e-ISSN-2709-1805
p-ISSN-2709-1791

Scientific Journal

PROFESSIONAL ART EDUCATION

Volume 7 (2) 2026

Харківський національний педагогічний університет
імені Г.С. Сковороди
H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University

e-ISSN-2709-1805
p-ISSN-2709-1791

Scientific Journal

PROFESSIONAL ART EDUCATION

Volume 7 (2)

2026

CC BY

Professional Art Education Scientific Journal №7 (2) 2026

Editor-in-Chief: Volodymyr FOMIN, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Dean of the Faculty of Arts, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (***Ukraine***)

Editorial Board:

HENRIK FRISK – Professor of Music (Digital Sound Art), Head of the Department of Composition and Electroacoustic Music, Royal College of Music in Stockholm ***(Sweden)***
STEFAN ÖSTERSJÖ – Professor of Musical Performance, Department of Social Sciences, Technology and Arts, Luleå University of Technology ***(Sweden)***
SOKOLOVA ALLA – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Music Art, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (***Ukraine***)
STORONSKA NATALIiA – Ph.D of Music Art, Associate Professor of the Department of Music Theoretical Disciplines and Instrumental Training, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (***Ukraine***)
YEROMENKO ANDRII – Candidate of Art, Associate Professor, Head of the Department of Musical Art, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko (***Ukraine***)
ZAVIALOVA OLHA – Doctor of Art, Professor, Head of musicology and culturology department, Institute of Culture and Arts, Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko (***Ukraine***)
KALASHNYK MARIYA – Doctor of Arts, Professor, Professor of the Department of Music Art, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (***Ukraine***)
PANYOK TETYANA – Candidate of Art History, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Fine Arts, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (***Ukraine***)
POLUBOYARYNA IRINA – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Department of Performing Disciplines No. 2 at the Kyiv Municipal Academy of Music named after R. M. Glière (***Ukraine***)
SMYRNOVA TETIANA – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Department of Musical Art at the Municipal Institution of Higher Education (Academy of Culture and Arts of the Zakarpattia Regional Council) (***Ukraine***)
TUSHEVA VIKTORIYA – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Department of Music Art, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (***Ukraine***)
YURYEVA KATERYNA – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Department of Music Art, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (***Ukraine***)

Founders: H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University

Publisher: H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University
street Alchevskykh 29, Kharkiv, Ukraine

Editorial office address:
lane Faninsky, 3, room 304, Kharkiv, Ukraine, 61166

Contact Information:
phone: +38 (098) 200-81-91;
+38 (066) 200-81-91

email: admin@arteducation.pro
site: https://arteducation.pro

State registration / Media identifier R30-02130, according to the decision of the National Council of Ukraine on Television and Radio Broadcasting dated 12.28.2023 No. 1984

Certified by order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No. 928 dated June 11, 2026

Approved by Academic Council
H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University
protocol № 10 from 27.10.2026

Signed for publication on
October 28, 2026

Format 60x84/8. Conv. print. sheets 19.53. Publ. sheets 34.33.

International representation and indexing of the journal:

EBSCO · Crossref · Google Scholar · ERIHPLUS · OpenAlex · OpenAIRE · ROAD · SHERPA RoMEO · OUCI Open Ukrainian Citation Index · Wikidata · DSPACE · НБУВ eVerLib

Professional Art Education
Науковий журнал
№7 (2) 2026

Головний редактор: Володимир ФОМІН – доктор педагогічних наук, проіесор, декан факультету мистецтв Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди ***(Україна)***

Редакційна колегія:

ФРІСК ХЕНРІК – професор музики (цифрового звукового мистецтва), завідувач кафедри композиції, електроакустичної музики Стокгольмського Королівського музичного коледжу ***(Швеція)***
СТЕФАН ЕСТЕРШЕ – професор музичного виконавства, кафедра соціальних наук, технологій та мистецтв Технологічного університету Лулео ***(Швеція)***
СОКОЛОВА АЛЛА ВІКТОРІВНА – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри музичного мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди ***(Україна)***
СТОРОНСЬКА НАТАЛІЯ ЗЕНОНІВНА – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка ***(Україна)***
ЄРЬОМЕНКО АНДРІЙ ЮРІЙОВИЧ – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка ***(Україна)***
ЗАВ'ЯЛОВА ОЛЬГА КОСТЯНТИНІВНА – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музикознавства та культурології Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка ***(Україна)***
КАЛАШНИК МАРІЯ ПАВЛІВНА – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди ***(Україна)***
ПАНЬОК ТЕТЯНА ВОЛОДИМИРІВНА – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди ***(Україна)***
ПОЛУБОЯРИНА ІРИНА ІВАНІВНА – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри виконавських дисциплін № 2 Київської муніципальної академії музики ім. Р.М. Гліера ***(Україна)***
СМИРНОВА ТЕТЯНА АНАТОЛІЇВНА – доктор педагогічних наук, професор кафедри музичного мистецтва Комунального закладу вищої освіти (Академія культури і мистецтв Закарпатської обласної ради) ***(Україна)***
ТУШЕВА ВІКТОРІЯ ВОЛОДИМИРІВНА – доктор педагогічних наук, професор кафедри музичного мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди ***(Україна)***
ЮР'ЄВА КАТЕРИНА АНАТОЛІЇВНА – доктор педагогічних наук, професор кафедри музичного мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди ***(Україна)***

Засновники: Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди

Видавець: Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди;
61002, м. Харків, вул. Алчевських, 29

Контактна інформація:
тел. +38 (**098**) 200-81-91;
+38 (**066**) 200-81-91

email admin@arteducation.pro
сайт https://arteducation.pro

Ідентифікатор медіа R30-02130, згідно з рішенням Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення від 28.12.2023 № 1984

Атестовано наказом Міністерства освіти і науки України № 928 від 11 червня 2026 року

Затверджено та рекомендовано Вченою Радою ХНПУ імені Г.С. Сковороди, протокол № 10 від 27 жовтня 2026

Підписано до друку редакційно-видавничою радою ХНПУ імені Г.С.Сковороди
28 жовтня 2026 року

Формат 60×84/8. Ум. друк. арк. 19,53. Обл.-вид. арк. 34,33.

Міжнародна представленість та індексація журналу:

EBSCO · Crossref · Google Scholar · ERIHPLUS · OpenAlex · OpenAIRE · ROAD · SHERPA RoMEO · OUCI Open Ukrainian Citation Index · Wikidata · DSPACE · НБУВ eVerLib

CONTENTS

Borysenko Denys
Blyznyuk Tetyana
PARTICIPATORY DESIGN PROCESSES IN CREATING A VISUAL IDENTITY BRAND MARK FOR TERRITORIAL COMMUNITIES 6–13

Tsup Andriy
CANON, SIGN, AND SYMBOL AS UNIVERSAL CONSTANTS OF MATERIAL-ARTISTIC CULTURE: SPATIAL-COLORISTIC CODES IN ARCHITECTURE, PAINTING, AND DESIGN 14–23

Plekhun Oleksandr
Tsymbal Nataliia
MODEL FOR THE FORMATION OF FUTURE ACTORS' ORTHOEPIC STABILITY DURING STAGE SPEECH TRAINING 24–35

Yurova Tetiana
Matsevko Taras
PRACTICAL EXPERIENCE OF USING CULTURE AND ARTS IN PLAY THERAPY TECHNOLOGIES FOR THE PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL REHABILITATION OF CHILDREN FROM COMBAT ZONES 36–55

Davi de Oliveira Emerick
DIGITAL FEEDBACK AND SELF-REGULATED MUSICAL LEARNING: A STRUCTURED INTEGRATIVE REVIEW OF PIANO AND ADJACENT PRACTICE 56–62

Hutsul Ivan
TRANSFORMATION OF THE VISUAL SYMBOLISM OF CONTEMPORARY PROTESTANT COMMUNITIES 63–70

Ohurtsov Serhii
THE EFFECT OF MICRO-ANIMATION ON THE PERCEPTION OF THE WEIGHT OF VIRTUAL OBJECTS IN VIDEO GAMES 71–80

Nosan Volodymyr
Nesterenko Andrii
THE EVOLUTION OF THE KHARKIV SCHOOL OF DRAWING UNDER THE INFLUENCE OF O. KOKEL 81–89

Tesler Tamara
TINA KAROL'S WORK IN SPACE OF MODERN UKRAINIAN VOCAL VARIETY 90–98

Karchova Yuliia
STYLE SYNTHESIS IN THE CREATIVITY OF NINA MATVIYENKO IN THE CONTEXT OF CREATIVE TANDEMS: ACADEMIC AND POP MUSIC MODES 99–106

Zymohliad Nataliia
GENERAL AND SPECIALIZED PIANO IN THE CONTEXT OF INNOVATIVE MODES OF MODERN METHODOLOGICAL DISCOURSE 107–114

Noha Kateryna
Matolich Iryna
EVALUATION OF THE IMPACT OF PERSONALISED FEMALE UNDERWEAR DESIGN ON INDICATORS OF POSITIVE BODY IMAGE 115–124

Rybchenko Olesia
UNKNOWN BOYCHUKIST: TOWARDS THE RECONSTRUCTION OF THE ARTISTIC ENVIRONMENT AND ARTISTIC HERITAGE OF YEVHEN SYTNIANSKYI 125–138

Horhol Petro
STAGING STRATEGIES AND INTERDISCIPLINARY COORDINATION IN 17TH-CENTURY COURT BALLETS . . 139–147

Garbuzenko Larysa
AUTONOMY AND RESPONSIBILITY AS A RESULT OF TRAINING FUTURE FINE ARTS SPECIALISTS 148–155

Harutyunyan Martin
FROM DISCIPLINARY FORMATION TO ARTISTIC AUTONOMY: HIGHER ART EDUCATION IN FRANCE AND ARMENIA IN THE AGE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE 156–170

Danyliuk Yana
VIDEO RECORDING AS A TOOL FOR PROFESSIONAL SELF-ANALYSIS OF A DOMRA PLAYER: A MODEL OF THE REFLECTIVE-CORRECTIVE CYCLE 171–182

Zuiev Serhii
INTERMEDIAL ASPECT OF SCREENING AN OPERA TEXT (USING THE EXAMPLE OF JOSEPH LOSEY'S DON GIOVANNI) 183–190

Inozemtseva Svitlana
Malinina Iryna
THE ROLE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN WEB DESIGN GENERATION 191–198

Khodot Alina
THE PSYCHOAESTHETIC APPROACH AS A METHODOLOGICAL ORIENTATION IN THE PERFORMANCE TRAINING OF POPULAR MUSIC VOCALISTS 199–206

Chyen Nataliya
THE BORDER OF THE REAL AND THE ANIMATED: THE PHENOMENON OF ANIMATED DOCUMENTARY . . 207–214

Bugayets Nataliya
Volkova Tetiana
BALLROOM DANCE AS A POLYMORPHIC CULTURAL TEXT: A THEORETICAL PERSPECTIVE 215–223

Volkova Yuliia
Mikulinska Olha
INTEGRATION OF MUSIC AND MOVEMENT, ACTING AND STAGECRAFT, AND CREATIVE PROJECT WORK IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE CHOREOGRAPHERS 224–231

Gula Yevhen
TECHNOLOGIES AND INNOVATIONS IN CONTEMPORARY DESIGN 232–240

Saibekov Maksym
Pidpalyi Rostyslav
ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE METHODOLOGY OF AUDIOVISUAL ART AND MEDIA PRODUCTION RESEARCH 241–252

Konovalova Sofiia
TRANSFORMATION OF AUDIOVISUAL LANGUAGE IN THE VERTICAL FORMAT: THE SPATIAL AND COMPOSITIONAL ASPECT 253–263

Melikhova Yuliia
THE MUSICAL AND STYLISTIC ETHOS OF THE BANDURA TRIO FROM A PHILOSOPHICAL AND CULTURAL PERSPECTIVE 264–275

Novska Olena
PREPARING A PIANIST FOR COLLABORATIVE PIANO WORK WITH A VOCALIST AND CHOIR: A STRUCTURAL AND FUNCTIONAL SYSTEMATIZATION 276–283

Sliusarenko Tetiana
THE SPECIFICS OF THEORETICAL-PEDAGOGICAL AND PERFORMANCE-EDUCATIONAL ACTIVITIES OF REPRESENTATIVES OF THE KHARKIV HIGHER BANDURA SCHOOL FROM THE LATE 20TH TO THE FIRST QUARTER OF THE 21ST CENTURY (on the 100th anniversary of the academic bandura school) 284–291

Chaikovska Sofiia
Chuprina Nataliia
Liuklian Nadiia
SOCIAL ISSUES OF FEMINISM AS A CONCEPTUAL BASIS FOR A CLOTHING COLLECTION 292–302

Maznichenko Oksana
Osadcha Alla
FORM-MAKING IN GRAPHIC DESIGN 303–313

Fomin Volodymyr
Bezemchuk Larysa
VARIATION AS A MUSICAL FORM AND A DIDACTIC PRINCIPLE IN ARTS EDUCATION 314–325

Omelchenko Olha
THE REFLECTION OF THE "WORLD ORDER" IN UKRAINIAN FOLK COSTUME 326–335

ЗМІСТ

Борисенко Денис
Близнюк Тетяна
ПАРТИСИПАТИВНИЙ ДИЗАЙН У ПРОЦЕСІ РОЗРОБКИ ФІРМОВОГО ЗНАКУ ДЛЯ ВІЗУАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ТЕРИТОРІАЛЬНОЇ ГРОМАДИ 6–13

Цуп Андрій
КАНОН, ЗНАК І СИМВОЛ ЯК УНІВЕРСАЛЬНІ КОНСТАНТИ МАТЕРІАЛЬНО-ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ: ПРОСТОРОВО-КОЛОРИСТИЧНІ КОДИ В АРХІТЕКТУРІ, ЖИВОПИСІ Й ДИЗАЙНІ 14–23

Плехун Олександр
Цимбал Наталія
МОДЕЛЬ ФОРМУВАННЯ ОРФОЕПІЧНОЇ СТІЙКОСТІ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ ПІД ЧАС СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ 24–35

Юрова Тетяна
Мацевко Тарас
ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД ВИКОРИСТАННЯ ЗАСОБІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА В ІГРОТЕРАПЕВТИЧНИХ ТЕХНОЛОГІЯХ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНОЇ РЕАБІЛІТАЦІЇ ДІТЕЙ ІЗ ЗОНИ БОЙОВИХ ДІЙ 36–55

Даві де Олівейра Емерік
ЦИФРОВИЙ ЗВОРОТНИЙ ЗВ'ЯЗОК І САМОРЕГУЛЬОВАНЕ МУЗИЧНЕ НАВЧАННЯ: СТРУКТУРОВАНИЙ ІНТЕГРАТИВНИЙ ОГЛЯД ФОРТЕПІАННОЇ ТА СУМІЖНОЇ ПРАКТИКИ 56–62

Гуцул Іван
ТРАНСФОРМАЦІЯ ВІЗУАЛЬНОЇ СИМВОЛІКИ СУЧАСНИХ ПРОТЕСТАНТСЬКИХ ГРОМАД 63–70

Огурцов Сергій
ВПЛИВ МІКРОАНІМАЦІЇ НА СПРИЙНЯТТЯ ВАГИ ВІРТУАЛЬНИХ ОБ'ЄКТІВ У ВІДЕОІГРАХ 71–80

Носань Володимир
Нестеренко Андрій
ЕВОЛЮЦІЯ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ РИСУНКА ПІД ВПЛИВОМ О. КОКЕЛЯ 81–89

Теслер Тамара
ТВОРЧІСТЬ ТІНИ КАРОЛЬ У ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ЕСТРАДИ 90–98

Карчова Юлія
СТИЛЬОВИЙ СИНТЕЗ У ТВОРЧОСТІ НІНИ МАТВІЄНКО В КОНТЕКСТІ ТВОРЧИХ ТАНДЕМІВ: АКАДЕМІЧНИЙ ТА ЕСТРАДНИЙ МОДУСИ 99–106

Зимогляд Наталія
ЗАГАЛЬНЕ ТА СПЕЦІАЛІЗОВАНЕ ФОРТЕПІАНО У КОНТЕКСТІ ІННОВАЦІЙНИХ МОДУСІВ СУЧАСНОГО МЕТОДИЧНОГО ДИСКУРСУ 107–114

Нога Катерина
Матоліч Ірина
ОЦІНЮВАННЯ ВПЛИВУ ПЕРСОНАЛІЗОВАНОГО ДИЗАЙНУ ЖІНОЧОЇ БІЛИЗНИ НА ПОКАЗНИКИ ПОЗИТИВНОГО СПРИЙНЯТТЯ ВЛАСНОГО ТІЛА 115–124

Рибченко Олеся
НЕВІДОМИЙ БОЙЧУКІСТ: ДО РЕКОНСТРУКЦІЇ МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА ТА ХУДОЖНЬОЇ СПАДЩИНИ ЄВГЕНА СИТНЯНСЬКОГО 125–138

Горголь Петро
ПОСТАНОВЧІ СТРАТЕГІЇ ТА МІЖДИСЦИПЛІНАРНА КООРДИНАЦІЯ У ПРИДВОРНИХ БАЛЕТАХ XVII СТОЛІТТЯ 139–147

Гарбузенко Лариса
АВТОНОМІЯ ТА ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ ЯК РЕЗУЛЬТАТ НАВЧАННЯ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА 148–155

Арутюнян Мартін
ВІД ДИСЦИПЛІНАРНОГО ФОРМУВАННЯ ДО ХУДОЖНЬОЇ АВТОНОМІЇ: ВИЩА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА У ФРАНЦІЇ ТА ВІРМЕНІЇ В ДОБУ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ 156–170

Данилюк Яна
ВІДЕОЗАПИС ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРОФЕСІЙНОГО САМОАНАЛІЗУ ДОМРИСТА: МОДЕЛЬ РЕФЛЕКСИВНО-КОРЕКЦІЙНОГО ЦИКЛУ 171–182

Зуєв Сергій
ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТ ЕКРАНІЗАЦІЇ ОПЕРНОГО ТЕКСТУ (НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМУ ДЖОЗЕФА ЛОУЗІ «ДОН ЖУАН») 183–190

Іноземцева Світлана
Малиніна Ірина
РОЛЬ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У ГЕНЕРАЦІЇ ВЕБДИЗАЙНУ 191–198

Ходот Аліна
ПСИХОЕСТЕТИЧНИЙ ПІДХІД ЯК МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ОРІЄНТИР ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА 199–206

Чєн Наталія
МЕЖА РЕАЛЬНОГО Й АНІМОВАНОГО: ФЕНОМЕН ДОКУМЕНТАЛЬНОЇ АНІМАЦІЇ 207–214

Бугаєць Наталія
Волкова Тетяна
БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ПОЛІМОРФНИЙ КУЛЬТУРНИЙ ТЕКСТ: ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ 215–223

Волкова Юлія
Мікулінська Ольга
ІНТЕГРАЦІЯ МУЗИЧНО-РУХОВОЇ, СЦЕНІЧНО-АКТОРСЬКОЇ ТА ПРОЄКТНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ХОРЕОГРАФА 224–231

Гула Євген
ТЕХНОЛОГІЇ ТА ІННОВАЦІЇ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ 232–240

Сайбеков Максим
Підпалий Ростислав
ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У МЕТОДОЛОГІЇ ДОСЛІДЖЕНЬ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА МЕДІАВИРОБНИЦТВА 241–252

Коновалова Софія
ТРАНСФОРМАЦІЯ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ МОВИ У ВЕРТИКАЛЬНОМУ ФОРМАТІ: ПРОСТОРОВО-КОМПОЗИЦІЙНИЙ АСПЕКТ 253–263

Меліхова Юлія
МУЗИЧНО-СТИЛЬОВИЙ ЕТОС ТРІО БАНДУРИСТОК У ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ 264–275

Новська Олена
ПІДГОТОВКА ПІАНІСТА ДО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ З ВОКАЛІСТОМ І ХОРОМ: СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНА СИСТЕМАТИЗАЦІЯ 276–283

Слюсаренко Тетяна
СПЕЦИФІКА ТЕОРЕТИКО-ВИКЛАДАЦЬКОЇ ТА ВИКОНАВСЬКО-ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ ХАРКІВСЬКОЇ ВИЩОЇ БАНДУРНОЇ ШКОЛИ КІНЦЯ ХХ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ (до 100-річчя академічної бандурної школи) 284–291

Чайковська Софія
Чупріна Наталія
Люклян Надія
СОЦІАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ФЕМІНІЗМУ ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНА ОСНОВА КОЛЕКЦІЇ ОДЯГУ 292–302

Мазніченко Оксана
Осадча Алла
ФОРМОУТВОРЕННЯ В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ 303–313

Фомін Володимир
Беземчук Лариса
ВАРІАЦІЙНІСТЬ ЯК МУЗИЧНА ФОРМА ТА ДИДАКТИЧНИЙ ПРИНЦИП У МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ 314–325

Омельченко Ольга
ВІДОБРАЖЕННЯ «СВІТОВОГО ПОРЯДКУ» У НАРОДНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КОСТЮМІ 326–335

УДК 745/.749:338.484:352(477.54) **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.01

Борисенко Денис
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри креативного менеджменту і дизайну ХНЕУ імені С. Кузнеця,
Харків, Україна
email: denis.borysenko@hneu.net

Близнюк Тетяна
доктор економічних наук, професор, завідувач кафедри креативного менеджменту і дизайну ХНЕУ імені С. Кузнеця,
Харків, Україна
email: tetyana.blyznyuk@hneu.net

Denys Borysenko
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of Creative Management and Design Department, Simon Kuznets Kharkiv National University of Economics,
Kharkiv, Ukraine
email: denis.borysenko@hneu.net

Tetyana Blyznyuk
Doctor of Economic Sciences, Professor, Head of Creative Management and Design Department, Simon Kuznets Kharkiv National University of Economics,
Kharkiv, Ukraine
email: tetyana.blyznyuk@hneu.net

ПАРТИСИПАТИВНИЙ ДИЗАЙН У ПРОЦЕСІ РОЗРОБКИ ФІРМОВОГО ЗНАКУ ДЛЯ ВІЗУАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ТЕРИТОРІАЛЬНОЇ ГРОМАДИ

Візуалізація локальних ідентичностей у сучасному графічному дизайні вимагає переходу від директивного пошуку форми до впровадження методології партисипативного дизайну як унікального інструменту візуального моделювання.

