковою подією для українського мистецтва, оскільки не лише презентувала українську хореографію та музику європейському глядачеві, але й підтвердила високий художній рівень сучасного українського балету, що здатен успішно інтегруватися в міжнародний культурний простір.

«Сойчине крило» А. Кос-Анатольського (2023, хореограф Г. Ковтун) є важливим кроком у популяризації української балетної спадщини. Звернення до твору І. Франка та музики українського класика демонструє прагнення театру формувати національно свідомий репертуар, який резонує з історичним та культурним контекстом сьогодення.

Історія балету «Лускунчик Гофмана» на сцені Київської опери є унікальним прикладом адаптації репертуарної політики до сучасних суспільно-політичних викликів. До повномасштабного вторгнення в репертуарі театру був «Лускунчик» на музику П.І. Чайковського у хореографії А. Шошина, прем'єра якого відбулася у 2017 році. Однак на хвилі свідомої відмови від культурної спадщини країни-агресора ця постановка була знята з репертуару.

Замість того, щоб повністю відмовитися від популярного балету, театр обрав новаторський шлях, що став вершиною його адаптаційної політики. У 2024 році було створено балет «Лускунчик Гофмана», в якому було збережено

хореографію А. Шошина. Це унікальний випадок, коли нове музичне полотно було створено сучасним українським композитором І.Небесним під вже існуючу хореографію.

Цей творчий симбіоз є яскравим прикладом поєднання прагматизму (використання готової хореографічної основи) та інновацій (створення нової, актуальної музичної партитури). Таким чином, театр не лише задовольнив запит глядачів на улюблений сюжет, але й підкреслив свою відданість принципам національно-орієнтованого репертуару, перетворивши твір, що історично асоціювався з російською культурою, на сучасний український мистецький продукт.

Активний розвиток жанру мюзиклу в репертуарі Київської опери є важливим вектором, що свідчить про свідоме оновлення репертуарної політики, залучення ширшої глядацької аудиторії. Цей крок не лише розширює палітру, але й позиціонує театр як сучасний, гнучкий мистецький центр, що відповідає актуальним світовим тенденціям та готовий до діалогу з різними віковими категоріями глядачів.

Мюзикл «Школа року» Е.Л. Вебера (2021, реж.-пост. В. Пальчиков) є показовим прикладом успішної міжнародної адаптації, що демонструє відкритість театру до сучасних комерційно успішних форм. Це був сміливий крок, адже постановка такого масштабу вимагає значних фінансових та технічних ресурсів. Дана вистава підходить для сімейного перегляду і показує прагнення театру до пошуку балансу.

На відміну від адаптації світового хіта «Школа року», постановка мюзиклу «Піноккія» (2023, реж.-пост. В. Пальчиков) є яскравим прикладом іншого важливого вектору репертуарної політики Київської опери – цілеспрямованого створення нового, оригінального українського продукту. Замовлення музики у сучасного українського композитора Б. Севастьянова та лібрето у Д. Тодорюка свідчить про свідоме прагнення театру підтримувати національних авторів та розвивати жанр українського мюзиклу.

«Піночкія» є оригінальним твором, що не має аналогів у світі, і це підкреслює її важливість у контексті формування національного контенту. Ця постановка демонструє, що Київська опера не лише імпортує готові комерційно успішні формати, але й інвестує у власне майбутнє, створюючи культурний продукт, який відображає український контекст та є актуальним для сучасної аудиторії. Таким чином, «Піночкія» є прикладом того, як театр може поєднувати творчу місію з патріотичним вектором, збагачуючи свій репертуар і підтримуючи розвиток українського мистецтва.

Висновки. Проведене дослідження репертуарної політики Київської опери демонструє, що в умовах динамічних суспільно-політичних змін театр активно шукає нові вектори розвитку, прагнучи зберегти свою унікальну ідентичність та розширити аудиторію. Це прагнення реалізується через кілька взаємопов'язаних напрямів:

- **Пошук балансу між експериментом та традицією.** Аналіз постановок опери «Весілля Фігаро» ілюструє, що театр пройшов шлях від радикального, але короткотривалого експерименту 2019 року до виваженої адаптації 2020 року та інноваційного, візуально привабливого формату 2024 року. Це свідчить про готовність театру до сміливих кроків, а також про його здатність швидко реагувати на критику та суспільні настрої, знаходячи оптимальний шлях для діалогу з глядачем.
- **Відкритість до світової класики та трендів.** Театр продовжує збагачувати репертуар визнаними зразками світової оперної та балетної класики, адаптуючи їх для сучасної аудиторії, що підтверджується постановками «Фальстаф», «Ромео і Джульєтта» та «Шлюбний Вексель». Одночасно включення до репертуару світового мюзиклу «Школа року» є прикладом вдалої комерційної адаптації, що дозволяє залучати ширшу аудиторію та відповідати актуальним світовим тенденціям.
- **Створення оригінального національного продукту.** Театр свідомо зосередився на підтримці та розвитку українського мистецтва. Прикладами є балети «Сойчине крило» (2023) та «Аладін» (2021), а також

мюзикл «Піноккія» (2023), які були створені на замовлення театру українськими авторами. Важливим досягненням також є балет «Лускунчик Гофмана» (2024), де нову музику було написано під вже існуючу хореографію, що є унікальним прецедентом.

У підсумку зауважимо, що репертуарна політика Київської опери в реаліях сьогодення є багатовекторною, гнучкою та адаптивною. Вона поєднує художні експерименти з прагматизмом, національну ідентичність – з відкритістю до світових трендів, показує, як театр у складних умовах може не лише виживати, але й розвиватися, стаючи майданчиком для створення нового, актуального мистецтва.

Vectors of Repertoire Policy Renewal of the Kyiv Opera in Contemporary Realities

***Abstract.** Studied are the current vectors of repertoire policy renewal of the Kyiv opera in the context of socio-political challenges and cultural transformations. Analyzed are examples of interpretations of *The Marriage of Figaro*, the development of ballet and musical repertoires, as well as the creation of original Ukrainian productions. Identified is the theater's aspiration to combine experiment and tradition, national identity and global trends, expanding its audience while preserving artistic uniqueness.*

***Keywords:** repertoire policy, Kyiv opera, opera, ballet, musical, innovations, national identity.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-159>

Людмила Степаненко

*доктор педагогічних наук, доцент,
перший проректор з науково-педагогічної
роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений працівник культури України
(Київ, Україна)*

Lyudmila Stepanenko

*Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
First Vice-Rector for Scientific and Pedagogical Work of the
National Academy of Managers of Culture and Arts,
Honored Worker of Culture of Ukraine
(Kyiv, Ukraine).*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5508-237>

© Степаненко Л., 2025.

АРТ-ТЕРАПІЯ ЯК ФОРМА КУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ: НЕВЕРБАЛЬНЕ САМОВИРАЖЕННЯ МИТЦЯ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ

Анотація. Досліджено арт-терапію як форму культурної комунікації у сучасному мистецькому просторі. Проаналізовано її роль як міждисциплінарного феномену на перетині психології, мистецтвознавства, культурології та філософії комунікації. Розкрито значення невербального самовираження митця у процесах інтеграції особистісного досвіду та соціальної взаємодії. Акцентовано на багатofункціональності арт-терапії, яка виконує роль індивідуального вираження, інструмента колективного зілнення та засобу міжкультурного діалогу. Визначено перспективи подальшого вивчення арт-терапевтичних практик у контексті глобальних викликів і культурних трансформацій.

Ключові слова: арт-терапія, культурна комунікація, невербальне самовираження, сучасне мистецтво, міждисциплінарність, психоемоційна регуляція.

У ХХІ столітті відбувається трансформація парадигми сприйняття мистецтва: воно дедалі частіше постає не лише як автономна естетична категорія, але і як інтегральний компонент міжособистісної та соціокультурної взаємодії. Мистецтво стає не лише засобом естетичного переживання, але й потужним каналом психоемоційної регуляції, способом терапевтичної трансформації досвіду та інструментом міжкультурної комунікації. У цьому контексті арт-терапія набуває значення не тільки як психотерапевтична методика, але і як міждисциплінарний феномен на стику психології, мистецтвознавства, культурології та філософії комунікації.

Арт-терапія як форма культурної комунікації постає унікальним дискурсом, в якому символи, знаки, образи стають засобами передачі досвіду, що не піддається вербалізації. З огляду на сучасні виклики – глобалізацію, соціальні конфлікти, інформаційну перенасиченість – значущість невербальних форм взаємодії значно зростає. Арт-терапія уможливорює персоніфікований діалог із соціумом, зокрема у випадках, коли вербальна артикуляція є ускладненою через психотравматичні обставини, мовні бар'єри чи специфіку когнітивних процесів індивіда.

Культурна комунікація у сучасному гуманітарному дискурсі трактується як процес не лише передачі, але і реконструкції смислів, у якому беруть участь не лише мовні, але й символічні системи. Згідно з позицією К. Гірца, культура – це система переданих символічних форм, а мистецтво виступає однією з найрепрезентативніших форм цієї системи. Арт-терапевтична практика, у такому разі, є не лише способом індивідуального вираження, але й каналом інтеграції індивіда у культурне поле суспільства.

Згідно з дослідженнями багатьох філософів та митців, художній акт є способом формування і репрезентації «внутрішнього мовлення» суб'єкта, що втілюється в символічних формах. Така форма комунікації є двосторонньою: вона водночас є способом самопізнання і соціальної артикуляції досвіду. У випадку арт-терапії ми маємо справу з амбівалентним актом: інтраперсональною реконструкцією емоційного стану та екстраперсональним комунікативним актом у публічному просторі.

Особливої ваги набуває аналіз невербального самовираження у мистецтві, оскільки саме воно забезпечує поліканальність сприйняття: через зорові, слухові, тактильні та кінестетичні модальності активізується багаторівнева рефлексія як в автора, так і в реципієнта. У терапевтичному контексті це створює унікальні умови для інтеграції травматичного досвіду в безпечному, символічному форматі. Митці сучасності використовують широкий спектр медіумів: від класичного живопису й скульптури – до перформативних практик, цифрової арт-

інсталяції, віртуальної реальності, біоарту, що дозволяє адаптувати вираження до індивідуального досвіду.

Яскравим прикладом є абстрактний експресіонізм, в якому жест, ритм, фактура та колірна палітра постають як зовнішні прояви емоційної динаміки автора. Так само в арт-терапевтичній практиці використовуються техніки інтуїтивного малювання, автоматичного письма, імпровізаційної пластики, що апелюють до підсвідомих рівнів особистості.

Сучасний мистецький простір дедалі більше виявляє риси інклюзивності, відкритості до інтерактивності, соціальної рефлексії та експерименту. Нові мистецькі практики, від стріт-арту до VR-інсталяцій, не лише інкорпорують елементи терапевтичного впливу, але й ініціюють публічний дискурс про психічне здоров'я, ідентичність, травму, репрезентацію індивідуальності. У багатьох таких проєктах процес створення твору є самоцінним, адже це – акт афективного вивільнення, інтеракції та колективного зцілення. Це особливо виразно у практиках community-art, що реалізуються в постконфліктних регіонах, освітніх закладах, психіатричних клініках, центрах для біженців.

Не менш показовим є інтегрування арт-терапевтичних стратегій у структури інституційної культури: до освітніх систем, програм соціальної відповідальності бізнесу, медичних протоколів. Університетські клініки, арт-резиденції, міждисциплінарні лабораторії створюють нові формати культурної взаємодії, в яких суб'єкт має змогу не лише виразити себе, але й отримати визнання та підтримку.

У межах наукового аналізу арт-терапії як форми культурної комунікації доцільно застосовувати цілу низку теоретичних парадигм:

– психоаналітична школа вбачає у мистецтві символічне вираження несвідомого змісту, що трансформується у безпечний об'єкт рефлексії. Арт-терапія постає як спосіб опрацювання витісненого через символічну репрезентацію;

– когнітивно-біхевіоральний підхід інтерпретує художню діяльність як засіб реконструкції дисфункціональних схем мислення через метафоричне моделювання альтернативної поведінки;

– культурологічна перспектива зосереджується на тому, як мистецтво відображає, відтворює та трансформує соціальні коди, цінності, ідентичності. У цьому сенсі арт-терапія виконує функцію соціального дзеркала та засобу адаптації;

– комунікативна теорія дії Юргена Хабермаса дає підґрунтя для розгляду арт-терапевтичного процесу як варіанту раціональної дискусії, де символічні засоби забезпечують простір для міжсуб'єктивного порозуміння, що не обмежується мовними рамками.

З огляду на вищезазначене варто зауважити, що арт-терапія у сучасному мистецькому дискурсі виконує багаторівневу функцію, адже вона є одночасно актом особистісного вираження, інструментом соціальної інтеграції та формою міжкультурного діалогу. Її потенціал полягає у здатності до трансценденції мовних, культурних, психологічних бар'єрів, що робить її винятковим феноменом у полі гуманітарного знання. Враховуючи актуальність і глибину впливу арт-терапії, доцільним є подальше наукове вивчення її механізмів, ефективності та еволюційних форм у контексті глобальних змін культурної комунікації.

Міждисциплінарний характер арт-терапії вимагає в процесі вивчення поєднувати якісні методи гуманітарних наук (герменевтика, феноменологія, нарративний аналіз) та емпіричних підходів психології та соціології. Це дозволяє одночасно вивчати як суб'єктивний досвід митця чи пацієнта, так і суспільні смисли, що формуються навколо мистецьких практик.

Сучасні дослідження арт-терапії як форми культурної комунікації особливо актуальні в умовах колективних травм (збройні конфлікти, міграція, пандемії), оскільки мистецтво виявляє здатність до сублимації й медіації болісного досвіду. Застосування візуальної, музичної, тілесної експресії у

терапевтичному контексті не тільки активує процеси самопізнання й зцілення, але й створює простір для соціального діалогу та реінтеграції в спільноту.

Арт-терапія постає як інструмент не лише індивідуального впливу, але і трансформації культурного середовища. Її глибинна суть полягає в репрезентації того, що неможливо висловити словами, а тільки через образ, колір, ритм, жест. Саме в цьому потенціалі невербальної комунікації розкривається культурна значущість арт-терапевтичного підходу у ХХІ столітті.

Арт-терапевтичні практики дедалі більше утверджуються як легітимна форма гуманітарного знання, що потребує не лише емпіричного вдосконалення, але й теоретичного осмислення у рамках філософії культури, теорії мистецтва і соціальної антропології.

Список використаних джерел

1. Innis H. *Empire and Communications* / H. Innis. – Oxford: University of Oxford Press, 1950. – 230 p
2. Бернацька, О. Виховання самостійної особистості засобами філіо-арт-терапії / О. Бернацька // Психолог. Шкільний світ. – 2010. – № 16. – С. 3–7.
3. Гейзінга Й. *Homo Ludens* / Й. Гейзінга ; пер. з англ. – К. : Вид-во Основи, 1994
4. Карпчук Н. П. Теорія та практика комунікацій: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Луцьк : Вежа–Друк, 2013. 248 с.
5. Підлипна, Л. В. Психотерапія мистецтвом : програма з основ арт-терапії / Л. В. Підлипна // Психологічна газета. – 2008. – № 6. – С. 3–15. – Закінч. Поч.: № 5.
6. Хабермас Ю. Комунікативна дія і дискурс – дві форми повсякденної комунікації // Ситниченко Л. Першоджерела комунікативної філософії. Київ : Либідь, 1996. С. 84–90.

Vectors of Repertoire Policy Renewal of the “Kyiv Opera” in Contemporary Realities

***Abstract.** Modern vectors of repertory policy renewal of the "Kyiv Opera" in the conditions of socio-political challenges and cultural transformations are studied. Examples of interpretations of the opera "The Marriage of Figaro", the development of the ballet and musical repertoire, as well as the creation of original Ukrainian productions are analyzed. The desire of the theatre to combine experiment and tradition, national identity and world trends, expanding the audience and preserving its own artistic uniqueness, is revealed.*

***Keywords:** repertoire policy, “Kyiv Opera,” opera, ballet, musical, innovations, national identity.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-164>

Ірина Суворова

*аспірантка творчої аспірантури кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

*Науковий керівник: Касьянова Олена Василівна,
кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

Iryna Suvorova

*postgraduate student of the creative postgraduate program of the
Department of Opera Training and Music Direction
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)*

*Scientific supervisor: Kasianova Olena Vasylivna,
Candidate of Art History, Professor, Honored Artist of Ukraine,
Professor of the Department of Opera Training and Music Direction of the
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-7365-2946>

© Суворова І., 2025.

КОМПОЗИЦІЯ ТА АРХІТЕКТОНІКА ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ «АННА ЯРОСЛАВНА – КОРОЛЕВА ФРАНЦІЇ» А. РУДНИЦЬКОГО У РЕЖИСЕРСЬКОМУ ПРОЧИТАННІ ТВОРЧОГО АСПІРАНТА

***Анотація.** Досліджено композицію та архітектуру оперної вистави Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» у режисерському прочитанні творчого аспіранта. Проаналізовано структурні елементи сценічного дійства (експозиція, зав'язка, розвиток, кульмінація, розв'язка, епілог) та визначено особливості їх організації у часі та просторі. Виявлено взаємозв'язок між композиторським задумом і режисерською інтерпретацією, яка збагачує драматургічну тканину твору додатковими сценами та персонажами. Акцентовано на важливості переосмислення історичної тематики у сучасному музичному театрі та значенні режисерських підходів для актуалізації опери у культурному просторі XXI століття.*

***Ключові слова:** опера, Анна Ярославна, Антін Рудницький, композиція вистави, архітектура, режисерська інтерпретація, історична тематика.*

Постановка проблеми. Етнос Київської Русі створив багату, самобутню і на той час високу матеріальну й духовну культуру, що розвинулась на основі попередніх здобутків східних слов'ян. Позитивний вплив на культуру держави

справили зв'язки між слов'янами південно-східного, південного і західного регіонів, народами Західної Європи, Візантії, Кавказу, Азії. Міжнародне значення Київської Русі полягало у тому, що вона, за свідченням Нестора Літописця, була відома «в усіх кінцях землі». Княжа держава впливала на політичні події та міжнародні відносини в Європі та Азії, на Близькому Сході. Князі підтримували династичні зв'язки з Францією, Швецією, Англією, Польщею, Угорщиною, Норвегією, Візантією. Зокрема, дочка Ярослава Мудрого Анна стала дружиною французького короля Генріха I.

Музично-театральне мистецтво сучасної України має у своєму доробку знакові монументальні твори на історичну тематику, актуальність яких суттєво зросла за часів незалежності України. Це опери «Ярослав Мудрий» Георгія Майбороди на власне лібрето, однойменна опера Юлія Мейтуса на лібрето Олександри Васильєвої, «Анна Ярославна – королева Франції» Антіна Рудницького на лібрето Леоніда Полтави, яскравий балет «Княгиня Ольга» Євгена Станковича на лібрето Юрія Ілленка та інші. Вони стали своєрідним маркером самоідентифікації нашого народу, який здійснює спроби відновлення історичної правди про звичаї і здобутки минулого нашої держави.

Доба високих технологій, що характеризується знаними досягненнями різних галузей наук, спрямованих на музично-театральне мистецтво, потребує нового переосмислення опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» відповідно до запитів сучасного глядача. Сучасна оперна режисура вимагає поглиблення професійного призначення митців, опанування ними споріднених професій та досягнень науки й мистецької практики. Реалізація цих проєктів у різних локаціях (у тому числі в умовах приміщень історично-духовного призначення) з особливими акустичними та технологічними особливостями сценічного простору актуалізує обрану проблематику.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Особливості функціонування театрів України в екстремальних умовах збройного конфлікту розглянуто Б. Струтинським [6]. Концепт функціонального призначення режисури в еволюційних видозмінах світового театру визначив О. Клековкін [5]. Аналіз

режисерського прочитання творів сучасної української драматургії крізь призму тенденцій розвитку театрального мистецтва сьогодення зробив С. Гордєєв [2]. Основні компоненти створення режисерського задуму вистави в їх методичній послідовності, що потребує синтезу спеціальних прийомів та комплексу засобів ідейно-емоційної виразності, обґрунтували Н. Донченко і О.Винар [3]. Генезу становлення сутності термінів «композиція» та «архітектоніка вистави» із формуванням їх характерних ознак дослідив О. Клековкін [4]. Взаємодію актора і штучного інтелекту у створенні художньої цілісності вистави виявила Л. Ардельян [1].

Огляд джерел дозволив створити авторську модель режисерської версії історичної вистави, співзвучної реаліям сьогодення.

Мета дослідження – визначити концептуальне бачення композиційної побудови та архітектоніки оперної вистави А. Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» як важливих компонент творчого мистецького проекту.

Виклад основного матеріалу дослідження. Останнім часом проявилася тенденція звернення музичного театру України до історичної тематики, оскільки сучасний глядач проявляє глибокий інтерес до славетного минулого нашої держави на тлі бурхливих подій сьогодення. У цьому контексті головними орієнтирами виступають твори, які переосмислюють національну ідентичність та героїзм наших пращурів, встановлюючи своєрідний зв'язок між двома часовими просторами. Українські історичні опери стали не лише надбанням композиторської спадщини, але й актуальною режисерською мотивацією, яка потребує нового сценічного осмислення в сучасних реаліях.

Вистава як складний організм взаємодії всіх її компонентів має свою композицію та архітектоніку. Композиція вистави – це не просто послідовність епізодів, а ретельно вибудована структура, що визначає ритм, напругу і кульмінацію сценічного дійства, об'єднуючи всі його елементи в гармонійне ціле, забезпечуючи емоційний вплив на глядача. Композиція опери диктується виключно рамками партитури, в якій заздалегідь композитором вже продумані основні епізоди та їх назви. Елементами композиції оперної вистави виступають

пролог, експозиція, зав'язка, розвиток дії, передкульмінація, кульмінація, післякульмінація, розв'язка і епілог. Основними принципами побудови композиції виступають послідовність (логічно і хронологічно пов'язані між собою епізоди), музичний ритм (чергування напружених та спокійних сцен залежно від концепції диригента), контраст (глибоке розкриття конфлікту через образи, ситуації, емоції), наростання (поступове підсилення інтенсивності дії, що призводить до кульмінації твору та утримує увагу глядача), єдність усіх її компонентів (сюжет, персонажі, декорації, світло мають поєднуватись в єдиному художньому задумі вистави). Композиція має на меті донести основну ідею твору, що робить виставу цілісною, динамічною, вражаючою.