Об'єкт дослідження: процес візуалізації локальних ідентичностей Слобожанщини та трансформації соціокультурних кодів у графічні константи за допомогою партисипативного дизайну.

Мета дослідження — виявити композиційні закономірності, пластичні властивості форми (зокрема, оптичну товщину ліній) та колористичне кодування територіальних знаків, створених за допомогою спільного проектування.

Завдання дослідження: обґрунтувати переваги методології co-design на передпроєктному етапі, дослідити семіотику регіональних образів Слобожанщини та визначити параметри адаптації фірмових знаків до цифрових медіа.

Методи дослідження базуються на інструментах художньо-проектного аналізу: семіотичному декодуванні регіональних мотивів, компаративній оцінці геометричних форм, інтерактивному форескізуванні та експериментальному мудбордингу для верифікації графічних тригерів громади.

Наукова значимість дослідження полягає в розробці формально-композиційної моделі конвертації візуальних уявлень громади у лаконічний знак. Систематизовано прийоми стилізації та геометричної редукції історико-архітектурних символів Слобожанщини, а також обґрунтовано принципи побудови динамічних векторних систем на основі колективних візуальних метафор.

Результати дослідження довели, що інтерактивне моделювання форми за участю громади захищає знак від візуального кітчу та геральдичного перевантаження ще на етапі ідеї. Особливу цінність продемонстрували когнітивне мапування, вернакулярний типографічний пошук та аналіз ландшафту. Підходи успішно апробовано в освітньому середовищі через залучення здобувачів освіти до проєктів із громадами. Сформований дизайн-фреймворк охоплює чотири етапи: аудит території, партисипативне ескізування з мешканцями, професійне рафінування знака за законами гармонії та його розгортання в адаптивну екосистему.

Висновки. Партисипативний підхід у графічному дизайні забезпечує створення життєздатного візуального продукту. Спільне з громадою очищення форми дозволяє отримати композиційно збалансований і семантично чистий фірмовий знак. Він стає ефективним маркером ідентифікації території в архітектурному середовищі, поліграфії та цифрових інтерфейсах.

Ключові слова: графічний дизайн; фірмовий знак; партисипативний дизайн; візуальна ідентифікація; композиція; геометрична редукція; освітнє середовище.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

PARTICIPATORY DESIGN PROCESSES IN CREATING A VISUAL IDENTITY BRAND MARK FOR TERRITORIAL COMMUNITIES

The visualization of local identities in contemporary graphic design requires shifting from top-down form-seeking approaches toward the implementation of participatory design methodology as a unique tool for visual modeling.

Object of the research: the process of visualizing the local identities of Slobozhanshchyna and transforming sociocultural codes into visual constants through participatory design.

The aim of the research is to identify compositional patterns, formal-plastic properties (specifically, line optical weight), and color coding of territorial signs created through collaborative design.

Research methods are grounded in the tools of artistic and project analysis: semiotic decoding of regional motifs, comparative assessment of geometric forms, interactive pre-sketching, and experimental mood-boarding to verify community graphic triggers.

The scientific novelty of the study lies in developing a formal-compositional model for converting unstructured community visual perceptions into a concise corporate sign. The study systematizes techniques for the stylization and geometric reduction of historical and architectural symbols of Slobozhanshchyna identified during participatory sessions, and substantiates the principles of constructing dynamic vector systems based on collectively approved visual metaphors.

The research results prove that interactive form modeling with community participation protects signs from visual kitsch and heraldic overload at the conceptual stage. Cognitive mapping, vernacular typographical search, and landscape silhouette analysis demonstrated particular value. These approaches were successfully tested in the educational environment by involving students in real-world community projects. The resulting design framework encompasses four stages: visual and textural site audit, participatory sketching with residents, professional graphic refinement according to the laws of harmony, and emblem deployment into an adaptive visual ecosystem.

Conclusions. The participatory approach in graphic design ensures the creation of a viable visual product. Collaborative form refinement with the community yields a compositionally balanced and semantically clear sign. It becomes an effective marker for territorial identification within architectural environments, printed ephemera, and digital interfaces.

Keywords: graphic design; corporate sign; participatory design; visual identification; composition; geometric reduction; educational environment.

Problem statement and its connection with important scientific or practical tasks. Contemporary branding is undergoing fundamental shifts, with a particular emphasis on the visual identification of local self-government. The implementation of the decentralization reform in Ukraine requires territorial communities to rethink their role in both national and global spaces. Rather than remaining purely administrative and geographical units, communities are transforming into independent socioeconomic entities forced to compete for material, investment, and human resources. Consequently, the search for a unique face and the formation of a resilient local identity has evolved from a decorative task into a strategic priority of public administration. Territorial recognition directly correlates with investment attractiveness, domestic tourism development, the ability to attract international donor aid, and the level of internal social cohesion among residents.

This issue becomes highly acute for Slobozhanshchyna—a unique borderland historical and geographical region with a rich layer of Cossack traditions, specific architectural heritage, and a distinctive mental landscape. Today, however, a signif-

icant portion of the region's communities exhibits visual amorphousness. The utilization of Soviet remnants in symbolism or overloaded classical heraldic coats of arms creates a profound gap between the actual values of the community and its representation in contemporary marketing and digital environments.

For the frontline and affected areas of Slobozhanshchyna, developing an independent visual narrative becomes an element of humanitarian security and soft power capable of countering external destructive information influences by asserting local agency. The visual image of a community acts as a graphic equivalent of a new "social contract". However, the traditional expert-centric approach—where logo development is either commissioned to agencies detached from the local context or imposed "from above" through administrative decisions—increasingly fails due to the rejection of symbolism by the local population. The formation of a viable brand is only possible when residents perceive themselves as co-authors of the sign, which highlights the necessity of utilizing participatory design (co-design) methods at all stages of the project.

The article goals and objectives formulation. The objective of this paper is to theoretically substantiate, develop, and verify a methodological model of participatory design for creating a corporate sign for a territorial community in Slobozhanshchyna, thereby balancing the region's historical and cultural authenticity with the requirements of universality, adaptability, and digital functionality. To achieve this goal, a series of interconnected research tasks are addressed. First, the theoretical foundations of the interdisciplinary discourse surrounding territorial branding are outlined, identifying the role of visual constants in strengthening the institutional agency of municipalities. The subsequent stage involves conducting a semiotic analysis and deconstruction of the visual codes of Slobozhanshchyna to isolate graphic invariants for contemporary design. Based on these findings, an empirical model of participatory design (co-design) is developed to facilitate the direct co-creation of the community sign by its residents. Finally, integral criteria and analytical metrics are proposed to evaluate the viability of municipal logos within a "screen-first" environment.

Analysis of basic research and publications. The theoretical foundations of the interdisciplinary discourse surrounding territorial branding are explored in the works of Almeida (2023), where the author emphasizes the necessity of systematically integrating sociocultural and economic factors to capitalize on a region's intangible assets. The direct impact of a shaped destination image within the broader territorial brand on regional development is comprehensively analyzed by Almeida and Almeida (2023), substantiating the strategic importance of a location's graphic representation. Concurrently, the specificities of positioning low-urbanized territories based on the population's self-identification processes within contemporary Ukrainian society are investigated by Hlynskyy and Hirna (2022).

The challenges of the digital transformation of signs and the transgression of standard graphic solutions are raised by Adaku and Obi-Emeruwa (2026), who demonstrate how communication constructs, shapes, and transforms brand identity in the era of digitalization and screen-centric information perception. The consumer perception of sign morphology, particularly the so-called "visual thickness effect" of a logo and its direct correlation with strengthening personalized brand traits, was experimentally substantiated by Eyni et al. (2023). Current trends toward maximal geometric simplification, conciseness, and rationalization of forms in emblem design are highlighted in a fundamental study by Shilpa and Hareeth (2024), where the authors prove that a minimalist approach is non-alternative for ensuring the modern functionality of signs. Additionally, how the broader visual context of the environment directly structures and transforms the audience's primary response to corporate identity systems and logos is thoroughly examined by Wertz (2023).

The cultural and historical dimension of sign development requires the integration of local heritage. The mechanisms of tourism destination development through the utilization of Ukraine's intangible cultural heritage as a primary tool for creating a unique ethnocultural brand are analyzed in detail by Antonenko (2024). The spatial dimensions and modeling of the revitalization of industrial and specific local territories in Ukraine through cluster approaches are studied by Merylova (2024). The interconnectedness between city branding, regional identity, and public space through the prism of revealing historical and cultural symbols in the architectural landscape was thoroughly investigated by de Jong and Lu (2022). From the perspective of preserving the authentic component, the principles of cultural sus-

tainability and reflection on traditional crafts and sustainable development models are represented in the works of Brown and Vacca (2022).

The transition to participatory design necessitates a revision of interaction theories. The phenomenon of value co-creation within online communities and during service interactions is described in detail by Chapman and Dilmperi (2022). In turn, the current state of brand community research, literature systematization, and future research vectors in this domain were compiled into a large-scale matrix by Bhattacharjee et al. (2022). The issues of directly engaging the collective artistic creativity of residents, capacity building within the community, and community-based sustainable tourism are studied by Moayerian et al. (2022). The practical aspect of enhancing the marketing skills of local business communities through specialized training in logo development was demonstrated by Ranuharja et al. (2023).

The impact of specific geometric elements and logo shapes on city brand knowledge and awareness was empirically tested by Zhang et al. (2025). A comprehensive literature review on the specifics of how diverse logo shapes influence branding in non-governmental organizations and civil associations was conducted by Ting et al. (2025). Contemporary European experience in implementing emblems as key elements of municipal identity, using Budapest districts and Hungarian cities as case studies, was documented in detail by Papp-Váry and Gajáta (2025). Finally, the acute applied issues of substantiating the prospects for the physical and mental reconstruction of territorial communities, using the example of the Kharkiv region under constant pressure from security challenges, became the object of study for Dymchenko et al. (2025).

Presentation of the main material. In the contemporary paradigm of regional development, a community's corporate sign ceases to be a mere emblem or a property marking tool. Instead, it becomes a crucial mediator that translates complex sociocultural narratives into the language of visual imagery intelligible to every participant in communication. A structured symbolic space serves as a robust foundation for the collective identity of territorial communities. If a territory lacks a professionally developed graphic concept, it risks remaining an object of external stereotypes or becoming entirely "invisible" within the digital information field, where the absence of a distinctive style is equated with institutional immaturity.

The implementation of participatory design fundamentally alters project logic: design acts as the graphic embodiment of a "social contract", wherein aesthetics becomes an instrument of democratization and transparency for municipal authorities. The participatory process ensures the legitimization of the community's agency in the eyes of its members, transforming a formal amalgamation of settlements (resulting from administrative reform) into a vibrant community united under a shared symbolic roof. Residents evolve from passive "inhabitants of a territory" into active "community brand ambassadors". Systemic development management, codified in a brand book developed on a participatory basis, guarantees the long-term stability of the destination image.

During participatory sessions with the residents of Slobozhanshchyna, three key layers of historical and cultural heritage were isolated as sources of graphic metaphors. The first is the military-heraldic layer of the Cossack era, where regional symbolism originates from the banners of the Sloboda Cossack regiments (Kharkiv, Okhtyrka, Sumy, Izium, and Ostrohozhsk), and the semiotic analysis of these emblems captures a palette and a set of figures dominated by images of weapons, celestial bodies, and protective elements. The second vital source is ornamentation and folk art, particularly Slobozhanshchyna embroidery and weaving, which are characterized by an "airy" and sparse quality of forms, the widespread use of the "white-on-white" technique interspersed with red dye, and the "tree of life" motif as the primary semantic core. The third component is defined by the architectural landscape of "Slobozhanshchyna Baroque", where the geometry of multi-tiered domes and the characteristic plasticity of the facades of local churches generate a unique silhouette rhythm based on vertical axes.

The specific nature of community corporate sign design requires a delicate combination of Cossack archetypes of security with a modern vision of investment openness. The path to harmony lies through geometric reduction and semiotic purification: the designer isolates the core compositional principle and transforms it into a concise vector form stripped of redundant decorativeness. The coloristic concept of Slobozhanshchyna gravitates toward light combinations, dominated by silver (white) combined with azure and gold. Regarding typographic culture, the lettering in the documents of the Cossack starshyna

(officers) dictates a rejection of standard system fonts in favor of customized display typography solutions.

Based on the synthesis of research experience, a three-level model of participation in the process of territorial sign creation has been developed. The first phase is the stage of diagnosis and meaning collection, during which open surveys of residents are conducted regarding their psychological perception of local identity to uncover internal archetypes (the image of an open steppe horizon, a cozy home, or Cossack resilience). This is followed by co-design workshops, which involve the collaborative work of designers, activists, and municipal representatives; here, residents create collages and formulate semantic maps of the territory, helping to dissolve communication barriers and neutralize conflicts between marketing and authenticity. The final phase is the stage of expert refinement and digital adaptation, where the designer translates the concepts developed by the community into professional graphic solutions; within this phase, the contemporary "screen-first" environment imposes rigorous demands, requiring the sign to maintain recognizability in a favicon format, scale correctly on smartphone screens, and be suitable for vector animation. To evaluate the viability of a corporate sign developed according to the participatory model, a system of integral criteria (based on the semantic differential) is proposed, which possesses a generalized variation of presentation:

$$Logo\ Viability\ Index\ (LVI) = (A + F + S + D)/4$$

Where A (Authenticity) represents the level of alignment with the region's historical codes (evaluated by local historians and residents); F (Functionality) denotes ergonomics, geometric clarity, and legibility at ultra-small scales (evaluated by the design community); S (Social Appropriation) indicates the degree of residents' willingness to utilize the sign as a marker of their "own" space (determined via sociological surveying); and D (Digital Adaptability) signifies the technological suitability for interface deployment (Favicon, UI/UX, and animation). The application of this model in the process of revitalizing the symbolic space of Slobozhanshchyna communities allows transforming a graphic sign into an effective instrument of social integration, which is highly essential for restoring and stabilizing the vital activity of the affected territories.

Conclusions. The role and strategic significance of visual identification in the process of building capable and self-sufficient municipalities within the context of the decentralization reform in Ukraine were analyzed, enabling the determination of the territorial community corporate sign's evolution from a static decorative emblem to a dynamic mediator of sociocultural narratives and the graphic equivalent of a new social contract. The investigation of European and domestic experiences demonstrated that a cohesive, professionally developed identity system is a fundamental component of humanitarian security, an instrument for protecting the symbolic space of frontier regions, and a critical factor in capitalizing on a territory's intangible assets within external and internal investment markets.

The semantic structure and specific features of the graphic codes belonging to the historical and geographical space of Slobozhanshchyna were revealed through a profound deconstruction of its sociocultural heritage; as a result, three foundational layers of graphic invariants were isolated: the military-heraldic signs of the Sloboda Cossack regiments, the delicate and sparse compositional rhythms of traditional folk art featuring the tree of life motif, and the vertical silhouette axes of Slobozhanshchyna Baroque architecture. Through the application of semiotic reduction and geometric modeling tools, the study demonstrated a mechanism for purifying these historical markers of redundant decorativeness, thereby enabling the successful conversion of multilayered ethnocultural metaphors into concise, recognizable, and modern vector forms.

A conceptual three-level model of participatory municipal sign design was substantiated, integrating the collaborative activities of three key stakeholder groups: local residents, local self-government representatives, and expert designers, wherein the model's logic entails sequentially passing through the stages of primary diagnosis of sociocultural meanings via mental mapping tools, collaborative generation of visual metaphors during co-creation workshops, and final professional refinement of the sign. Furthermore, a system of analytical evaluation metrics—the Logo Viability Index—was substantiated based on the integral calculation of four interconnected parameters, including the authenticity, functionality, social appropriation, and digital adaptability of the graphic form.

It was proven that utilizing participatory design methods during corporate sign development is an obligatory and non-alternative condition for overcoming local identity crises and preventing the so-

ciocultural rejection of symbolism, since the direct engagement of community members in co-creation processes transforms passive inhabitants into active ambassadors of the territorial brand and ensures the emotional appropriation of the territory's symbolic capital. The practical implementation of this model within the framework of postwar reconstruction and revitalization of the Sloboda region allows for the creation of a resilient, flexible, and technologically adaptive visual communication system oriented toward digital interfaces, which will serve as an effective tool for social integration and the sustainable socioeconomic development of territories.

Prospects for future research. Prospects for future research in this direction are associated with expanding the scope of the proposed participatory model and adapting it to the conditions of the dynamic, cross-media, and inclusive environment of contemporary communities. Further scientific inquiry should focus on examining the specifics of deploying digital ecosystems for territorial branding by incorporating generative artificial intelligence tools, which will allow for the automation of the initial stages of semantic coding of local meanings without losing their unique cultural authenticity. Another crucial vector for future investigation involves developing applied solutions for creating a dynamic (generative) community identity capable of flexibly altering its visual parameters depending on the current communication context, socioeconomic priorities, or security factors. In addition, expanding the proposed metrics system (LVI) by integrating cognitive analysis methods and neuromarketing tools (specifically, eye-tracking and emotional response analysis) will hold significant scientific and practical value; this will enable a more precise prediction of the long-term perception level of the new symbolic capital by both external investors and immediate members of territorial communities within the context of global digital competition.

Авторські внески згідно з CRediT

Борисенко Денис – концептуалізація; методологія; проведення партисипативних сесій та курація даних; візуалізація; написання початкового варіанту статті.

Близнюк Тетяна – наукове керівництво; формальний аналіз; валідація результатів; огляд, редагування та доопрацювання тексту.

Фінансування / Funding

Дослідження виконано без фінансової підтримки.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence

Автори стверджують, що при створенні цієї статті вони не використовували технології штучного інтелекту.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest

Автори заявляють про відсутність конфлікту інтересів щодо цього дослідження, включаючи фінансові, особисті, авторські чи будь-які інші, які могли б вплинути на дослідження, а також на результати, представлені в цій статті.

Надійшла до редакції / Received: 02.07.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 10.07.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 19.07.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Adaku, N. C., & Obi-Emeruwa, U. (2026). Beyond the Logo: How Communication Builds, Shapes, and Transforms Brand Identity in the Digital Age. *Journal of Visual Communication*, 14(1), 45–62. **https://doi.org/10.38124/ijisrt/26apr861**

Almeida, G. G. F., & Almeida, P. (2023). The influence of destination image within the territorial brand on regional development. *Cogent Social Sciences*, 9(1), 2233260. **https://doi.org/10.1080/23311886.2023.2233260**

Almeida, G. G. F. (2023). Territorial brand in regional development: interdisciplinary discussions. *Encyclopedia*, 3(3), 870–886. **https://doi.org/10.3390/encyclopedia3030062**

Antonenko, V. (2024). Development of tourist destinations based on the use of the intangible cultural heritage of Ukraine as a tool for creating a unique ethnocultural brand. *Socio-Cultural Management Journal*, 7(2), 65–90. **https://doi.org/10.31866/2709-846X.2.2024.335862**

Brown, S., & Vacca, F. (2022). Cultural sustainability in fashion: reflections on craft and sustainable development models. *Sustainability: Science, Practice and Policy*, 18(1), 590–600. **https://doi.org/10.1080/15487733.2022.2100102**

Chapman, A., & Dilmperi, A. (2022). Luxury brand value co-creation with online brand communities in the service encounter. *Journal of Business Research*, 144, 902–921. **https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2022.01.068**

de Jong, M., & Lu, H. (2022). City branding, regional identity and public space: What historical and cultural symbols in urban architecture reveal. *Global Public Policy and Governance*, 2(2), 203–231. **https://doi.org/10.1007/s43508-022-00043-0**

Dymchenko, O., Smachylo, V., Rudachenko, O., Tararuiev, I., & Konenko, V. (2025). Substantiation of the prospects for the reconstruction of territorial communities on the example of the Kharkiv region. *IOP Conference Series: Earth and Environmental Science*, 1499(1), 012081. **https://doi.org/10.1088/1755-1315/1499/1/012081**

Eyni, A., Thongpapanl, N., Ashraf, A. R., & Wang, K. Y. (2023). The logo 'visual thickness effect': when and why it boosts brand personality. *Journal of Consumer Behaviour*, 22(2), 343–364. **https://doi.org/10.1002/cb.2123**

Hlynskyy, N., & Hirna, O. (2022). Positioning of low-urbanized territories based on self-identification: The case of Ukraine. *Problems and Perspectives in Management*, 20(1), 229–241. **https://doi.org/10.21511/ppm.20(1).2022.20**

Merylova, I. (2024). Revitalizing industrial territories in Ukraine: Spatial model of the tourism cluster in the Prydniprovsk region. *Frontiers of Architectural Research*, 13(6), 1342–1362. **https://doi.org/10.1016/j.foar.2024.03.015**

Moayerian, N., McGehee, N. G., & Stephenson Jr, M. O. (2022). Community cultural development: Exploring the connections between collective art making, capacity building and sustainable community-based tourism. *Annals of Tourism Research*, 93, 103355. **https://doi.org/10.1016/j.annals.2022.103355**

Papp-Váry, Á. F., & Gajáta, F. (2025). The Logo As A Key Element Of Municipal Brand Identity: The Practice of Budapest's Districts and Hungary's County-Level Cities. *Lex Localis: Journal of Local Self-Government*, 23(1), 89–112. **https://doi.org/10.52152/pxp3fk77**

Ranuharja, F., Indrayeni, W., Samala, A. D., Hasim, A., Larashati, C., & Indarta, Y. (2023). Improving marketing skills through logo design training for the local business community. *Journal of Community Service and Empowerment*, 4(1), 78–83. **https://doi.org/10.22219/jcse.v4i1.24059**

Roy Bhattacharjee, D., Pradhan, D., & Swani, K. (2022). Brand communities: A literature review and future research agendas using TCCM approach. *International Journal of Consumer Studies*, 46(1), 3–28. **https://doi.org/10.1111/ijcs.12758**

Shilpa, V., & Hareeth, R. P. (2024). Minimalistic Logo. *European Journal of Arts, Humanities and Social Sciences*, 1(4), 75–79. **https://doi.org/10.59324/ejahss.2024.1(4).07**

Ting, Z., Raja, A. E. R., Dolah, M., Hussein, M., Md, H. A., & Tongxu, W. (2025). The Influence of Logo Shapes on Non Governmental Organization Branding: A Comprehensive Literature Review. *Journal of Graphic and Design Studies*, 15, 130–145. **https://doi.org/10.6007/IJARBSS/v15-i2/24522**

Wertz, R. A. (2023). Brand new: how visual context shapes initial response to logos and corporate visual identity systems. *Journal of Product & Brand Management*, 32(8), 1388–1398. **https://doi.org/10.1108/JPBM-08-2022-4124**

Zhang, B., Wang, Y., Zhou, Z., & Sun, X. (2025). The effect of logo design elements on city brand knowledge and awareness. *Marketing Intelligence & Planning*, 43(7), 1424–1442. **https://doi.org/10.1108/MIP-04-2024-0254**

REFERENCES

Adaku, N. C., & Obi-Emeruwa, U. (2026). Beyond the Logo: How Communication Builds, Shapes, and Transforms Brand Identity in the Digital Age. *Journal of Visual Communication*, 14(1), 45–62. **https://doi.org/10.38124/ijisrt/26apr861** [in English]

Almeida, G. G. F., & Almeida, P. (2023). The influence of destination image within the territorial brand on regional development. *Cogent Social Sciences*, 9(1), 2233260. **https://doi.org/10.1080/23311886.2023.2233260** [in English]

Almeida, G. G. F. (2023). Territorial brand in regional development: interdisciplinary discussions. *Encyclopedia*, 3(3), 870–886. **https://doi.org/10.3390/encyclopedia3030062** [in English]

Antonenko, V. (2024). Development of tourist destinations based on the use of the intangible cultural

heritage of Ukraine as a tool for creating a unique ethnocultural brand. *Socio-Cultural Management Journal*, 7(2), 65–90. **https://doi.org/10.31866/2709-846X.2.2024.335862** [in English]

Brown, S., & Vacca, F. (2022). Cultural sustainability in fashion: reflections on craft and sustainable development models. *Sustainability: Science, Practice and Policy*, 18(1), 590–600. **https://doi.org/10.1080/15487733.2022.2100102** [in English]

Chapman, A., & Dilmperi, A. (2022). Luxury brand value co-creation with online brand communities in the service encounter. *Journal of Business Research*, 144, 902–921. **https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2022.01.068** [in English]

de Jong, M., & Lu, H. (2022). City branding, regional identity and public space: What historical and cultural symbols in urban architecture reveal. *Global Public Policy and Governance*, 2(2), 203–231. **https://doi.org/10.1007/s43508-022-00043-0** [in English]

Dymchenko, O., Smachylo, V., Rudachenko, O., Tararuiev, I., & Konenko, V. (2025). Substantiation of the prospects for the reconstruction of territorial communities on the example of the Kharkiv region. *IOP Conference Series: Earth and Environmental Science*, 1499(1), 012081. **https://doi.org/10.1088/1755-1315/1499/1/012081** [in English]

Eyni, A., Thongpapanl, N., Ashraf, A. R., & Wang, K. Y. (2023). The logo 'visual thickness effect': when and why it boosts brand personality. *Journal of Consumer Behaviour*, 22(2), 343–364. **https://doi.org/10.1002/cb.2123** [in English]

Hlynskyy, N., & Hirna, O. (2022). Positioning of low-urbanized territories based on self-identification: The case of Ukraine. *Problems and Perspectives in Management*, 20(1), 229–241. **https://doi.org/10.21511/ppm.20(1).2022.20** [in English]

Merylova, I. (2024). Revitalizing industrial territories in Ukraine: Spatial model of the tourism cluster in the Prydniprovsk region. *Frontiers of Architectural Research*, 13(6), 1342–1362. **https://doi.org/10.1016/j.foar.2024.03.015** [in English]

Moayerian, N., McGehee, N. G., & Stephenson Jr, M. O. (2022). Community cultural development: Exploring the connections between collective art making, capacity building and sustainable community-based tourism. *Annals of Tourism Research*, 93, 103355. **https://doi.org/10.1016/j.annals.2022.103355** [in English]

Papp-Váry, Á. F., & Gajáta, F. (2025). The Logo As A Key Element Of Municipal Brand Identity: The Practice of Budapest's Districts and Hungary's County-Level Cities. *Lex Localis: Journal of Local Self-Government*, 23(1), 89–112. **https://doi.org/10.52152/pxp3fk77** [in English]

Ranuharja, F., Indrayeni, W., Samala, A. D., Hasim, A., Larashati, C., & Indarta, Y. (2023). Improving marketing skills through logo design training for the local business community. *Journal of Community Service and Empowerment*, 4(1), 78–83. **https://doi.org/10.22219/jcse.v4i1.24059** [in English]

Roy Bhattacharjee, D., Pradhan, D., & Swani, K. (2022). Brand communities: A literature review and future research agendas using TCCM approach. *International Journal of Consumer Studies*, 46(1), 3–28. **https://doi.org/10.1111/ijcs.12758** [in English]

Shilpa, V., & Hareeth, R. P. (2024). Minimalistic Logo. *European Journal of Arts, Humanities and Social Sciences*, 1(4), 75–79. **https://doi.org/10.59324/ejahss.2024.1(4).07** [in English]

Ting, Z., Raja, A. E. R., Dolah, M., Hussein, M., Md, H. A., & Tongxu, W. (2025). The Influence of Logo Shapes on Non Governmental Organization Branding: A Comprehensive Literature Review. *Journal of Graphic and Design Studies*, 15, 130–145. **https://doi.org/10.6007/IJARBSS/v15-i2/24522** [in English]

Wertz, R. A. (2023). Brand new: how visual context shapes initial response to logos and corporate visual identity systems. *Journal of Product & Brand Management*, 32(8), 1388–1398. **https://doi.org/10.1108/JPBM-08-2022-4124** [in English]

Zhang, B., Wang, Y., Zhou, Z., & Sun, X. (2025). The effect of logo design elements on city brand knowledge and awareness. *Marketing Intelligence & Planning*, 43(7), 1424–1442. **https://doi.org/10.1108/MIP-04-2024-0254** [in English]

УДК 7.012:72.01:75.038 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.02

Цуп Андрій
викладач кафедри архітектури та дизайну,
Західноукраїнський національний університет,
Тернопіль, Україна
email: a_tsup@yahoo.com

Tsup Andriy
lecturer at the Department of Architecture and Design, Western Ukrainian National University,
Ternopil, Ukraine
email: a_tsup@yahoo.com

КАНОН, ЗНАК І СИМВОЛ ЯК УНІВЕРСАЛЬНІ КОНСТАНТИ МАТЕРІАЛЬНО-ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ: ПРОСТОРОВО-КОЛОРИСТИЧНІ КОДИ В АРХІТЕКТУРІ, ЖИВОПИСІ Й ДИЗАЙНІ

Мета дослідження: теоретичне обґрунтування та методологічне моделювання процесу інтеграції канонічних знаково-символічних систем, законів колористики й архітектоніки традиційного мистецтва у структуру сучасного цифрового дизайну для створення емоційно-орієнтованого та світоглядно насиченого візуального середовища.

Методи: компаративний (порівняльно-історичний) метод — для простеження еволюції художньої форми та трансформації класичних канонів; семіотичний та структурно-функціональний аналіз — для декодування просторово-колористичних кодів і дослідження структури онтологічної тріади «канон–знак–символ»; феноменологічний та герменевтичний методи — для інтерпретації духовно-світоглядного змісту сакрального мистецтва та емоційно-чуттєвого сприйняття форми; метод теоретичного моделювання та художньо-проектного аналізу — для обґрунтування принципів інтеграції традиційних художніх констант у цифрове середовище.

Наукова значимість: вперше концептуалізовано та операціоналізовано онтологічну тріаду «канон–знак–символ» як універсальну матрицю гармонізації новітнього цифрового дизайну. Подолано теоретико-методологічний розрив між класичними закономірностями формотворення й комп'ютерними технологіями візуалізації. Доведено, що реінтеграція семантичних і колористичних кодів традиційного та сакрального мистецтва в цифрове середовище запобігає знеособленню візуальної культури, перетворюючи утилітарний дизайн на гуманізований простір трансляції глибинних ментальних значень.

Результати: виявлено специфіку трансформації канонічних структур у сучасні алгоритми цифрового моделювання. Розроблено практико-орієнтовану методологію просторово-колористичного картування та декоративно-лінійної архітектоніки, застосовану в монументальних монументально-декоративних ансамблях (розписи Храму св. Петра і Павла та Храму Преображення Господнього) і станковому живописі. Доведено ефективність використання взаємодоповнюючих колірних спектрів і ритмічних каркасів для регулювання психоемоційного стану реципієнта.

Висновки: інтеграція онтологічної тріади в новітні технологічні системи переформатовує цифровий дизайн із суто прагматичного інструменту на світоглядно насичене середовище. Визначені принципи колористичного картування та пластичної архітектоніки слугують фундаментальним підґрунтям для подальшого розвитку теорії дизайну, арт-практик та художньо-проектної освіти в умовах діджиталізації.

Ключові слова: онтологічна тріада; канон–знак–символ; колористичне картування; архітектоніка; цифровий дизайн; емоційно-орієнтоване середовище; семіотика простору; сакральне мистецтво.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

CANON, SIGN, AND SYMBOL AS UNIVERSAL CONSTANTS OF MATERIAL-ARTISTIC CULTURE: SPATIAL-COLORISTIC CODES IN ARCHITECTURE, PAINTING, AND DESIGN

The purpose of the study: theoretical substantiation and methodological modeling of the process of integrating canonical sign-symbolic systems, laws of color and architectonics of traditional art into the structure of modern digital design to create an emotionally-oriented and worldview-rich visual environment.

Methods: comparative (comparative-historical) method — to trace the evolution of the artistic form and the transformation of classical canons; semiotic and structural-functional analysis — to decode spatial-coloristic codes and study the structure of the ontological triad "canon-sign-symbol"; phenomenological and hermeneutic methods — to interpret the spiritual-worldview content of sacred art and the emotional-sensory perception of form; method of theoretical modeling and artistic-project analysis — to substantiate the principles of integrating traditional artistic constants into the digital environment.

Scientific significance: the ontological triad "canon-sign-symbol" was conceptualized and operationalized for the first time as a universal matrix for harmonizing modern digital design. The theoretical and methodological gap between the classical laws of form formation and computer visualization technologies was overcome. It was proven that the reintegration of semantic and color codes of traditional and sacred art into the digital environment prevents the depersonalization of visual culture, transforming utilitarian design into a humanized space for the translation of deep mental meanings.

Results: the specifics of the transformation of canonical structures into modern digital modeling algorithms were revealed. A practice-oriented methodology of spatial-coloristic mapping and decorative-linear architectonics was developed, applied in monumental monumental-decorative ensembles (paintings of the Cathedral of St. Peter and Paul and the Cathedral of the Transfiguration of the Lord) and easel painting. The effectiveness of using complementary color spectra and rhythmic frameworks for regulating the psycho-emotional state of the recipient has been proven.

Conclusions: the integration of the ontological triad into the latest technological systems reformats digital design from a purely pragmatic tool into a worldview-rich environment. The identified principles of color mapping and plastic architectonics serve as a fundamental basis for the further development of design theory, art practices, and art and design education in the context of digitalization.

Keywords: ontological triad; canon-sign-symbol; color mapping; architectonics; digital design; emotionally-oriented environment; semiotics of space; sacred art.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Соціокультурний простір перебуває в стані інтенсивної дигіталізації, яка докорінно трансформує методологічні підходи до проєктування, візуалізації та сприйняття художньої форми. Тривалий час просторове мистецтво розвивалося в межах класичної парадигми, де фундаментальну роль відігравали канонічні структури, семіотичні коди та метафізичний символізм. Традиційне художнє середовище, зокрема сакральне мистецтво, функціонувало як цілісна знаково-символічна система, де кожен елемент, колір, лінія, композиція, мали чітко виражене онтологічне навантаження (Абрамович, 2011; Дротенко, 2021; Ларіонова та Борисевич, 2008).

Однак стрімка інтеграція цифрових інновацій, тривимірного моделювання та систем цифрового проєктування у практику сучасного дизайну актуалізувала проблему деформації або втрати цих глибинних змістових шарів. Візуальне середовище новітнього міста дедалі частіше характеризується еклектизмом та технологічним прагматизмом, де художня форма відривається від свого семантичного коріння, перетворюючись на суто декоративний або утилітарний си-

мулякр. У зв'язку з цим виникає гостра наукова потреба теоретичного переосмислення та синтезу традиційних законів композиції, колористики й символізму із новітніми цифровими інструментами архітектоніки (Дячок, 2024; Марущак та ін., 2026; Цідило, 2024).

Розв'язання цієї проблеми безпосередньо пов'язане з практичними завданнями сучасної художньої освіти та проєктної діяльності: розробкою концептуальних підходів до формування емоційно-орієнтованого, гуманізованого візуального простору, який би не просто відповідав технологічним вимогам часу, а й транслював духовно-світоглядні орієнтири людини (Цуп та ін., 2025). Поєднання семіотичного аналізу традиційної художньої культури з інноваційними трансформаціями дозволить зберегти ментальну й естетичну цінність візуального мистецтва в епоху штучного інтелекту та віртуального простору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окреслені аспекти взаємодії художньої форми, семантики та простору мають глибоке коріння в мистецтвознавчій і філософській думці, а сьогодні активно переосмислюються через призму новітніх технологій. Фундаментальні категорії художньої форми, творчості та сприйняття, що закладають теоретичний базис будь-якого просторового мистецтва, детально проаналізовані у класичній праці В. Татаркевича (Татаркевич, 2001). Еволюцію сприйняття простору, зокрема трансформацію природного ландшафту в художню форму та його семантичне навантаження в європейській культурі, висвітлено у дослідженні К. Кларка (Clark, 1949).

Значний масив наукових розвідок присвячено семіотиці та сакральному виміру візуального мистецтва. Вплив біблійного тексту на генезу та структурування сакрального простору європейської культури ґрунтовно досліджено С. Абрамовичем (Абрамович, 2011). Методологічні засади побудови семіотичних моделей, що дозволяють розглядати релігійно-мистецькі феномени як складні інформаційні системи, сформульовано І. Богачевською (Богачевська, 2001). У контексті конкретних мистецьких пам'яток семіотика іконопису, стилістичні коди ікони та їхній зв'язок із духовною традицією розглядаються у праці В. І. Дротенко (Дротенко, 2021), а також у дослідженні В. Ларіонової та Л. Борисевич (Ларіонова та Борисевич, 2008), які трактують символіку ікони як засіб трансляції світоглядних орієнтирів. Своєю чергою, особливості етнокультурних зв'язків та інтерпретацію конкретних іконографічних сюжетів раннього Нового часу детально розкрито Р. Забаштою (Забашта, 2014).

Окрему групу досліджень становлять праці, присвячені безпосередньо теорії знаку, символу та алегорії у візуальній культурі. Систематизацію християнської символіки як дидактичного та біблійного інструменту здійснено М. Дюлеєм (Дюлей, 2010). Ширший інструментарій для декодування художніх образів подано у словникових та монографічних виданнях М. Баттістіні (Battistini, 2005) та Х. Е. Керлота (J. E. Cirlot) (Cirlot, 2001). Особливості середньовічної християнської іконографії та метафізику образів фауни (зокрема, бестіарій як уособлення гріха й диявола) висвітлено у сучасній розвідці Р. П. Мораля (R. P. Moral) (Moral, 2021). На противагу західноєвропейському раціональному коду, східну парадигму прозорості та безпосередності естетичного досвіду досліджено Д. Т. Судзукі (D. T. Suzuki) (Suzuki, 1983).

Сучасний етап розвитку просторових мистецтв вимагає проєктування класичних законів композиції та колористики на архітектурно-дизайнерське середовище. Об'єктивні закони гармонії кольору та закономірності його суб'єктивного сприйняття, які є базовими для дизайну, закладено у класичній праці Й. Іттена (Іттен, 2022). Питання стилістичних кодів та концептуальних підходів до формування міського середовища в епоху постмодерну вивчає О. М. Дячок (Дячок, 2024). Методологічне значення декоративного рисунка як першооснови архітектоніки, стилізації та формотворення у просторових мистецтвах обґрунтовано у статті О. Марущак, О. Висоцької та С. Павлик (Марущак та ін., 2026).

Вплив новітнього цифрового інструментарію та штучного інтелекту на художню освіту й творчу практику висвітлила І. І. Цідило (Цідило, 2024). Проте, попри наявність ґрунтовних праць, проблема цілісного синтезу кольору, форми і простору як емоційних та ментальних чинників проєктування у сучасному дизайні потребує додаткового вивчення. У цьому контексті вагомим кроком є дослідження А. В. Цупа, В. Г. Демківа та Н. В. Рублевської (Цуп та ін., 2025), де обґрунтовано принципи створення емоційно-орієнтованого візуального середовища, що й слугує безпосере-

днім підґрунтям для нашої розвідки.

Попри наявність ґрунтовних праць, присвячених семіотиці традиційного мистецтва (Дротенко, 2021; Ларіонова та Борисевич, 2008) та впровадженню інноваційних технологій у художній простір (Цідило, 2024), поза увагою дослідників залишається комплексне питання операціоналізації традиційних знаково-символічних та колористичних систем у межах сучасного цифрового формотворення. Більшість сучасних розвідок розглядають комп'ютерні технології проєктування суто як утилітарний інструмент візуалізації, відриваючи їх від онтологічних та ментальних вимірів художньої культури. Існує очевидний теоретико-методологічний розрив між класичними законами гармонізації середовища та їх цифровою інтерпретацією, що вимагає виокремлення чітких стилістичних кодів і принципів побудови емоційно-орієнтованого дизайну (Дячок, 2024; Цуп та ін., 2025).

Формулювання цілей та завдань статті. Метою статті є теоретичне обґрунтування та методологічне моделювання процесу інтеграції онтологічної тріади «канон–знак–символ», законів колористики та архітектоніки традиційного (зокрема сакрального) мистецтва у структуру сучасного цифрового дизайну для подолання знеособлення візуальної культури та створення емоційно-орієнтованого, світоглядно насиченого простору.

Основна ідея роботи полягає у доведенні того, що цифровий дизайн не повинен обмежуватися суто прагматичними та технологічними функціями; реінтеграція глибинних семантичних, пластичних і колористичних кодів традиційного мистецтва у новітні комп'ютерні технології дозволяє перетворити утилітарне цифрове середовище на гуманізоване й емоційно вагоме поле трансляції ментальних значень.

Для досягнення поставленої мети визначено такі завдання:

- Проаналізувати специфіку трансформації канонічних знаково-символічних структур і традиційних художніх форм у контексті сучасних алгоритмів цифрового моделювання.

- Розкрити структуру та семантичний потенціал онтологічної тріади «канон–знак–символ» як інструменту гармонізації цифрового візуального середовища.

- Обґрунтувати методологічні засади просторово-колористичного картування та декоративно-лінійної архітектоніки на прикладі їх застосування у монументальних ансамблях та станкових арт-практиках.

- Дослідити вплив взаємодоповнюючих колірних спектрів та ритмічних каркасів на психоемоційне сприйняття реципієнта в цифрових та аналогових середовищах.

Виклад основного матеріалу. Феноменологія художнього простору в матеріально-художній культурі розгортається через взаємодію трьох фундаментальних категорій — канону, знаку та символу. Вони виступають універсальними константами буття речі та образу, визначаючи архітектоніку як класичного, так і сучасного візуального мислення. У системі просторових мистецтв ця тріада функціонує не ізольовано, а як багаторівневий код, де кожен елемент відповідає за свій рівень кодування й трансляції смислів: від жорсткої конструктивної матриці до тонких метафізичних вібрацій форми й кольору.

Канон у цій структурі постає первинною онтологічною матрицею та регулятивною основою формотворення. Він не просто фіксує сукупність правил чи технічних прийомів, а репрезентує цілісну світоглядну модель, що утримує просторову ієрархію. Як зазначає В. Татаркевич, стійкість художніх констант та категорій безпосередньо залежить від тривалості соціокультурних та естетичних переконань епохи (Татаркевич, 2001). На прикладі сакрального мистецтва канон виступає структурним чинником, який перетворює хаотичний фізичний простір на космос — простір впорядкований і священний. Навіть у світській та новітній візуальній практиці канонічні засади зберігають свій архітектонічний потенціал, трансформуючись у базові закони композиції.