Разом із композицією, важливу роль у створенні цілісного та виразного сценічного дійства відіграє архітектоніка вистави. Якщо композиція визначає послідовність та взаємозв'язок подій, то архітектоніка є більш широким поняттям, що охоплює загальну організацію та структуру всіх елементів вистави у часі та просторі. Це своєрідний каркас, на якому тримається художній образ вистави, визначаючи її форму, ритм і динаміку.

Архітектоніка вистави включає в себе такі елементи: просторову організацію (розміщення декорацій, мізансцен, рух акторів на сцені, що разом створюють візуальний образ вистави), часову організацію (ритм та темп розвитку дії, інтерпретований диригентом музичної вистави, її жанрова приналежність, результат співпраці режисера і художника), внутрішню форму (логіку розвитку дії, внутрішні зв'язки між епізодами, емоційну насиченість сцен, що характеризуються глибиною розкриття конфлікту твору).

Архітектоніка та композиція тісно пов'язані між собою, але не є тотожними поняттями. Композиція – це послідовність елементів сюжету, а архітектоніка – спосіб організації цих елементів у просторі та часі, їхнє структурне втілення. Композиція відповідає на питання: «Що відбувається?», а архітектоніка – «Як це відбувається на сцені?».

Спираючись на синопсис опери «Анна Ярославна – королева Франції», можна схарактеризувати композицію та архітектоніку вистави автора

дослідження. Опера матиме класичну тричастинну структуру, що відповідає розвитку драматичної дії.

На першу дію припадають експозиція та зав'язка. Експозиція презентує коротке введення в політичну ситуацію Франції: король Генріх – бездітний вдівець, його роман з графинею Монморансі викликає невдоволення та загрожує стабільності держави. За задумом автора дослідження тут будуть представлені перші ознаки напруженості при дворі та нелегка розмова короля з Кардиналом Римського престолу.

У зав'язці відбудуватиметься присяга графині Монморансі вбити Генріха, а її прагнення до влади стають центральним конфліктом першої дії. Ця сцена має бути драматичною та емоційно насиченою, демонструючи рішучість та амбіції графині.

На другу дію припадає її розвиток, що складається з двох подій. У першій події розповідатиметься про пошук графинею союзника, якого вона знаходить в особі боярина Ігоря. Їхня зустріч та укладання союзу стають важливим етапом у розвитку інтриги.

У другій події розкриватиметься брехня графині щодо її «закоханості» в боярина Ігоря та її ж спроби маніпуляції Анною Ярославною задля забезпечення його присутності при дворі. Ці сцени можуть розкривати підступність графині та наївність Анни.

На третю дію припадають кульмінація та розв'язка. У кульмінації як у переломному моменті твору відбудуватиметься невдалий замах боярина Ігоря на життя короля Генріха. Ця сцена є найбільш драматичною та напруженою в третій дії, підсиленою динамічною музикою та конфліктним розгортанням сюжетних колізій на сцені.

У розв'язці відбудуватиметься викриття змови, арешт боярина Ігоря та графині. Їхнє вигнання стає ключовим моментом, що відкриває шлях до епілогу. В епілозі презентовано появу Анни Ярославни на політичній арені як законної королеви Франції, де будуть показані перші кроки її подружнього життя з Генріхом.

Розглянемо концептуальне бачення автором дослідження архітектоніки власної вистави з поділом на сцени та окресленням їхніх функцій.

Перша дія передбачатиме кілька сцен з виконанням певних функцій у розкритті сюжету та емоційному розвитку.

- Сцена 1. Експозиція. Двір короля Генріха у Франції. Показ політичної нестабільності через хаотичне і невпорядковане розташування речей та їжі; невдоволення придворних через зв'язок короля з графінею Монморансі, уведення основних персонажів (Генріха, графині, придворних).
- Сцена 2. Зав'язка. Монолог графині Монморансі над тронем з кинджалом у руці, де вона присягається помститися Генріху та захопити владу.
- Сцена 3. Розвиток дії. Княжий двір Київської Русі. Зустріч графині та боярина Ігоря. Укладання таємної угоди-союзу між ними.
- Сцена 4. Розвиток дії – продовження. Княжі покої Київської Русі. Графиня вдає закоханість у боярина Ігоря та зізнається у буцімто палких почуттях до нього Анні Ярославні. Графиня маніпулює Анною, використовуючи її наївність.
- Сцена 5. Розвиток дії – продовження. Останній діалог Генріха з графінею, остаточний розрив усіх стосунків між ними на фоні впорядкованого простору сцени.
- Сцена 6. Розвиток дії – закінчення. Зустріч Анни Ярославни та Генріха, де змальована закоханість Генріха в Анну, їх спільний дует-надія на світле майбутнє в подружньому житті.
- Сцена 7. Підготовка до кульмінації. Підготовка до замаху. Наростання напруги, таємні перемовини змовників, графині та боярина Ігора.
- Сцена 8. Кульмінація. Невдалий замах на життя короля. Динамічна та драматична сцена, що є переломним моментом усієї вистави.
- Сцена 9. Розв'язка. Викриття змови, проголошення графині та боярина вигнаннями держави.

- Сцена 10. Епілог. Поява Анни Ярославни в новому образі королеви Франції, її присяга піклуватись про народ нової Батьківщини і ніколи не забувати рідну Вітчизну – Київську Русь.

У процесі сценічного втілення оперного проєкту ще будуть додані сцени, персонажі та сюжетні лінії, які вплинуть на остаточну композицію та архітектуру вистави в контексті авторського прочитання. Музика Антіна Рудницького також відіграватиме ключову роль у створенні емоційної атмосфери та підкресленні драматичних моментів кожної сцени. За структурою композиція та архітектура режисерського задуму вистави не протирічать задуму композитора, а розширюють і доповнюють його в контексті переосмислення оригінального твору відповідно до сучасних реалій. Відображення в опері А. Рудницького мудрої політики знакових історичних постатей Київської Русі початку XI століття надихнуло автора дослідження і режисера творчого проєкту на вирішення цієї актуальної тематики у власному баченні.

Висновки. Звернення музичного театру України до історичної тематики обумовлено підвищенням інтересу до доленосних зламів у минулому нашої держави на тлі сучасних подій. Алгоритм створення композиції та архітектури власної вистави забезпечує її художню цілісність зі зростанням напруги драматичних подій, що у синтезі з її сценографічним вирішенням справлятиме значний емоційний вплив на глядача. Режисерське бачення проєкту крізь призму новітніх мистецьких досягнень відіграє вирішальну роль у переосмисленні історичного оперного твору з його адаптацією до вимог і запитів глядача інформаційного суспільства. Відповідно до синопсису вистави «Анна Ярославна – королева Франції» музика Антіна Рудницького, не змінюючи структурної основи режисерського задуму, стане визначальним елементом у збагаченні емоційної та драматичної палітри видовища, поглибленого додатковими сценами, персонажами та сюжетними лініями.

Список використаних джерел

1. Ардельян, Л. М., 2024. Акторське мистецтво як ефективний інструмент в популяризації творчого проєкту в умовах активного розвитку штучного інтелекту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4., сс. 434–439.

2. Гордєєв, С. І., 2024. Концептуальні засади режисури сучасної української драматургії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4. сс. 440–445.
3. Донченко Н., Винар О., 2020. Режисерський задум як головна складова художньо-творчого процесу створення цілісного сценічного твору. *Мистецтвознавчі записки*, 37. сс. 212-217.
4. Клековкін, О., 2023. Архітектоніка/ композиція вистави. У кн.: *О. Клековкін. Режисерська система: Горизонтальний аналіз: монографія*. Київ, сс. 252-254.
5. Клековкін, О., 2023. Функція режисури. У кн.: *О. Клековкін. Режисерська система: Горизонтальний аналіз: монографія*. Київ, сс. 218-222.
6. Струтинський, Б., 2023. Український театр під час російсько-української війни: зміни, проблеми, тенденції. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 32, сс.30-35.

Composition and Architectonics of the Opera Performance *Anna Yaroslavna – Queen of France* by A. Rudnytskyi in the Directorial Interpretation of a Creative Postgraduate Student

***Abstract.** The composition and architectonics of Antin Rudnytskyi's opera «Anna Yaroslavna – Queen of France» in the directorial interpretation of a creative postgraduate student are researched. The structural elements of the stage performance (exposition, complication, development, climax, denouement, and epilogue) and their organization in time and space are analyzed. The correlation between the composer's conception and the director's interpretation, which enriches the dramatic fabric of the work with additional scenes and characters, is revealed. The significance of reinterpreting historical themes in contemporary Ukrainian music theatre and the role of directorial approaches in actualizing the opera within the cultural context of the 21st century is emphasized.*

***Keywords:** opera, Anna Yaroslavna, Antin Rudnytskyi, stage composition, architectonics, directorial interpretation, historical themes.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-172>

Андрій Тулянцев

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри вокально-хорового мистецтва Дніпровської академії музики
(Дніпро, Україна)*

Andrii Tuliantsev

*Candidate of Art History, Associate Professor,
Head of the Department of Vocal and Choral Art of the Dnipro Academy of Music
(Dnipro, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4567-432X>

© Тулянцев А., 2025.

СПІВПРАЦЯ КОМПОЗИТОРА МИРОСЛАВА СКОРИКА З УКРАЇНСЬКИМИ ДІЯЧАМИ БАЛЕТНОГО МИСТЕЦТВА

***Анотація.** Проаналізовано співпрацю видатного українського композитора Мирослава Скорика з діячами балетного мистецтва України. Досліджено його внесок у розвиток балетного театру другої половини ХХ – початку ХХІ століття, зокрема у створенні одноактного балету «Каменярі», балетної трилогії «Досвітні вогні», опери «Мойсей», балету «Повернення Баттерфляй» та триптиху «Перехрестя». Висвітлено взаємодію композитора з провідними диригентами, балетмейстерами, сценографами й виконавцями, що забезпечило нові підходи до сценічної виразності, хореографії та музично-драматичної інтерпретації. Акцентовано на значенні творчої спадщини М. Скорика для становлення української балетної традиції, розвитку сценографії та формування патріотичної тематики у сучасному мистецькому просторі.*

***Ключові слова:** Мирослав Скорик, український балет, музично-театральне мистецтво, «Каменярі», «Мойсей», «Повернення Баттерфляй», «Перехрестя».*

Творча особистість великого композитора Мирослава Скорика вплинула своєю неповторністю та унікальністю на формування як митців, так і тих, то є далекими від мистецтва. Музичні твори маестро і сьогодні звучать на багатьох сценах планети. Протягом багатьох десятиліть композитор спілкувався з десятками тисяч фахівців різних професій та передав кожному з них своє розуміння професійної майстерності, мудрості та любові до України.

Як довела сценічна практика, у ХХ – ХХІ століттях український балетний театр збагачувався переважно завдяки музиці Мирослава Скорика. Видатний митець тонко, глибоко та образно відчував таку категорію, як дансантизм, що дозволило йому врахувати усі необхідні компоненти балетної вистави. «У середині шістдесятих років композитор звертається і до такого мало

популярного в українській музиці жанру, як балет, створивши одноактний балет за віршем Івана Франка «Каменярі». Він був поставлений разом з балетом Лесі Дичко «Досвітні вогні» на сцені Львівського театру опери і балету імені Івана Франка у 1966 році [Кияновська, 2013]. Одноактний спектакль «Каменярі» за віршем Івана Франка органічно увійшов до трилогії «Досвітні вогні», поставленої на сцені Львівського академічного театру опери та балету ім. Івана Франка у 1967 році. Перша частина трилогії – балет «Відьма» Віталія Кирейка за однойменною поемою Тараса Шевченка. Друга частина трилогії – балет «Досвітні вогні» Лесі Дичко за віршем Лесі Українки. Третя частина і є «Каменярами». Диригент Юрій Луців. Декораційна графіка Євгена Лисика.

У ХХІ столітті практично неможливо знайти відеоматеріали, на яких зафіксована ця балетна трилогія. Така ситуація є багато у чому негативною, але реальною. Адже обласні державні студії телебачення, які фіксували у ті часи діяльність театрів, припинили своє існування через реорганізацію цих структур. Архіви багатьох театральних колективів взагалі є чимось на кшталт «нездійсненої театрознавчої мрії» про будь-яку історичну документацію.

У цьому випадку дуже актуальною виявляється аналітична рецензія відомої музикознавиці, професора Алли Терещенко, що була надрукована у її книзі «Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка», яка побачила світ у видавництві «Музична Україна» у 1989 році: «Музика балету Мирослава Скорика нагадує симфонічну поему, в центрі якої – образ-символ боротьби з гнітом і насильством. Позбавлені конкретизованого сюжету, «Каменярі» розкривають провідну ідею суто музично-пластичними засобами, тобто твір претендує на жанр балету-симфонії. Саме у цьому жанрі й намагалися вирішити увесь триптих Анатолій Шекера й Михайло Заславський. Та, як відомо, для цього не характерні сюжетна деталізація, побутова описовість, пантоміма. Там же, де балетмейстери відходили від лібреттної фабули, уникали точного переведення дії на мову пластики й концентрували увагу на пошуку хореографічної ідеї, узгодженої із загальним задумом та емоційним строем

музики, на них чекав успіх. Щодо цього більш вдалим були вирішення балетів Лесі Дичко та Мирослава Скорика» [Терещенко, 1989, с. 121].

З позицій соціально-політичних реалій ХХІ століття, у якому українська держава знову виборює свою незалежність, балетну трилогію «Досвітні вогні» можна вважати патріотичним символом, що стверджує незламність українського духу та виховує нові покоління у розумінні поваги не тільки до історії, але й до сучасності. Вивчаючи протягом багатьох років репертуарну політику оперно-балетних та музично-драматичних театрів України, можемо стверджувати, що ця балетна трилогія прикрасила б сцени усіх театрів та навчальних хореографічних закладів.

Адже про високий виконавський рівень драмбалету «Каменярі» знову свідчать рядки рецензії Алли Терещенко: «Експресія, мужня енергія, вольове напруження визначали естетичні засади «Каменярів». Переконливе прочитання складних сучасних музичних партитур забезпечив диригент Юрій Луців. Музика цих творів активізувала постановочний процес, пошуки нової пластичної інтонації, оригінального сценографічного оформлення. Справжнім співавтором спектаклю був кордебалет, зокрема його чоловіча група, на долю якої випало складне завдання створення плакатно-лапідарного групового портрету борців за свободу в «Каменярах» Мирослава Скорика» [Терещенко, 1989, с. 121].

Враховуючи наскрізну тему наших тез, підкреслимо ті факти, що співпраця композитора Мирослава Скорика була своєрідним, цікавим та доленосним поштовхом у кар'єрах львівських митців. Так, Юрій Луців обіймав посаду головного диригента Львівського державного академічного театру опери та балету ім. Івана Франка, був вшанований званням народного артиста України, відзначений Державною премією України ім. Тараса Шевченка. Народний артист України Анатолій Шекера потім працював головним балетмейстером Національної опери України. Творча доля балетмейстера Михайла Заславського, який розпочинав свій шлях у трупі Бурятського академічного театру опери та балету, була успішною саме у львівській трупі, де митець був відзначений званням заслуженого діяча мистецтв України. Творчість сценографа Євгена

Лисика також була відзначена Державною премією ім. Тараса Шевченка та почесним званням народного художника України.

Хореографічна сцена поклоніння Золотому Тільцю є органічною складовою драматургії опери «Мойсей» Мирослава Скорика, прем'єра якої відбулася 23 червня 2001 року на сцені Львівської опери під орудою самого автора. Постановники: диригент – Михайло Дутчак. Режисер – Збігнєв Хшановський (Польща). Балетмейстер – Сергій Наєнко. Сценографи – Тадей та Михайло Риндзак. Художниця костюмів – Оксана Зінченко. Хормейстер – Вадим Яценко. «Характерною ознакою язичницького ритуалу поклоніння Золотому ідолу був оргіастичний, пристрасно-спокушальний танець, який збуджував розпалену вином юрбу, розбещував її, доводив до несамовитості та аморальних вчинків. У львівській версії опери сцена танцю поклоніння Золотому Тільцю вирішена більш логічно, оскільки танцюристи виходили зі складу хору – супротивників Мойсея, одягнених так само. З прискоренням темпоритму артисти балету поступово оголювалися, їх рухи ставали більш зухвалими, провокуючими, спокушальними» [Касьянова, 2023, с. 31].

2006 рік був ознаменований для Національної опери України постановкою опери «Мойсей». Режисер – Анатолій Солов'яненко. Диригент – Іван Гамкало. Сценографія – Марія Левитська. Хормейстер – Лев Венедиктов. Балетмейстер – Аніко Рехвіашвілі. Хореографічна сцена поклоніння Золотому Тільцю у київській виставі характеризується таким чином: «Київська версія означеної сцени в логічному аспекті поступається львівській, оскільки постановниками не було виявлено чіткої приналежності танцюристів до табору супротивників Мойсея. Це значно вплинуло на пом'якшення конфлікту між тілесно-оргіастичними потребами супротивників та духовними прагненнями прибічників Пророка. Водночас у київській версії більш яскраво проявилася поглиблена психологізація і персоніфікація артистів хору – представників двох протилежних ідейних таборів» [Касьянова, 2023, с. 31].

У 2006 році на сцені Львівського національного академічного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької відбулася прем'єра балету «Повернення

Баттерфляй». Музика Джакомо Пуччіні – Мирослава Скорика. Лібрето Валерії Врублевської. «Балет має дві основні сюжетні лінії: факт про те, як співачка повернула до життя оперу Джакомо Пуччіні «Мадам Баттерфляй» після провалу на прапрем'єрі в Мілані в 1904 р, та стосунки Соломії з сестрою Ганною (вона, власне, є рідною сестрою бабусі Мирослава Скорика). Музика композитора до балету тісно переплетена з аріями з тих опер Джакомо Пуччіні, в яких виступала в провідних партіях знаменита Крушельницька» [1].

Репетиційний процес балету відбувався у співпраці композитора Мирослава Скорика з виконавцями. Це була унікальна творча лабораторія, у якій панувала атмосфера дискусій, пошуків, оркестрових та хореографічних знахідок. Балет «Повернення Баттерфляй», у якому вишукано поєдналася естетика класичної хореографічної лексики з танцювальними рухами побутових танців, трактувався як поклоніння пам'яті примадонни світового рівня. Зазначимо прем'єрний склад виконавців. Балетмейстер-постановник – Сергій Наєнко. Диригент-постановник – Михайло Дутчак. Диригент – Юрій Бервецький. Художник-постановник – Тадей Риндзак. Художник костюмів – Оксана Зінченко. Партії виконали: Соломія – Христина Ткач. Пуччіні – Ігор Храмов. Нуся, сестра Соломії, Анастасія Ісупова. Леонардо – Євген Светліца. Кожен з цих митців у недалекому майбутньому був вшанований почесними званнями України.

18 та 20 травня 2012 року на сцені Національної опери України відбулася прем'єра триптиху «Перехрестя». Сюжетною основою є хореографічна розповідь про перехрестя як символ, що виникає на життєвих шляхах кожного з нас; про те, якими неочікуваними виявляються вигини долі; про несподіваність бажань; про непередбаченість почуттів. Диригент-постановник – Мирослав Скорик. Лібрето, хореографія і постановка – Раду Поклітару. Художник-постановник – Олександр Друганов. Симфонічний оркестр Національної опери України. У прем'єрних виставах грали солісти: Андрій Белов (скрипка, Німеччина), Богдана Півненко (скрипка, Україна), Назарій Пилатюк (скрипка, Україна, Львів). Виконавці балетних партій – артисти театру «Київ Модерн

Балет». У виставі прозвучали Шостий, Другий і Сьомий концерти для скрипки Мирослава Скорика.

На сайті Національної опери України надрукована інформація, яка допомагає зрозуміти стиль музично-театральної співпраці великого українського композитора Мирослава Скорика та модного молдовського балетмейстер Радуну Поклітару: «Прем'єра ще не відбулася, а виставу вже охрестили експериментальною: сучасна хореографія на академічній сцені, класична музика у виконанні симфонічного оркестру Національної опери та зіркових солістів, супровід відеоряду тощо. Однак Мирослав Скорик аж ніяк не вважає постановку експериментом, хоча зізнається, що ініціатива Радуну створити балет на його скрипкові концерти була для композитора несподіванкою. «Я б не сказав, що «Перехрестя» – експериментальний балет. Так, він у сучасному плані, тому що ставить його відомий сучасний балетмейстер. Однак, скоріше це синтетика різних напрямів балету, – розповідає Мирослав Скорик. – Для мене дуже приємним є той факт, що Радуну розуміє і, головне, відчуває музику, кожен її елемент, і тому його хореографічне прочитання дуже цікаве...» [4].

Творчість композитора Мирослава Скорика є майстер-класами для виконавців усіх спеціалізацій.

Список використаних джерел

1. До 80-річного ювілею легенди української музики Мирослава Скорика у львівській опері. Львівський національний театр опери та балету ім. С. Крушельницької. Офіційний сайт. [tps://opera.lviv.ua/do-80-richnogo-yuvileyu-legendy-ukrayinskoyi-muzyky-myroslava-skoryka-u-lvivskij-operi/](https://opera.lviv.ua/do-80-richnogo-yuvileyu-legendy-ukrayinskoyi-muzyky-myroslava-skoryka-u-lvivskij-operi/) (дата звернення 04.04. 2025).
2. Касьянова О. Пластичне вирішення танцю золотого тільця в опері Мирослава Скорика «Мойсей». «Ціннісні виміри культурно-мистецької діяльності Мирослава Скорика» (до 85-річчя від дня народження) : зб. матеріалів міжнар. наук. конф. (м. Київ, 1-2 червня 2023 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2023. – 83 с.
3. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Діалоги. 23. 09.2013. <http://www.m-g.co.ua/mr/mr.nsf/0/5352A53CA92339D5C2257BE700360564> (дата звернення 07.04.2025)
4. Прем'єра триптиха «Перехрестя». Національна опера України. Офіційний сайт. <https://opera.com.ua/news/18-i-20-travnua-premiera-triptiha-perehrestya> (дата звернення 08.04. 2025).
5. Станішевський Ю. Національна опера України 2001-2011 / Юрій Станішевський. – Київ : Музична Україна, 2012. – 303 с.
6. Терещенко А. Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка. Київ. Музична Україна. 1989. С. 206.