Наступний рівень — знак як інформація, маркує комунікативне та семіотичне навантаження художнього твору. У межах візуального тексту знак діє як чіткий інформаційний носій, що має фіксоване денотативне значення. І. Богачевська справедливо розглядає релігійно-мистецькі феномени через призму складних семіотичних систем, де візуальні елементи виступають знаками інформаційного обміну, що транслюють специфічні тексти та знання всередині соціуму (Богачевська, 2001). Знак апелює до раціонального рівня сприйняття, вимагаючи від реципієнта (глядача) володіння культурним кодом для його точного лінеарного зчитування. У практичній площи-

ні (в архітектурному орнаменті, емблематиці чи графічному дизайні) знак оптимізує сприйняття, перетворюючи складну візуальну масу на впізнавані та чітко структуровані блоки даних.

Найвищий рівень онтологічної тріади займає символ як метафізика. На відміну від знаку, символ є багатозначним та конотативним компонентом. Він виходить за межі чистої інформативності й виводить сприйняття у сферу емоційного, трансцендентного та підсвідомого. Своєрідну природу символу як інструменту декодування метафізичних смислів художньої культури фіксують дослідники християнської та загальносвітової іконографії (Дюлей, 2010; Battistini, 2005; Cirlot, 2001). Символ не просто вказує на предмет чи поняття — він унаочнює присутність іншого, вищого буття через колір, світлоносність та фактуру матеріалу.

Взаємодія елементів цієї тріади наочно розкривається під час зіставлення сакральних та світських художніх просторів, створених у сучасному українському мистецькому контексті. Зокрема, у сакральному зодчестві канон і знак є домінуючими структурами, що підпорядковують собі колористичне вирішення середовища.

Яскравим прикладом практичної реалізації канонічної матриці та семіотичного кодування є монументальний ансамбль розпису купола Храму св. Петра та Павла (рис. 1). Простір храмової бані тут організовано навколо центрального образу Христа Пантократора. Канонічна кругова композиція купола утримує сувору небесну ієрархію, де архітектоніка архітектурних форм поєднується з живописною тектонікою.

Орнаментальні фризи та пояси, розроблені А. Цупом, виступають не просто декоративними елементами, а виконують роль семіотичного розмежування та інформаційних знаків, що спрямовують рух погляду реципієнта від земного до сакрального. Колористична карта цього простору побудована на глибокому синьому тлі, що символізує трансцендентне небо, у поєднанні з теплими вохристими, золотими та червоними тонами іконних образів, що гармонізує емоційне сприйняття інтер'єру через оптичні закономірності взаємодії взаємодоповнюючих кольорів.



Рисунок 1. Розпис купола Храму св. Петра та Павла (смт Дубове, Тячівський р-н, 2011–2014 рр.), виконаний за проєктом та в орнаментальному оздобленні А. Цупа у творчій співпраці з іконописцем В. Романівим

Цей же методологічний підхід домінує і в розписах Храму Преображення Господнього (рис. 2). Тут канонічна композиція «Деісус» та образ «Знамення Втілення» інтегровані у складну барокову систему. В орнаментальному оздобленні використовуються живописні рокайльні й картушні мотиви, які структурують площину склепіння на окремі знакові зони.



Рисунок 2. Розпис Храму Преображення Господнього (смт Дубове, Закарпатська обл., 2012–2015 рр.; спільна робота В. Романіва та А. Цупа)

Світла палітра фону створює ілюзію дематеріалізації архітектурної маси, перетворюючи фізичну стелю на метафізичний простір Божественного світла. Семіотика кольору та світла в цих іконах та орнаментах безпосередньо корелює із висновками В. І. Дротенко (Дротенко, 2021), а також В. Ларіонової та Л. Борисевич (Ларіонова та Борисевич, 2008) щодо ролі традиційного іконо-

писного коду як засобу трансляції духовних світоглядних орієнтирів.

На противагу жорсткій центричності сакрального канону, у станкових творах А. Цупа онтологічна тріада зміщується в бік домінування чистого символу та метафізики форми. У живописній роботі «Дедал. Падіння Ікара» (рис. 3), автор відмовляється від прямої ілюстративності, переходячи до мови архітектонічної абстракції.



Рисунок 3. Цуп Андрій, «Дедал. Падіння Ікара», 2011 р., п. о., 46 × 80, фонди Тернопільського художнього музею

Тут композиційна матриця будується на експресивному вертикальному русі. Колір у цій роботі діє згідно із законами експресивного та символічного вимірів за Й. Іттеном (Іттен, 2022) — гарячі, пульсуючі червоні площини стикаються з глухими темними архітектонічними блоками, створюючи високу психологічну напругу без використання безпосереднього фігуративу.

Практичний досвід проєктування сакрального простору та створення станкового живописного полотна демонструє універсальність тріади «канон–знак–символ». Вона забезпечує перехід від утилітарного або канонічного нормування простору до вільного концептуального формотворення, що створює підґрунтя для переосмислення цих констант у новітніх системах цифрового дизайну.

Перенесення фундаментальних засад онтологічної тріади у практичну площину архітектурно-дизайнерського проєктування вимагає розробки чітких інструментів структурування візуального поля. У цьому контексті базовими методами оптимізації та гармонізації простору постають просторово-колористичне картування та архітектоніка рисунку. Вони виступають не просто засобами художньої експресії, а проєктними регуляторами, що координують психофізіологічне сприйняття та просторову орієнтацію людини.

Метод колористичного картування базується на системному розподілі колірних домінант, субдомінант та акцентів, що утворюють стійку тривимірну матрицю сприйняття. Теоретичним підґрунтям цього процесу виступає класична концепція взаємодії кольорів Йоганнеса Іттена, яка розглядає колір як автономну силу, здатну моделювати просторові співвідношення, наближення та віддалення, вагомість та легкість площини (Іттен, 2022).

Застосування колористичної карти дозволяє керувати архітектурною масою, візуально полегшувати або ущільнювати площини за допомогою синестезійних властивостей холодних та теплих відтінків. Структурувати функціональні зони, маркувати переходи між просторами різного призначення без зведення додаткових фізичних перегородок. Регулювати психоемоційний стан реципієнта, компенсувати недоліки природного освітлення та нівелювати монотонність простору.

Паралельно з колірним мапуванням діє рисунок, який відповідає за лінійну та пластичну архітектоніку середовища. Трансформація академічного рисунка в декоративно-площинну та лінеарну систему дозволяє виокремити стилістичні коди, що підпорядковують хаотичні елементи інтер'єру єдиній композиційній логіці (Дячок, 2024). Декоративний рисунок в архітектурному середовищі працює як графічний каркас. Він утримує колористичні маси, задає ритмічні повтори й формує масштабні співвідношення між людиною та простором. Органічне поєднання графічного контуру й колірної плями створює цілісний візуальний текст, де кожен орнаментальний мотив або фактурний штрих зчитується як семіотичний знак.

Практична реалізація цього інтеграційного підходу чітко простежується в авторській методології проєктування. Так, в орнаментальному оздобленні Храму св. Петра та Павла (смт Дубове) просторово-колористичне картування стало

основою для подолання складної криволінійної геометрії купола. Нанесення чіткої колірної карти, де глибокий ультрамарин утримував сферу, а золотаві вохристі пояси структурували радіальні ребра, дозволило гармонізувати масштаб інтер'єру. Декоративний рисунок орнаментів у цьому проєкті виконав роль графічного стабілізатора, строгі геометризовані лінії фризів та рослинні стилізовані мотиви збалансували масивні живописні площини, перетворивши архітектурні склепіння на тектонічно вивірену систему. Це підтверджує висновки О. Марущак щодо важливості стилістичної взаємодії та гармонізації просторових мистецтв крізь призму декоративно-композиційного моделювання (Марущак та ін., 2026).

Дизайн активно переймає ці традиційні інструменти, оскільки вони дозволяють створювати емоційно-орієнтований простір. Проєктування сучасного візуального поля, що спирається на обдумане колористичне картування та лінійні ритми декоративного рисунка, унеможливлює появу «візуального шуму» та дезорієнтації (Абрамович, 2011). Карта кольорів і графічні коди структурують середовище, роблячи його психологічно комфортним та естетично повноцінним для людини, що стає надійним методологічним містком для переходу цих процесів у цифровий простір проєктування.

Сучасний етап розвитку матеріально-художньої культури характеризується масштабною дифузією традиційних мистецьких практик у цифрові технології проєктування. Онтологічна тріада «канон–знак–символ» та інструменти просторово-колористичного картування, які історично формувалися у межах класичного монументального й станкового мистецтва, сьогодні проходять етап глибокої реконтекстуалізації. Перехід до цифрового моделювання не нівелює первісні семантичні коди, а навпаки — надає їм нових інструментальних можливостей для створення інтерактивного, адаптивного та емоційно-орієнтованого середовища.

У цифровій парадигмі дизайну елементи онтологічної тріади трансформуються у такий спосіб:

- Канон перетворюється на алгоритмічну матрицю, параметричні сітки та математичні закономірності тривимірного моделювання у середовищі CAD-систем. Тектоніка фізичних мас замінюється цифровою архітектонікою полігональних мереж, де закон пропорційності задається програмними константами.

- Знак оптимізується у формі елементів інфографіки та систем тривимірної навігації (wayfinding), що миттєво зчитуються користувачем. Цифровий знак мінімізує когнітивне навантаження, забезпечуючи лінійний інформаційний обмін між людиною та віртуальним чи гібридним простором.

- Символ реалізується через складні світлоколірні сценарії, генеративну графіку та іммерсивні ефекти, які безпосередньо впливають на підсвідомість і формують цільовий емоційний відгук реципієнта.

Процес проєктування емоційно-орієнтованого простору у цифрову епоху базується на концепції «Emotional Design» (емоційного дизайну), яка зміщує фокус із суто утилітарної функціональності об'єкта на якість його чуттєвого сприйняття користувачем. Цифрові трансформації дозволяють здійснювати високоточне просторово-колористичне картування ще на стадії аналізу. Завдяки алгоритмам фізично коректного розрахунку світла, отримується можливість симулювати взаємодію традиційних колористичних карт — таких як синергія теплої вохри, глибокого ультрамарину та світлоносної золотої палітри — з різними режимами штучного й природного освітлення в динаміці. Це дозволяє математично точно прогнозувати психофізіологічні реакції людини, уникаючи «візуального шуму».

Окремим важливим аспектом цифрових трансформацій у дизайні є інтеграція комп'ютерних технологій у систему підготовки майбутніх фахівців. Сучасна вища художньо-проєктна освіта вимагає створення цілісних електронних освітніх платформ, які поєднують вивчення класичного декоративного рисунка, колористики й композиції з опануванням інструментів штучного інтелекту. Такий синтез дозволяє засвоїти логіку переходу від матеріальної форми до її цифрового двійника без втрати семантичної глибини першоджерела.

Таблиця 1. Трансформація онтологічної тріади в процесі дигіталізації дизайну

Елемент тріади	Функція в традиційному мистецтві	Трансформація в цифровому дизайні	Інструменти реалізації
Канон	Регулятивна основа, світоглядна матриця, правила іконографії та архітектоніки.	Алгоритмічна матриця, параметричні сітки, математичні закономірності формотворення.	Системи параметричного моделювання.
Знак	Інформаційний носій, фіксований семіотичний код (символіка сюжету, деталі орнаменту).	Інтерфейсні рішення, елементи інфографіки, системи тривимірної навігації (wayfinding).	Графічні редактори, UI/UX-інструменти, системи векторної графіки.
Символ	Метафізичний вимір форми, вихід у сферу трансцендентного й підсвідомого через колір та світло.	Світло-колірні сценарії, іммерсивні ефекти, генеративне мистецтво для емоційного відгуку.	Програми 3D-візуалізації (3ds Max), алгоритми фізично коректного рендерингу (PBR).

Наукова новизна дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні та розробці комплексної методологічної моделі інтеграції традиційного мистецького досвіду в систему сучасного цифрового формотворення. У процесі дослідження концептуалізовано трансформацію елементів онтологічної тріади «канон–знак–символ» під впливом діджитал-технологій, де класичний канон переосмислено як алгоритмічну параметричну матрицю САПР, знак — як елемент тривимірної навігації (wayfinding) та UI/UX-дизайну, а символ — як інструмент проєктування світло-колірних сценаріїв у середовищі 3D-візуалізації.

Досліджено та введено у науковий обіг ілюстративний матеріал практичного досвіду розробки орнаментального оздоблення та колористичного картування сучасних сакральних просторів (Храму св. Петра та Павла та Церкви Преображення Господнього в смт Дубове) у зіставленні зі світським метафоричним живописом («Наріжний камінь», «Дедал. Падіння Ікара»), що дозволило простежити градацію художньої форми від жорсткого канонічного нормування до вільної концептуальної метафізики кольору.

Удосконалено підходи до побудови емоційно-орієнтованого дизайну завдяки поєднанню класичних законів взаємодії кольорів Й. Іттена з алгоритмами фізично коректного розрахунку світла (PBR), що мінімізує «візуальний шум» та оптимізує психофізіологічний стан реципієнта ще на стадії аналізу проєктування.

Зазначили подальший розвиток теоретико-методологічних засад вищої художньо-дизайнерської освіти для підготовки фахівців, здатних транслювати семантичну глибину традиційної матеріально-художньої культури у площину новітніх цифрових трансформацій та штучного інтелекту.

Висновки. У результаті проведеного дослідження розв’язано актуальне наукове завдання, що полягає в теоретико-методологічному обґрунтуванні принципово нових підходів до інтеграції традиційного мистецького досвіду в архітектоніку сучасного цифрового дизайну.

Обґрунтовано структуру онтологічної тріади (канон–знак–символ) як багаторівневої системи кодування візуальної інформації. Доведено, що в епоху діджиталізації ці категорії проходять процес реконтекстуалізації: канон еволюціонує в алгоритмічну та параметричну матрицю проєктування; знак оптимізується у функціональний елемент UI/UX-дизайну та систем тривимірної навігації (wayfinding); символ реалізується крізь складні світло-колірні сценарії іммерсивного середовища. Це забезпечує збереження світоглядного навантаження форми в умовах новітніх технологічних трансформацій.

Проаналізовано трансформацію колористичних та композиційних кодів на основі комплексного зіставлення сучасного сакрального та світського мистецтва. Практичний досвід проєктування продемонстрував, що канонічна матриця та декоративний рисунок виступають ефективними проєктними регуляторами, які впорядковують архітектурну масу та координують рух погляду реципієнта. Натомість аналіз станкового живопису засвідчив зміщення вектору до метафізики й символізму кольору, де експресія плями й контуру генерує високу психологічну напругу.

Визначено специфіку впливу цифрових трансформацій на формування емоційно-орієнтованого простору. Поєднання класичних законів взаємодії кольорів Йоганнеса Іттена з алгоритмами фізично коректного розрахунку світла у програмах тривимірної візуалізації дозволяє здійснювати точне просторово-

колористичне картування середовища. Це мінімізує ризики виникнення «візуального шуму», оптимізує психофізіологічний стан людини та забезпечує цільовий емоційний відгук користувача. Важливу роль у трансляції цих закономірностей відіграє впровадження інноваційних навчальних компонентів, що формує у майбутніх дизайнерів навички інтеграції семантичної глибини матеріально-художньої культури в сучасні цифрові та AI-технології.

Перспективи подальших досліджень у цьому напрямі пов'язані з детальною розробкою інструментарію генеративного дизайну та алгоритмів штучного інтелекту, здатних автоматизовано адаптувати просторово-колористичні карти традиційного мистецтва під індивідуальні психофізіологічні запити користувача в інтерактивному віртуальному та гібридному середовищі.

Фінансування / Funding
Дослідження здійснено без залучення зовнішнього фінансування.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Автор запевняє, що технології штучного інтелекту при підготовці цієї статті не застосовувалися.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Автор підтверджує відсутність будь-якого конфлікту інтересів — фінансового, особистого, авторського чи іншого, — який міг би позначитися на проведенні дослідження або на викладених у статті результатах.

Надійшла до редакції / Received: 02.08.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 08.08.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 09.08.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Абрамович, С. (2011). *Біблія та формування сакрального простору європейської мистецької культури*. Київ: ВД «Д. Бураго».

Богачевська, І. (2001). Методологічні аспекти побудови семіотичної моделі релігії. *Українське релігієзнавство*, (20), 32–40.

Дротенко, В. І. (2021). Семіотика іконопису та стилістика ікони в контексті культурно-мистецької традиції. *Молодий вчений*, (3(91)), 135–140. **https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-3-91-30**

Дюлей, М. (2010). *Християнські символи: Катехиза та Біблія* (М. Горішна, пер.). Львів: Свічадо.

Дячок, О. М. (2024). Принципи формування сучасного архітектурно-дизайнерського середовища: концептуальні підходи та стилістичні коди. *Проблеми розвитку міського середовища*, (2(32)), 144–155.

Забашта, Р. (2014). Ікона «Видіння св. Євстафія Плакиди» з Плазова як пам'ятка етнокультурних зв'язків раннього Нового часу. *Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво*, (2(46)), 73–98. **http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2014/2/73.pdf**

Іттен, Й. (2022). *Мистецтво кольору: Суб'єктивний досвід і об'єктивне пізнання як шлях до мистецтва* (С. Святенко, пер.). Київ: ArtHuss.

Ларіонова, В., & Борисевич, Л. (2008). Символіка ікони як відображення та трансляція духовно-світоглядних орієнтирів людини. *Мистецтвознавство: зб. наук. пр.* (с. 37–48). Львів: Спілка критиків та істориків мистецтва.

Марущак, О., Висоцька, О., & Павлик, С. (2026). Декоративний рисунок як методологічна основа стилізації, архітектоніки та принципів композиції у просторових мистецтвах. *Науковий альманах мистецтва та освіти*, (1), 46–52. **https://doi.org/10.31652/3041-1017-SAAE-2025.1.15**

Татаркевич, В. (2001). *Історія шести понять: мистецтво, прекрасне, форма, творчість, відтворництво, естетичне виховання* (пер. з пол.). Київ: Юніверс.

Цідило, І. І. (2024). Цифрові трансформації та інноваційні технології у візуальних мистецтвах і художній освіті: виклики сучасності. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Педагогіка*, (1), 78–89.

Цуп, А. В., Демків, В. Г., & Рублевська, Н. В. (2025). Колір, форма і простір як чинники створення емоційно-орієнтованого візуального середовища. *Наукові інновації та передові технології*, (9(47)), 112–124.

Battistini, M. (2005). *Symbole i alegorie*. Warszawa: Arkady.

Cirlot, J. E. (2001). *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge.

Clark, K. (1949). *Landscape into Art*. New York: Harper & Row.

Moral, R. P. (2021). Aesthetics of Evil in Middle Ages: Beasts as Symbol of the Devil. *Religions*, *12*(11), 957. **https://doi.org/10.3390/rel12110957**

Suzuki, D. T. (1983). Aesthetic experience as Transparency. У *Varieties of aesthetic experience* (с. 179–189). Los Angeles; New York; London.

REFERENCES

Abramovych, S. (2011). *Bibliia ta formuvannia sakralnoho prostoru ievropeiskoi mystetskoi kultury* [The Bible and the formation of the sacred space of European art culture]. VD «D. Buraho». [in Ukrainian]

Battistini, M. (2005). *Symbole i alegorie* [Symbols and allegories]. Arkady. [in Polish]

Bohachevska, I. (2001). Metodolohichni aspekty pobudovy semiotychnoi modeli relihii [Methodological aspects of building a semiotic model of religion]. *Ukrainske Relihiieznavstvo*, (20), 32–40. [in Ukrainian]

Cirlot, J. E. (2001). *A Dictionary of Symbols*. Routledge. [in English]

Clark, K. (1949). *Landscape into Art*. Harper & Row. [in English]

Diachok, O. M. (2024). Pryntsypy formuvannia suchasnoho arkhitekturno-dyzainerskoho seredovyshcha: kontseptualni pidkhody ta stylistychni kody [Principles of forming a modern architectural and design environment: conceptual approaches and stylistic codes]. *Problemy Rozvytku Miskoho Seredovyshcha*, (2(32)), 144–155. [in Ukrainian]

Diulei, M. (2010). *Khrystyianski symvoly: Katekhyza ta Bibliia* [Christian symbols: Catechesis and the Bible] (M. Horishna, Trans.). Svichado. [in Ukrainian]

Drotenko, V. I. (2021). Semiotyka ikonopysu ta stylistyka ikony v konteksti kulturno-mystetskoi tradytsii [Semiotics of icon painting and style of icon in the context of cultural and artistic tradition]. *Molodyi Vchenyi*, (3(91)), 135–140. **https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-3-91-30** [in Ukrainian]

Itten, J. (2022). *Mystetstvo kolioru: Subiektyvnyi dosvid i obiektyvne piznannia yak shliakh do mystetstva* [The art of color: Subjective experience and objective knowledge as a way to art] (S. Sviatenko, Trans.). ArtHuss. [in Ukrainian]

Larionova, V., & Borysevych, L. (2008). Symvolika ikony yak vidobrazhennia ta transliatsiia dukhovno-svitohliadnykh oriientyriv liudyny [Icon symbolism as a reflection and transmission of spiritual and ideological guidelines of a person]. *Mystetstvoznavstvo: Zb. Nauk. Pr.* (pp. 37–48). Spilka krytykiv ta istorykiv mystetstva. [in Ukrainian]

Marushchak, O., Vysotska, O., & Pavlyk, S. (2026). Dekoratyvnyi rysunok yak metodolohichna osnova stylizatsii, arkhitektoniky ta pryntsypiv kompozytsii u prostorovykh mystetstvakh [Decorative drawing as a methodological basis for stylization, architectonics and principles of composition in spatial arts]. *Naukovyi Almanakh Mystetstva ta Osvity*, (1), 46–52. **https://doi.org/10.31652/3041-1017-SAAE-2025.1.15** [in Ukrainian]

Moral, R. P. (2021). Aesthetics of Evil in Middle Ages: Beasts as Symbol of the Devil. *Religions*, *12*(11), 957. **https://doi.org/10.3390/rel12110957** [in English]

Suzuki, D. T. (1983). Aesthetic experience as Transparency. In *Varieties of aesthetic experience* (pp. 179–189). [in English]

Tatarkiewicz, W. (2001). *Istoriia shesty poniat: mystetstvo, prekrasne, forma, tvorchist, vidtvorytstvo, estetychne vykhovannia* [A history of six ideas: An essay in aesthetics] (Trans. from Polish). Universe. [in Ukrainian]

Tsidylo, I. I. (2024). Tsyfrovi transformatsii ta innovatsiini tekhnolohii u vizualnykh mystetstvakh i khudozhnii osviti: vyklyky suchasnosti [Digital transformations and innovative technologies in visual arts and art education: challenges of modernity]. *Naukovi Zapysky Ternopilskoho Natsionalnoho Pedahohichnoho Universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriia: Pedahohika*, (1), 78–89. [in Ukrainian]

Tsup, A. V., Demkiv, V. H., & Rublevska, N. V. (2025). Kolir, forma i prostir yak chynnyky stvorennia emotsiino-oriientovanoho vizualnoho seredovyshcha [Color, form and space as factors of creating an emotionally-oriented visual environment]. *Naukovi Innovatsii ta Peredovi Tekhnolohii*, (9(47)), 112–124. [in Ukrainian]

Zabashta, R. (2014). Ikona «Vydinnia sv. Ievstafiia Plakydy» z Plazova yak pamiatka etnokulturnykh zviazkiv rannoho Novoho chasu [The icon «Vision of St. Eustathius Plakida» from Plaziv as a monument of ethno-cultural ties of the early Modern period]. *Studii Mystetstvoznavchi: Arkhitektura. Obrazotvorche ta Dekoratyvno-Vzhytkove Mystetstvo*, (2(46)), 73–98. **http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2014/2/73.pdf** [in Ukrainian]

УДК 792.071.2:808.5

DOI https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.03

Плехун Олександр
викладач кафедри сценічної мови
Харківського національного університету
мистецтв ім. І. П. Котляревського,
Харків, Україна
email: o.plekhun28@gmail.com

Цимбал Наталія
старший викладач кафедри сценічної мови
Харківського національного університету
мистецтв ім. І. П. Котляревського,
Харків, Україна
email: n.ts140673@gmail.com

Plekhun Oleksandr
Lecturer at the Department of Stage Speech,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Kharkiv, Ukraine
email: o.plekhun28@gmail.com

Tsymbal Nataliia
Senior Lecturer at the Department of Stage Speech,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Kharkiv, Ukraine
email: n.ts140673@gmail.com

МОДЕЛЬ ФОРМУВАННЯ ОРФОЕПІЧНОЇ СТІЙКОСТІ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ ПІД ЧАС СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ

Професійна підготовка майбутніх акторів у закладах вищої мистецької освіти передбачає формування мовленнєвих компетентностей, необхідних для збереження нормативності вимови в умовах емоційного напруження, прискореного темпу мовлення та підвищеного психофізичного навантаження, характерних для сценічної діяльності.

Мета статті: полягає у теоретичному обґрунтуванні моделі формування орфоепічної стійкості майбутніх акторів у процесі навчання сценічного мовлення.

Методи. У дослідженні використано методи теоретичного аналізу й узагальнення наукових джерел із проблем сценічного мовлення, професійної підготовки акторів, голосової педагогіки та мистецької освіти. Для розроблення структурно-функціональної моделі формування орфоепічної стійкості застосовано педагогічне моделювання, структурно-функціональний аналіз і систематизацію.

Наукова новизна: полягає у теоретичному обґрунтуванні поняття «орфоепічна стійкість» як інтегрованої професійної якості майбутнього актора, що відображає здатність зберігати нормативну вимову в умовах сценічної діяльності, а також у розробленні структурно-функціональної моделі її формування, визначенні відповідних критеріїв, показників і рівнів сформованості.

Результати. Уточнено зміст поняття «орфоепічна стійкість» як інтегрованої професійної якості актора. Її визначено як здатність зберігати нормативну вимову, артикуляційну точність і фонетичну виразність незалежно від змін емоційного стану, темпу мовлення чи сценічних умов. Запропонована модель охоплює чотири взаємопов'язані компоненти: цільовий, теоретико-змістовий, процесуально-технологічний і результативно-діагностичний. Обґрунтовано педагогічні умови реалізації моделі, зокрема системний розвиток мовленнєвого дихання, удосконалення артикуляційної координації, формування темпоритмічної гнучкості та інтеграцію технічної мовленнєвої підготовки з емоційно-психологічною підготовкою. Крім того, запропоновано систему критеріїв і показників оцінювання рівня орфоепічної стійкості, а також послідовність поступового ускладнення навчальних завдань, спрямованих на формування стійких професійних мовленнєвих навичок.

Висновки. Формування орфоепічної стійкості слід розглядати як важливу складову професійної підготовки майбутніх акторів. Запропонована модель створює теоретичне підґрунтя для вдосконалення підготовки зі сценічного мовлення, акцентуючи увагу не лише на засвоєнні орфоепічних норм, а й на здатності стабільно дотримуватися їх у складних сценічних умовах. Результати дослідження можуть бути використані в закладах вищої мистецької освіти під час викладання дисциплін «Сценічне мовлення», «Майстерність актора» та «Техніка мовлення актора», а також у процесі індивідуальної професійної підготовки виконавців.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

Ключові слова: сценічне мовлення; орфоепія; професійна підготовка актора; мовленнєве дихання; артикуляція; голосова техніка; мистецька освіта.

MODEL FOR THE FORMATION OF FUTURE ACTORS' ORTHOEPIC STABILITY DURING STAGE SPEECH TRAINING

The professional training of future actors in higher arts education institutions involves the development of speech competencies required to ensure standard pronunciation under varying levels of psychological, physical, and vocal stress during stage performance. One of the key components of an actor's professional competence is the ability to consistently maintain orthoepic norms regardless of speech tempo, the intensity of stage action, or emotional tension.

The purpose of the article: is to theoretically substantiate a model for the formation of future actors' orthoepic stability in the process of stage speech training.

Methods. The study employed the methods of theoretical analysis and generalization of scientific literature on stage speech, actor training, voice pedagogy, and arts education. Pedagogical modeling, structural-functional analysis, and systematization were applied to develop a structural-functional model for the formation of orthoepic stability.

The scientific novelty: of the study lies in the theoretical substantiation of the concept of "orthoepic stability" as an integrated professional quality of a future actor, reflecting the ability to maintain standard pronunciation under stage performance conditions, as well as in the development of a structural-functional model for its formation, including the corresponding criteria, indicators, and levels of achievement.

Results. The essence of the concept of "orthoepic stability" as an integrated professional quality of an actor has been clarified. It is defined as the ability to maintain standard pronunciation, articulatory accuracy, and phonetic expressiveness regardless of changes in emotional state, speech tempo, or stage conditions. The proposed model comprises four interconnected components: target, theoretical-content, procedural-technological, and diagnostic-performance. The pedagogical conditions for implementing the model are substantiated, including the systematic development of speech breathing, improvement of articulatory coordination, development of tempo-rhythmic flexibility, and integration of technical speech training with emotional and psychological preparation. In addition, a system of criteria and indicators for assessing the level of orthoepic stability, as well as a sequence of progressively more complex training tasks aimed at developing stable professional speech skills, has been proposed.

Conclusions. The formation of orthoepic stability should be regarded as an essential component of the professional training of future actors. The proposed model provides a theoretical framework for improving stage speech training by focusing not only on the acquisition of orthoepic norms but also on the ability to consistently maintain them under complex stage conditions. The research findings may be applied in higher arts education institutions in teaching the disciplines "Stage Speech", "Acting", and "Speech Technique for Actors", as well as in the individual professional training of performers.

Keywords: stage speech; orthoepy; actor training; speech breathing; articulation; voice technique; artistic education.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Сучасна мистецька освіта орієнтується на підготовку фахівців, здатних не лише володіти професійними виконавськими навичками, а й ефективно комунікувати з аудиторією через комплекс засобів художньої виразності (Jiang, 2024). У професійній діяльності актора мовлення виступає одним із ключових інструментів створення сценічного образу, передачі авторського задуму

та встановлення емоційного контакту із глядачем. Саме тому якість сценічного мовлення визначає не лише технічний рівень виконавця, а й переконливість його творчої інтерпретації.

Однією з фундаментальних складових сценічного мовлення є дотримання орфоепічних норм – правильного звукового оформлення мовлення, нормативної вимови голосних і приголосних, наголосу, інтонаційної організації висловлювання (Zrinski, 2016; Brodnitz, 1988). Водночас практика професійної акторської підготовки демонструє, що навіть за умови засвоєння базових орфоепічних правил здобувачі мистецької освіти часто втрачають нормативність вимови під час виконання складних сценічних завдань. Причинами цього можуть бути емоційне напруження, прискорення темпу мовлення, недостатня координація дихання та артикуляційного апарату, фізичне навантаження під час сценічної дії (Коленко, 2018).

Проблема формування орфоепічної стійкості набуває особливої актуальності в умовах сучасного театрального мистецтва, де актор одночасно має демонструвати природність мовлення, психологічну достовірність образу та технічну контрольованість голосомовленнєвого апарату (Boltaboeva, 2020; Sataloff, 2017). Традиційна система навчання сценічного мовлення значною мірою зосереджена на постановці голосу, дикції та засвоєнні нормативної вимови, однак недостатньо уваги приділяє механізмам збереження цих навичок у змінених умовах сценічної діяльності.

Особливо важливим є питання забезпечення стабільності орфоепічної реалізації у сценах із високою емоційною напругою, конфліктною взаємодією персонажів, швидким темпом діалогу або значним фізичним навантаженням. У таких умовах актор повинен не лише передавати емоційний стан героя, а й зберігати контроль над мовленнєвим апаратом, оскільки порушення вимови може знижувати художню переконливість сценічного виконання.

Актуальність дослідження визначається необхідністю розроблення педагогічної моделі, яка б поєднувала технічну підготовку мовлення із розвитком здатності адаптувати мовленнєві навички до різних сценічних ситуацій. Такий підхід відповідає сучасним тенденціям мистецької освіти, спрямованим на формування цілісної професійної компетентності майбутнього актора.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Питання професійної підготовки акторів та розвитку сценічного мовлення має тривалу історію науково-методичного осмислення, у межах якого виокремлюються різні, а часом і полемічні концептуальні підходи.

Фундаментальні теоретичні підвалини техніки мовлення та виразного читання у вітчизняній педагогіці обґрунтував О. Завальський (2021). Дослідник акцентував увагу на обов'язковості системного практичного відпрацювання елементів голосоутворення, артикуляційної чіткості та дикції як бази професійної майстерності. Зарубіжна школа сценічної мови розвинула й поглибила це бачення через призму психофізичної єдності актора (Gallois, 2005). Зокрема, K. Linklater (2018) висунула концепцію «звільнення природного голосу», перенесши фокус із механічного тренування м'язів на зняття психофізичних затисків та асоціативно-воображальну природу голосоутворення. Розвиваючи та конкретизуючи її ідеї стосовно акторської практики, І. Сорока (2018) проілюстрував, як робота над класичним і сучасним драматургічним текстом вимагає від виконавця не просто технічної справності, а гнучкого поєднання мовленнєвого дихання з внутрішньою дією персонажа. У цьому ж руслі К. Сухорукова (2025) розширила уявлення про анатомофізіологічний інструментарій мовця, запропонувавши цілісний підхід до оптимізації роботи всього тіла під час голосоутворення.

Водночас представники сучасної експериментальної та медико-біологічної наукової парадигми висловлюють застереження щодо суто естетико-педагогічного розв'язання мовленнєвих завдань, піддаючи сумніву достатність виключно психофізичних вправ для забезпечення професійної стабільності актора. Так, E. Hunter та ін. (2020) у своїх фундаментальних працях перевів дискусію в площину об'єктивних фізіологічних вимірів. Його тезу продовжили W. Smith (2007) та R. Sansom (2023), доводячи, що голосове навантаження (vocal load), вокальна втома (vocal fatigue) та голосове зусилля (vocal effort) є вимірюваними біомеханічними параметрами, які не завжди контролюються лише через художньо-емоційне включення в образ.

Варто звернути увагу, що попри наявну наукову полеміку між прибічниками психофізичного та фізіолого-акустичного підходів, у більшості

опублікованих праць питання нормативності вимови досі розглядаються фрагментарно – переважно крізь призму базової орфоепічної компетентності або загальної дикційної чіткості у стандартних умовах (Кобзар, 2019). Наявні методики не пропонують цілісної педагогічної системи, яка б пояснювала механізми збереження вимовної точності саме під час екстремального сценічного навантаження (прискорений темп, інтенсивний рух, високий рівень психоемоційного стресу). Отже, відсутність науково обґрунтованого компромісу та цілісної технології збереження вимовних норм у складних виконавських умовах зумовлює необхідність побудови спеціальної структурно-функціональної педагогічної моделі.

Формулювання цілей та завдань статті. Мета статті полягає у теоретичному обґрунтуванні та розробленні структурно-функціональної педагогічної моделі формування орфоепічної стійкості майбутніх акторів під час навчання сценічного мовлення, а також в операціоналізації відповідного поняття та діагностичного інструментарію. Для досягнення поставленої мети визначено такі завдання:

- обґрунтувати та уточнити зміст поняття «орфоепічна стійкість», чітко відмежувавши його від орфоепічної компетентності, дикції, артикуляційної точності та мовленнєвої витривалості;

- розробити та візуалізувати структурно-функціональну модель формування орфоепічної стійкості у вигляді схеми;

- обґрунтувати педагогічні умови забезпечення нормативної вимови в умовах емоційно напружених сценічних ситуацій;

- запропонувати практичні методи й вправи, спрямовані на розвиток дихальної, артикуляційної та темпоритмічної стабільності сценічного мовлення.

Виклад основного матеріалу та його результатів. Теоретичне обґрунтування поняття «орфоепічна стійкість» у системі професійної підготовки майбутніх акторів. У структурі професійної компетентності актора сценічне мовлення посідає особливе місце, оскільки є не лише засобом передачі текстової інформації, а й інструментом створення художньої дії. На відміну від побутового мовлення, сценічне характеризується підвищеною вимогою до точності, виразності та керованості всіх його компонентів. Акторське мовлення має функціонувати в умовах одночасного впливу кількох чинників: емоційного переживання ролі, фізичної активності, взаємодії з партнерами, акустичних особливостей сценічного простору та необхідності миттєвої реакції на драматургічну ситуацію.

У цьому контексті поняття «орфоепічна стійкість» доцільно розглядати як інтегровану професійну якість майбутнього актора, що характеризується здатністю стабільно реалізовувати нормативні вимовні характеристики української літературної мови незалежно від зміни емоційного стану, темпу мовлення, рівня фізичного навантаження та складності сценічного завдання.

Поняття «орфоепічна стійкість» є розробленою автором науковою категорією, яка потребує обґрунтування через відмежування від суміжних понять (Таблиця 1).

Таким чином, орфоепічна стійкість майбутнього актора – це інтегрована професійно-мовленнєва якість, що проявляється у здатності стабільно реалізовувати нормативну вимову української літературної мови (конкретні показники: правильність наголосу, нормативна вимова голосних і приголосних, дотримання законів асиміляції, спрощення, м'якості й дзвінкості, відсутність регіональних/іншомовних викривлень) в умовах підвищеного психофізичного навантаження, емоційного напруження, прискореного темпу та фізичної дії.

Таблиця 1. Порівняльна характеристика орфоепічної стійкості та суміжних категорій

Поняття / Категорія	Сутність і зміст поняття	Основний фокус / Аспект	Відмінність від орфоепічної стійкості
Орфоепічна стійкість (базове поняття)	Збереження нормативності вимови на рівні високої автоматизованості в умовах впливу внутрішніх і зовнішніх чинників сценічної дії.	Якісно-нормативна стійкість у динамічних/складних умовах.	—
Орфоепічна компетентність	Знання норм української літературної вимови та первинні вміння їх застосовувати у стандартних умовах.	Когнітивно-практична база (знання та первинні вміння).	Перебуває на рівні знань і базових умінь у стандартних ситуаціях, тоді як стійкість — це автоматизована навичка у складних умовах.
Дикція та артикуляційна точність	Виразність і чіткість вимови звуків як фізико-механічного процесу.	Фізико-механічна якість звукотворення.	Відповідають за чіткість і виразність звуків, а стійкість — за дотримання самих мовних норм (наголос, асиміляція).
Мовленнєва / голосова витривалість	Здатність голосового апарату витримувати тривалі фізичні навантаження без утоми й патологічних змін.	Фізіологічна / функціональна витривалість апарату.	Визначає кількісно-фізичний ресурс голосу, тоді як стійкість є якісно-нормативною характеристикою мовлення.

Джерело: сформовано авторами.

Формування орфоепічної стійкості передбачає взаємодію кількох систем (Рисунок 1).



Рис. 1. Комплексна структура орфоепічної стійкості
Джерело: сформовано авторами.

Саме комплексна взаємодія цих компонентів дозволяє актору уникати типових порушень сценічного мовлення: нечіткої артикуляції, «з'їдання» закінчень слів, зміщення наголосу, прискорення темпу без збереження фонетичної виразності.

Авторська модель формування орфоепічної стійкості майбутніх акторів. Розроблена

модель ґрунтується на положенні, що формування орфоепічної стійкості майбутніх акторів не може обмежуватися механічним засвоєнням правил нормативної вимови. Цей процес передбачає системний розвиток здатності керувати голосомовленнєвим апаратом у різноманітних сценічних умовах, що характеризуються зміною емоційного стану, темпоритмічної організації мовлення, рівня фізичного навантаження та складності виконавського завдання. Відповідно до цього модель формування орфоепічної стійкості розглядається як цілісна педагогічна система, яка включає чотири взаємопов'язані структурні блоки: цільовий, теоретико-змістовий, процесуально-технологічний та результативно-діагностичний (Рисунок 2).



Рис. 2. Структура авторської моделі формування орфоепічної стійкості майбутніх акторів
Джерело: сформовано авторами.

Цільовий блок моделі визначає загальну спрямованість освітнього процесу та передбачає формування у майбутніх акторів здатності зберігати нормативну вимову й високу якість сценічного мовлення незалежно від емоційної напруги, зміни темпу мовлення чи складності сценічної ситуації. Методологічною основою запропонованої моделі є комплексний підхід до професійної підготовки актора, що поєднує компетентнісний, діяльнісний, комунікативний та тілесно-орієнтований підходи. Компетентнісний підхід забезпечує формування професійної мовленнєвої компетентності майбутнього актора, що передбачає не лише знання орфоепічних норм, а й уміння практично застосовувати їх у виконавській діяльності. Діяльнісний підхід визначає необхідність формування мовленнєвих навичок через практичну сценічну діяльність, оскіль-

ки саме в процесі виконання драматичного матеріалу відбувається їхнє закріплення та автоматизація. Комунікативний підхід дозволяє розглядати сценічне мовлення як засіб художньої взаємодії між актором, партнером і глядачем, а тілесно-орієнтований підхід акцентує увагу на взаємозв'язку фізичного стану виконавця, дихальної організації, голосоутворення та мовленнєвої діяльності.

Теоретико-змістовий блок моделі охоплює основні компоненти змісту навчання сценічного мовлення та визначає напрями формування орфоепічної стійкості. Важливим його складником є орфоепічний компонент, який передбачає засвоєння майбутніми акторами нормативної вимови української літературної мови. Його зміст охоплює правильне наголошування слів, нормативну вимову голосних і приголосних звуків, дотримання правил милозвучності, правильну реалізацію складних звукових сполучень, а також інтонаційне оформлення мовленнєвих конструкцій відповідно до змісту сценічного висловлювання. Однак важливо підкреслити, що у професійній акторській підготовці орфоепічні знання мають трансформуватися у практичну навичку, яка зберігається навіть за умов високої емоційної активності.

Дихально-фонаційний компонент моделі спрямований на розвиток механізмів, що забезпечують стабільність голосомовленнєвої діяльності. Він передбачає формування навичок нижньореберного типу дихання, контролю тривалості мовленнєвого видиху, координації дихання і голосу, а також здатності підтримувати голосову опору під час виконання тривалих текстових фрагментів. Особливого значення набуває розвиток уміння керувати диханням у ситуаціях емоційного напруження, оскільки саме нестабільність дихального процесу часто спричиняє прискорення мовлення, зниження чіткості артикуляції та порушення нормативної вимови.