Collaboration of Composer Myroslav Skoryk with Ukrainian Ballet Art Figures

***Abstract.** The collaboration of the outstanding Ukrainian composer Myroslav Skoryk with figures of Ukrainian ballet art is analyzed. His contribution to the development of ballet theatre in the second half of the 20th – early 21st century, in particular through the creation of the one-act ballet *Kameniari*, the ballet trilogy *Dawn Lights*, the opera *Moses*, the ballet *Return of Butterfly*, and the triptych *Crossroads* is researched is. The interaction of the composer with leading conductors, choreographers, scenographers, and performers, which introduced new approaches to stage expressiveness, choreography, and music-dramatic interpretation, is highlighted. The significance of Skoryk's creative heritage for the formation of Ukrainian ballet tradition, the development of scenography, and the strengthening of patriotic themes in contemporary artistic space is emphasized.*

***Keywords:** Myroslav Skoryk, Ukrainian ballet, music and theatre art, *Kameniari*, *Moses*, *Return of Butterfly*, *Crossroads*.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-179>

Роман Туркало

аспірант спеціальності «Культурологія»,
кафедра культурології
Маріупольського державного університету
(Маріуполь, Україна)

Roman Turkalo

Postgraduate student in cultural studies,
Department of Cultural Studies
of Mariupol State University
(Mariupol, Ukraine)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-2167-5689>

© Туркало Р., 2025.

МИРОСЛАВ ЯГОДА В УКРАЇНСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Анотація. Проаналізовано рецепцію постаті художника і поета Мирослава Ягоди в українському культурному просторі. Досліджено динаміку його творчої присутності від прижиттєвих виставок до масштабних проєктів Національного художнього музею України та галерей Львова і Києва. Висвітлено роль медійних дискурсів, соціальних мереж і аукціонів у формуванні культурного образу митця, зокрема проблематичність його ототожнення з європейськими художниками. Акцентовано на відсутності ґрунтовних академічних студій, що створює дисбаланс між медійною популярністю та науковою рецепцією. Підкреслено значення постаті Мирослава Ягоди як унікального феномену українського сучасного мистецтва.

Ключові слова: Мирослав Ягода, українське мистецтво, виставкова діяльність, медійний образ, культурна рецепція.

Постать художника і поета Мирослава Ягоди є значущою для сучасного українського мистецтва. Характерною була тематика творчого вираження митця. Він зобразив незримий для інших, переповнений химерними істотами світ. Найбільш помітною прижиттєвою виставкою художника в Україні була благодійна виставка-продаж у галереї «Дзига» у Львові (15.08 – 28.08.2014 р.) [19]. Вже за декілька місяців після його смерті, 21 червня 2018 р., відкрилася виставка в київському Pinchuk Art Centre [4]. До виставки у Львівській національній галереї мистецтв імені Бориса Возницького було видано перший в Україні великий каталог робіт М. Ягоди, що представив різні періоди творчості митця [8; 16]; кілька робіт художника увійшли до експозиції виставки «Ангели», що відбулася там само (20.06 – 22.09.2019 р.) [1]. Зараз полотна митця можна

побачити в експозиційній локації «Музей модернізму» Львівської національної галереї імені Бориса Возницького [9] та на виставці «Маленький принц», «Zenyk Art Gallery» (20.02 – 17.05.2025) [6]. Наймасштабнішою подією став проєкт «Я+GOD+A» Національного художнього музею України (НАМУ) та арт-фондації «Дукат» (21.02-12.04.2020 р.) [13], що засвідчує рекордна кількість відвідувачів у день відкриття – понад 2500 осіб [23]. Важливу роль у зацікавленні публіки зіграла рекламна кампанія, що на замовлення арт-фондації «Дукат» була виконана агенцією «Vanda» [23], а завдяки кураторкам О. Грозовській [17] та Т. Жмурко [17] цю виставку можна вважати найбільш вдалою презентацією творів художника [20]. Крім того, до експозиції вдалось включили значну частину робіт з колекції сім'ї та приватних зібрань [18]. Зростання зацікавленості у творчості митця засвідчує наявність робіт художника на аукціонах, зокрема арт-фондації «Дукат» [14; 15]. Без урахування відеоматеріалів огляд рецепції постаті М. Ягоди в культурному просторі України був би неповним. Так, за свідченнями родини художника, наприкінці 1990 рр. одну з передач циклу «Майстерня» на львівському телебаченні було присвячено М. Ягоді. Проте внаслідок реорганізації архівні матеріали цього циклу було передано Національній суспільній телерадіокомпанії, де, за наявною інформацією, вони загубились.

Для розуміння специфіки сприйняття постаті художника є стаття «Хворий геній Мирослав Ягода» К. Лебедевої, де обіграно не доведений діагноз шизофренії художника [5]. На жаль, це бачення закріпилося в медійному просторі [25]. Соціальні медіа прагнуть збільшити увагу до робіт митця на аукціонних торгах та заохотити до відвідування культурно-просвітницьких заходів. Хоча на прикладі виставки в НАМУ можна побачити, що аудиторія сприймає творчість митця без епітетів та порівнянь з мінотавром. Прикметно і те, що у гучній конкуренції за право першості у розподілі культурного капіталу [22] медійні діячі часто порівнюють постать художника з ван Гогом [2] чи Гоєю [21], охрещуючи українця їхніми іменами «український Гоя» [21] чи «львівський

ван Гог» [7], що знецінює творчі знахідки та унікальне самовираження українського художника.

Варто констатувати, що за останні десятиріччя українські вчені здійснили низку фундаментальних досліджень на тему сучасного українського мистецтва. Серед вагомих праць відзначимо монографію Г. Складенко [10;11], Л. Смирної [12] та О. Голубця [3]. На окрему увагу заслуговує створення цифрового архіву «Ukrainian unofficial», де систематизовано інформацію про українське неофіційне образотворче мистецтво Києва та Львова періоду 1950-х – 1980-х років ХХ століття [24]. Однак згадки про творчість Мирослава Ягоди в них відсутні, що засвідчує певну невідповідність академічної рецепції медійному образу художника.

Непересічна біографія, спосіб життя, байдужість до матеріального, безкомпромісність у поглядах та його нонконформізм робили Мирослава Ягоду особливим серед інших фігур українського арт-середовища. А вже після смерті художника аукціонні торги, часті згадування в медіа, виставки та семінари, присвячені постаті Мирослава Ягоди, засвідчують, що творчість митця будить цікавість як серед наукових кіл культурології та мистецтвознавства, так і в колекціонерів художніх творів та звичайних любителів мистецтва. Однак без критичного підходу та належного культурологічного аналізу замість унікальності ми отримуємо набір кліше, пересудів, упереджень та стереотипів.

Список використаних джерел

1. АНГЕЛИ Виставка у Львові 20.06-22.09.2019. (2019). *Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького*. Доступно: <https://lvivgallery.org.ua/exhibitions/angely-vystavka-u-lvovi> (Дата звернення: 16.04.2025).
2. Возняк, Т. (2018). Мирослав Ягода: «Соняшники Ван Гога треба показувати разом з його вухом». *І*, (89). Доступно: <https://www.ji.lviv.ua/n89texts/voznjak-sonyshnyky.htm> (дата звернення: 18.04.2025).
3. Голубець О.М. (2022). *Українське мистецтво ХХ століття*. Львів : Колір ПРО. 198 с.
4. Дослідницька платформа PinchukArtCentre представляє виставки: «Червона книга: радянське мистецтво Львова 80–90-х років» та персональний проект Лесі Хоменко «Перспективна». (2018). *PinchukArtCentre*. 21.06.2018. Доступно: <http://pinchukartcentre.org/ua/news/32536> (Дата звернення: 16.04.2025).
5. Лебедева, К., (2019). Хворий геній Мирослав Ягода. [online] *Амнезія*. Доступно: <https://amnesia.in.ua/myroslav-yagoda> (Дата звернення: 16.04.2025).

6. Маленький принц. (2025). *Zenyk Art Gallery*. Доступно: <https://zag.com.ua/exhibition/malenkii-princ> (Дата звернення: 16.04.2025).
7. Мирослав Ягода – львівський Ван-Гог. (29.03.2019). *Культ-Майдан. Радіо культура*. Доступно: <https://ukr.radio/ur4/schedule/period-items.html?channelID=3&date=2019-03-29> (дата звернення: 18.04.2025).
8. Мирослав Ягода. (2019). Каталог виставки / за ред. Н.Бабалік. Львів: Львів. нац. галерея мистецтв ім. Б.Г. Возницького, 2019. 145 с.
9. Музей модернізму. (2021). *Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького*. Доступно: <https://lvivgallery.org.ua/museums/muzej-modernizmu> (Дата звернення: 16.04.2025).
10. Склярєнко, Г.(2020). Українські художники: з відлиги до незалежності. Книга перша. Київ : Укр. Мистецтво ХХ-ХХІ, Т. 1. 300 с.
11. Склярєнко, Г. (2020). Українські художники: з відлиги до незалежності. Книга друга. Київ : Укр. Мистецтво ХХ-ХХІ, Т. 2. 308 с.
12. Смирна, Л. (2017). Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві. Київ : «Фенікс». 480 с.
13. Стасюк, І. (2020). У NAMU відкриється виставка львівського художника Мирослава Ягоди. *Хмарочос* Доступно: <https://hmarochos.kiev.ua/2020/02/03/u-namu-vidkryyetsya-vystavka-lvivskogo-hudozhnyka-miroslava-yagody/> (Дата звернення: 16.04.2025).
14. Тихий аукціон 18 / Лот 54. (2024). *Dukat Art Gallery*. Доступно: <https://dukat-art.com/ua/auctions/tihij-aukcjon-18/lot/54> (Дата звернення: 16.04.2025).
15. Тихий аукціон 4-1 / Лот 28. (2021). *Dukat Art Gallery*. Доступно: <https://dukat-art.com/ua/auctions/tihij-aukcjon-4-1/lot/28> (Дата звернення: 16.04.2025).
16. У Львові відкрилась ретроспективна посмертна виставка Мирослава Ягоди. (2019). *Zbruc* [online]. Доступно: <https://zbruc.eu/node/87955> (Дата звернення: 16.04.2025).
17. У Нацмузеї відбудеться виставка львівського художника Мирослава Ягоди. (2020). *Лівий берег-LB.ua* Доступно: https://lb.ua/culture/2020/02/04/448979_natmuzee_sostoitsya_vistavka.html (Дата звернення: 16.04.2025).
18. Фіцжеральд, М. (2020). Кураторки, колекціонер та сестра художника про виставку Мирослава Ягоди в НХМУ. *YourArt*. Доступно: <https://supportyourart.com/stories/yagoda-namu/> (Дата звернення: 16.04.2025).
19. Цвях, Д. (2014). Художник Мирослав Ягода продасть роботи для поранених бійців. *Zaxid.net*. Доступно: https://zaxid.net/hudozhnik_miroslav_yagoda_prokast_roboti_dlya_poranениh_biytsiv_n1319100 (Дата звернення: 16.04.2025).
20. Шакун, А. (2020). Мирослава Ягода в NAMU. *The Village Україна*. Доступно: <https://www.the-village.com.ua/village/culture/art/294959-miroslava-yagoda-v-namu> (Дата звернення: 16.04.2025).
21. Ягода Мирослав Якович. (2024). *Вікіпедія*. Доступно: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%AF%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D0%B0_%D0%9C%D0%B8%D1%80%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2_%D0%AF%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (Дата звернення: 16.04.2025).
22. Янковський, С. В. (2022). Концепція та студіювання культури. *Вісник Маріупольського державного університету*. № 24. С. 141–153.

23. banda.agency – NAMU Yagoda. *banda.agency*. Доступно: <https://banda.agency/yagoda/> (date of access: 18.04.2025).

24. Ukrainian Unofficial [архів українського неофіційного мистецтва]. Доступно: <https://archive-uu.com/ua/city/lviv> (Дата звернення: 16.04.2025).

25. yagallery. «Художник – блазень в ковпаку, – говорив Ягода. – Половина в білому, половина в чорному». *Instagram*. 03.04.2025 Доступно: https://www.instagram.com/p/DH_FOWRtOht/?utm_source=ig_web_copy_link (дата звернення: 18.04.2025).

Myroslav Yahoda in the Ukrainian Cultural Space

Abstract. *The reception of the artist and poet Myroslav Yahoda in the Ukrainian cultural space is analyzed. The dynamic of his creative presence from lifetime exhibitions to large-scale projects of the National Art Museum of Ukraine and art galleries in Lviv and Kyiv is researched. The role of media discourse, social networks, and auctions in shaping the cultural image of the artist, with particular attention to the problematic comparisons with European artists is highlighted. The lack of comprehensive academic studies, which creates an imbalance between media popularity and scholarly reception, is emphasized. The importance of Myroslav Yahoda's figure as a unique phenomenon of contemporary Ukrainian art is stressed.*

Keywords: *Myroslav Yahoda, Ukrainian art, exhibition activity, media image, cultural reception.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-184>

Ганна Хананаєва

викладач-методист вищої категорії

Кам'янського фахового музичного коледжу ім. Героя України Мирослава Скорика, голова Центру Культури «Спів» (Кам'янськ, Україна)

Сергій Хананаєв

ORCID: <https://orcid.org/>

кандидат мистецтвознавства, доцент

Кам'янського фахового музичного коледжу

ім. Героя України Мирослава Скорика (Кам'янськ, Україна)

Hanna Khananaeva

highest category teacher-methodologist

Kamensk Professional Music College named after Hero of Ukraine Myroslav Skoryk, head of the Cultural Center «Singing» (Kamensk, Ukraine)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9839-9731>

Sergiy Khananaev

candidate of art history, associate professor

Kamensk Professional Music College named after Hero of Ukraine Myroslav Skoryk (Kamensk, Ukraine)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1353-0310>

© Хананаєв С, Хананаєва Г., 2025.

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО ПОСТАНОВКИ ОПЕРИ ВАЛЕНТИНИ МАРТИНЮК «ЯК В ДАЛЕКУ ДАВНИНУ»

***Анотація.** Досліджено інтерпретаційні підходи до постановки пародійної комічної опери Валентини Мартинюк «Як в далеку давнину». Проаналізовано особливості жанрово-стилістичних рішень композиторки, її звернення до українського пісенного фольклору та принципи сценічного втілення. Висвітлено унікальні риси постановок у Кам'янському та Києві: перша відзначається експериментами в хоровому та оркестровому складі, поєднанням академічних і народних елементів, мінімалістичною сценографією та модерними технологіями; друга тяжіє до класичної оперної традиції, зосереджується на автентичності музики, вокальній і акторській майстерності та вишуканій сценографії. Підкреслено, що обидві постановки засвідчують різноманіття сучасного українського оперного мистецтва та розкривають потенціал твору в різних культурних контекстах.*

***Ключові слова:** Валентина Мартинюк, українська сучасна опера, пародійна комічна опера, сценічна інтерпретація, оперна режисура.*

Мета роботи: дослідження жанрово-стилістичних підходів композиторки Валентини Мартинюк у побудові образів пародійної комічної опери «Як в далеку давнину».

Актуальність роботи обумовлена потребою розширення знань про сучасну українську оперу та розвиток методів втілення виконавської ідеї в драматургію музично-театрального твору.

Великий український режисер Гнат Петрович Юра так говорив про театр: «Театр – це одне з тих місць, звідки закликають служити щастю» [3; 415]. Цілком справедлива думка, що творча особистість є невід'ємною часткою сприйняття сучасності, погляду на минуле, естетичних уподобань. Мистецька творчість – відбиток сьогодення, музичний портрет епохи. В якому б жанрі не втілювалась мистецька думка, вона несе в собі риси сьогодення.

Валентина Мартинюк – одна з найяскравіших представниць Дніпровської композиторської школи. Випускниця класу Андрія Штогаренка, вона належить до покоління поставангардистів. В її творчому доробку яскраві твори різних жанрів.

Широта жанрового спектру творчості В. Мартинюк якнайкраще демонструє коло її мистецьких спрямувань. Творчість композиторки Валентини Мартинюк викликає жвавий науковий інтерес. Вона заслуговує на максимальну увагу дослідників, мистецтвознавців. Її творчий доробок органічно вписано в мозаїчну картину української сучасної музики.

Композиторка спирається на український пісенний фольклор (у пародійній комічній опері «Як в далеку давнину»), зокрема на ліричні, жартівливі та козацькі пісні. Багато хто з українських мистецьких діячів (поетів, письменників, драматургів, композиторів) створили власні «опуси» під впливом ліричних, історичних, календарно-обрядових та жартівливих пісень. Митці користуються їхніми художньо-образними прийомами. Саме так зробили й автори літературної ідеї та лібрето пародійної комічної опери «Як в далеку давнину». Колоритні, ємні персонажі-типажі є дійовими особами цього музично-театрального твору. Вони ніби вийшли з фольклорного першоджерела, пісень, байок, казок.

Валентина Мартинюк у своїй композиторській творчості завжди тяжіє до методів викладання музичного матеріалу таким чином, щоб зробити змальовану нею образну сферу якнайбільш яскравою, дієвою, рухливою, взагалі такою, що музичний твір ніби живописує життєві сутності. Її характеристики стилізованих

персонажів опери саме такі. «Вираз «театральність» частіше використовується сьогодні у ролі оціночного поняття, епітету. Слово «театральність» часто несе у собі відбиток засудження та деякої зневаги («зовнішня театральна патетика», «театральний штамп» тощо), але у той самий час «театральним» часто називають все те, що варте похвали та відповідає природі сценічного мистецтва» [1. с. 69].

Вся творчість Валентини Миколаївни несе відбиток природи її мистецького мислення, «театрального» мислення. Театральне ігрове поле доповнюється калейдоскопом музичних архетипів. І це цілком природно. Адже музичний театр як раз і передбачає свободу художньої думки. Образний зміст диктує музично виразну лексику сольних, ансамблевих та хорових номерів вистав.

Метою даного дослідження є розгляд різнобічних підходів до творчої інтерпретації опери В. Мартинюк «Як в далеку давнину» в музичному коледжі ім. М. Скорика м. Кам'янське та в київській Академії музики. Обидві постановки мають свої унікальні особливості, які заслуговують на окрему увагу та всебічний аналіз.

Унікальність постановки полягає в тому, що вона здійснена силами студентського та викладацького колективу за принципом роботи оперної студії вишу. У режисерки цієї постановки, Ганни Хананаєвої, був вельми скромний бюджет та склад артистів: здобувачі та викладачі коледжу, які, звичайно, не були професійними акторами, а осягали премудрості професії в процесі постановки вистави. Доводилося поєднувати класичні елементи з модерновими рішеннями. В інтерпретації сюжету акцент був на бюджетні рішення. Внутрішні переживання героїв трактувались у площині комічного. На наш погляд, це дозволяло розкрити глибинні аспекти людської поведінки.

Натомість у київській постановці більше уваги приділяється класичним традиціям оперного виконання. Режисерка Катерина Муринець акцентувала увагу на збереженні історичної та музичної автентичності. Створюючи виставу, яка нагадує класичні постановки української опери, режисерка надала перевагу внутрішнім переживанням героїв, переосмисливши їхні біографії. Сценографія тут була більш вишукана, експериментальна, насичена символікою та образами,

що підкреслюють зв'язок героїв з їх минулим та поєднують постановку з національними традиціями та культурним контекстом. Це підхід, де основною метою є передача духу епохи, який відображено в музиці та лібрето.

Ключовою особливістю постановки в Кам'янському є активне залучення здобувачів освіти, талановитих викладачів та музикантів-оркестрантів, які прагнуть до нових форм творчого самовираження. Вокальні партії виконувались з акцентом на емоційність і виразність, що відповідає загальній модерній концепції вистави.

У київській постановці, навпаки, участь брали досвідчені виконавці, які відомі своїм акторським досвідом та технічно досконалим вокальним виконанням. У виставі були задіяні професійні артисти, дехто навіть зі званням. Тут акцент був зроблений на акторську та вокальну майстерність та відповідність канонам академічного співу. Склад оркестру був повним, використовувались класичні оркестрові інструменти без додаткових електронних чи експериментальних звучань, що дало постановці більш традиційного характеру.

У Кам'янському під час постановки «Як в далеку давнину» було багато експериментальних музичних рішень. Так до академічного в своїй основі хору було додано групу «народних» голосів, що мають певний тембральним колорит. Саме солісти цієї групи заспівували соло, потім поступово доєднувались інші голоси, і тільки в приспіві вступала група академічного хору. У цьому полягала експериментальність підходу в постановці хорових номерів. При оркестровці активно залучались інструменти, які традиційно не входять до складу камерного оркестру (бандура, елементи електронної музики, синтезаторні звуки, а також альтернативні інструменти, які не є традиційними для класичних опер). Це додавало нових фарб у звучання твору, створюючи інноваційну атмосферу, що перегукується з сучасними музичними трендами і, на наш погляд, корелюються із сюжетом пародійної комічної опери.

Київська постановка, натомість, відрізняється більшою прихильністю до традиційного оперного виконання. Тут особлива увага приділялась автентичному виконанню музичного матеріалу, а інтерпретації твору базувались на класичних

підходах до диригування та оркестрування. Використання оригінальних інструментів та відмова від електронних засобів дозволяла досягти більш автентичного звучання опери.

Візуальна складова опери в Кам'янському відрізнялася сміливим поєднанням різних стилістик. Костюми поєднували елементи історичного одягу з елементами сучасного дизайну, що підкреслювало загальну концепцію поєднання минулого та сучасного. Сценічний простір був оформлений мінімалістично, але з використанням технологій доповненої реальності, що додало виставі динаміки та модерного вигляду. Зміна декорацій відбувалась на очах глядачів. Ми користувались мінімальною кількістю декораційних одиниць, додаючи певні деталі, які візуально змінювали сценічний простір.

Сценічні рішення в Академії музики були більш різноманітні та водночас класичні. Костюми були виконані у стилі, що точно передає історичну епоху, на яку орієнтується лібрето. Тут більше уваги приділялося автентичності та відповідності історичному періоду, що створювало ефект занурення в минуле. Сценографія була більш технологічна (сцена оздоблена круговим механізмом), що полегшувало зміну декорацій та підкреслювало ключові моменти опери.

Слід відмітити й цікаве рішення сцени ворожіння. Режисерка ввела декілька персонажів, яких не було в лібрето і, звичайно, не могло бути в постановці коледжу. Вона назвала їх «темні сили». Це додало фантастичній сцені драматизму та емоційної напруги. Професійні хореографічні рішення додатково сприяли посиленню глядацької уваги.

Висновок. Таким чином, обидві постановки опери Валентини Мартинюк «Як в далеку давнину» мають свої унікальні особливості, що відображають різні підходи до інтерпретації сучасної опери. Постановка в Кам'янському відзначається новаторськими рішеннями, експериментами в хоровому та оркестровому складі, акцентом на комізм у трактовці образів та сюжетних ліній. У той же час постановка в Києві тяжіє до класичних форм, підкреслюючи технічну досконалість і збереження традицій. Обидва підходи мають право на існування,

відображають різноманітність сучасного оперного мистецтва та говорить про те, що новий оперний твір «живе» своє мистецьке життя.

Список використаних джерел

1. Іванова Ю.Ю. Театральність у музиці: різноманітні шляхи втілення. Феномен виконавства: театральність у музиці та музичний театр: Зб. матеріалів II міжвуз. наук.-практ. студ. конф., 17-18 грудня 2008 р./ М-во культури і туризму України, Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки. – Дніпропетровськ: Юрій Сердюк, 2009. 2. Мартинюк В.М., Хананаєва Г.В., Котенжи Н. С. Як в далеку давнину. Пародійна комічна опера в двох діях (клавір): навч. посіб. – Дніпро: ЛІРА, 2018. – 148 с.

2. Мартинюк В.М., Хананаєва Г.В., Котенжи Н. С. Як в далеку давнину. Пародійна комічна опера в двох діях (клавір): навч. посіб. – Дніпро: ЛІРА, 2018. – 148 с.

3. Попельницька О. О. 100 великих діячів культури України/ О. О. Попельницька, М. В. Оксеніч. – К. : Арій, 2010. – 464 с.

4. Хананаєв С. В., Хананаєва Г.В Конвергентність сучасного творчого процесу (на прикладі української пародійної комічної опери «Як в далеку давнину» В. Мартинюк) // Харківська державна академія дизайну і мистецтв «Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті». Збірка наукових праць. Харків: ХДАДМ, №2/2020.С.123-127.

Interpretative Approaches to the Staging of Valentyna Martyniuk's Opera As in the Distant Past

***Abstract.** The interpretative approaches to the staging of Valentyna Martyniuk's comic parody opera As in the Distant Past are analyzed. The composer's genre and stylistic strategies, her reliance on Ukrainian song folklore, and the principles of theatrical embodiment are examined. The unique features of the productions in Kamianske and Kyiv: the former is characterized by choral and orchestral experiments, a synthesis of academic and folk elements, minimalist scenography, and modern technologies; the latter adheres to classical operatic traditions, focusing on musical authenticity, vocal and acting excellence, and refined stage design are highlighted. It is emphasized that both productions demonstrate the diversity of contemporary Ukrainian opera and reveal the artistic potential of the work in different cultural contexts.*

***Keywords:** Valentyna Martyniuk, contemporary Ukrainian opera, comic parody opera, stage interpretation, opera directing.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-190>

Дмитро Ходаківський

*аспірант творчої аспірантури
кафедри акторської майстерності та режисури драми
Київського національного університету театру, кіно і
телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого
(Київ, Україна)*

Dmytro Khodakivskyi

*Postgraduate Student, Creative Postgraduate Studies,
Department of Acting and Drama Directing.
Kyiv National University of Theatre, Cinema and
Television named after I.K. Karpenko-Kary,
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3923-1338>

© Ходаківський Д., 2025.

ЕСТЕТИЧНІ ОРІЄНТИРИ ТА МЕТОДИЧНІ НАПРАЦЮВАННЯ В РЕЖИСУРІ ЛЕСЯ КУРБАСА: СУЧАСНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВИ «ЗГАДАЙКА».

Анотація. Проаналізовано сучасне переосмислення режисерських методів Лесь Курбаса на прикладі вистави «Згадайка», створеної в умовах повномасштабної війни в Україні. Досліджено використання естетики театру «Березіль», поєднання психологічних та ігрових технік, документального матеріалу та меметичних етюдів. Висвітлено адаптацію курбасівських методичних напрацювань до воєнних реалій, що надало виставі терапевтичного та соціально-консолідуєчого значення. Підкреслено роль театру як інструмента підтримки, рефлексії та формування національної ідентичності у кризових умовах.

Ключові слова: Лесь Курбас, сучасний театр, документальний театр, режисерські методи, війна, «Згадайка».

Після початку повномасштабного вторгнення в Україну у 2022 році театральна сфера опинилася в умовах глибокої трансформації. Репетиції було перервано, частина штату мобілізувалася або евакуювалася, а культурні інституції змінили свій формат діяльності. Театральні зали перетворювалися на укриття та волонтерські центри. У таких умовах митці шукали нові способи комунікації з аудиторією, вдаючись до форм, близьких до політичного постдокументального театру.

Прикладом цього процесу стала вистава «Згадайка» проєкту «Театр Між Трьох Колон», робота над якою розпочалася в травні 2022 року. Вона була відповіддю на актуальний суспільний запит: потребу художнього осмислення

досвіду війни. У зв'язку з відсутністю актуального драматургічного матеріалу, актори вдалися до експериментальних тренажів за зразком театру «Березіль» і методології Леся Курбаса.

Основою для побудови структури вистави стали акторські етюди, створені на основі особистих переживань і колективної пам'яті: зіставлення історичних підходів із сучасними акторськими практиками, зокрема вербатім-технікою, запропонованою в дослідженні Є. Локтіонова [Локтіонов, 2024]. У виставі було використано прийоми документального театру: реконструкція реальних подій, відтворення характерної мови, створення сцен на основі інтерв'ю, хронік, спогадів. Деякі етюди мали характер сценічних мемів, що трансформували народну реакцію на події війни у форму мистецького висловлювання.

Особливістю роботи над виставою стало поєднання технік психологічного та ігрового театру, характерне для режисерського методу Курбаса. Так, перша сцена етюду – «Ранок 24 лютого» – була побудована за допомогою вправи «перемикання темпоритмів» та техніки «Броунівського руху». Ці прийоми дозволяли акторам втілити досвід стресу та хаосу, пов'язаного з першим днем вторгнення.

Творча група свідомо зверталася до естетики Курбаса у прагненні поєднати емоційний, документальний і філософський рівні театрального висловлювання. Однією з методологічних опор стали лабораторні практики театру «Березіль», що дозволили створити систему сценічного аналізу воєнних подій через вправи і тренажі. Учасники репетицій засвідчували, що вправи, які до вторгнення були чисто технічними, набули для них глибоко особистого, навіть терапевтичного характеру.

На окрему увагу заслуговує звернення до жанру документального театру, що передбачає роботу з реальними матеріалами: свідченнями, хроніками, соціально маркованими мовними структурами. Як зазначає дослідник О. А. Апчел, «головна мета – пошук нової форми спілкування із сучасним глядачем... головна відмінність – створення текстів, які базуються на реальному

житті» [Апчел, 2011: 208]. Ці характеристики були повністю втілені у виставі «Згадайка».

У роботі над виставою простежується паралель із методом Курбаса у виставі «Напередодні» (1926), яка, за свідченням дослідників, теж будувалася на документальному матеріалі: «Взявши за основу хроніку-етюд А. Поповського «Канун революції», Курбас і С. Бондарчук створили п'єсу, використовуючи історичні документи, ще не опрацьовані А. Поповським» [Корнієнко, 2005: 340].

Процес створення етюдів був болісним, адже події, що слугували джерелом, часто травмували самих учасників проекту. Саме тому головним інструментом став акторський тренаж – зокрема, вправа «переключення темпоритмів», що працювала на реконструкцію відчуттів від повітряних тривог, вибухів, евакуації. Актори свідчили, що їхнє сприйняття цих обставин суттєво змінилося після особистого досвіду окупації та боїв.

Сценічна структура вистави формувалася на основі класифікації тем: від особистих історій («Ранок 24 лютого», «Евакуація», «Волонтерство») до народно-фольклорних етюдів, що увійшли до культурної пам'яті («Чорнобаївка», «Пес Патрон», «Трактор і танк»). Подібна багаторівнева композиція дозволила відтворити складну мозаїку сучасного воєнного досвіду українців.

У процесі створення вистави було застосовано ще один із прийомів, який свого часу активно використовував Лесь Курбас: на репетиції запрошувалися глядачі. Після перегляду етюдів вони переказували акторам, що саме побачили, та ділилися власним досвідом. Отримана інформація використовувалася для коригування сценічних образів. Саме завдяки цьому прийому творчій групі вдалося виявити необхідність балансування між важкими темами і ліричними елементами.

Вистава була доповнена поетичним матеріалом – віршами фронтової поезії, написаними з 24 лютого 2022 року. Для кожного етюду добиралися поетичні тексти, що розкривали внутрішній зміст сцен. Така структура створила емоційний ритм вистави, а її завершення – колискова – слугувало заспокійливою

точкою. Як зазначає психологиня Л. Антомонова, «однією з функцій колискової є висловлення побажань, які мають здійснитись із дитиною у майбутньому» [Ткач, 2020: 184].

Вистава також містила комедійні елементи, що стали дієвим інструментом емоційної підтримки глядачів. Використання «геройського» та «антигеройського» гумору дозволило зняти напругу й актуалізувати соціальні контрасти. Меметичні етюди – про лукашенка, банку з огірками, трактор і танк – функціонували як фольклорні символи часу. За визначенням Р. Докінза, «мем – це основна одиниця культурної передачі» [Докінз, 2017:124].

Меми стали матеріалом для акторських тренажів. Наприклад, етюд «Пес Патрон» створювався на основі вправи «Тварини», етюди з неживими предметами використовувалися для втілення образів техніки, а пародійні етюди – для сцен із політиками. Питання межі дозволеного в пародії стало частиною внутрішньої дискусії колективу, як свого часу й у театрі Курбаса: «розумний арлекін» – це актор, який усвідомлює етичну відповідальність за створений образ [Курбас, 2022].

Так, вистава «Згадайка» стала прикладом адаптації курбасівської естетики до умов сучасної війни. Вона поєднала в собі глибоку особисту рефлексію, елементи народної культури й традиції експериментального театру. Подібний підхід свідчить про актуальність спадщини Леся Курбаса як джерела інноваційних художніх рішень у надзвичайних соціальних умовах.

Театр у часи війни перестав бути лише простором естетичного споглядання – він став інструментом єдності, підтримки і формування національної самосвідомості. А повернення до курбасівських принципів підтверджує життєздатність його системи як методологічної основи сучасної української сцени.

Список використаних джерел

1. Апчел О. А. Документальний театр у театральній культурі пострадянського простору, зокрема сучасної України // Культура України. 2011. Вип. 33. С. 205–213.
2. Докінз Р. Егоїстичний ген / пер. з англ. Я. Лебеденка. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2017. 496 с.
3. Корнієнко Н. Режисерське мистецтво Леся Курбаса. Реконструкція (1887–1937). Київ: Державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2005. 528 с.

4. Курбас, Л. (2022). Філософія театру. Харків: Олександр Савчук.

6. Локтіонов, Є. Феномен вербатім-театру: потенціал міждисциплінарного підходу // Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. – 2024. – № 34. – DOI: 10.34026/1997-4264.34.2024.305187.

7. Ткач А. (2020). Колискові пісні та їх роль у контексті традиційної культури. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво, 3(2), 181–188. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.2.2020.219168>

Aesthetic Guidelines and Methodological Practices in Les Kurbas's Directing: Contemporary Reconsideration on the Example of the Play Zgadaika

***Abstract.** The contemporary reinterpretation of Les Kurbas's directing methods through the example of the play Zgadaika, created during Russia's full-scale war against Ukraine is analyzed. The use of Berezil Theatre aesthetics, the combination of psychological and improvisational techniques, documentary material, and memetic sketches are examined. The adaptation of Kurbas' methodological practices to wartime realities, which gave the performance therapeutic and socially unifying functions, is highlighted. The role of theatre as an instrument of support, reflection, and national identity formation in times of crisis is emphasized.*

***Keywords:** Les Kurbas, contemporary theatre, documentary theatre, directing methods, war, Zgadaika.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-195>

Ігор Хлібосолов

доцент кафедри гуманітарних наук

Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва
(Київ, Україна)

Igor Khlibosolov

Associate Professor, Department of Humanities,

Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts
(Kyiv, Ukraine)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-0493-0109>

© Хлібосолов І., 2025.

КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ: ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

Анотація. Досліджено культурну політику як інструмент формування мистецького простору в контексті взаємодії культури та політики. Проаналізовано роль міфологічних і художніх традицій у становленні суспільних відносин, використання авангардного мистецтва більшовиками для політичної індоктринації та специфіку соціалістичного реалізму як інструменту радянської культурної політики. Висвітлено явище нонконформізму в українському мистецькому середовищі та окреслено вплив незалежності України на відродження інтересу до мистецтва й розвиток новітніх культурних відносин.

Ключові слова: культурна політика, мистецький простір, соціалістичний реалізм, авангард, нонконформізм, українське мистецтво.

Культура, як нечітко визначений феномен, представлений багатьма значеннями, викликає інтерес у політичних колах, які шукають у ній різні основи для суспільної діяльності. Використання культури у політичній діяльності спрямоване на здійснення soft-впливу на суспільство. Для мистецтвознавчого та культурологічного дискурсу важливим є питання взаємозалежності культури і політики, суспільства як носія культурних традицій і наративів та політичного класу як тригера формування новітніх ідеологем.

В основі культурних традицій лежить міфологічний конструктив, навколо якого формується система суспільних відносин. З точки зору антропології така гіпотеза є правильною як для первісного суспільства, так і для сучасного суспільства. У первісні часи культурні традиції, обряди та ритуали, що їх формують, базувалися на культі Великої Матері. У мистецтві цей період представлений численною скульптурною пластикою жіночих фігур у

різноманітних варіаціях [Кургаєва], що свідчить про цілеспрямоване використання художньої творчості для утвердження уявного вірування про походження світу.

Для утвердження уявних ідеалів нового комуністичного світу більшовиками на початку ХХ століття активно використовувалося авангардне мистецтво з його повним запереченням мистецтва і творенням нового мистецтва, що цілковито співпадало із політичними завданнями революції. Дослідниця авангарду Ганна Лимар стверджує, що «певний період авангардна революційність у мистецтві та революційність політична першої чверті ХХ століття були поєднані у єдиному пориві впливу на суспільство. Мистецтво авангарду на певний час стало частиною революційного процесу. Денаціональність була привабливою стороною для більшовицької влади і сприяла політичній ангажованості авангарду в ролі інструментарію у політичній індокринатії радянського суспільства» [Лимар].

Розвиток зображального мистецтва в Україні вісімдесят тоталітарних років відбувався на основі ідеології пролетарської культури у виразі методу соціалістичного реалізму. Олексій Роготченко досліджує феномен відносин мистецтва і влади радянського періоду, який має дуальну основу: від цілковитої підтримки до спротиву українського художнього соціуму офіційній доктрині, який означений в українському мистецтвознавчому дискурсі терміном «нонконформізм». Вченим доведено, що метод соціалістичного реалізму в зображальному мистецтві наприкінці диктату радянської влади мав тенденцію до індивідуальності та вільної творчості митця [Роготченко].

Тоталітарне мистецтво періоду соціалізму являє собою складне явище, тісно пов'язане зі становленням суспільних відносин на основі уявних теорій соціалістичної організації життя, які втілювалися на практиці репресивними методами. Таке мистецтво є політично регульоване і виступає у ролі інструменту культурної політики з метою виховання нової людини радянського типу [Карпов].

Державотворчий процес та процес розвитку художньої культури взаємопов'язані. Із набуттям незалежності це обумовило відродження наукового і творчого інтересу до мистецтва та формування новітніх відносин у часопросторі культури.

Список використаних джерел

1. Кургаєва С.В. Семантика водної стихії у культурі материнського божества. Дис. На здоб. наук. ступ. канд. іст. наук. Спеціальність 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2019. 210 с.
2. Лимар Г.М. Антропология українського авангарду (кінець XIX – перша чверть XX сторіччя). Дис. на здоб. Наук. ступеня док. Філософ. за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2023. 238 с.
3. Роготченко О.О. Шістдесят тоталітарних років : зображальне мистецтво України 1920-1980. Кн. 1. Київ : Видавництво «Ліра-К», 2024. 512 с.
4. Карпов В.В. Тоталітарне мистецтво та мистецтво спротиву в Україні XX століття за дослідженням Олексія Роготченко. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2025. № 1.

Cultural Policy as a Tool for Shaping the Artistic Space: A Philosophical and Culturological Analysis

***Abstract.** Cultural policy as a tool for shaping the artistic space within the framework of the interaction between culture and politics is studied. The roles of mythological and artistic traditions in shaping social relations, the use of avant-garde art by the Bolsheviks for political indoctrination, and the specificity of socialist realism as an instrument of Soviet cultural policy are analyzed. The phenomenon of nonconformism in the Ukrainian artistic environment and the impact of Ukraine's independence on the revival of interest in art and the development of new cultural relations are highlighted.*

***Keywords:** cultural policy, artistic space, socialist realism, avant-garde, nonconformism, Ukrainian art.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-198>

Василь Чернець

*доктор філософії, професор,
лауреат Державної премії в галузі науки і техніки,
проректор з інформаційної роботи та зв'язків з громадськістю
Національної музичної академії імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

Vasyl Chernets

*Doctor of Philosophy, Professor,
Laureate of the State Prize in Science and Technology,
Vice-Rector for Information Work and Public Relations
of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-2557-7846>

© Чернець В., 2025.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК АКТ СПІВТВОРЕННЯ:

ФІЛОСОФСЬКІ АСПЕКТИ АВТОРСТВА У МИСТЕЦТВІ

***Анотація.** Проаналізовано філософські аспекти категорії авторства у мистецтві та її трансформацію від традиційного розуміння як індивідуального акту творення до сучасної концепції колективного співтворення. Досліджено інтерпретацію як активний творчий процес, що надає мистецькому твору нових смислів і перетворює глядача на співучасника художнього акту. Розкрито вплив культурного досвіду, контексту й особистісного залучення інтерпретатора на формування змісту твору, а також роль цифрової епохи у демократизації мистецького процесу. Обґрунтовано значення інтерпретації як невід'ємної умови буття мистецтва у культурному просторі.*

***Ключові слова:** авторство, інтерпретація, співтворення, філософія мистецтва, культурний контекст.*

Упродовж століть автор поставав як носій унікального задуму, джерело ідеї, що втілена у завершеному продукті – художньому творі. Така позиція утверджувала ієрархічну модель взаємин, де інтерпретатор мав лише «відчитати» вже наявний зміст. Однак у сучасному філософському і культурному дискурсі ця парадигма зазнала істотних змін.

Сучасне мистецтво дедалі частіше розглядається як процес, відкритий до діалогу, взаємодії та переосмислення. У цьому контексті інтерпретація набуває статусу повноцінного творчого акту. Вона не просто відтворює наміри автора, а співтворить у нових культурних, соціальних, особистісних координатах. Глядач чи читач перестає бути пасивним спостерігачем – він стає активним

співучасником художнього процесу. Це зумовлює необхідність глибшого філософського аналізу категорії інтерпретації, її співвідношення з авторством та специфікою мистецтва як живого комунікативного явища. Відтак, інтерпретація розглядається не як додаток до мистецтва, а як органічна частина його буття – акт, у якому мистецький твір набуває нових смислів і продовжує своє існування. У класичній філософії авторство тісно пов'язувалося з поняттям геніальності та індивідуального духу. Автор виступав як єдине джерело смислу, який мав бути зафіксований у творі та правильно прочитаний. У центрі уваги перебував намір митця, а роль глядача або читача зводилась до спроби «вгадати» цей намір. Мистецтво у такому підході набувало статусу завершеного і закритого об'єкта.

З розвитком філософії культури, естетики та герменевтики з'являється нове бачення твору мистецтва як відкритого тексту, в якому інтерпретація перестає бути вторинною функцією – вона стає активною формою творчої співучасті. У цьому підході важливими є не лише характеристики самого твору, але й досвід, контекст і світогляд інтерпретатора.

Інтерпретація у сучасному мистецтві часто не обмежується інтелектуальним аналізом – вона включає емоційне залучення, особистісний досвід, асоціативне мислення. І глядач стає не просто реципієнтом, а співучасником художнього процесу. Мистецький твір постає як динамічна структура, сенси якої не є раз і назавжди фіксованими. Таким чином, кожна інтерпретація стає новим варіантом твору, новою формою його існування у культурному просторі.

У цифрову епоху традиційні уявлення про автора та його роль у створенні твору зазнають ще більшого переосмислення. Візуальне, інтерактивне, перформативне мистецтво вимагає залучення публіки до формування смислів у реальному часі. Автор більше не є центром – він радше виступає ініціатором творення, який відкритий до взаємодії, змін і трансформацій. Це сприяє демократизації мистецького процесу, де кожен може виступити співтворцем.

У контексті сучасної філософії культури мистецтво є частиною живого культурного процесу. Культура функціонує не лише як сукупність творів, а як

процес комунікації, де автор, глядач і експерт співпрацюють у формуванні смислу. Інтерпретація є способом актуалізації твору в сучасному контексті, а авторство – як багаторівнева взаємодія. Мистецтво можемо розглядати як форму духовного буття, де авторство не обмежується лише творцем, а включає взаємодію з глядачем та культурним контекстом. У статті «Держава і культура: онтологічний аспект» Чернець В.Г. зазначає, що культура є живим організмом, який розвивається через взаємодію різних суб'єктів, включаючи митців, інтерпретаторів та суспільство в цілому [5]. Він підкреслює, що інтерпретація мистецьких творів є невід'ємною частиною культурного процесу, де глядач стає співтворцем. Таким чином, авторство в мистецтві є колективним процесом, що включає як творця, так й інтерпретатора, які разом формують культурний зміст твору.

Також не менш важливими постають атрибуції та експертизи процесів, що не лише визначають авторство, але й сприяють глибшому розумінню твору в контексті культурної спадщини. Це підкреслює те, що інтерпретація є динамічним процесом, який об'єднує минуле та сучасне, автора та глядача [6].