Артикуляційно-моторний компонент спрямований на розвиток рухливості органів мовлення, точності артикуляційних позицій, швидкості переходу між звуками та здатності координувати артикуляційні рухи із заданим темпом мовлення. Для актора ця складова має особливе значення, оскільки сценічний текст часто передбачає швидку зміну емоційних станів, складні синтаксичні конструкції та необхідність одночасного виконання фізичної дії. Недостатній рівень артикуляційної підготовки в таких умовах може призводити до спрощення звукової структури слова та втрати мовленнєвої виразності.

Емоційно-регулятивний компонент моделі пов'язаний із формуванням здатності актора контролювати мовленнєву техніку незалежно від психологічного стану персонажа. Важливою педагогічною умовою є формування балансу між внутрішнім переживанням сценічного образу та зовнішнім контролем технічних засобів його реалізації. Актор має залишатися емоційно включеним у драматичну ситуацію, проте водночас зберігати керованість голосу, дихання, артикуляції та вимови.

Процесуально-технологічний блок моделі визначає практичні механізми формування орфоепічної стійкості та передбачає використання комплексу педагогічних методів і вправ, спрямованих на поступове ускладнення мовленнєвих завдань. Одним із базових напрямів є дихальний тренінг як основа стабільності сценічного мовлення. Ефективним є використання вправ на керований видих, під час яких здобувачі освіти виконують мовленнєві фрази різної довжини на одному стабільному видиху із збереженням сили та тембру голосу. Важливе місце займають вправи типу «емоційний видих», що передбачають виконання одного й того самого тексту в різних емоційних станах – спокою, страху, гніву, радості – із постійним контролем чіткості вимови. Такі завдання дозволяють сформувати здатність підтримувати технічну організацію мовлення навіть під впливом значного емоційного навантаження.

Другим важливим напрямом є артикуляційна підготовка, яка має переходити від виконання ізольованих тренувальних вправ до їх застосування безпосередньо у сценічному матеріалі. Ефективність такого підходу забезпечується використанням вправ на швидке повторення складних звукосполучень, читання скоромовок із поступовим збільшенням темпу, виконання текстів зі зміною сили голосу та поєднання мовлення з фізичним рухом. Наприклад, робота зі скоромовкою «На дворі трава, на траві дрова» має передбачати не лише досягнення швидкості вимови, а насамперед збереження нормативної артикуляції кожного звука. Спочатку текст виконується повільно з акцентом на точність, а згодом переноситься

у швидкий темп із різними емоційними завданнями.

Важливим компонентом процесу формування орфоепічної стійкості є розвиток темпоритмічної адаптивності. Оскільки одним із найпоширеніших порушень сценічного мовлення є неконтрольоване прискорення темпу під впливом емоційного напруження, майбутній актор має навчитися змінювати швидкість мовлення без втрати його нормативності та виразності. Для цього доцільним є виконання одного тексту в різних темпах – повільному, середньому та швидкому, поступове прискорення діалогів, а також відтворення емоційно насичених реплік із попередньо визначеним дихальним планом.

Особливістю запропонованої моделі є включення етапу перенесення сформованих технічних навичок у реальну сценічну ситуацію. Робота з емоційно напруженими сценами має здійснюватися поступово: від виконання тексту без значного емоційного навантаження із контролем вимови до введення психологічної дії персонажа, фізичної активності та умов, максимально наближених до театрального виконання. Така послідовність дозволяє сформувати автоматизовану навичку збереження орфоепічної точності та забезпечує готовність майбутнього актора використовувати мовленнєву техніку в умовах професійної діяльності.

Результативно-діагностичний блок моделі спрямований на визначення рівня сформованості орфоепічної стійкості та передбачає оцінювання комплексу взаємопов'язаних показників: нормативності вимови, стабільності дихальної організації, артикуляційної точності, темпоритмічної гнучкості та здатності до емоційної саморегуляції. Саме комплексне оцінювання цих характеристик дозволяє визначити не лише рівень засвоєння мовленнєвих норм, а й здатність майбутнього актора ефективно застосовувати їх у різноманітних сценічних умовах.

Оцінювання сформованості орфоепічної стійкості. Для оцінювання сформованості орфоепічної стійкості запропоновано критерії та показники рівня володіння навичкою (Таблиця 2). Відповідно можуть визначатися три рівні сформованості орфоепічної стійкості:

Високий рівень – актор стабільно дотримується норм вимови у різних сценічних умовах, контролює дихання, темп і артикуляцію.

Середній рівень – нормативність мовлення переважно зберігається, однак виникають окремі порушення під час швидкого темпу або емоційного напруження.

Низький рівень – технічні навички проявляються лише у спокійних умовах і порушуються під час сценічної дії.

Таблиця 2. Систематизація критеріїв, показників та кількісних меж рівнів сформованості

Критерій	**Показники**	**Високий рівень**	**Середній рівень**	**Низький рівень**
Орфоепічно-нормативний	Правильність наголосу, нормативна вимова голосних і приголосних, відсутність акценту.	0–2 орфоепічні помилки на 200 слів у будь-яких ускладнених умовах.	3–5 орфоепічних помилок на 200 слів при ускладненні умов.	Понад 5 орфоепічних помилок; виразні діалектні/іншомовні впливи.
Дихально-фонаційний	Керованість видиху, збереження голосової опори під час дій.	Повна збереженість голосової опори та дихання під час руху/емоцій.	Періодична втрата опори під час активного руху або в прискореному темпі.	Часте зривання дихання, «ковтання» закінчень фрази.
Артикуляційний	Чіткість звукотворення, точність складних звукосполучень.	Абсолютна точність артикуляції у швидкому темпі.	Покремлення/змазаність окремих звукосполучень при прискоренні.	Чіткі артикуляційні збої, втрата чіткості вимови.
Темпоритмічний	Здатність варіювати темп без втрати вимовної якості.	Збереження норми при темпі >160 слів/хв.	Незначні порушення вимови при переході до швидкого темпу.	Повна дезорганізація вимови у швидкому темпі (>140 слів/хв).
Емоційно-саморегулятивний	Технічний контроль вимови під час психоемоційної напруги.	Повний контроль вимови на тлі високого емоційного розжарення.	Часткова втрата контролю вимови під час сильній емоційній експресії.	Повна втрата орфоепічного контролю при залученні емоцій.

Джерело: сформовано авторами.

Процедура діагностики орфоепічної стійкості моделюється через послідовне ускладнення психофізичного навантаження та включає чотири базові режими виконання мовленнєвого завдання. Перший режим передбачає нейтральне читання тексту у спокійному, психоемоційно врівноваженому стані зі середньою швидкістю 100–120 слів за хвилину та за повної відсутності фізичного руху. Наступним етапом є моделювання прискореного темпу мовлення, за якого здобувач виголошує або читає текст зі швидкістю 160–190 слів за хвилину (що відповідає близько 300–350 складів за хвилину), що дозволяє перевірити гнучкість і точність артикуляційного апарату в інтенсивному режимі. Третій режим спрямований на відтворення емоційно насиченого драматичного фрагмента (в умовах змодельованого конфлікту, гніву чи паніки), де емоційне навантаження провокується за допомогою спеціальних акторських етюдних ситуацій для оцінювання здатності зберігати самоконтроль вимови. Завершальним режимом є мовлення під час активного руху, коли виконання текстового завдання поєднується з інтенсивною фізичною дією – ходьбою, присіданнями або складними елементами сценічної пластики.

Під час експертного оцінювання у кожному з наведених режимів здійснюється строга фіксація специфічного переліку орфоепічних помилок. Аналізу підлягають насамперед випадки порушення нормативного наголошування слів, а також якісні викривлення голосних у ненаголошених позиціях (зокрема, неналежне наближення чи заміна [е] на [и]). Важливим критерієм є збереження дзвінкості приголосних у кінці слова та перед глухими звуками. Крім того, експерти фіксують порушення нормативних правил асиміляції за м'якістю чи способом творення, викривлення акустичної картини під час спрощення в групах приголосних, а також будь-які прояви регіонального (діалектного) або іншомовного вимовного впливу.

Наукова новизна дослідження полягає у розробленні структурно-функціональної педагогічної моделі та операціоналізації поняття «орфоепічна стійкість», що дозволяє об'єктивувати оцінювання якості вимови майбутніх акторів в ускладнених умовах сценічної діяльності.

Висновки. У результаті проведеного дослідження теоретично обґрунтовано зміст поняття «орфоепічна стійкість» як окремої інтегрованої якості актора, що відмежована від орфоепічної компетентності, дикції, артикуляційної точності та мовленнєвої витривалості. Цей концепт визначено як інтегровану професійну якість майбутнього актора, що забезпечує стабільне збереження нормативної вимови, артикуляційної точності та фонетичної виразності мовлення незалежно від зміни сценічних умов. На відміну від базової орфоепічної компетентності, орфоепічна стійкість передбачає не лише знання мовних норм, а й здатність автоматизовано застосовувати їх у процесі сценічної дії.

Розроблено та візуалізовано структурно-функціональну модель формування орфоепічної стійкості, яка охоплює цільовий, теоретико-змістовий, процесуально-технологічний та результативно-діагностичний блоки. Її концептуальну основу становлять компетентнісний, діяльнісний, комунікативний і тілесно-орієнтований підходи, які дозволяють розглядати сценічне мовлення як комплексну психофізичну систему. Також операціоналізовано результативно-діагностичний блок шляхом встановлення кількісних меж темпу (у словах/хвилину) та визначення методів емоційного навантаження.

Обґрунтовано, що особливого значення у підготовці майбутніх акторів набуває принцип поступового ускладнення мовленнєвих завдань: від роботи з нейтральним текстом до виконання емоційно насичених сцен із фізичною активністю та високою комунікативною напругою. Саме такий підхід дозволяє сформувати не ситуативну правильність вимови, а стійку професійну навичку.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання запропонованої моделі в освітньому процесі закладів фахової передвищої та вищої мистецької освіти під час викладання дисциплін «Сценічне мовлення», «Майстерність актора», «Техніка мовлення актора», а також у процесі індивідуальної роботи над професійним розвитком виконавців.

Перспективи подальших досліджень. Перспективним напрямом подальших наукових пошуків є експериментальна перевірка ефективності запропонованої моделі у процесі професійної підготовки майбутніх акторів. Доцільним видається розроблення діагностичного інструментарію для оцінювання рівня сформованості орфое-

пічної стійкості, що включатиме аналіз мовленнєвих характеристик у стандартних та ускладнених сценічних умовах.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на вивчення взаємозв'язку між орфоепічною стійкістю та іншими компонентами акторської майстерності: емоційною виразністю, сценічною пластикою, голосовою витривалістю, здатністю до імпровізації. Особливо актуальним є дослідження можливостей використання цифрових технологій (акустичного аналізу мовлення, програм голосового моніторингу, мультимедійних тренажерів) для об'єктивізації оцінювання мовленнєвої підготовки майбутніх акторів.

Рекомендується включати до освітніх програм підготовки акторів спеціальні тренінгові модулі, спрямовані не лише на постановку сценічного мовлення, а й на формування його стійкості в умовах професійного навантаження. Такий підхід сприятиме підвищенню якості мистецької освіти та забезпечить підготовку акторів, здатних ефективно реалізовувати художні завдання сучасного театрального мистецтва.

Авторські внески згідно з CRediT

Плехун Олександр — концептуалізація; методологія; курація даних; редагування та доопрацювання тексту.
Цимбал Наталія — збір та опрацювання джерел; формальний аналіз; написання початкового варіанту статті.

Фінансування / Funding

Дослідження здійснено без залучення зовнішнього фінансування.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence

Автори запевняють, що технології штучного інтелекту при підготовці цієї статті не застосовувалися.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest

Автори підтверджують відсутність будь-якого конфлікту інтересів — фінансового, особистого, авторського чи іншого, — який міг би позначитися на проведенні дослідження або на викладених у статті результатах.

Надійшла до редакції / Received: 06.08.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 08.08.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 09.08.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Завальський, О. (2021). Особливості мовно-голосового тренінгу на старших курсах мистецьких навчальних закладів. *Збірник наукових праць «Освіта України»,* 27–28, 56–62. **https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.238790**

Кобзар, Т. (2019). «Сценічна мова»: до питання необхідності оновлення методики викладання на сучасному етапі. *Збірник наукових праць «Освіта України»,* 25, 151–155. **https://doi.org/10.34026/1997-4264.25.2019.188347**

Коленко, А. (2018). Виявлення проблемних питань щодо сценічного мовлення майбутніх акторів театру і кіно. *Освітні обрії,* 2(47), 89–93.

Мізяк, В. Д. (2022). Сценічне мовлення як важлива складова професійних навичок у процесі опанування професії актора. *Культура України,* 76, 144–149. **https://doi.org/10.31516/2410-5325.076.16**

Сорока, І., & Голуб, К. (2020). Специфіка техніки сценічного мовлення в акторському мистецтві початку XXI століття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво,* 3(2), 210–220. **https://doi.org/10.31866/2616-759x.3.2.2020.219283**

Сухорукова, К. (2025). Сценічна мова в контексті професійної підготовки акторів: сучасні педагогічні виклики. *Актуальні питання гуманітарних наук,* 36. **https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332758**

Boltaboeva, U., Gofurova, B., Pulatov, R., & Mamatkulov, B. (2020). Methods of improving the young actors speech. *ACADEMICIA: An International Multidisciplinary Research Journal,* 10(12), 1114–1123. **https://doi.org/10.5958/2249-7137.2020.01890.X**

Brodnitz, F. S. (1988). Keeping your Voice Healthy. *The Journal of Laryngology & Otology,* 102(4), 391. **https://doi.org/10.1017/S0022215100105158**

Gallois, C., Ogay, T., & Giles, H. (2005). Communication accommodation theory. In W. B. Gudykunst (Ed.), *Theorizing about intercultural communication* (pp. 121–148). Sage Publications.

Hunter, E. J., Cantor-Cutiva, L. C., van Leer, E., van Mersbergen, M., Nanjundeswaran, C. D., Bottalico, P., Sandage, M. J., & Whitling, S. (2020). Toward a Consensus Description of Vocal Effort, Vocal Load, Vocal Loading, and Vocal Fatigue. *Journal of Speech, Language, and Hearing Research,* 63(2), 509–532. **https://doi.org/10.1044/2019_JSLHR-19-00057**

Jiang, H. (2024). Acoustic Decorum and the Materiality of Stage Speech: Voice Training at the Central Academy of Drama in Beijing, 1953–1961. *CHINOPERL: Journal of Chinese Oral and Performing Literature,* 43(1), 23–64. **https://doi.org/10.1353/cop.2024.a932319**

Linklater, K. (2018). Vocal Traditions: Linklater Voice Method. *Voice and Speech Review,* 12(2), 211–220. **https://doi.org/10.1080/23268263.2018.1444558**

Sansom, R. (Ed.). (2023). *Vocal Traditions: Training in the Performing Arts*. Taylor & Francis.

Sataloff, R. T. (2017). *Treatment of Voice Disorders*. Plural Publishing.

Smith, W. S. (2007). *The Naked Voice: A Wholistic Approach to Singing*. Oxford University Press.

Zrinski, K. V., & Milojević, N. Ž. (2016). Teaching language and speech to students of stage acting (ADU in Zagreb and AGRFT in Ljubljana). *Journal of Education Culture and Society, 7*(2), 398–407. **https://doi.org/10.15503/jecs20162.398.407**

REFERENCES

Zavalskyi, O. (2021). Osoblyvosti movno-holosovoho treninhu na starshykh kursakh mystetskykh navchalnykh zakladiv [Features of speech and voice training in senior courses of arts education institutions]. *Zbirnyk naukovykh prats «Osvita Ukrainy»*, 27–28, 56–62. **https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.238790** [in Ukrainian]

Kobzar, T. (2019). «Stsenichna mova»: do pytannia neobkhidnosti onovlennia metodyky vykladannia na suchasnomu etapi ["Stage speech": On the necessity of updating teaching methods at the present stage]. *Zbirnyk naukovykh prats «Osvita Ukrainy»*, 25, 151–155. **https://doi.org/10.34026/1997-4264.25.2019.188347** [in Ukrainian]

Kolenko, A. (2018). Vyiavlennia problemnykh pytan shchodo stsenichnoho movlennia maibutnikh aktoriv teatru i kino [Identification of problematic issues regarding stage speech of future theater and movie actors]. *Osvitni obrii*, 2(47), 89–93. [in Ukrainian]

Miziak, V. D. (2022). Stsenichne movlennia yak vazhlyva skladova profesiinykh navychok u protsesi opanuvannia profesii aktora [Stage speech as an important component of professional skills in the process of mastering the acting profession]. *Kultura Ukrainy*, 76, 144–149. **https://doi.org/10.31516/2410-5325.076.16** [in Ukrainian]

Soroka, I., & Holub, K. (2020). Spetsyfika tekhniky stsenichnoho movlennia v aktorskomu mystetstvi pochatku XXI stolittia [Specifics of stage speech technique in the acting art of the early twenty-first century]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Stsenichne mystetstvo*, 3(2), 210–220. **https://doi.org/10.31866/2616-759x.3.2.2020.219283** [in Ukrainian]

Sukhorukova, K. (2025). Stsenichna mova v konteksti profesiinoi pidhotovky aktoriv: suchasni pedahohichni vyklyky [Stage speech in the context of professional training of actors: Contemporary pedagogical challenges]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 36. **https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332758** [in Ukrainian]

Boltaboeva, U., Gofurova, B., Pulatov, R., & Mamatkulov, B. (2020). Methods of improving the young actors speech. *ACADEMICIA: An International Multidisciplinary Research Journal,* 10(12), 1114–1123. **https://doi.org/10.5958/2249-7137.2020.01890.X** [in English]

Brodnitz, F. S. (1988). Keeping your Voice Healthy. *The Journal of Laryngology & Otology,* 102(4), 391. **https://doi.org/10.1017/S0022215100105158** [in English]

Gallois, C., Ogay, T., & Giles, H. (2005). Communication accommodation theory. In W. B. Gudykunst (Ed.), *Theorizing about intercultural communication* (pp. 121–148). Sage Publications. [in English]

Hunter, E. J., Cantor-Cutiva, L. C., van Leer, E., van Mersbergen, M., Nanjundeswaran, C. D., Bottalico, P., Sandage, M. J., & Whitling, S. (2020). Toward a Consensus Description of Vocal Effort, Vocal Load, Vocal Loading, and Vocal Fatigue. *Journal of Speech, Language, and Hearing Research,* 63(2), 509–532. **https://doi.org/10.1044/2019_JSLHR-19-00057** [in English]

Jiang, H. (2024). Acoustic Decorum and the Materiality of Stage Speech: Voice Training at the Central Academy of Drama in Beijing, 1953–1961. *CHINOPERL: Journal of Chinese Oral and Performing Literature,* 43(1), 23–64. **https://doi.org/10.1353/cop.2024.a932319** [in English]

Linklater, K. (2018). Vocal Traditions: Linklater Voice Method. *Voice and Speech Review,* 12(2), 211–220. **https://doi.org/10.1080/23268263.2018.1444558** [in English]

Sansom, R. (Ed.). (2023). *Vocal Traditions: Training in the Performing Arts*. Taylor & Francis. [in English]

Sataloff, R. T. (2017). *Treatment of Voice Disorders*. Plural Publishing. [in English]

Smith, W. S. (2007). *The Naked Voice: A Wholistic Approach to Singing*. Oxford University Press. [in English]

Zrinski, K. V., & Milojević, N. Ž. (2016). Teaching language and speech to students of stage acting (ADU in Zagreb and AGRFT in Ljubljana). *Journal of Education Culture and Society, 7*(2), 398–407. **https://doi.org/10.15503/jecs20162.398.407** [in English]

УДК 7.04:159.98:37.013.42 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.04

Юрова Тетяна
кандидат мистецтвознавства, доцент, викладач кафедри поведінкових наук та військового лідерства Інституту психологічної підтримки персоналу Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного,
Львів, Україна
email: taniushka_j@ukr.net

Мацевко Тарас
кандидат психологічних наук, доцент кафедри поведінкових наук та військового лідерства Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного,
Львів, Україна
email: macevko@ukr.net

Yurova Tetiana
PhD in Art Studies, Docent, Lecturer at the Department of Behavioural Sciences and Military Leadership, Institute of Personnel Psychological Support, Hetman Petro Sahaidachnyi National Army Academy,
Lviv, Ukraine
email: taniushka_j@ukr.net

Matsevko Taras
PhD in Psychology, Associate Professor at the Department of Behavioural Sciences and Military Leadership, Hetman Petro Sahaidachnyi National Army Academy,
Lviv, Ukraine
email: macevko@ukr.net

ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД ВИКОРИСТАННЯ ЗАСОБІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА В ІГРОТЕРАПЕВТИЧНИХ ТЕХНОЛОГІЯХ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНОЇ РЕАБІЛІТАЦІЇ ДІТЕЙ ІЗ ЗОНИ БОЙОВИХ ДІЙ

Війна в Україні спровокувала появу величезної кількості сиріт та поранених дітей, переселенців, які зазнали важких психічних травм, що потребує застосування комплексу реабілітаційних заходів, серед яких важливе місце займає психолого-педагогічна реабілітація, у тому числі ігрова терапія, форми і методи якої часто мають культурну та мистецьку специфіку. Доступність ігротерапевтичних технологій та їх популярність серед підростаючого покоління є важливим чинником забезпечення ефективності подолання наслідків дитячих психічних травм.

Мета статті – розглянути і проаналізувати досвід практичного застосування ігротерапевтичних технологій з використанням культури та мистецтв у психолого-педагогічній реабілітації дітей з психологічними травмами із зони бойових дій.

Методи дослідження. Використано функціональний, аналітичний, аксіологічний, порівняльний та системний методи, а також метод узагальнення практичного досвіду, що дали змогу дослідити сучасні підходи до застосування ігротерапії, арттерапії та інших культурно-мистецьких практик у психолого-педагогічній реабілітації дітей.

Наукова значимість полягає у комплексному дослідженні сучасних українських практик використання засобів культури і мистецтва в ігротерапевтичних технологіях реабілітації дітей, які постраждали внаслідок війни. Систематизовано нові напрями культурної та психолого-педагогічної підтримки, що сформувалися в умовах повномасштабної війни.

Результати. Встановлено, що ефективність ігротерапевтичних технологій значно підвищується за умови їх поєднання з арттерапією, казкотерапією, музейною педагогікою, творчими проєктами, терапевтичною літературою, інтерактивними медіа програмами.

Висновки. Засоби культури і мистецтва є важливим компонентом сучасних ігротерапевтичних технологій психолого-педагогічної реабілітації дітей, які постраждали внаслідок бойових дій. Їх інтеграція у комплексні реабілітаційні програми підвищує ефективність відновлення психічного здоров'я, сприяє розвитку адаптивних ресурсів, сприяє формуванню безпечного середовища для відновлення дітей та потребує широкого впровадження у практику діяльності психологів, педагогів, культурологів, арттерапевтів і соціальних працівників.

Ключові слова: арттерапія, діти війни, дитяча психічна травма, зона бойових дій, ігрова терапія, ігротерапевтичні технології, культурна реабілітація, психолого-педагогічні заходи.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

PRACTICAL EXPERIENCE OF USING CULTURE AND ARTS IN PLAY THERAPY TECHNOLOGIES FOR THE PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL REHABILITATION OF CHILDREN FROM COMBAT ZONES

The war in Ukraine has resulted in a significant increase in the number of orphaned, injured and internally displaced children who have experienced severe psychological trauma. This situation requires comprehensive rehabilitation measures, among which psychological and pedagogical rehabilitation, including play therapy, plays an important role. The accessibility of play therapy and its popularity among children make it an effective means of overcoming the consequences of childhood psychological trauma.

Purpose of the study. To examine the practical application of play therapy technologies incorporating cultural and artistic means in the psychological and pedagogical rehabilitation of children affected by hostilities.

Research methods. Functional, analytical, axiological, comparative and systems approaches, together with the method of generalising practical experience, were used to investigate contemporary approaches to play therapy, art therapy and other culture- and arts-based practices in children's rehabilitation.

Scientific novelty. The study provides a comprehensive analysis of contemporary Ukrainian practices of integrating cultural and artistic means into play therapy technologies for the rehabilitation of war-affected children. It systematises new directions of cultural, psychological and pedagogical support developed during the full-scale war.

Results. The findings indicate that play therapy is significantly more effective when combined with art therapy, fairy tale therapy, museum pedagogy, creative projects, therapeutic literature and interactive multimedia programmes.

Conclusions. Cultural and artistic means are an essential component of contemporary play therapy technologies used in children's rehabilitation. Their integration into comprehensive rehabilitation programmes enhances mental health recovery, strengthens adaptive capacities, creates a safe recovery environment and should be further integrated into the professional practice of psychologists, educators, cultural specialists, art therapists and social workers.

Keywords: art therapy,children affected by war, childhood psychological trauma, combat zone, play therapy, play therapy technologies, cultural rehabilitation, psychological and pedagogical interventions.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. За даними ООН та UNICEF за період повномасштабного російського вторгнення (з 24.02.2022 по липень 2026) понад 3,2 тис. українських дітей загинули або були поранені внаслідок бойових дій. Варто зазначити, що через триваючі бойові дії та тимчасову окупацію окремих територій реальні показники можуть бути вищими, оскільки міжнародні організації наводять лише верифіковані випадки (Four years, 2026). Десятки тисяч дітей та підлітків втратили одного або обох батьків чи залишилися без батьківського піклування внаслідок війни (Mental Health, 2025). Майже кожна п'ята дитина в Україні втратила близького родича або друга (One in five children, 2025). Більше третини українських дітей (близько 2,6 млн. – станом на початок 2026 р.) є переміщеними особами, до яких входять понад 791 тис. дітей, які перебувають в Україні, та майже 1,8 млн. дітей-біженців за межами країни (More than, 2026). Жахливим для дітей і підлітків, переміщених в Україні, є те, що війна продовжує переслідувати їх всюди: ракетно-дронові та бомбові атаки здійснюються повсюдно, занурюючи їх в стан перманентного стресу та психологічного виснаження. Підсумовуючи цю жахливу статистику, доводиться констатувати, що майже всі українські діти зазнали руйнівного психологічного впливу війни та БПТ (бойових психічних травм). А це близько 1,5 млн. осіб, які зараз, втративши безпечне та захищене середовище, перебувають у групі підвище-

ного ризику розвитку депресії, ГТР (генералізованого тривожного розладу), ПТСР (посттравматичного стресового розладу), панічних атак, різного роду фобій та інших психічних порушень (War in Ukraine, 2023).

Загальну ситуацію з дитячими психічними травмами посилює те, що війна порушила освітньо-педагогічний процес більш ніж 5 млн. дітей, позбавивши їх почуття усталеної шкільної структури, затишного мікросоціуму, який дає класна кімната, перспектив реалізації мрії у виборі майбутньої професії. Практично ми маємо ціле покоління, яке знаходиться на межі катастрофи, що вимагає негайної і комплексної реабілітації з боку фахівців різних профілів, включаючи не тільки психіатрів, психологів, педіатрів, сімейних лікарів, а й арттерапевтів, педагогів,культурологів, працівників соціальних служб та соціологів.

Формулювання цілей та завдань статті. Мета статті – проаналізувати сучасний практичний досвід використання засобів культури і мистецтва в ігротерапевтичних технологіях психолого-педагогічної реабілітації дітей із зони бойових дій.

Для досягнення поставленої мети визначено такі завдання дослідження:

- проаналізувати сучасні підходи до використання ігротерапевтичних технологій у психолого-педагогічній реабілітації дітей;

- обґрунтувати роль засобів культури і мистецтва у підвищенні ефективності ігротерапії;

- конкретизувати основні форми застосування культурно-мистецьких практик у реабілітаційній діяльності;

- оцінити ефективність використання засобів культури і мистецтва в психолого-педагогічній реабілітації дітей, які постраждали внаслідок бойових дій.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Дослідження останніх десятиліть свідчать, що ігрова терапія (Play Therapy) належить до найбільш ефективних психотерапевтичних методів допомоги дітям, які пережили війну, вимушене переселення, втрату близьких або інші психотравмувальні події. Оскільки гра є природною формою діяльності дитини, саме вона забезпечує безпечне символічне опрацювання травматичного досвіду, знижує рівень тривоги, відновлює відчуття безпеки та сприяє формуванню нових адаптивних моделей поведінки.

У зарубіжній науковій літературі фундаментальні засади дитячої ігрової терапії були закладені працями Вірджинії Екслайн (Virginia Axline), Гаррі Лендрета (Garry Landreth), Чарльза Шефера (Charles Schaefer), Еліани Гіл (Eliana Gil) та Паріс Гудієр-Браун (Paris Goodyear-Brown). Їхні дослідження довели, що клієнт-центрована ігрова терапія сприяє зменшенню проявів ПТСР, агресивності, страхів, емоційної дезадаптації та поведінкових порушень у дітей, які пережили психотравмувальні події війни.

Особливе місце займають систематичні огляди останніх років. Так, Дж. Хамблта співавтори (Humble et al., 2019), узагальнивши результати семи клінічних досліджень, встановили, що Child-Centered Play Therapy (CCPT) демонструє позитивний вплив на зниження внутрішньої тривожності, покращення самооцінки, емоційної регуляції та соціальної адаптації дітей із травматичним досвідом. Автори підкреслюють, що найбільша ефективність спостерігається за умови систематичного проведення арттерапевтичних занять, у тому числі ігротерапії, у поєднанні із сімейною підтримкою.

Важливим етапом розвитку цього напряму став огляд наукової літератури на тему «Вивчення ігрових методів роботи з дітьми, які постраждали від війни», підготовлений у 2025 р. науковою групою у складі Джемма Муді-П'ю, Кейт Реншоу та Джуді Парсон (Moody-Pugh et al., 2025), який охопив дослідження дітей, постраждалих від війн у різних країнах світу (Україна, Сирія, Палестина, Боснія, Косово, Судан та ін.). Автори дійшли висновку, що ігрові методики є найбільш результативними тоді, коли вони поєднуються з психоосвітою батьків, арттерапією, підтримкою громади та поетапним психолого-педагогічним супроводом реабілітації постраждалих. Центральною умовою ефективності визначено створення для дитини безпечного емоційно-психологічного простору.

Після початку повномасштабної війни в Україні активно розвиваються спеціалізовані методики роботи саме з українськими дітьми. Однією з найбільш досліджених стала Hibuki-терапія (Maksimov et al., 2025), що поєднує елементи ігрової терапії, символічної гри та арттерапії. Дослідження за участю близько 400 українських дітей із симптомами ПТСР продемонструвало статисти-

чно значуще зменшення проявів тривожності, страхів, емоційної напруги та покращення психологічної адаптації після проходження програми.

Водночас сучасні міжнародні рекомендації наголошують, що при тяжких формах ПТСР ігрова терапія досягає найкращих результатів у складі комплексної психотерапевтичної допомоги разом із доказовими травмофокусованими підходами, насамперед «Когнітивно-орієнтована на травму поведінкова терапія» (Trauma-Focused Cognitive Behavioral Therapy – TF-CBT). Перше масштабне дослідження ефективності TF-CBT в Україні (Pfeiffer et al., 2025), підтвердило значне зменшення симптомів ПТСР у дітей та підлітків різного віку, що обґрунтовує інтеграцію ігрових методів у структуру комплексної реабілітації.

В українській науковій літературі до 2022 р. питання використання ігрової терапії переважно розглядалося в контексті психологічної допомоги дітям із сімейними кризами, наслідками насильства, втратами та психоемоційними порушеннями. Певний внесок у розвиток вітчизняної ігротерапії зробили Т. Титаренко (Титаренко, 1998), Д. Максименко (Максименко, 2020), Г. Дубровінський (Дубровинський, 2016), І. Литвиненко, О. Данілова (Литвиненко, 2015), І. Музиченко та І. Ткачук (Музиченко, Ткачук, 2017), праці яких стали методологічною основою сучасної психологічної допомоги дітям, що пережили кризові жахи війни.

Після 2022 р. дослідження таких українських науковців, як Г. Коваль, Н. Малиновська (Коваль, Малиновська, 2023), О. Фуштей, І. Саранча (Фуштей, Саранча, 2023), Т. Гура, О. Рома (Gura, Roma, 2023), Д. Шерон-Максимов (Sharon-Maksimov, 2023), Л. Рубан, М. Лещенко, І. Олійник, М. Петровський та ін. (Ruban, et al., 2023) значною мірою набули прикладного характеру та стали спрямовані на психологічну реабілітацію дітей, які постраждали внаслідок бойових дій, окупації та вимушеного переселення. Але із п'яти наведених статей лише одна – Ганни Коваль та Наталі Малиновської «Ігрова терапія як метод соціальної роботи з дітьми» – безпосередньо присвячена саме ігротерапії. Інші стосуються психологічної реабілітації дітей війни, Hibuki-терапії, дитячої гри під час війни, пісочної терапії, казкотерапії. Тобто вони є дотичними, але не досліджують безпосередньо методику ігротерапії. Доводиться констатувати, що станом на 2022–2025 рр. в Україні практично відсутні рецензовані статті, присвячені виключно використанню ігротерапії для реабілітації дітей, які пережили бойову психотравму. Це пояснюється тим, що напрям є новим, і більшість досліджень перебувають на етапі накопичення практичного матеріалу.

Таким чином, сучасні дослідження демонструють лише поступовий перехід від використання окремих ігрових технік до комплексних міждисциплінарних програм, що поєднують ігрову терапію, арттерапію, сімейне консультування, психоосвіту та доказові травмофокусовані психотерапевтичні підходи.

Виклад основного матеріалу. Не зважаючи на війну, будь-яка дитина розвивається за допомогою гри, сприймає світ, навчається і, зрештою, отримує відновлення через гру. Застосування різних видів ігрової терапії у реабілітаційній роботі з дітьми не є чимось новим. Подібні техніки широко використовуються у практиці як зарубіжних, так і українських арттерапевтів. Тому наявність ігротерапійних методик у комплексі психолого-педагогічного супроводу реабілітаційного процесу є зрозумілим та обґрунтованим. Сьогодні вони привносять не лише пожвавлення в процес реабілітації, але й позитивно впливають на результати лікування. Використання ігротерапії у цьому випадку робить її одним із ефективних реабілітаційних, профілактичних, лікувальних, корекційних та адаптогенних засобів. В той же час впровадження ігротерапії в лікування психотравм та ПТСР у дітей має свою специфіку, бо тут потрібен особливий підхід до травмованої дитячої психіки. Такий підхід і дає специфічні техніки ігрової терапії, які війна в Україні втілила в життя.

В цьому плані важливою новітньою ініціативою щодо підвищення статусу гри та її впровадження у реабілітаційний процес українських дітей стали «Дні гри». «Міжнародний день гри» (International Day of Play) в Україні офіційно відзначається 11 червня (Рис. 1). Це свято було започатковано Генеральною асамблеєю ООН у березні 2024 р. для визнання гри фундаментальним правом кожної дитини на розвиток, навчання та психологічну підтримку. В Україні свято підтримується на державному рівні, зокрема Міністерством освіти і науки. Головний акцент цього дня робиться на вільній грі та створенні безпечного простору, який допомагає дітям долати стрес (Міжнародний день гри, 2024).



Рис. 1. Міжнародний день гри – є каталізатором впровадження ігротерапії у систему реабілітації дітей, що постраждали від війни. А).Логотип «Міжнародного дня гри» (International Day of Play) в Україні (11 червня – Міжнародний, 2026). Б). Фрагмент ігротерапії дітей під час проведення «Дня гри» (Міжнародний день гри, 2024). В). Рекламна афіша акції «Міжнародний день гри» (11 червня – день, 2026).

Завдяки ініціативам UNICEF та партнерів гра дедалі більше розглядається не лише як форма дозвілля, а як науково обґрунтований засіб психологічної реабілітації, що сприяє відновленню емоційного благополуччя, формуванню стійкості та поверненню дітей до повноцінного розвитку (Гра – не просто, 2026). Міжнародний день гри став важливим каталізатором впровадження ігрових підходів у систему психосоціальної допомоги українським дітям, які постраждали від війни.



Рис. 2. Масштабна національна акція «Марафон гри», до якої у червні 2025 р. долучилися бл. 10 тис. дітей із восьми прифронтових областей України (10 000 дітей, 2025).

Однією з нових форм масової ігрової терапії, яка утвердилася під час війни, стали «Ігрові марафони». Перший в Україні «Марафон гри» (Play Marathon) відбувся 11 червня 2025 р. з ініціативи UNICEF Україна в межах відзначення другого Міжнародного дня гри (Рис. 2). Захід охопив близько 10 тис. дітей із восьми прифронтових областей України та був спрямований на відновлення емоційного благополуччя дітей і підтримку психосоціального розвитку засобами спільної гри (10 000 дітей, 2025).

Хоча Міжнародний день гри не є програмою

ігрової терапії, він став важливим міжнародним механізмом популяризації ігрових підходів як засобу психосоціальної підтримки дітей, зокрема тих, які постраждали внаслідок війни в Україні. Це проявляється в наступних напрямах впровадження гри в педагогічно-реабілітаційний процес:

1. Популяризація гри як засобу психологічної реабілітації. Під час проведення Міжнародного дня гри UNICEF наголосив, що гра є не лише природною діяльністю дитини, а й ефективним інструментом психосоціальної підтримки. Через спільну гру з дорослими діти відновлюють довіру, вчаться виражати емоції, долати страхи та формують психологічну стійкість, що відповідає сучасним принципам ігрової терапії (Литвиненко, 2008).

2. Інтеграція ігрових технологій у систему дошкільної освіти. Одним із практичних результатів відзначення Міжнародного дня гри стали рекомендації UNICEF щодо розширення доступу дітей 3–6 років до навчання через гру, підтримки реформ ранньої дошкільної освіти та розвитку безпечних ігрових просторів. Таким чином, гра розглядається як складова психічного здоров'я та розвитку дітей, які переживають наслідки війни (Косенчук, Стягунова, 2023).

3. Розвиток мережі безпечних дитячих просторів. Ідеї Міжнародного дня гри реалізуються також через мережу просторів «Спільно» (Spilno Child Spots), створених UNICEF в Україні. З 2022 р. ці простори відвідали понад 3 млн. дітей, які беруть участь у розвивальних іграх, творчих заняттях, командній діяльності та отримують психосоціальну підтримку (Рис. 3). Ігрова діяльність у таких центрах використовується як засіб емоційного відновлення дітей, що постраждали від війни (UNICEF spaces, 2024).



Рис. 3. Мережа ігрових просторів «Спільно» в Україні. А). Найбільша дитяча точка «Спільно» на Центральному залізничному вокзалі в Києві з площею 700 кв. м. (UNICEF Ukraine, 2023). Б). Логотип «Спільно». В). З 2022 р. дитячі ігрові майданчики Spilno Child Spots відвідали 3 млн. дітей (UNICEF spaces, 2024).

4. Поєднання гри з комплексною психологічною допомогою. У проєкті «ПОРУЧ», який реалізують Міністерство освіти і науки України та UNICEF, ігрові заняття, спортивні активності, арттерапія та групова взаємодія застосовуються як взаємодоповнювальні інструменти психологічної реабілітації дітей і підлітків, які пережили воєнний стрес (Рис. 4). Проведення Міжнародного дня гри сприяло поширенню саме такого комплексного підходу до психосоціальної підтримки дітей (Литвиненко, 2015).



Рис. 4. Проєкт психологічної підтримки «ПОРУЧ» орієнтований на психосоціальну підтримку і допомогу дітям та підліткам, які постраждали від війни (Психологи проєкту, 2025).

5. Проведення подібних акцій сприяє розробці різноманітних програм реабілітації дітей, що отримали БПТ. Це має велике значення, оскільки на даний часі в Україні досі відсутня єдина Державна комплексна програма реабілітації дітей та підлітків, які постраждали внаслідок війни. Сьогодні реабілітаційна допомога здійснюється на основі комплексу нормативно-правових актів, державних програм у сферах охорони здоров'я, соціального захисту та освіти (Деякі питання, 2020; Питання діяльності, 2026; Про забезпечення, 2024; Про затвердження, 2025; Про соціальний захист дітей, 2024; Про соціальний захист та підтримку, 2025), а також міжвідомчих і міжнародних програм психосоціальної підтримки дітей. Такою, наприклад, є «Комплексна програма реабілітації дітей та підлітків, які постраждали внаслідок війни в Україні», запропонована Наталією Дядиченко, практикуючим психологом, психотерапевтом Асоціації психологів України (Дядиченко, 2026). Ця програма, будучи міждисциплінарною системою психолого-педагогічної, соціальної та медичної допомоги, спрямована на відновлення психічного здоров'я, фізичного стану, соціальної адаптації та особистісного розвитку підлітків, які пережили бойові дії, окупацію. Вона побудована на авторських методиках і техніках, таких, як «Корабель життя», «Зірка», «Візитівка», «Павутина єднання», «Кінотеатр», «Сад життя», «Свічка» і представляє собою трьохетапну модель реабілітації, науково обґрунтовані методи арттерапії, ігрової та тілесної терапії, нейрорегуляції і КПТ (когнітивно-поведінкової терапії). В основу Програми покладено принципи травма-орієнтованого (trauma-informed) підходу, індивідуалізації допомоги та мультидисциплінарної взаємодії фахівців.

На даний час в Україні розроблено цілий ряд методик і напрямів культурної та психологічної реабілітації дітей війни і тих, що загубили батьків. Частина з них базується на методиці КПТ (когнітивно-поведінкової психотерапії) за методом професора клінічної психології в психіатрії Едни Б. Фоа (Університет Пенсільванії, США), яка дозволяє в стислі терміни різко знизити інтенсивність спливаючих хворобливих спогадів про подію, що призвела до психотравми, а згодом і зовсім позбавити від них (Foa, 2020). Дитина в процесі лікування даним методом вчиться регулювати думки про минулі стреси, самостійно боротися з симптомами захворювання, позбавлятися від занепокоєння, страхів, фобій і тривог за допомогою медитативних технік. Постраждалі стають більш адекватними, їх поведінка – більш спокійною, повертається інтерес до раніше улюблених занять і речей. Когнітивний підхід в цьому методі виходить з припущення, що ПТСР викликані появою в результаті психотравми нелогічних або недоцільних думок і переконань дитини, а також нових спотворених стереотипів її мислення, змінивши які, можна розв'язати психологічні проблеми. Поведінковий підхід, в даному випадку, передбачає зміну поведінки людини шляхом заохочення і підкріплення нових, позитивних форм пове-

дінки і позбавлення від небажаних негативних форм. Педагог в цьому випадку бере участь в організації лікувального простору, якісного дозвілля та повноцінного відпочинку, підтримує позитивний настрій дитини, організовує зустрічі пацієнта з родичами, друзями, а при необхідності створює нові кола спілкування через формування творчих дитячих груп за інтересами та здійснення ігрових творчих заходів.