Таким чином, концепція авторства у філософії мистецтва трансформується від індивідуального акту творення до колективного процесу співтворення, де інтерпретація відіграє ключову роль у формуванні культурного значення і потенціалу мистецького твору.

Поняття авторства у мистецтві є динамічним і багатограним. Його трактування змінюється разом із трансформаціями культурного простору, соціального досвіду та філософського осмислення природи творчості. У сучасному гуманітарному дискурсі автор уже не розглядається як єдине джерело смислу.

А інтерпретація виступає не як вторинна ланка після створення, а як практично рівнозначна складова художнього процесу. Бо у взаємодії, навіть у взаємоіснуванні з твором глядач, слухач чи читач здійснює акт співтворення, у якому зміст отримує нові сенси, модифікації та контекстуальні нашарування. Водночас такий підхід підкреслює важливість культурного досвіду

інтерпретатора, його здатності взаємодіяти з твором на глибшому, особистісному рівні.

У цьому контексті авторство перестає бути суто індивідуальним актом. Воно охоплює не лише митця, але й кожного, хто вступає у діалог з твором. Мистецтво постає як комунікативне середовище, в якому взаємодіють різні суб'єкти – творець, глядач, культура. Ця взаємодія надає твору гнучкості, життєздатності, неодмінно поглиблюючи його зміст.

Такий підхід дозволяє глибше зрозуміти природу мистецтва як явища, що живе лише у процесі постійного осмислення. Інтерпретація у цьому випадку є не лише способом розуміння, але й способом буття мистецтва в культурі. Вона є необхідною умовою, що забезпечує його актуальність, дієвість й здатність говорити з кожним поколінням зрозумілою і завжди сучасною мовою.

Список використаних джерел

1. Гадамер, Г.-Г. Істина і метод: основи філософської герменевтики / пер. з нім. – К. : Юніверс, 2000. – 560 с.
2. Гегель, Г. В. Ф. Естетика. Т. 1–3 / пер. з нім. – К. : Мистецтво, 1971. – 890 с.
3. Дерріда, Ж. Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук // Філософська думка. – 2000. – № 5. – С. 75–84.
4. Кант, І. Критика здатності судження / пер. з нім. – К. : Юніверс, 2000. – 412 с.
5. Чернець, В. Г. Держава і культура: онтологічний аспект // Культура і сучасність. – 2012. – № 1. – С. 5–11.
6. Чернець, В. Г. Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей : зб. матеріалів наук.-практ. конф., 26 квітня 2019 р. / за ред. В. Г. Чернеця. – К. : Інститут культурології НАМ України, 2019. – 236 с.

Interpretation as an Act of Co-Creation: Philosophical Aspects of Authorship in Art

***Abstract.** The philosophical aspects of authorship in art and its transformation from the traditional understanding as an individual act of creation to the modern concept of collective co-creation are analyzed. Interpretation as an active creative process that grants new meanings to an artwork and turns the viewer into a co-participant of the artistic act is studied. The influence of cultural experience, context, and personal engagement of the interpreter in shaping the meaning of a work, as well as the role of the digital era in democratizing the artistic process are highlighted. The significance of interpretation as an essential condition for the existence of art in the cultural space is substantiated.*

***Keywords:** authorship, interpretation, co-creation, philosophy of art, cultural context.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-202>

Сергій Шкарлет

*доктор економічних наук, професор,
перший проректор НУ «Чернігівська політехніка»,
почесний професор НМАУ імені П.І. Чайковського
(Чернігів, Україна)*

Serhii Shkarlet

*Doctor of Economics, Professor,
First Vice-Rector of the National University "Chernihiv Polytechnic",
Honorary Professor of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Chernihiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2062-3662>

© Шкарлет С., 2025.

ЕКОНОМІКА СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА:

КОМЕРЦІАЛІЗАЦІЯ, КУЛЬТУРНІ КОДИ ТА ОСВІТНЯ ПЕРСПЕКТИВА

***Анотація.** Досліджено специфіку економіки сучасного мистецтва у взаємозв'язку творчості, комерціалізації, культурних кодів та освітніх стратегій. Проаналізовано вплив глобалізації та креативної економіки на функціонування арт-ринку, використання мистецтва як ресурсу «м'якої сили» і засобу формування культурної ідентичності. Висвітлено значення освітніх ініціатив у підготовці нової генерації фахівців, здатних поєднувати естетичне й економічне мислення. Обґрунтовано необхідність інтеграції економіки мистецтва у науковий, освітній та культурно-політичний простір.*

***Ключові слова:** економіка мистецтва, комерціалізація, культурні коди, креативна економіка, арт-ринок, освіта.*

У XXI столітті мистецтво набуло принципово нових форм функціонування: від засобу самовираження та трансляції естетичних ідей дедалі більше інтегрується у сферу економічних процесів, культурної дипломатії та ринку ідентичностей. Утвердження креативної економіки, розширення меж арт-ринку та транснаціоналізація культурного продукту роблять економіку мистецтва не лише актуальним науковим об'єктом, але й практичним інструментом державної політики, індивідуального успіху митця та накопичення національного культурного капіталу.

Економіка сучасного мистецтва є складною і багатогранною системою, у якій тісно переплітаються творчість, комерція, культурні цінності та освітні ініціативи. В умовах глобалізації та розвитку інформаційних технологій роль комерціалізації культурних благ набуває особливого значення. Комерціалізація

сучасного мистецтва сприяє зростанню економіки країни через розвиток креативних індустрій, залучення інвестицій, створення робочих місць, стимулювання туризму та формування позитивного міжнародного іміджу.

У контексті мистецтва комерціалізація може виявлятися в різних формах, зокрема у продажу творів мистецтва, ліцензуванні прав на їх використання, організації платних виставок, концертів, інших заходів тощо.

Сутність економіки сучасного мистецтва полягає у поєднанні двох взаємозалежних площин – комерціалізації художнього продукту та експлуатації культурних кодів у ринкових умовах. З одного боку, спостерігаємо динамічне зростання інституцій, які транслюють мистецтво у фінансову площину: міжнародні арт-ярмарки (Art Basel, Frieze), аукціони (Christie's, Sotheby's), приватні галереї, колекціонери, фонди. З іншого, – формується нова логіка споживання мистецтва, де культурні коди (національні символи, візуальні архетипи, ідентичнісні наративи) стають елементами брендів, інструментами капіталізації та, подекуди, об'єктами комодифікації.

Сучасні теорії глобалізації вказують на тенденції, що призводять до включення практично всіх категорій населення в інтенсивні мережеві комунікації та обмін культурними цінностями й ідеями. Це значно розширює соціальний простір для культурних нововведень і формує аудиторію нового типу, інтереси якої лежать в інтерактивному перетині кордонів.

Глобалізація чинить всебічний вплив на розвиток національного виробництва та дедалі більше визначає його можливості. У сфері культури це проявляється в обміні досвідом, теоріями та практиками маркетингової політики різних країн. Національна маркетингова політика у сфері мистецтва отримує змогу вивчати й творчо застосовувати різні підходи до просування культурних продуктів і послуг.

Разом з тим важливо враховувати, що не завжди високі технічні чи художні характеристики автоматично генерують ринкову перевагу. При просуванні культурного продукту доцільно зважати на культурні коди та цінності цільової аудиторії, демонструючи значущість твору у зрозумілій для споживача формі.

Наукове осмислення цих явищ здійснюється низкою дослідників. П'єр Бурдьє у класичному дослідженні «The Field of Cultural Production» описує напруження між автономією художнього поля та гетерономією ринку, вказуючи на трансформацію механізмів легітимації мистецтва. В умовах комерціалізації відбувається зсув акценту з естетичної якості на ринкову цінність, де митці, куратори та галеристи стають активними гравцями економічного обміну. У цьому контексті мистецтво перетворюється на товар, а художник – на суб'єкта підприємницької діяльності [1].

Австралійський економіст Девід Тросбі у праці «Economics and Culture» визначає шість складників культурної цінності мистецтва: естетичну, духовну, соціальну, історичну, символічну й освітню, наголошуючи, що ринкова ціна не завжди відображає глибинний зміст твору [7]. Рут Таус аналізує специфіку ринку праці митців, проблеми авторського права та нерівності у сфері розподілу прибутків [6]. Бруно Фрей звертає увагу на особливості мотивації творчої діяльності, підкреслюючи, що грошова винагорода не є єдиним рушієм митця [9].

Річард Флорида, автор теорії «креативного класу», розглядає мистецтво як основу для формування інноваційного середовища в міському просторі. Його концепція «3Т» (талант, толерантність, технології) лежить в основі сучасної культурної політики глобальних мегаполісів [8]. Ці підходи активно впроваджуються у США, Великій Британії, Франції, Китаї, де мистецтво розглядається як активний чинник економічного зростання та м'якої сили.

Креативна економіка є важливим фактором інноваційного розвитку та ефективним інструментом формування економіки ідентичності. Мистецтво у сучасному світі функціонує як ресурс м'якої сили, а також як джерело соціального й символічного капіталу, який може бути інтегрованим у національну економічну стратегію [10].

Дослідники Олена Оксамитна та Юрій Гладкий вказують на потребу розвитку внутрішнього арт-ринку, формування законодавчої бази для культурного підприємництва, активізацію державної підтримки креативного

сектору. Завдяки ініціативам Українського культурного фонду, Українського інституту, а також діяльності культурних платформ формується нове середовище, у якому мистецтво перестає бути маргінальним і стає соціально значущим ресурсом [3, 4].

Паралельно виникає потреба у переосмисленні освітньої парадигми підготовки митців, артменеджерів, дизайнерів і культурних діячів. В Україні досі відсутній повноцінний освітній курс, що системно охоплював би економіку мистецтва як міждисциплінарну галузь. У зв'язку з цим вкрай актуальним є впровадження навчальної дисципліни «Економіка мистецтва» у структуру закладів вищої мистецької та гуманітарної освіти.

Такий курс може включати наступні модулі: основи креативної економіки; комерціалізація художнього продукту; арт-ринок і культурне підприємництво; авторське право у сфері мистецтва; брендинг митця; міжнародна арт-інфраструктура та фінансування культури.

Міжнародний досвід свідчить про ефективність подібних освітніх програм. Наприклад, Sotheby's Institute of Art (США/Велика Британія) пропонує курси з артменеджменту, арт-фінансів і культурної економіки. Goldsmiths University of London має напрям «Creative and Cultural Entrepreneurship» [5]. Такі освітні моделі сприяють формуванню нового покоління фахівців, здатних поєднувати естетичне, економічне та стратегічне мислення.

Загалом, сучасне мистецтво вже не можна розглядати лише як сферу естетичного самовираження – воно стало важливою складовою економіки, комунікації та формування колективної ідентичності. Мистецький продукт набуває вартості не тільки як культурне явище, але і як ресурс із комерційним, соціальним і символічним потенціалом. Усе це визначає нову логіку функціонування мистецтва – на перетині ринку, культури й політики.

Розвиток креативної економіки, активізація арт-ринків і міжнародна динаміка свідчать, що мистецтво сьогодні є важливим інструментом формування м'якої сили, національного іміджу та внутрішнього культурного потенціалу країни. Проте для ефективного використання цього потенціалу необхідна

системна інтеграція знань про економіку мистецтва в наукову й освітню практику.

Економіка сучасного мистецтва динамічно розвивається, комерціалізація, культурні коди та освітні ініціативи перебувають у тісній взаємодії. Успішне функціонування цієї системи потребує ефективного врахування культурних особливостей цільової аудиторії та підготовки кваліфікованих кадрів, які володіють знаннями у сферах економіки, менеджменту, культури, права й комунікацій. Здатність працювати в умовах глобальної конкуренції та ефективно комерціалізувати творчі результати є важливим чинником подальшого розвитку економіки сучасного мистецтва.

Таким чином, осмислення мистецтва як частини економічного простору відкриває нові горизонти як для митців, так і для суспільства загалом. Це потребує не лише фахового аналізу, але й стратегічного підходу у сфері освіти, культурної політики та міждисциплінарного співробітництва.

Список використаних джерел

1. Бурдьє П. Правила мистецтва: генеза і структура літературного поля / пер. з фр. К. Кіси. – Київ : Основи, 2002. – 424 с.
2. Воронов І. М. Креативна економіка як фактор інноваційного розвитку // Економіка і держава. – 2021. – № 11. – С. 42–46.
3. Гладкий Ю. І. Трансформація культурного простору України в умовах глобалізації // Географія та туризм. – 2020. – № 51. – С. 17–24.
4. Оксамитна О. Ю. Культурна політика України: між інституціалізацією та ідентичністю // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. – 2019. – № 3. – С. 5–12.
5. Сотбі'с Інститут Мистецтва. Art Business and Management Curriculum. – Лондон : Sotheby's Institute, 2023. – 178 с.
6. Таус Р. Економіка мистецтва: огляд ринку та моделі регулювання // Journal of Cultural Economics. – 2017. – Т. 41, № 2. – С. 159–176.
7. Тросбі Д. Економіка і культура / пер. з англ. – Київ : Основи, 2003. – 240 с.
8. Флорида Р. Креативний клас: люди, які змінюють майбутнє / пер. з англ. – Харків : Фоліо, 2005. – 316 с.
9. Фрей Б. Мотивація та оцінка мистецької праці // Cultural Trends. – 2019. – Т. 28, № 1. – С. 34–48.
10. Шкарлет С. М. Економіка ідентичності в контексті розвитку креативної індустрії // Науковий вісник Полісся. – 2020. – № 1 (21). – С. 28–35.

The Economy of Contemporary Art: Commercialization, Cultural Codes and Educational Perspective

Abstract. *The specificity of the economy of contemporary art in the interrelation of creativity, commercialization, cultural codes, and educational strategies is studied. The influences of globalization and the creative economy on the functioning of the art market, the use of art as a resource of “soft power,” and as a means of shaping cultural identity are analyzed. The role of educational initiatives in training a new generation of professionals capable of combining aesthetic and economic thinking is highlighted. The necessity of integrating the economy of art into the academic, educational, and cultural-political space is substantiated.*

Keywords: *economy of art, commercialization, cultural codes, creative economy, art market, education.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-208>

Ростислав Юник

*аспірант (PhD) кафедри історії музики
Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка
(Львів, Україна)*

Rostyslav Yunyк

*PhD student, Department of Music History
Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko
(Lviv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-3083-2147>

© Юник Р., 2025.

КЛАРНЕТ ЯК НОСІЙ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ В УКРАЇНСЬКІЙ АНСАМБЛЕВІЙ МУЗИЦІ XX СТОЛІТТЯ: СЕМАНТИЧНІ ВИМІРИ ЗВУЧАННЯ ТА ЇХ ВЗАЄМОДІЯ З ІСТОРІЄЮ

***Анотація.** Музика є важливим носієм культурної пам'яті, що зберігає історичний досвід і відображає національну ідентичність. У XX столітті українська ансамблева музика зазнала значної еволюції, інтегруючи як традиційні народні мотиви, так і новітні композиторські техніки. Кларнет, як один із найвиразніших інструментів у камерно-ансамблевому жанрі, відіграє особливу роль у передачі музичних смислів та історичних кодів. У даному дослідженні розглядається семантика кларнетового звучання у творах українських композиторів XX століття, його зв'язок із культурною пам'яттю та можливості сучасної інтерпретації.*

***Ключові слова:** кларнет, ансамблева музика, культурна пам'ять, українська музика XX століття, семантика звучання, національна ідентичність.*

1. Музика як код культурної пам'яті

Музика є не лише видом мистецтва, але й своєрідним кодом, через який передаються історичні події, світоглядні уявлення та цінності певного народу. У випадку української культури XX століття музика набула особливого значення як засіб збереження та ретрансляції культурної пам'яті, особливо у періоди політичних репресій, заборон національної мови та культури, втрати державності. У цих умовах вона не тільки відтворювала національні традиції, але й допомагала осмислити пережите, виразити колективні травми та надії на відродження.

Ансамблева музика цього періоду, поєднуючи різні інструменти та виконавські техніки, стала важливим художнім і культурологічним явищем. Вона відображала складність історичних обставин, зокрема емоційну напругу, біль утрат і водночас прагнення до оновлення та самоідентифікації. Через камерно-ансамблеві

твори композитори передавали індивідуальні переживання, що водночас не втрачали свого національного характеру.

У цьому контексті кларнет виконує особливу роль. Його темброві можливості дозволяють інтерпретувати широкий спектр емоційних станів – від скорботного плачу до радісного піднесення. Звучання кларнета, особливо в ансамблевій музиці, здатне створити ефект голосіння, що відсилає до давніх обрядових традицій, а також передати співучу, мелодійно-ламану інтонацію, властиву народним пісням. Тембр кларнета, дещо сумний і водночас теплий, у поєднанні з іншими інструментами може викликати відчуття ностальгії, втрати та надії.

Семантика кларнетового звучання в ансамблевій музиці ХХ століття також розкривається через його здатність передавати метафоричні образи. Наприклад, кларнет може символізувати голос знедоленого народу або виразника тих, кого було позбавлено права на власний голос. У таких творах, як камерно-інструментальні композиції Бориса Лятошинського чи Мирослава Скорика, кларнет виступає носієм внутрішньої драматургії – засобом вираження індивідуального й колективного болю, а також прагнення до національного самоствердження.

Кларнет також є посередником між минулим і сучасністю, оскільки його темброві особливості здатні викликати алузії на фольклорні інструменти, зокрема сопілку або дуду, водночас залишаючись універсальним і сучасним інструментом. Таким чином, він символізує не лише національну традицію, але і її трансформацію у нових умовах.

Звучання кларнета в українській ансамблевій музиці ХХ століття можна розглядати як втілення культурного архетипу, що поєднує особисте й загальнонаціональне, минуле й теперішнє. Воно стає своєрідним символом діалогу між поколіннями, між історичними епохами, а також простором для переосмислення національної ідентичності.

2. Кларнет у семантичному просторі української ансамблевої музики

Кларнет є одним із найбільш універсальних інструментів, здатним адаптуватися до різноманітних жанрових контекстів – від класичної симфонічної музики до джазу та експериментальної електроакустики. Завдяки своїм тембровим можливостям, гнучкості й здатності до експресивної виразності, кларнет став важливим засобом музичної комунікації в ансамблевих творах українських композиторів ХХ століття.

У камерно-ансамблевій музиці кларнет нерідко виходить за межі стандартного оркестрового контексту, де його функція часто зводиться до ролі колористичного або акомпануючого інструмента. У камерних ансамблях він отримує більше простору для солістичних висловлювань, виконує функцію емоційного виразника, що здатен передати тонкі нюанси внутрішніх переживань. Кларнет стає своєрідним звуковим символом, спроможним метафорично відображати національні архетипи, історичну пам'ять та колективний досвід. У цьому контексті варто звернутися до творчості видатних українських композиторів ХХ століття, як-от Борис Лятошинський, Мирослав Скорик та Євген Станкович. Їхні твори демонструють різні аспекти семантики кларнетового звучання, від індивідуальних рефлексій до узагальнених філософських концепцій:

• **Борис Лятошинський** у своїх камерних творах використовує кларнет як засіб відтворення трагічного драматизму, що відображає особистісні та колективні трагедії українського народу. Його музика нерідко звертається до мотивів скорботи, розпачу, а також і надії. У деяких творах кларнет звучить як «голос свідка», що переживає внутрішні суперечності та намагається осмислити складні історичні події.

• **Мирослав Скорик**, інтегруючи народні інтонації в сучасну музичну мову, розширює семантичне поле кларнета. Твори митця вирізняються поєднанням традиційних фольклорних мотивів із сучасними композиторськими техніками, що дозволяє створити новий змістовий простір. Кларнет у Скорика може водночас нагадувати народний духовий інструмент і бути виразником сучасного світосприйняття.

• **Євген Станкович** звертається до філософської рефлексії у своїх камерних композиціях. Кларнет у його творах – це своєрідний філософ, що розмірковує над складними питаннями буття, пам'яті та ідентичності. Його багат шарове звучання створює алюзії на історичні події, переживання поколінь і водночас індивідуальні переживання сучасної людини.

Кларнет у семантичному просторі української ансамблевої музики ХХ століття не обмежується суто музичним значенням. Він виступає посередником між минулим і сучасністю, формуючи звуковий місток між поколіннями. Його звучання можна розглядати як метафору діалогу між традиціями й новаторством, між фольклором і професійною музикою. Через нього відбувається комунікація між історичними кодами, які передаються від покоління до покоління, і сучасними інтерпретаціями, що прагнуть осмислити минуле в нових культурних контекстах.

Кларнет здатний не лише виражати конкретні емоції чи переживання, але й символізувати більш глибокі ідеї, пов'язані з національною самоідентифікацією, колективною пам'яттю та культурною спадщиною. Це робить його важливим інструментом у створенні музичних наративів, що звертаються не лише до слухача, але й до ширшого культурного контексту, в якому ця музика існує.

3. Історичні коди та сучасні інтерпретації

Музика ХХ століття є не лише ретрансляцією минулого, але й основою для нових інтерпретацій, що відкривають можливості переосмислення історичної та культурної спадщини в сучасному контексті. Вона відображає складний процес взаємодії між традиціями та новаторством, між колективною пам'яттю й індивідуальними інтерпретаціями. Особливо виразно цей процес спостерігається у сучасній українській музиці, де відбувається активне звернення до національних витоків на тлі глобалізаційних процесів та інтенсивного розвитку новітніх технологій.

Сучасна українська музика ХХІ століття, яка продовжує діалог із ХХ століттям, прагне не просто зберегти національну спадщину, але й адаптувати її до нових культурних умов. Ізоляваність радянського періоду та спроби асиміляції української культури мали суттєвий вплив на формування національної

самосвідомості. Однак із відновленням державності у кінці ХХ століття та інтеграцією України у світовий культурний простір виникає потреба в переосмисленні культурного коду нації. Музика стає засобом цього переосмислення, а кларнет – його важливим носієм.

Кларнет у цьому процесі не просто виступає інструментом для виконання музики, а набуває значення символу, здатного адаптуватися до нових умов та викликів. Його темброві можливості дозволяють не лише відтворювати традиційні мотиви, але й органічно поєднуватися з електронними ефектами та мультимедійними форматами, створюючи новий синкретичний простір звучання.

Сучасні українські композитори активно експериментують із кларнетом, використовуючи його в контексті електроакустичної музики, перформативного мистецтва та мультимедійних інсталяцій. Наприклад, у творах молодих композиторів, як-от Богдан Сегін, Анна Корсун, Олексій Ретинський, кларнет поєднується з електронними звуками, синтезаторами, ефектами реверберації та дилею. Таке поєднання дозволяє не лише розширити можливості інструмента, але й створити нові контексти для сприйняття традиційної української музики. Кларнет може звучати як архетипний народний духовий інструмент, а водночас – як елемент ультрасучасної аудіовізуальної культури. Іншою цікавою формою сучасної інтерпретації є інтеграція кларнета в міждисциплінарні проекти, де музика поєднується з візуальним мистецтвом, театром чи кінематографом. Кларнет виступає не просто інструментом для виконання, а голосом, який вступає у діалог із сучасними темами: міграцією, війною, екологічною кризою, питаннями національної ідентичності.

Таким чином, кларнет у сучасній українській музиці виконує функцію рефлексії над національною ідентичністю, формуючи нові коди комунікації між минулим і сучасним. Він стає символом континууму культурної пам'яті, який постійно оновлюється, переглядається й адаптується до викликів сучасності. Використовуючи традиційні музичні мотиви в нових електроакустичних форматах, композитори зберігають зв'язок із минулим, але трансформують його відповідно до актуальних культурних реалій.

Кларнет стає інструментом, який здатен переосмислювати історичний код української культури в умовах глобалізації, пропонуючи нові шляхи сприйняття національної спадщини крізь призму сучасних художніх практик. Завдяки цьому він виконує роль не лише зберігача пам'яті, але й активного учасника культурного діалогу, що розгортається в глобалізованому світі.

Висновки. Дослідження семантики кларнетового звучання в українській ансамблевій музиці ХХ століття дозволяє глибше зрозуміти специфіку розвитку музичної культури України в умовах історичних трансформацій. Кларнет виступає не просто інструментом, а символом національної ідентичності, здатним передати широкий спектр емоційних і культурних значень. Його темброві можливості дають змогу відтворити інтонації народних пісень, ритуальних голосінь, танцювальних мотивів, що є частиною колективної пам'яті українського народу.

Семантичне поле кларнета в ансамблевій музиці ХХ століття охоплює кілька рівнів: індивідуально-особистісний, колективно-національний та універсальний. Індивідуально-особистісний аспект проявляється в передачі складних емоційних станів, особистих рефлексій композиторів та виконавців. Колективно-національний рівень стосується відображення історичних подій, травм, репресій, боротьби за незалежність, що через кларнетове звучання набувають символічного значення. Універсальний аспект пов'язаний із здатністю кларнета виходити за межі національних особливостей, інтегруючись у контексти світової музичної культури.

Кларнет у сучасній українській музиці залишається важливим засобом переосмислення минулого та актуалізації його в умовах глобалізації. Сучасні композитори експериментують із поєднанням народних інтонацій та електроакустичних технологій, розширюючи семантику кларнета й адаптуючи його звучання до нових художніх форматів. Таким чином, кларнет стає інструментом не лише музичної експресії, а й філософського осмислення культурної пам'яті та національної ідентичності.

Збереження культурної пам'яті через музичну експресію та символізм кларнетового звучання підкреслює його значення як коду, що поєднує минуле та сучасність, традиції та новаторство. Цей код, захований у звучанні інструмента, є

універсальним мовним засобом, що не лише ретранслює минуле, але й створює нові інтерпретації, здатні викликати актуальні рефлексії в сучасному музичному просторі.

Список використаних джерел

1. Герасимова-Персидська Н. М. *Музична культура України ХХ століття: Національні традиції та сучасність*. Київ: Музична Україна, 2008.
2. Клименко Л. *Кларнет у камерно-ансамблевій музиці українських композиторів ХХ століття*. Харків: Вид-во ХНУМ, 2015.
3. Муха А. *Українська музика: історія, стилі, жанри*. Львів: Центр музичної культури, 2010.
4. Станкович Є. *Семантика народних інтонацій у сучасній музиці*. Київ: Академія мистецтв України, 2018.
5. Ярошенко І. *Музика та пам'ять: філософсько-культурологічний аспект*. Одеса: ОНМА, 2021.

The Clarinet as a Bearer of Cultural Memory in Ukrainian Ensemble Music of the 20th Century: Semantic Dimensions of Sound and Their Interaction with History

Abstract. Music serves as a powerful medium for encoding, preserving, and transmitting cultural memory. It functions not only as a form of artistic expression but also as a symbolic reflection of historical experience and a marker of national identity. In the 20th century, Ukrainian ensemble music experienced significant transformations, shaped by complex socio-political circumstances — wars, repression, loss of national identity, and a persistent quest for its revival. These historical realities have deeply influenced the stylistic evolution of Ukrainian music, leading to the integration of traditional folk motifs with contemporary compositional techniques.

The clarinet, with its expressive potential and timbral diversity, emerged as a significant voice within chamber-ensemble genres. Its ability to convey a broad emotional spectrum — from melancholy and lamentation to hope and revival — makes it an effective means of communicating cultural meanings and historical narratives. The instrument's capacity to emulate folk intonations, ritualistic lamentations, and dance motifs situates it at the intersection of individual and collective memory, acting as a symbolic "voice" of the nation.

This study explores the semantics of the clarinet sound in the works of prominent Ukrainian composers of the 20th century, such as Borys Liatoshynsky, Myroslav Skoryk, and Yevhen Stankovych. Through their compositions, the clarinet becomes a tool for reflecting on complex historical experiences, reinterpreting national traditions, and creating new semantic contexts. Liatoshynsky's use of the clarinet emphasizes psychological depth and existential tension, while Skoryk draws on folk motifs to create a dialogue between past and present. Stankovych, in turn, uses the clarinet to explore philosophical reflections, merging national heritage with contemporary musical language.

Furthermore, the study addresses the role of the clarinet in contemporary Ukrainian ensemble music, considering its involvement in multimedia projects and electroacoustic compositions. The use of electronic effects expands the semantic field of the clarinet, adapting it to modern creative contexts and broadening its expressive capabilities. In this way, the clarinet not only preserves cultural memory but also contributes to its reinterpretation and revitalization in the globalized artistic space. Ultimately, the research demonstrates how the clarinet in Ukrainian ensemble music of the 20th century functions as a "cultural code" — a means of connecting historical memory with modern identity and bridging generational experiences. It exemplifies the fluidity of cultural memory, wherein traditional symbols are recontextualized, reshaped, and revitalized to resonate with contemporary audiences.

Keywords: clarinet, ensemble music, cultural memory, Ukrainian music of the 20th century, semantics of sound, national identity

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-215>

Вікторія Швець-Романчук

магістр першого року навчання

кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського

(Київ, Україна)

Науковий керівник: Касьянова Олена Василівна,

кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України,

професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

Viktoriia Shvets-Romanchuk

Master of the first year of studies

of the Department of Opera Training and Musical Direction of the

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine)

Scientific supervisor: Kasianova Olena Vasylivna,

Candidate of Art History, Professor, Honored Artist of Ukraine,

Professor of the Department of Opera Training and Music Direction of the

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-5639-719X>

© Швець-Романчук В., 2025.

ШЛЯХИ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ГЕРОЇЧНОЇ ТЕМАТИКИ В УКРАЇНСЬКОМУ ОПЕРНОМУ РЕПЕРТУАРІ НА ТЛІ СВІТОВИХ ІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

Анотація. Проаналізовано трансформацію героїчної тематики в українському оперному репертуарі в контексті сучасних глобалізаційних і культурно-інтеграційних процесів. Досліджено історичні витоки героїко-патріотичного наративу в класичних українських операх, зокрема в «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, а також зміни в репертуарній політиці театрів, що призвели до зменшення присутності національних творів на сцені. Розкрито проблему втрати первісного змісту опер через стереотипізацію та побутове трактування. Окреслено сучасні режисерські підходи до оновлення змісту, як от постановка А. Маслакова, де класичний твір набуває нового змісту у світлі актуальних соціокультурних реалій. Акцентовано на потребі повернення до сценічного вжитку героїчного наративу як засобу національного самоствердження й культурної реінтеграції.

Ключові слова: українська опера, героїчна тематика, «Запорожець за Дунаєм», культурна ідентичність, національна опера, переосмислення, інтеграційні процеси.

Українська оперна традиція завжди була тісно пов'язана з героїчними сюжетами, що відображають національну історію, боротьбу за свободу та

національну ідентичність. У сучасному світі, де глобалізація та культурні інтеграційні процеси набирають обертів, виникає потреба в переосмисленні цих тем у контексті сучасності. Це переосмислення не лише зберігає національну самобутність, але й відкриває нові горизонти для української опери на світовій сцені.

Історичний контекст героїчної тематики в українській опері дуже важливий. Варто пам'ятати, що композитори різних часів зверталися до цього напрямку не просто так, для цього були певні політичні, соціальні передумови. Класичні українські опери, як-от «Тарас Бульба» Миколи Лисенка, «Богдан Хмельницький» Костянтина Данькевича, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та інші, стали символами національного героїзму. Вони відображають боротьбу українського народу за свободу та незалежність, використовуючи батальні сцени та патріотичні мотиви. Ці твори стали основою для формування національної оперної традиції, яка поєднує історичну достовірність з емоційною глибиною.

Однак, на жаль, сюжети деяких опер нині вважаються неактуальними через політичні реалії. Наразі у репертуарній політиці оперного театру відбулися зміни на користь зменшення українського доробку з наданням переваги зарубіжним творам, а героїко-патріотичну тематику презентує лише «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Це явище можна пояснити кількома факторами. По-перше, частина українських опер, зокрема радянської доби, асоціюється з ідеологічними наративами минулого, що нині сприймаються критично або відторгаються. По-друге, постановка сучасних українських творів часто вимагає нових підходів, інвестицій у сучасну сценографію та залучення оригінальних експериментальних режисерських рішень, що не завжди є пріоритетом у традиційно орієнтованих театрах.

Крім того, на тлі зростання інтересу до європейського класичного репертуару українські опери нерідко сприймаються як менш конкурентоспроможні. Це спричиняє ситуацію, коли глядач, особливо іноземний, має обмежений доступ до автентичних українських героїчних образів

на сцені. Водночас це створює певний професійний виклик і нові можливості: звернення до глибшого аналізу, осучаснення сюжетів та пошук новаторських способів інтерпретації української героїки в умовах глобального культурного діалогу.

Опера С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» – це не просто класика українського музично-театрального мистецтва, але й зразок національної самосвідомості, історичної спадщини етносу, згадка про могутність і силу духу запорожців як прикладу незламності характеру і волі, любові до Батьківщини. Написаний на лібрето самого композитора, цей твір став першою українською оперою на героїко-патріотичну тематику, що принесла популярність С. Гулаку-Артемівському.

У сюжеті своєї опери він звертається до реальних подій кінця XVIII століття, які розповідають про життя українських козаків на теренах Османської імперії після зруйнування Запорізької Січі в 1775 році за наказом імператриці Катерини II. Турецький уряд, надавши притулок козакам, дозволив їм зберегти свій традиційний спосіб буття, сформований ще на рідній землі.

Але прочитання опери режисерами дещо викривило і знецінило її художнє значення для культури та етносу України. Поступово героїко-патріотична тема в цьому творі відходила на задній план, а на перший вийшла побудово-сімейна комедія та лірична компонента. Відтак, щодо цієї опери у людей з'явилися певні стереотипи: шароварщина, козак пияка, жінка сварлива, а історія кохання Оксани та Андрія – типова лірика. Слід згадати, що вже були спроби у режисерів переосмислити цей твір і повернути йому першоджерельно вкладену в нього художню цінність. У свій час Д.М. Гнатюк досліджував цю оперу і намагався шляхом власного режисерського бачення повернути «Запорожцю за Дунаєм» глибинність змісту, нагадати, що опера С. Гулака-Артемівського не про побутовизм. Але не всі режисери дотримуються цієї думки, тому на сьогоднішній день твір як і деякі інші героїчного тематизму потребує ретельного переосмислення.

На такий шлях новаторського прочитання опери пристав А. Маслаков. Він створив виставу за мотивами опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», яку назвав українською сагою, фактично винайшовши новий жанр. Режисер переосмислив зміст: у його інтерпретації метою було показати та висміяти фальшивих патріотів, які виїхали за кордон і на кожному кроці декламують свою палку любов до рідної батьківщини, а насправді повертатися не планують. Тож образ запорожців С. Гулака-Артемівського набув нового значення у контексті транснаціональних процесів у нашій країні.

Переосмислення героїчної тематики в українській опері є необхідним кроком для збереження та розвитку національної культури при спробах її поглинання в умовах світових глобалізаційно-інтеграційних процесів. Сучасні постановки демонструють, що українська опера здатна бути актуальною, інноваційною та впливовою на світовій сцені, зберігаючи при цьому свою унікальну ідентичність. Екстремальні реалії сьогодення, особливо при наявності перспектив поступового переходу до мирного життя, потребують повернення в національну оперу невинувато виключених з репертуару творів героїко-патріотичного тематизму, їх об'єктивного сценічного прочитання без будь-яких ідеологічних нашарувань і реалізації задля об'єднання українського соціуму та його натхнення на відбудову країни, підняття її з руїн.

Ways of Rethinking Heroic Themes in the Ukrainian Opera Repertoire against the Background of Global Integration Processes

***Abstract.** The article analyzes the transformation of heroic themes in the Ukrainian opera repertoire in the context of modern globalization and cultural integration. It examines the historical foundations of the heroic-patriotic narrative in classical Ukrainian operas, particularly S. Hulak-Artemovsky's *Zaporozhets beyond the Danube*, and explores how shifts in repertory policy have led to the marginalization of national works. The study highlights the issue of distorted interpretations of operas due to stereotyping and reduction to folkloric or comedic elements. Contemporary directorial approaches to updating these works, such as A. Maslakov's reinterpretation of *Zaporozhets*, which gives new meaning to the opera in the light of transnational realities, are explored. The article emphasizes the need to return heroic themes to the stage as a tool for national self-assertion and cultural reintegration amid global processes.*

***Keywords:** Ukrainian opera, heroic theme, *Zaporozhets beyond the Danube*, cultural identity, national opera, reinterpretation, integration processes*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-219>

Олександра Шевельова

*доктор мистецтва,
здобувач кафедри теорії та історії культури,
викладач кафедри оперної підготовки та музичної режисури,
кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна)*

*Науковий консультант: Касьянова Олена Василівна,
кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

Oleksandra Shevelyova

*Doctor of Arts,
graduate student of the Department of Theory and History of Culture,
teacher of the Department of Opera Training and Musical Direction of the
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)*

*Scientific supervisor: Kasianova Olena Vasylivna,
Candidate of Art History, Professor, Honored Artist of Ukraine,
Professor of the Department of Opera Training and Music Direction of the
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9543-4829>

© Шевельова О., 2025.

МЕТАМОРФОЗИ КУЛЬТУРОТВОРЧОГО ПОСТУПУ УКРАЇНИ

В УМОВАХ СВІТОВОГО ГЛОБАЛІЗОВАНОГО ПРОСТОРУ XXI СТОЛІТТЯ

Анотація. Розглянуто метаморфози сучасного культурного простору України в умовах глобалізаційних процесів. Визначено перебування України у тривимірному культуротворчому просторі – глобалізаційному, локалізаційному та глокалізаційному. Окреслено особливості культуротворчих процесів у межах кожного з його вимірів. Схарактеризовано сучасний український культурний простір як поєднання глобальних і локальних тенденцій. Акцентовано увагу на локальному аспекті розвитку культури, що передбачає звернення до національних надбань, підтримку творчості сучасних митців і активне залучення грантових культурних програм. Виявлено глокалізаційний аспект як один із вимірів існування української сучасної культури, в якому поєднуються ідеї глобалізації та локалізації.

Ключові слова: глобалізований простір, культуротворчий поступ України, глобалізація, глокалізація, локалізація.

Постановка проблеми. Сучасний мистецький простір України характеризується неоднорідністю культуротворчих процесів, які є своєрідними

реакціями на зовнішні та внутрішні перетворення у суспільстві. Парадигма глобалізованого світу, яка безпосередньо торкнулася й національного формотворення, вплинула на видозміни моделі художньої культури України. Однак турбулентні умови життєдіяльності, зумовлені обставинами воєнного часу, значно пришвидшили перехід держави на новий виток розвитку загалом та культури зокрема. Дослідження динамічних перетворень національної парадигми художньої культури дозволять виявити основні напрями її подальших метаморфоз.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Динамічні процеси, спричинені видозмінами моделі художньої культури України на тлі глобалізаційних процесів, виявили різновекторність явища державотворення. Органічна взаємодія та взаємопроникнення явищ глобального і локального аспектів формотворення в контексті державного становлення країн, зокрема в Україні, досліджено О. Копієвською [3] та О. Гетманенко [1]. Вплив мегатенденцій глобалізованого світу на всі сфери державотворення, зокрема позитивні та негативні прояви в контексті формування сучасної парадигми художньої культури, досліджено О. Касьяною [2] та О. Шевельовою [6]. Натомість М. Макарова відмічає низку позитивних видозмін у сучасному культурному просторі України, спричинених процесами глобалізації, як-от популяризація та інтеграція у світовий контекст [4]. Л. Саракун розглядає глобальні зміни як те, що певним чином провокує активізацію процесів колективної ідентичності, однак інколи викликає проблеми її гібридизації [5].

Мета дослідження – з'ясувати основні напрями видозмін парадигми художньої культури України ХХІ століття на тлі перетворень глобального світу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Процес виходу всього світу на новий щабель розвитку, спричинений глобалізаційними світовими перетвореннями, масштабуванням, міжнародними колабораціями в економічній, політичній, культурній, технологічній, науковій сферах, безсумнівно, викликав хвилю динамічних змін у багатьох державах. Проте помилково буде стверджувати, що лише глобалізація стала причиною радикальних перетворень.

Метаморфози сучасного культурного простору України красномовно свідчать про неоднорідність процесів та перебування України одразу в кількох вимірах – глобалізаційному, глокалізаційному та локалізаційному. Контекст повномасштабного вторгнення та зміна існування всіх сфер життєдіяльності українців, увиразнив існування тривимірності процесів та виявив їх взаємозв'язок.

Ідеї *глобалізації* тяжіють до процесів масштабування, де переважна більшість національних та державних утворень підпорядковуються більш розвиненим регіональним світовим центрам в економічній, політичній, технологічній, культурній тощо площинах. Початок ХХІ століття ознаменувався для українського культурного простору орієнтацією на американський та західноєвропейський мистецький продукт. Виразний стрибок у розвитку технологічної компоненти в контексті комунікації планетарного суспільства, вагомий вплив медіапростору та соціальних мереж створив пропорційний дисбаланс у поєднанні іноземних та національних наслідувань на користь перших. Таким чином на сценах музичних театрів України з'явилися твори, які вже здобули визнання на міжнародній арені та/або ті, які були написані українськими авторами з орієнтацією на популярні зразки масової культури.

Стремління українських митців і представників сучасного культурного простору до інтеграції у світовий мистецький контекст, популяризації та репрезентації національного мистецтва на міжнародній арені зумовило низку внутрішніх і зовнішніх трансформацій. Одночасно активізувався інтерес до вивчення витоків національної культури, її традицій та регіональних особливостей, що є проявом *локалізаційного* вектору видозмін. У цьому аспекті мистецькі практики орієнтуються на збереження автентичного культурного конструкту, без надмірних запозичень із чужих традицій.

З одного боку, дослідження маловідомих творів, творчого спадку забутих або недооцінених митців відкриває новий простір для переосмислення, інтерпретацій та творчих експериментів сучасників. З іншого, – прагнення розвивати національну культуру; формувати сприятливе середовище для

самореалізації молодого покоління; творити задля спадку, що залишиться в історії світового мистецького простору, є певним підґрунтям для активної діяльності сучасних митців.

Вагомим чинником розвитку стало впровадження та розвиток системи культурних грантів, у тому числі за підтримки міжнародних партнерів. Це сприяло суттєвому зростанню кількості творчих ініціатив і розширенню меж українського художнього процесу впродовж останнього десятиліття.

Процеси *глокалізації* можна розглядати як своєрідний гібрид – перехід від глобального світобачення до локалізованого, пошук точки рівноваги між цими двома полюсами. З одного боку, спостерігається тяжіння до наслідування світових тенденцій і жанрових формотворень, що виходять за межі національних кордонів і стають цікавими не лише для громадянина певної країни з його ментальними та психологічними особливостями, але й для людей космополітичного типу – відкритих до полікультурності, поліетнічності та усвідомлення наслідків взаємопроникнення культур.

Взаємодія окремої національної культури з іншими, адаптація її характерних рис до ширшого культурного контексту, переосмислення співвідношення національного і космополітичного – усе це породжує процеси глокалізації. Інакше кажучи, коли глобальне співіснує з локальним, у межах глобального культурного ладу формується нова національна самобутність. Це можна спостерігати, наприклад, коли створюється мюзикл за американським зразком із властивими йому структурними й стильовими елементами, але в основу покладається український матеріал: тема, мелодика, національні інтонації, що відповідають запитам української аудиторії.

Висновки. Україна перебуває у тривимірному просторі адаптації до світових глобалізаційних процесів. Це свідчить про розширення її культуротворчого інструментарію в межах сучасної парадигми художньої культури. Вона може відтворювати різні культурні зразки, не підкоряючись жодному глобальному центру. І водночас розвивати національні надбання, орієнтуватися на власну модель і запити українського реципієнта. Такий підхід

дає змогу створювати культурний продукт, цікавий не лише для космополітичного чи вузьконаціонального типу, формувати широкий світогляд та одночасно поєднувати пізнання національних і світових зразків.

Список використаних джерел

1. Гетманенко, О.О., 2025. Взаємодія глобалізації та глокалізації: тенденції конвергенції та дивергенції у ХХІ столітті. *Економіка та суспільство*, 73. [Електронний ресурс]: <https://economyandsociety.in.ua/index.php/journal/article/view/5901/5839> (дата звернення 30.07.2025).
2. Касьянова, О.В., 2024. Метаморфози музично-театрального мистецтва України в умовах видозміни парадигми художньої культури ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 4 (65), сс. 152-177.
3. Копієвська, О.Р., 2014. Концептуальне осмислення трансформаційних процесів в культурі України. У кн.: О.Р. Копієвська. *Трансформаційні процеси в культурі сучасної України*: монографія. Київ: НАКККіМ, сс.7-69.
4. Макарова, М.В., 2022. Взаємозв'язок глобалізації та культури у сучасному світі. *Питання культурології*, 40, сс. 54-61.
5. Саракун, Л.П., 2016. Культурна політика держави як фактор утвердження національної ідентичності. У кн.: Л.П. Саракун. *Культурна політика сучасної України*: монографія. Ніжин, сс. 90-131.
6. Шевельова, О., 2014. Вплив інституціональних видозмін музичного театру України ХХІ століття на формування дитячо-юнацького репертуару. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 1 (62), сс. 48-68.

Metamorphoses of Ukraine's Culture-Forming Development in the Context of the Globalized World of the 21st Century

***Abstract.** The article examines the metamorphoses of Ukraine's contemporary cultural landscape within the context of globalization processes. It identifies Ukraine's position within a three-dimensional culture-forming space—global, local, and glocal. The study outlines the specific features of cultural development within each of these dimensions. The modern Ukrainian cultural space is characterized as a synthesis of global and local trends. Particular attention is paid to the local dimension of cultural development, which involves a turn towards national heritage, support for contemporary artistic creativity, and active engagement with grant-based cultural programs. The glocal dimension is identified as a significant aspect of Ukraine's modern cultural existence, in which globalization and localization are intertwined.*

***Keywords:** globalized space, Ukraine's culture-forming development, globalization, glocalization, localization.*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-224>

Олександр Янчуков

*викладач кафедри фундаментальних та професійно орієнтованих дисциплін
Олександрійського фахового коледжу культури і мистецтв;
аспірант кафедри інформаційної діяльності та зв'язків з громадськістю
Київського національного університету культури і мистецтв*

*Науковий керівник – Т. В. Новальська, доктор історичних наук, професор,
професор кафедри інформаційної діяльності та зв'язків з громадськістю
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна)*

Радіон Шепелєв

здобувач освіти Олександрійського фахового коледжу культури і мистецтв

*Науковий керівник – О. М. Янчуков, викладач кафедри фундаментальних та професійно
орієнтованих дисциплін Олександрійського фахового коледжу культури і мистецтв
(Олександрія, Україна)*

Oleksandr Yanchukov

*Lecturer of the Department of Fundamental and Professionally Oriented Disciplines
of the Olexandria Professional College of Culture and Arts;
Postgraduate student of the Department of Information Activities and Public Relations
of the Kyiv National University of Culture and Arts
Scientific supervisor – T. V. Novalska, Doctor of Historical Sciences, Professor,
Professor of the Department of Information Activities and Public Relations
of the Kyiv National University of Culture and Arts (Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-5729-1017>

Radion Shepelev

*Student of the Olexandria Professional College of Culture and Arts;
scientific supervisor – O. M. Yanchukov, lecturer at the Department of Fundamental and
Professionally Oriented Disciplines of the Olexandria Professional College of Culture and Arts
(Olexandria, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-0606-7420>

© Янчуков О., Шепелєв Р., 2025.

ВИКОРИСТАННЯ ІНСТРУМЕНТІВ БЕНЧМАРКІНГУ В РОБОТІ УКРАЇНСЬКИХ БІБЛІОТЕК

Анотація. Проаналізовано особливості впровадження інструментів бенчмаркінгу в діяльність сучасних українських бібліотек у контексті цифрової трансформації, культурної стратегії та потреб суспільства. Досліджено роль бібліотек як соціокомунікаційних систем в умовах війни та євроінтеграційних процесів. Розкрито сутність бенчмаркінгу як методології порівняльного аналізу та адаптації кращих бібліотечних практик у формуванні цифрових сервісів, електронних ресурсів і клієнтоорієнтованих стратегій. Виокремлено

основні внутрішні та зовнішні чинники розвитку бібліотечно-інформаційного потенціалу та визначено ключові перспективи застосування бенчмаркінгу як інструменту модернізації бібліотечної системи в умовах цифрової доби.

Ключові слова: *бенчмаркінг, бібліотека, цифрові ресурси, бібліотечно-інформаційний потенціал, соціокультурна функція, інновації, електронні сервіси.*

У XXI ст. українська культура продовжує розвиватися у контексті (лат. contextus – тісний зв'язок) основних тенденцій сучасності: з одного боку, національна культура тяжіє до своїх столітніх традицій, а з іншого, – віддзеркалює реальне життя. І сьогодні ми дванадцятий рік живемо в умовах несправедливої загарбницької війни, в якій національна культура функціонує та еволюціонує. Адже, як слушно акцентує О. В. Карпенко, «доля мистецтва не лише відображати ці глобальні зміни, свідками яких ми стали, а й вести за собою суспільство, консолідувати, стверджувати вічні цінності та ідеали людства, національні основи і вести до перемоги» [Карпенко, 2022, с. 131].

Багаторівневість і дієвість національної культури як інноваційної екосистеми забезпечує також такий базовий соціокультурний інститут, як бібліотека. Унікальна за своєю місією бібліотека завжди була зорієнтована на збереження духовних цінностей та матеріальних надбань. У фондах українських бібліотек сьогодні зберігаються рукописні книги з XI ст. та історичні документи з XVI ст., зокрема у найбільшій бібліотеці держави – Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського – пам'ятка писемної культури світового рівня «Київські глаголичні листки» (X ст.). І чільне двоєдине завдання інформаційно-бібліотечної сфери в умовах російсько-української війни – зберегти їх для нащадків та популяризувати всупереч московитській пропаганді, котра знищує все українське та претендує на нашу історію.

Швидкий розвиток інформаційно-комунікаційних технологій та активне їх запровадження в українську бібліотечну практику спричинили трансформації у місії та візії бібліотечних установ цифрової ери. Як відкрита соціокомунікаційна система сучасна бібліотека стає провайдером 24/7 для віддаленого користувача у глобалізованому світі інформації. Задля ефективної реалізації соціальної ролі бібліотекам необхідно впроваджувати актуальні розробки менеджменту та маркетингу, що базуються на процесному підході, але адаптовані до

стратегічних завдань бібліотечних установ. Використання таких вже традиційних форм соціокультурної роботи у бібліотеці, як віртуальні екскурсії та виставки різними мовами, роблять доступними та відкритими для огляду користувачам рідкісні книги та документи з фондів книгозбірень, зрештою як і самі історичні будівлі, в яких вони функціонують.

У тісному зв'язку із запитамі суспільства на українську ідентифікацію та потребами користувачів у задоволенні своїх інформаційно-знанневих, культурно-освітніх, духовно-просвітницьких тощо потреб великі книгозбірні проєктують діяльність на широкий клієнтський ряд, створюючи інноваційну екосистему, зорієнтовану на взаємозв'язок та взаємовплив структурно-функціональних елементів в умовах євроінтеграційних процесів України на загальноцивілізаційному базисі (*грец.* βάσις – основа) світової культури. А. Ржеуський [Ржеуський, 2023, с. 13] наголошує, що на сьогодні в українському бібліотекознавстві відсутні комплексні дослідження з означеної проблематики, що значно актуалізує обрану тему.

Поняття «бенчмаркінг у бібліотечній справі» (*англ.* Benchmarking) ми розуміємо як цілеспрямований процес виявлення найкращих досягнень у бібліотечній практиці з формування цифрових ресурсів власної генерації, створення електронних сервісів та актуальних бібліотечних продуктів й адаптації їх у власну діяльність зі зміною напрямів, розширенням завдань та оптимізацією наявних функцій. А. Ржеуський та Н. Кунанець [Ржеуський, Кунанець, 2023] трактують бенчмаркінг у бібліотечній справі як порівняльний аналіз послуг книгозбірень та їхніх електронних інформаційних ресурсів, тобто звужують до дефінування функціонального бенчмаркінгу.

Вивчення переваг та впровадження у чинну бібліотечну практику цього методу маркетингу дозволить виявити еталонні бібліотечні продукти, з'ясувати найбільш виграшні інформаційні ресурси, ідентифікувати оптимальні клієнтоорієнтовані стратегії в українській бібліотечно-інформаційній сфері як базису соціокультурних трансформацій сучасного суспільства.

З урахуванням методу бенчмаркінгу варто виокремити ключові перспективні складники розвитку українського бібліотечно-інформаційного потенціалу, що включає органічне поєднання внутрішніх (бібліотеку як надійну екосистему для опанування нових знань, сприятливе середовище продукування інноваційних ідей та творчості, доброзичливий простір для соціальних комунікацій тощо) і зовнішніх компонентів. На думку Г. Колоскової, саме «інформаційна інфраструктура є головним елементом бібліотечно-інформаційного потенціалу», на продуктивну реалізацію якого визначальним чином впливають виважена державна культурна політика та дієва чинна нормативно правова база, гідне фінансування і сучасне матеріально-технічне забезпечення, позитивний репутаційний капітал та оптимальні іміджеві стратегії книгозбірень через мультимедійний контент засобів масової інформації (державного та регіонального рівнів) та соціальних мереж [Колоскова, 2021]. Системний моніторинг традиційних та електронних інформаційних ресурсів бібліотек у поєднанні з цифровими сервісами, конгломерат яких становить загальний бібліотечно-інформаційний потенціал, є ключовою засадою методу бенчмаркінгу у бібліотечній справі.

Отже, завдяки застосуванню методу бенчмаркінгу у бібліотечній справі здійснюється цілеспрямоване виявлення найкращих досягнень у бібліотечній практиці з формування цифрових ресурсів власної генерації, створення електронних сервісів та актуальних бібліотечних продуктів та адаптації їх у власну діяльність зі зміною напрямів, розширенням завдань та оптимізацією наявних функцій. Ключовою засадою бібліотечного бенчмаркінгу є системний моніторинг традиційних та електронних інформаційних ресурсів бібліотек у поєднанні з цифровими сервісами, конгломерат яких становить загальний бібліотечно-інформаційний потенціал окремого регіону чи країни загалом. Упровадження у бібліотечну практику апробованих інноваційних методів і форм діяльності та кращого досвіду позитивно впливає на організацію бібліотечно-інформаційного виробництва, інтенсифікує управління бібліотекою як системою

відкритого типу, уможлиблює поступ у духовній сфері та зміцнює позиції національної культури у консолідованому цифровому просторі.

Список використаних джерел

1. Карпенко О. В. Аналіз основних тенденцій сучасного українського живопису воєнного часу та мистецькі паралелі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 127–134.
2. Колоскова Г. В. Бібліотечно-інформаційний потенціал м. Дніпро: сучасний стан та перспективи розвитку. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. 2021. № 3(31). DOI:10.31435/rsglobal_ijitss/30092021/7670
3. Ржеуський А. Бенчмаркінг дистанційних послуг бібліотек університетів України. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2023. Том 19. № 1. С. 12–19. DOI: <https://doi.org/10.32461/2409-9805.1.2023.276759>
4. Ржеуський А. В., Кунанець Н. Е. Бенчмаркінг електронних інформаційних ресурсів бібліотек закладів вищої освіти України. *Вісник Харківської державної академії керівних кадрів культури*. 2023. № 63. С. 140–150. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5333.063.101>

The Use of Benchmarking Tools in the Work of Ukrainian Libraries

Abstract. *The paper analyzes the application of benchmarking tools in the activities of Ukrainian libraries in the context of digital transformation, cultural development, and social needs. It examines libraries as sociocommunicative systems functioning during wartime and in the broader framework of European integration. Benchmarking is presented as a methodology for identifying and adapting best practices in the creation of digital resources, electronic services, and user-centered strategies. The study outlines the internal and external factors influencing library and information potential and highlights key prospects for using benchmarking as a modernization tool for the library system in the digital age.*

Keywords: *benchmarking, library, digital resources, library and information potential, sociocultural function, innovation, electronic services*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-229>

Ірина Шестеренко

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського
(Київ, Україна)*

Iryna Shesterenko

*Candidate of Arts, Associate Professor,
Professor of the Department of General and Specialized Piano
of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1694-0350>

© Шестеренко І., 2025.

СЕМАНТИКА СИМФОНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА

***Анотація.** Проаналізовано особливості семантики симфонічної творчості Віталія Кирейка як виразника української національної ідентичності в контексті історичних викликів та культурної спадщини. Розкрито образно-філософський зміст десяти симфоній композитора, а також інших симфонічних і концертно-симфонічних творів, що поєднують європейські академічні традиції з українською фольклорною основою. Окреслено проблему недоступності значної частини нотної спадщини митця через відсутність цифрових видань та втрату оригінальних партитур. Представлено ініціативу цифровізації творів Кирейка з метою їх збереження, популяризації та впровадження у виконавську й освітню практику. Акцентовано на художній цінності симфонічного доробку митця як джерела національного самоствердження та духовного відродження.*

***Ключові слова:** Віталій Кирейко, українська симфонія, семантика, цифровізація нотної спадщини, концертно-симфонічні твори, національна ідентичність, музична культура.*

На четвертому році повномасштабної війни України з російським агресором як ніколи важливим залишається питання новітніх пошуків у сучасному мистецтві, що віддзеркалює дійсність, а також відродження і збереження національних культурних та духовних цінностей, зокрема надбань визначних українських митців.

Композитор Віталій Дмитрович Кирейко (1926-2016) належить до тих постатей національної культури, чия творчість є потрібною як для теперішніх музикантів, так і для наступних поколінь українців. Можливо, вирішальним фактором цієї актуальності є закодований у музичній мові його творів вербальний смисл, пов'язаний з незламним українським духом. Ним пронизані

практично всі композиції митця різних жанрів. Віднайдення семантичних підтекстів кожного твору – це досить цікаве завдання сучасних музикознавців.

Як відомо, у творчому доробку Віталія Кирейка, що налічує 299 опусів, почесне місце займає симфонічна музика, що вражає своєю численністю. Це, у першу чергу, десять симфоній, симфонічні поеми (серед яких особливу художню цінність має «Дон Кіхот»), увертюри, фантазії, сюїти, а також концерти з оркестром: для скрипки, віолончелі та єдиний в Україні подвійний для скрипки й віолончелі з оркестром; для фортепіано з оркестром митець написав «Симфонічні варіації», «Поєму» й «Фантазію».

Семантика симфонічної творчості композитора полягає у глибокому проникненні та філософському узагальненні основ буття українців. У часи радянського соцреалізму національно-патріотична позиція В. Кирейка була особливим відображенням інтелекту й свідомості митця. У його творчій спадщині органічно поєднано досвід європейського професійного мистецтва й українську національну самобутність музичних засобів.

Усі десять симфоній митця непрограмні, проте позначені тонким образним змістом, що віддзеркалив картини минулого і сьогодення багатостраждального українського народу. Музику відрізняє глибока емоційність, класична чіткість форми й драматургії, логічність архітектоніки творів у цілому.

Симфонія № 1 (1953, ор. 14) була першим великим твором Віталія Кирейка – випускника аспірантури Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського. Продовжуючи традиції свого наставника Лева Ревуцького, В. Кирейко використав власні засоби виразності, проявляючи індивідуальність свого світобачення й музичної стилістики, мелодизм якої передавав чітко окреслену українську національну характерність.

Закладені в Першій симфонії принципи симфонічного і драматургічного розвитку, а також лірико-епічний тип експресії, будуть зберігатися й оновлюватися в наступних симфоніях. Вони являють собою три- або чотири-частинні цикли, у яких першими частинами є сонатні *allegro*, другими – повільні частини з лірико-філософськими роздумами, третіми – швидкі скерцо, а

четвертими – життєствердні фінали з переосмисленням народно-танцювальних жанрів. Музику відрізняє винахідливість оркестрування, барвиста тембральна палітра з реєстровими контрастами. Кожен із творів несе певну емоцію, що доходить до душі виконавців і слухачів.

Хоча всі симфонії та концертно-симфонічні твори виконувалися одразу після їх написання на музичних фестивалях і були записані до фонду Українського радіо, вони все ж залишилися невідомими для широкої аудиторії слухачів й недоступними для виконання. Це спричинено тим, що ні партитури, ні їх інструментальні партії не були оцифровані, видані й оприлюднені (окрім партитури симфонічної поеми «Дон Кіхот»). Частина рукописів вже втрачена, а забуті аудіозаписи зберігаються у фонді національного радіо «мертвим багажем» і не популяризуються.

Проведені пошукові роботи показали, що рукописи трьох з десяти симфоній В. Кирейка не збереглися (на сьогодні тривають пошуки партитур і партій Симфоній №№ 5, 6, 8; концертів для віолончелі з оркестром та Подвійного для скрипки й віолончелі з оркестром). Втрачені також партитури й партії «Поєми» та «Симфонічних варіацій» для фортепіано з оркестром (існує тільки виданий у 1975 р. фортепіанний клавір «Поєми» та рукопис клавіру «Симфонічних варіацій»).

Для того, щоб зберегти і відродити партитури симфонічних і концертно-симфонічних творів задля музикантів прийдешніх поколінь, необхідно здійснити цифровізацію і комп'ютерний набір та оприлюднити нотний матеріал на сайті *kyreyko.com*. Ця мета була поставлена в нашому новому проєкті 2025 за підтримки УКФ спільно з ГО «Культурна Асамблея».

Оцифруванню підлягатимуть партитури: **«Привітальної увертюри»** (1953, ор. 12 б.), **Симфонії № 1** (1953 р., ор. 14), **Симфонії №2** (1962 ор. 31), **Симфонії №3** (1969, ор. 50), **Симфонії № 4** (1970, ор. 59), **Симфонії №7** (1986, ор. 131), **Симфонії № 9** (1993, ор. 165), **Симфонії № 10** (2004, ор. 227), а також: **Концерт** для скрипки та симфонічного оркестру (1967, ор. 41), **Концерт** для віолончелі і симфонічного оркестру (1961, ор. 27), **Концерт** для скрипки,

віолончелі та симфонічного оркестру (1971, ор. 65), «**Волинський наспів**» для двох скрипок і камерного оркестру (1971, ор. 67), **Концерт-рапсодія** для скрипки і симфонічного оркестру (1977, ор. 91-а), **Українська сюїта** для струнного оркестру (1958, 19-б), Сюїта з балету для скрипки і симфонічного оркестру «**Тіні забутих предків**», **Поєма** (1973, ор. 74) й **Симфонічні варіації** для фортепіано з оркестром (1994, ор. 166) та **Фантазія** для фортепіано з оркестром (1998, ор. 195) та ін.

Крім того, планується видання навчально-методичних посібників з нотним текстом яскравих концертних творів для фортепіано з оркестром («Симфонічних варіацій» і «Фантазії») та однієї з симфоній (Дев'ятої, яку сам композитор вважав найкращою). Клавіри стануть у пригоді піаністам-виконавцям, студентам та викладачам мистецьких закладів, а партитури з партіями становитимуть цінність для диригентів, у тому числі студентів диригентських факультетів музичних вишів. До цього часу блискучі, образно глибокі концерти й симфонічні опуси В. Кирейка, що інтонаційно спираються на стародавній національний фольклор, залишалися невідомою або маловідомою сторінкою в історії української музики.

Сподіваємося, що високопрофесійні твори Віталія Кирейка стануть окрасою концертних програм, адже композитор намагався передати всю суть української автентичності, оспівував красу людського життя, боротьбу за свободу, незалежність і духовність свого народу.

The Semantics of Symphonic Works by Vitalii Kyreiko

***Abstract.** The study analyzes the semantic depth of Vitalii Kyreiko's symphonic compositions as a reflection of Ukrainian national identity, historical memory, and spiritual values. The paper explores the philosophical and emotional layers embedded in the composer's ten symphonies and numerous concert-symphonic pieces, highlighting their synthesis of European classical traditions and Ukrainian folk idioms. Attention is drawn to the limited accessibility of Kyreiko's works due to the lack of digital editions and the loss of original manuscripts. A current digitization initiative is presented, aimed at preserving and promoting these works for performance and educational use. The artistic value of Kyreiko's symphonic legacy is underscored as a powerful cultural resource for national revival and musical heritage preservation.*

***Keywords:** Vitalii Kyreiko, Ukrainian symphony, semantics, score digitization, concert-symphonic music, national identity, musical heritage*

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-70-2-233>

Лада Шиленко

кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисерування
ННІ культури і мистецтв
Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка
(Суми, Україна)

Lada Shylenko

Doctor of Philosophy (PhD) Senior Lecturer
at the Department of Performing Arts, Variety and Directing Methods
Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko,
(Sumy, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0069-6880>

© Шиленко Л., 2025.

ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ ОПЕР У МІЖНАРОДНІЙ ПЛОЩИНІ: ВИКЛИКИ І ПЕРСПЕКТИВИ ВТІЛЕННЯ

Анотація. У дослідженні розглянуто втілення національної оперної культури за межами України, значення якої полягає не лише в естетичній, але й у стратегічній функції. Проаналізовано комплексний підхід до втілення опер «Катерина» Миколи Аркаса та «Лісової пісні» Віталія Кирейка за кордоном, їх сценічного задуму, режисерського та сценографічного рішень, а також застосованих виражальних художніх прийомів. Встановлено, що постановки українських опер композиторів-класиків продемонстрували значний потенціал національного музичного мистецтва світовій публіці.

Ключові слова: опера, український театр композитори, Віталій Кирейко, Микола Аркас.

Культурна дипломатія набула особливої актуальності як інструмент міжнародної підтримки, збереження національної ідентичності та формування образу України у світі. Репрезентація національної культури, зокрема музичної, за кордоном виконує не лише естетичну, але й стратегічну функцію – вона сприяє посиленню гуманітарної присутності України на світовій арені, а також протистоїть спробам культурної та історичної дезінформації.

У цьому контексті особливого значення набувають мистецькі проекти, реалізовані українськими митцями за межами країни. Зокрема, діяльність Українського національного театру в Угорщині є прикладом ефективної культурної репрезентації. Театр виступає не лише як платформа збереження української мови та традицій у діаспорному середовищі, але і як активний учасник міжкультурного діалогу. Його постановки, серед яких особливе місце

посідає опера-феєрія Віталія Кирейка «Лісова пісня», презентована на фестивалі JELEN/LÉT на сцені Національного театру Угорщини у Будапешті (2024), та лірична опера «Катерина» Миколи Аркаса, показана на тому ж фестивалі у 2025, засвідчують високі перспективи розвитку українських опер у міжнародному мистецькому середовищі.

У роботі проведено аналіз ролі музичного мистецтва в процесах культурної репрезентації України за кордоном у сучасних умовах, а також акцентовано на особливостях театральної діяльності як інструменту культурної дипломатії.

Опера-феєрія «Лісова пісня» В. Кирейка – твір, написаний за однойменною драмою Лесі Українки, – стала засобом комунікації через український фольклор та національну символіку. Образи героїв, сценографічне рішення, костюми та хореографія були спрямовані на створення естетичного й емоційного досвіду, що відображає багатство української традиції, і в той же час прочитує його у сучасному ракурсі. Жестом підтримки українського народу в умовах війни став той факт, що саме ця вистава відкрила театральний фестиваль JELEN/LÉT на сцені провідного театру Угорщини.

Опера об'єднала митців із різних країн – України, Угорщини, Словаччини, Ірландії – та стала прикладом ефективної мистецької співпраці. Ініціаторкою проєкту виступила Олександра Корманьош – засновниця та художня керівниця театру, а керівником став Ігор Шипайло, директор Центру української культури в Угорщині. Завдяки цим інституціям українська опера була презентована у європейському культурному просторі.

Головні партії виконували представники української оперної школи. Роль Мавки зворушливо втілила солістка Львівської національної опери, сопрано Дар'я Литовченко, яка прожила образ міфологічної істоти, яка хоче пізнати красу кохання і жертвує своїм еством задля цього. Її акторський діапазон дозволив образу Мавки стати об'ємним та всебічним, виразним та рельєфним: від зачарування Лукашем при зустрічі у першій дії до глибокого нерозуміння та відчаю у другій і повного прийняття у третій.

Роль Лукаша виконав тенор українського походження зі Словаччини Микола Ердик, для якого ця партія стала дебютом у великій опері. Образ молодого закоханого хлопця емоційно трансформувался від щирості, невинності та чистоти до злості та гіркового жалю у третій дії через усвідомлення втрати від зробленого вибору.

Пристрасним та звабливим персонажем опери постала Килина у виконанні мецо-сопрано Ольги Дорошук. Їх спільні з Лукашем сцени були сповнені емоційності та відвертості.

Роль суворої матері виконала Вікторія Рудник, яка виразно розкрилась у сценах з Килиною. Угорський бас Дьордь Шілло представив три образи:

Лісовика, Дядька Лева і Марища, демонструючи багатство сценічної трансформації та красу глибокого тембру голосу. Ще одним угорським виконавцем став Лаборфолві Шоош Бела, який виконав роль Перелесника.

Хореографічне наповнення вистави, здійснене танцювальною групою GAS ART PROJECT, стало важливим зв'язуючим компонентом драматургії. Постановниця Анастасія Савенко інтегрувала стилістику сучасного танцю (контемпорарі, модерн) у фольклорну структуру, створивши міст між архаїкою та модерністю. Яскравим стало соло Куця у виконанні Юліанни Єви Поллак – учениці Дмитра Кирейка, онука композитора.

Музичне керівництво вистави здійснила Ірина Шестеренко – піаністка, заслужена діячка естрадного мистецтва України, професорка НМАУ, кандидатка мистецтвознавства, багаторічна дослідниця творчості Віталія Кирейка. Музична палітра опери прозвучала у виконанні фортепіано (Ірина Шестеренко), флейти (Анна-Марія Бене) та скрипки (Роман Онищук-Осечинський), що дозволило донести автентичний тембровий задум композитора до слухачів.

Режисура та візуальне рішення вистави, розроблені Ладодою Шиленко, поєднували національні елементи з сучасними сценічними пошуками. Головним завданням при постановці було органічно вплести модернові елементи в класичну канву твору. Так, для художнього рішення простору було використано відеопроєкції, зв'язки лози та гойдалку. Місце дії змінювалось завдяки відеофрагментам, світловим рішенням та елементам реквізиту [Дод.1, 2].

Постановка опери «Лісова пісня» за кордоном стала не лише мистецькою подією, але й важливим актом культурної дипломатії, що сприяє формуванню позитивного іміджу України, зміцненню міжнародного культурного діалогу та збереженню національної ідентичності.

Ще однією важливою прем'єрою стала постановка Українським національним театром в Угорщині опери «Катерина» Миколи Аркаса, що створена на основі однойменної поеми Тараса Шевченка. Цей твір, як і опера «Лісова пісня», рідко звучить у репертуарі українських театрів. Тому згадані постановки за кордоном засвідчили не лише інтерес до вивчення національного репертуару, але й прагнення української культурної спільноти інтегрувати свою класичну спадщину у глобальний мистецький дискурс.

Головну партію в опері виконала Дар'я Литовченко, солістка Львівської національної опери. Її Катерина вирізнялася глибоким психологізмом, драматичною насиченістю та емоційністю, витонченою вокальною майстерністю. Виконавиця на очах у публіки перевтілилась з молодої безтурботної закоханої дівчини, яка відмовляє у стосунках безмежно закоханому в неї Андрію (цей образ створено лібретистами опери М. Аркасом і Д. Бобирем), у морально знищену жінку-матір, яка на колінах благає Івана-москаля не

залишати їх сина напризволяще, а у фіналі у відчай змушена обірвати своє життя [Дод.3, 4].

Роль підлого москаля Івана вдало виконав Роман Меденці, закоханого в Катерину парубка Андрія емоційно втілив Джеймс Каран. Вікторія Рудник (Оксана) та Вікторія Романенко (Одарка) додали легкості у виставу, збагативши її танцем у намаганні розрадити головну героїню, яка чекала на свого підступного коханого. Глибокими драматичними образами у виставі стали батьки Катерини у виконанні соліста Львівської національної опери Ярослава Папайла та Ольга Дорошук, які люблять доньку, проте не можуть прийняти її з новонародженим сином через соціальний осуд.

Сценічна взаємодія акторського ансамблю та їх вокальне виконання були об'єднані пронизливим, деталізованим музичним супроводом у виконанні Наталії Герети (фортепіано), яка стала музичним керівником вистави. Інтерпретація піаністки була наповнена тонкою стилістичною чуттєвістю та здатністю створювати емоційну гостроту сцен, підкреслюючи драматичність подій, закладену композитором.

Режисерське втілення проєкту здійснила Лада Шиленко, яка також виступила авторкою сценографії та костюмів. Основним завданням під час прочитання твору стало збереження автентичності першоджерела при осучасненні драматургічної структури та естетичній єдності візуального елемента вистави, динамічності трансформації дії. Візуальне рішення простору базувалося на живописному образі з однойменної картини Т. Шевченка, що стало символічним візуальним кодом для усієї постановки. На сцені також були присутні снопи соломи. За режисерським задумом у виставу було інтегровано поетичне слово (у виконанні Ольги Дорошук). Художні рядки Т. Шевченка з поеми «Катерина» сюжетно спрямовували дію у формі мелодекламації, створюючи тісну взаємодію літературного та музичного елементів вистави. Вистава починалась появою на сцені закоханого парубка Андрія, який починає грати на кобзі. Цей глибоко символічний для української культури інструмент залишався на сцені до фіналу.

Опери українських композиторів-класиків, зокрема опера-феєрія «Лісова пісня» Віталія Кирейка та лірико-побутова «Катерина» Миколи Аркаса, що були поставлені в Будапешті, демонструють значний потенціал українського музичного мистецтва за кордоном у вираженні філософських, національних та емоційних сенсів. Вони актуалізують вічні моральні проблеми, зберігаючи глибокий зв'язок із культурною ідентичністю українського народу. Такі вистави не лише збагачують художній простір, але й слугують дієвим інструментом міжкультурної комунікації через універсальну мову – мистецтво.

Список використаних джерел

1. Шестеренко І. В. Постать Віталія Кирейка в історії української музики. Науковий вісник Національна музична Академія України ім. П. І. Чайковського, 86. Київ, 2013. с. 182.

2. Задьора А. *Ірина Шестеренко про прем'єру «Лісової пісні» Віталія Кирейка в Будапешті: рефлексії та перспективи*. МУЗИКА. <https://mus.art.co.ua/iryna-shesterenko-pro-prem-ieru-lisovoi-pisni-vitaliia-kyreyka-v-budapeshti-refleksii-ta-perspektyvy/>



Дод. 1



Дод. 2



Дод. 3



Дод. 4

Interpretations of Ukrainian Operas at the International Level: Challenges and Prospects for Implementation

Abstract. *The study examines the embodiment of national opera culture outside Ukraine, the significance of which lies not only in its aesthetic but also in its strategic function. The comprehensive approach to the embodiment of the operas "Kateryna" by Mykola Arkas and "Forest Song" by Vitalii Kyreiko abroad, their stage design, directorial and scenographic decisions, as well as the expressive artistic techniques used is analyzed. It is established that the productions of Ukrainian operas by classical composers demonstrated the significant potential of national musical art to the world audience.*

Keywords: *opera, Ukrainian theater, composers, Vitaliy Kyreiko, Mykola Arkas.*

Анна Янчук

*магістр сценічного мистецтва,
режисер Київської опери (Київ, Україна)*

Anna Yanchuk

*Master of Performing Arts,
Director of the Kyiv Opera (Kyiv, Ukraine)*

© Янчук А., 2025.

**СПІВСТАВЛЕННЯ РЕЖИСЕРСЬКИХ СТИЛІВ РОБОТИ В. ПАЛЬЧИКОВА
ТА Г. КОВТУНА В ПОСТАНОВКАХ ОПЕР «ВЕСІЛЛЯ ФІГАРО» І «ФАЛЬСТАВ»
У КИЇВСЬКІЙ ОПЕРІ**

Анотація. Проаналізовано режисерські стилі роботи Віталія Пальчикова та Георгія Ковтуна у постановках опер «Весілля Фігаро» та «Фальстаф» у Київській опері. Досліджено вплив демократичного й авторитарного підходів на роботу з акторами-вокалістами, диригентами, сценографами та художниками костюмів. Виявлено, що демократичний стиль Пальчикова сприяє психологічній глибині й творчому діалогу, тоді як авторитарна манера Ковтуна формує візуально динамічні та видовищні постановки. Обґрунтовано значення різних режисерських методів для розвитку сучасного українського оперного мистецтва.

Ключові слова: режисерські стилі, оперна постановка, «Весілля Фігаро», «Фальстаф», Віталій Пальчиков, Георгій Ковтун, Київська опера.

Постановка проблеми. В оперному мистецтві співіснують різноманітні режисерські підходи, кожен з яких формує унікальний творчий процес. Більшість досліджень фокусуються на оцінці кінцевого результату, залишаючи поза увагою нюанси взаємодії режисера з усіма творчими та технічними ланками: акторами-вокалістами, диригентом, художником і технічними цехами. Системний аналіз режисерських стилів роботи режисера над втіленням оперного твору може надати глибоке розуміння того, як різні філософії режисерської роботи впливають на кожен етап створення вистави.

Дане дослідження, ґрунтуючись на особистому досвіді асистента режисера під час постановок опер «Весілля Фігаро» (режисер Віталій Пальчиков) та «Фальстаф» (режисер Георгій Ковтун), має на меті продемонструвати, як два принципово різні підходи – демократичний і авторитарний – формують весь процес і впливають на кінцевий художній результат.

Мета. Проаналізувати і порівняти режисерські стилі роботи Віталія Пальчикова та Георгія Ковтуна, виявивши ключові відмінності в їхній взаємодії з усіма учасниками оперної постановки.

Виклад основного матеріалу. Вистави «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта та «Фальстаф» Дж. Верді, які є предметом цього дослідження, були втілені протягом 43-го театрального сезону Київської опери (2024-2025). Цей факт підкреслює, що дослідження роботи під час цих постановок є своєчасним і актуальним для розуміння сучасних тенденцій в українському оперному мистецтві.

Режисери В. Пальчиков та Г. Ковтун є знаковими фігурами в українському музичному театрі. Їхні творчі підходи та кардинально різні філософії режисерської роботи дозволяють провести порівняльний аналіз, щоб виявити, як принципово різні методи впливають на процес і результат оперної постановки. В. Пальчиков, головний режисер Київської опери, має значний досвід роботи з творами різних епох, а його постановки відзначаються увагою до внутрішнього світу персонажів. Натомість, Г. Ковтун, режисер і хореограф, спеціалізується на масштабних, динамічних та візуально ефектних постановках, де драматургія будується на візуальній стилістиці та динаміці руху.

Відмінність їх режисерського стилю роботи можна простежити вже на етапі задуму, що ґрунтується на аналізі першоджерела. Візитівкою Київської опери є виконання творів світової класики українською мовою, що одночасно стає допомогою та викликом для режисера-постановника. Творчі підходи В.Пальчикова та Г.Ковтуна у цій сфері кардинально відрізняються.

Робота В. Пальчикова над оперним твором передбачає ретельний аналіз лібрето та музичної драматургії, для створення власного режисерського задуму. Як режисер, що має досвід роботи з українським текстом, під час постановки опери «Весілля Фігаро», він надав значну увагу роботі з українським перекладом лібрето. Він прагнув до того, щоб кожне слово було осмисленим і органічно впліталось в дієву складову вистави, створюючи причинно-наслідкові зв'язки, що дозволяло глибше розкрити логіку поведінки та емоційний стан персонажів.

Натомість, Г. Ковтун як режисер, що має колосальний досвід у постановці балетних вистав, демонструє інший підхід до аналізу драматургії опери. У роботі над «Фальстафом» він більше орієнтувався на музичну складову, характер і стилістику та її пластичне втілення, що стало пріоритетом. Він часто створював власний «другий план» сцени, який не завжди відповідав тексту лібрето, але посилював загальну візуальну картину. Його стиль був спрямований на зовнішню експресію, де рух і динаміка були важливішими за вербальну артикуляцію.

Ключова відмінність у режисерських стилях роботи В. Пальчикова та Г. Ковтуна особливо яскраво проявилася в їхній роботі з акторами-вокалістами. Ця сфера є критично важливою для оперного театру, оскільки саме на ній ґрунтується психологічне та емоційне наповнення вистави.

В. Пальчиков застосовував демократичний підхід, який створював на репетиціях атмосферу довіри та спільного творчого пошуку. Під час підготовки до репетиції він чітко визначав, чого прагне досягнути в окремій сцені, окреслював основні мізансцени та логіку поведінки персонажа. Однак, під час самої репетиції він надавав актору-вокалісту свободу в роботі з реквізитом та у взаємодії з партнером, корегуючи дії, відштовхуючись від психофізики виконавця.

Цей постійний діалог режисера та актора-вокаліста допомагав виконавцю знайти відповіді на запитання: «Що я роблю і навіщо?». Такий підхід дозволяв виконавцям занурюватися в матеріал та вибудовувати власні причинно-наслідкові зв'язки. Як результат, за наявності двох різних акторів на одну й ту саму роль, мізансцени могли мінімально відрізнятися, оскільки кожен із них втілював власну індивідуальність в образ.

Натомість робота з Г. Ковтуном вимагала чіткого контролю та адміністрування через його авторитарний стиль. Під час підготовки до репетиції режисер вибудовував для себе стилістичний образ сцени з ключовими візуальними моментами. У процесі роботи він наповнював кожен такт і фразу

пластикою і рухом, періодично відтворюючи сцени від початку, щоб відстежити загальну динаміку вистави.

Режисер пояснював, чим вмотивоване те чи інше пластичне вираження, відповідав на запитання, але через великий обсяг інформації та велику кількість зовнішньої дії виконавці не надавали великого значення її внутрішньому підгрунтя. Хоча Г. Ковтун також орієнтувався на психофізику актора-вокаліста, з яким працював під час постановочного процесу, він вимагав точного дотримання мізансценування, включно з мінімальними жестами. Саме тому, якщо на одній ролі було два солісти, від другого складу він вимагав точного повторення першого. У цьому разі замість творчого діалогу процес був побудований на виконавчому принципі, де актори мали точно відтворити бачення режисера.

Відмінності в режисерських підходах В. Пальчикова та Г. Ковтуна виходили далеко за межі роботи з акторами. Їхні стилі також формували характер співпраці з диригентом, сценографом та художником костюмів.

У роботі з диригентом над втіленням опери «Весілля Фігаро», В. Пальчиков застосовував партнерський стиль спілкування, де музика та візуальна форма мали перебувати в симбіозі, не дозволяючи одному домінувати над іншим. У роботі з диригенткою-постановницею Аллою Кульбабою він був готовий іти на компроміс заради художньої цілісності вистави. У свою чергу, у критично важливі для сценічної дії моменти, диригентка підтримувала аргументований задум режисера, відповідно корегуючи свою сферу творчості.

Також режисер перебував у постійному діалозі зі сценографом Пилипом Ніродом та художником костюмів Дмитром Курятою. В. Пальчиков вмів формувати такий творчий колектив, який так само готовий до пошуку і діалогу, що дозволяє уникнути домінування однієї особи. У результаті кінцевий художній образ вистави ніби «сам собою» народжується в процесі спільної творчості, де кожен вносить частинку себе. Сценографія та костюми в його постановках слугують не просто фоном, а стають органічною частиною психологічного та емоційного наповнення вистави.

У співпраці з диригентом-постановником Василем Василенком під час створення вистави «Фальстаф» проявлялось домінування Г. Ковтуна, де його візуальна концепція була пріоритетною. Відчувалось, що це свідомий крок диригента задля безперешкодного «польоту творчої фантазії режисера». Проте варто зазначити, що з наближенням дати прем'єри та переходом до оркестрово-сценічних репетицій, були внесені певні корективи у процесі діалогу між постановниками, де вдавалося знаходити компроміс у моментах, які були критично важливими для поєднання візуального ряду і музичної партитури.

Також режисер має своє чітке розуміння стилістики вистави, багато років працює зі сталою творчою командою сценографа Андрія Злобіна та художниці костюмів Ганною Іпатьєвою. У такому тандемі панує розуміння та довіра, що дозволяє ефективно реалізовувати задуми режисера. У цьому випадку режисер говорить, «що йому потрібно», а сценограф і художник костюмів втілюють його бачення, використовуючи власний творчий потенціал. Такий підхід дозволяє створювати масштабні та візуально ефектні постановки, де видовищність домінує над психологізмом.

Аналізуючи роботу з простором та іншими складовими вистави, як-от костюм, реквізит, художнє світло, В. Пальчиков на початкових етапах, навіть працюючи «на палках», вже має чітке бачення кінцевого результату. Він присвячував час тому, щоб детально пояснити виконавцям специфіку роботи зі сценографією, костюмом, реквізитом і світлом, які могли не бути у повному вигляді на момент репетиції. Завдяки такій скрупульозній підготовці та розумінню режисером, як усе працюватиме, освоєння складної конструкції сценографії відбулося досить швидко, а корективи вносилися поступово, з додаванням нових елементів вистави.

Г. Ковтун, зі свого боку, надавав велике значення деталям не лише у мізансценуванні, а й у сценічному просторі. Для нього було важливо бачити цілісну картинку, відштовхуючись від якої, він пропонував нові рішення та доповнення під час створення видовища. Саме тому кінцевий візуальний результат вистави формувався на генеральній репетиції, коли були присутні

навіть найменші деталі, а робота з технічними цехами вимагала чіткого і швидкого виконання.

Висновки. Проведений аналіз режисерських стилів роботи Віталія Пальчикова та Георгія Ковтуна демонструє кардинальні відмінності в їхніх творчих підходах, що суттєво впливають на весь процес створення оперної вистави.

Стиль Віталія Пальчикова можна охарактеризувати як демократичний. Він прагне до симбіозу музичної та дієвої складових, де лібрето та музична драматургія поєднуються, наближаючи персонажів до живих людей. Його метод дозволяє виконавцям занурюватися в матеріал та вибудовувати власні причинно-наслідкові зв'язки, що робить виставу психологічно багатогранною. Скрупульозна підготовка та вміння працювати бачити кінцевий результат на початкових етапах роботи, дозволяють його команді швидко реагувати на появу нових елементів вистави.

Натомість стиль Георгія Ковтуна є авторитарним і візуально орієнтованим. Для нього головною є цілісна візуальна картинка, що формується під час репетицій і домінує над іншими складовими. Робота з виконавцями зводиться до точного відтворення рухів, а взаємодія з іншими постановниками будується на принципі реалізації його бачення. Хоча такий підхід може виглядати диктаторським, він дозволяє створювати надзвичайно динамічні та видовищні постановки.

Кожен режисер обирає свій метод роботи, що формує творчий процес і несе за це відповідальність. У підсумку обидва режисери досягають художнього успіху, але рухаються різними шляхами. Таким чином, обидва стилі є актуальними та доцільними для розвитку сучасного українського оперного мистецтва, оскільки пропонують глядачеві різноманітні шляхи сприйняття класичних творів.

**Comparison of Directorial Styles of V. Palchikov and H. Kovtun
in the Productions of the Operas «The Marriage of Figaro» and «Falstaff»
at the “Kyiv Opera”**

Abstract. *The directorial styles of Vitalii Palchikov and Heorhii Kovtun in the productions of the operas *The Marriage of Figaro* and *Falstaff* at the “Kyiv Opera” are analyzed. The influence of democratic and authoritarian approaches on the collaboration with vocalists, conductors, set designers, and costume designers is studied. It was revealed that Palchikov’s democratic style fosters psychological depth and creative dialogue, while Kovtun’s authoritarian manner shapes visually dynamic and spectacular performances. The significance of different directing methods for the development of contemporary Ukrainian opera art is substantiated.*

Keywords: *directing styles, opera production, *The Marriage of Figaro*, *Falstaff*, Vitalii Palchikov, Heorhii Kovtun, Kyiv Opera.*

Наукове видання
Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

Збірник матеріалів
міжнародної наукової конференції
«Сучасний мистецький простір як код митця:
філософсько-культурологічний аспект»

Літературне редагування – Інна Юрова
Редактор анотацій англійською мовою – Тетяна Хмелєвська
Верстка і макетування – Інна Антіпіна
Дизайн обкладинки— Інна Антіпіна

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
(Київ, 28-29 травня 2024 року)
Формат 60Ч84 1/16. Папір офсетний. Друк офсетний.
Гарнітура Nimes New Roman. Обл.-вид. арк. 3.5. Наклад 300 прим.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,
01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.
Телефон (044) 279-07-92.

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців,
виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції:
серія ДК № 2776 від 26.02.2007 р.

Свідоцтво про державну реєстрацію юридичної особи:
Серія А01, № 20668 від 11.01.2008 р.