Рис. 5. «Коло турботи» в Україні – це благодійний проєкт, орієнтований на підтримку психічного здоров'я дітей, які постраждали від воєнних дій. А). З початком війни проєкт забезпечив системне проведення ігрових та психотерапевтичних занять для психологічної підтримки дітей,подолання гострої психологічної травми та профілактику ПТСР. Б). Логотип благодійного проєкту «Коло турботи». В). Проєкт зібрав ефективну команду, психологів, лікарів, освітян, культурологів (Коло турботи, 2026).

На даній методиці значною мірою базується проєкт «Коло турботи» (UNICEF, НДСЛ «Охматдит», ГО «Центр соціального лідерства»), який з початком війни забезпечив системне проведення ігрових та психотерапевтичних занять для дітей з наслідками БПТ (Рис. 5). Цей проєкт представлений в Україні двома базовими соціальними програмами: масштабною програмою психолого-педагогічної підтримки дітей, що постраждали від війни, та освітньо-медичною ініціативою для матерів, які зазнали перинатальну втрату (Коло турботи: у межах, 2022).

При лікуванні ПТСР у дітей необхідний особливий підхід до дитячої психіки і дитячого сприйняття навколишнього світу, що дає саме терапія грою. Дитина розвивається за допомогою гри, сприймає світ, вчиться і, нарешті, лікується через гру. На початку лікувального процесу маленький пацієнт ще не в змозі усвідомити обумовленість власних реакцій впливом психологічних травм. Терапія грою – один з найважливіших аспектів в роботі Всеукраїнського благодійного фонду «Крок назустріч» (Волонтерський рух, 2020).

Це незалежна, неурядова і неприбуткова благодійна волонтерська організація, яка заснована у Києві 2014 р., а практичне розгортання всеукраїнської мережі центрів психологічної допомоги розпочалося через рік у відповідь на наслідки бойових дій на Донеччині. Основною метою фонду стало надання безкоштовної психологічної реабілітації військовослужбовцям, внутрішньо переміщеним особам, членам сімей загиблих, волонтерам та дітям, які постраждали від війни. Психологи, арттерапевти, педагоги та культурологи фонду з того періоду почали активно і систематично проводити ігрові тренінги з дітьми, батьки яких перебували в зоні АТО/ООС а також з неповнолітніми членами сімей вимушених переселенців (Рис. 6).



Рис. 6. Всеукраїнський благодійний фонд «Крок назустріч» – мережа центрів психологічної допомоги постраждалими від війни. А). Один з логотипів фонду «Крок назустріч» (Волонтерський рух, 2020). Б). Терапія грою – найважливіший метод в реабілітації дітей та підлітків. В Івано-Франківську психологи та культурологи Всеукраїнського благодійного фонду «Крок назустріч» періодично проводять ігрові тренінги з дітьми переселенців та учасників бойових дій (Психологи фонду, 2015).

Після початку повномасштабного російського вторгнення 24 лютого 2022 р. діяльність фонду була переорієнтована на допомогу цивільному населенню, насамперед дітям і сім'ям, які пережили окупацію, бойові дії та вимушене переміщення. Значно розширилися програми психосоціальної та психолого-педагогічної підтримки дітей, індивідуального та сімейного консультування, груп психологічної підтримки, ігротерапії, арттерапії та навчання фахівців громад роботі з психотравмою.

Географія діяльності фонду сьогодні охоплює значну частину України. Ще у 2015 р. мережа мала представництва у 15 обласних центрах (Відкрито, 2015). Сьогодні фонд продовжує активно займатися проблемами забезпечення реабілітації дітей, підлітків,комбатантів та переселенців з психологічними травмами. У 2026 р. реалізуються також проєкти підтримки громад Сумської, Хмельницької та Чернівецької областей, де розвиваються сервіси психологічної допомоги дітям і сім'ям.



Рис. 7. Участь ТБ України в ігровій терапії. Програма ТВ «Сніданок з 1+1» регулярно забезпечує дітей, що проходять реабілітацію в «Охматдит», наборами для ігрової та творчої терапії, організовує проведення ігор з різними віковими категоріями постраждалих (Зірки каналу, 2014).

Телевізійні канали України також беруть певну участь в реабілітації «дітей війни». Вони не тільки виносять цю проблему на загальне обговорення суспільства, пропагують передовий досвід, залучають інвесторів і меценатів до надання адресної допомоги постраждалим, а й здійснюють матеріальну допомогу медичним закладам, які займаються цією проблемою. Так програма Центрального ТВ «Сніданок з 1+1» регулярно надає матеріальну іграшкову допомогу дітям, що проходять реабілітацію у Київському центрі «Охматдит» («Охорона материнства та дитинства»),забезпечуючи їх наборами для терапії грою та творчої терапії: дерев'яними конструкторами, мольбертами для малювання крейдою та фарбами, гіпсовими іграшками для розмальовування, олівцями, спеціальними безпечними фломастерами, фарбами, печатками, трафаретами, папером для орігамі тощо (Зірки каналу, 2014).

Такі заходи сприяють їх емоційному відновленню, розвитку комунікативних навичок, зниженню психоемоційної напруги та соціальній адаптації через спільну творчо-ігрову діяльність. Ці акції не обмежуються простими подарунками: працівники каналу беруть участь в сеансах ігрової терапії, беручи участь в групових та індивідуальних ігрових тренінгах (Рис. 7).

Сьогодні у практиці психологічної реабілітації дітей із бойовими психотравмами українські телевізійні програми поки не розглядаються як самостійний терапевтичний метод, проте можуть ефективно використовуватися психологами, арттерапевтами, педагогами та культурологами як допоміжний засіб ігрової терапії, арттерапії, казкотерапії та психосоціальної підтримки. Найбільш придатними для цього в Україні є такі проєкти:

«Вулиця Сезам» (Sesame Workshop) на телеканалі «ПЛЮСПЛЮС» (з 2023 р.). Програма адаптована для українських дітей у межах глобальної ініціативи Welcome Sesame та Всеукраїнської програми ментального здоров'я. Вона містить короткі інтерактивні сюжети, що через гру навчають дітей емоційній саморегуляції, подоланню страхів, розвитку емпатії, комунікативних навичок і відновленню відчуття безпеки. Особлива увага приділяється дітям, які переживають наслідки війни (Sesame, 2023). (Рис. 8).

Дитячий телеканал «ПЛЮСПЛЮС». Власні освітньо-ігрові проєкти каналу («Казка з татом», «Корисні підказки», «Світ чекає на відкриття» та ін.) можуть використовуватися психологами та педагогами під час занять як засіб розвитку позитивних емоцій, уяви, пізнавальної активності та сімейної взаємодії (PLUSPLUS, 2026).

Освітній серіал «Бути поруч» (2023). Створений у межах платформи «Дія. Освіта» за підтримки державних і міжнародних партнерів. Хоча він призначений насамперед для батьків, педагогів і психологів, його рекомендації допомагають правильно організовувати ігрову взаємодію з дітьми, які пережили воєнний стрес, та використовувати гру як засіб психологічної підтримки (Психологічна допомога, 2023).

Зазначені телевізійні проєкти можуть застосовуватися у психологічній реабілітації як допоміжний інструмент. Їх доцільно інтегрувати з ігротерапією, арттерапією, казкотерапією та сімейними психосоціальними практиками. Найбільшу доказову цінність у контексті допомоги дітям, які постраждали від війни, має адаптований для України проєкт «Вулиця Сезам», оскільки його контент спеціально розроблений для підтримки соціально-емоційного розвитку дітей, які проживають у кризових та воєнних умовах.

Після початку повномасштабної війни багато українських телеведучих стали активними учасниками благодійних та психосоціальних проєктів. Хоча вони не є професійними психологами чи реабілітологами, їхня діяльність суттєво сприяє психосоціальній реабілітації дітей і підлітків, створенню безпечного середовища та привернення уваги до проблем дітей війни. Наприклад, Руслан Сенічкін і Людмила Барбір в ігровій формі проводять кулінарні майстеркласи для дітей-переселенців, дітей війни та дітей, позбавлених батьківського піклування.

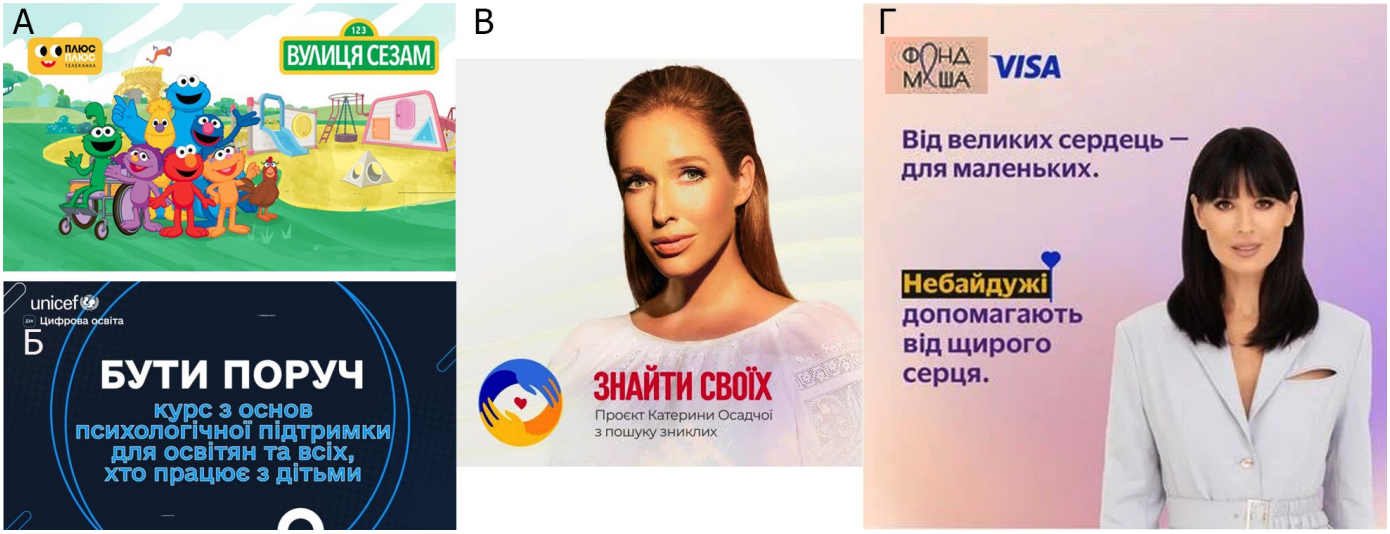


Рис. 8. Участь ТБ України в ігровій терапії. А). «Вулиця Сезам» – програма, орієнтована для дітей, які переживають наслідки війни (Sesame, 2023). Б). Освітній серіал «Бути поруч» призначений для психологів, педагогів та батьків, дає рекомендації щодо використання гри як засобу психологічної підтримки дітей війни (Психологічна допомога, 2023). В). Гуманітарна ініціатива Катерини Осадчої «Пошук зниклих» сприяє відновленню родинних зв'язків, що є важливою складовою психологічної реабілітації дітей (Осадча, 2022). Г). Благодійна ініціатива «Від великих сердець – для маленьких» Маші Єфросиніної спрямована на допомогу дітям віком до трьох років із сімей, що постраждали від війни (Від великих сердець, 2022).

Катерина Осадча у 2022 р. започаткувала гуманітарну ініціативу «Пошук зниклих», бере участь у численних благодійних акціях для дітей та сімей, які постраждали від війни, що сприяє відновленню родинних зв'язків, що є важливою складовою психологічної реабілітації дітей (Осадча, 2022).

Маша Єфросиніна, засновниця «Фонду Маша» у 2022 р. започаткувала благодійну ініціативу «Від великих сердець – для маленьких», спрямовану на допомогу дітям віком до трьох років із сімей, що постраждали від війни. У межах проєкту збирали кошти на забезпечення 1000 дитячих боксів із товарами першої необхідності, а також реалізовували програми психологічної підтримки матерів і дітей («Незламна мама»), які поєднували психосоціальний супровід із подоланням наслідків воєнного стресу (Від великих сердець, 2022). (Рис. 8).

Тімур Мірошниченко разом із дружиною активно підтримує дітей-сиріт і дітей, які залишилися без батьківського піклування внаслідок війни, популяризує сімейні форми виховання та бере участь у благодійних кампаніях зі збору коштів для дитячих закладів і реабілітаційних програм.

Діяльність українських телеведучих у сфері допомоги дітям війни має переважно просвітницький і волонтерський характер. Вона не замінює фахову психологічну чи медичну реабілітацію, однак є важливим елементом психосоціальної і психолого-педагогічної підтримки, оскільки сприяє:

- зменшенню емоційної ізоляції дітей;
- організації творчих, ігрових і сімейних активностей;
- створенню позитивного та безпечного середовища;
- привернення уваги суспільства до проблем дітей, які постраждали внаслідок війни;
- мобілізації благодійних ресурсів для реалізації програм психологічної допомоги.

Терапія грою передбачає комплексне застосування спеціальних ігрових методик, які використовують творчі елементи лікування мистецтвом, такі як музична терапія, казкотерапія, книжкова терапія, танцювальна терапія, тілесно-рухова терапія, драмотерапія тощо.



Рис. 9. Використання терапевтичних казок та книжок в ігровій терапії. А). Обкладинка першого національного коміксу «Українські супергерої» (Серія, 2015). Б). Обкладинки серії коміксів «Кіборги», перекладених на англійську мову (Комікс, 2016). В). Вікторія Мурована та Ірина Виговська – авторки терапевтичної книжки для дітей «Хоробрі казки» (Навіть, 2023).

Наприклад, у Харкові ще у 2018 р. для дітей переселенців та учасників бойових дій відбулася авторська презентація книги-казки «Тукі та Зукі» кризового психолога, волонтера всеукраїнського проєкту допомоги родинам загиблих українських військових «Родинне коло», арттерапевта Єлизавети Герасименко (Казкотерапія, 2018).

Ще раніше, 2015 р. у Чернівцях презентували комікси «Українські супергерої» (автор ідеї Леся Воронюк, художниця Софія Розуменко) (Серія, 2015). і 2016 р. у Харкові – серію коміксів «Кіборги» (Комікс, 2016). про захисників Донецького аеропорту (Рис. 9). Проєкт «Кіборги – Комікс» був заснований ГО (Громадською організацією) «Об'єднання учасників АТО і волонтерів Львівської області» «Вірні традиціям», яка об'єднала військових, медиків, юристів, педагогів, культурологів, митців, небайдужих бізнесменів. За словами авторів, формат коміксу, дуже популярний на Заході, для української аудиторії виявився нетиповим і незвичним, проте видання стало справжнім бестселером для дітей та підлітків України.

З початком повномасштабної війни в Україні набули актуальності і популярності відання для дітей терапевтичної спрямованості. Це історії про дружбу, втрату й підтримку, оповідання для розвитку емоційної стійкості. Серед цих книжок «Хоробрі казки» (Навіть, 2023) де авторки Вікторія Мурована, Ірина Виговська у 12 терапевтичних історіях у доступній формі розповідають дітям про війну, дружбу, розлуку, волонтерство, захисників України та надію (Рис. 9). Створені за участю психологів, книжки розраховані на спільне читання дорослого з дитиною.

Сайлентбук «Жовтий метелик» Олександра Шатохіна – терапевтична казка про переживання втрати, надію та внутрішню силу (Шатохін, 2022). Рекомендована для спільного читання дорослими з дітьми молодшого шкільного віку.

«Казки світла» – збірка сучасних українських авторських казок, створена для психологічної підтримки дітей під час війни (Казки світла, 2024). Містить історії про дружбу, сміливість, любов до родини та подолання страхів.

«Янголи поруч» – книжка-казка Юлії Микитин, видана до 5-річчя Благодійного фонду «ТиАНГЕЛ», розповідає про силу родини, взаємопідтримку та віру, яку рекомендовано використовувати під час психолого-педагогічних занять із дітьми (Микитин, 2014). (Рис. 9).

Ці та багато інших творів сучасних українських авторів сьогодні активно використовуються педагогами, арттерапевтами і психологами під час ігрової терапії з дітьми, які пережили війну.

Десантник 95 ОДШБр, учасник бойових дій Олександр Морозов пішов далі: він не тільки створив комікс «Українські кіборги. Початок», а й іграшки супергероїв за реальними прототипами українських «кіборгів» – захисників Донецького аеропорту (Десантник, 2016). До кожної іграшки надається передісторія виникнення персонажу, подій, які в той час відбувалися, і участь в

них реальних бійців ЗС України. Автор задумав і реалізовував цей проєкт з метою перспективного і активного використання в ігровій терапії (Рис. 10). Використання в реабілітаційному процесі прототипів супергероїв дозволяє організовувати і проводити як рольові та ситуаційні ігри, так і статичні, рухливі, індивідуальні та групові терапевтичні сеанси.



Рис. 10. Фігурки-іграшки супергероїв за прототипами українських «кіборгів», створені для використання в ігровій терапії. Десантник 95 ОДШБр, учасник бойових дій Олександр Морозов – автор коміксу «Українські кіборги. Початок» та іграшок українських супергероїв («Десантник, 2016).

Терапію грою можливо здійснювати, взявши за основу експозиції сучасних українських музеїв. Наприклад, з грудня 2017 р. у Києві функціонує унікальний патріотичний музей-галерея «Історія становлення української нації» (автор ідеї і засновник проєкту В. Галан), в якому зібрано більше 100 силіконових скульптур від козаків до воїнів ЗС України – героїв сучасної російсько-української війни, що об'єднані в 30 сюжетних композицій (У Києві відкрили, 2017). Над виготовленням скульптур впродовж п'яти років працював творчий колектив художників, дизайнерів, скульпторів, модельєрів, перукарів тощо, у складі 50 осіб. Діюча в рамках загальної колекції експозиція «Наші», представляє чотирьох українських «кіборгів» – захисників Донецького аеропорту: Валерія Красняна, Павла Чайку, Андрія Шараскіна та Дмитра Яроша (Рис. 11). Фігури бійців, спроєктовані попередньо в мініатюрі, виконані не просто реалістично, а й винятково характерно, що дозволяє використовувати їх копії в ігровому полі. Такі фігурки, персонажі допомагають дітям позбутися страхів війни, бо вони бачать перед собою героя-захисника, українського військовослужбовця, що в процесі гри подолає будь які труднощі.

У 2019 р. до експозиції були включені постаті сучасної України, зокрема Яна Зінкевич, військова медикиня, волонтерка, громадська діячка, найбільш відома як засновниця добровольчого медичного батальйону «Госпітальєри». За інформацією від співпрацівників музею відомо, що в наш час творчий колектив працює над створенням нових силіконових фігур таких героїв російсько-української війни, як, Валерій Залужний, Кирило Буданов, Дмитро Коцюбайло, Олександр Мацієвський, Віталій Скакун тощо.

У столичних вчителів увійшло в практику здійснювати не тільки відвідування музею дітьми, а й подальшу організацію ігор за участю персонажів виставки. З цією метою проводяться групові заняття, які поділяються на кілька етапів. Спочатку проводиться скульптурний конкурс на кращу пластичну передачу образу одного з обраних героїв, який завершується обговоренням результатів і визначенням кращих творів. Потім кожна дитина представляє свого персонажа, розповідає його історію та зміст його подвигу. Після цього фігури героїв втягуються в гру, яку пропонує керівник або придумують самі діти. Методика роботи з відомими та улюбленими героями має багато варіацій:діти вигадують не лише розповідь про їх минуле або майбутнє, яке не відображене у казці, коміксі або реальній історії,

а й можуть переміщувати героя у незвичні для нього умови та фантазувати щодо його пригод на новому місці. Герою можна надати якісь нові якості, подарувати йому чарівні дари, знайти друга, помічника. При роботі за цією технікою використовують елементи музикотерапії, образотворчі техніки, інсценування, елементи ТРВЗ (творчого рішення винахідливих завдань) та інше. Терапевтичне завдання, що вирішує ця методика, полягає у зміні сприйняття казкових подій та можливості змін у власній долі. Позитивна установка підвищує психологічне протистояння, зменшує негативізм думок, налагоджує на процес сприйняття життя «зараз».



Рис. 11. Терапію грою можливо здійснювати на базі сучасних українських музеїв. Українські «кіборги» в інтер'єрі музею-галереї «Історія становлення української нації» та ігрові мініатюри героїв («У Києві представили, 2018).

У ході реабілітаційної терапії грою психологи, педагоги та культурологи допомагають дітям та підліткам інакше поглянути на спогади, що заважають нормальному життю, створюють нові кола спілкування, допомагають знайти нові захоплення, нових друзів, наповнюють життя неповнолітніх пацієнтів новим змістом, чим виводять їх з-під важкого вантажу пережитих спогадів.

Використання іграшкових зображень улюблених героїв має дуже важливий аспект у справі реабілітації маленьких пацієнтів, який полягає в ініціації творчої активності, розвитку фантазії і спонукає дітей до створення власних ігор. Саме творчість і самодіяльність є високоефективним фактором в позбавленні від наслідків психотравм та відновленні психіки постраждалих. Більш того, творчі ігри, ті, які вигадують самі діти, не тільки відображають їх враження від пізнання навколишнього світу, але й допомагають в адаптації у соціумі, соціалізації і становленні як повноцінних громадян.

Висновки. В арсенал навчально-методичної та практичної діяльності державних і громадських організацій, окремих благодійних фондів, волонтерів України, психологів, педагогів і культурологів увійшли такі форми і методи, як висвітлення проблеми реабілітації «дітей війни» з психологічними травмами в ЗМІ, розробка і проведення ігрових тренінгів, випуск терапевтичних книжок і коміксів, знайомство з подвигами національних героїв війни в музеях, використання в іграх зображень улюблених реальних героїв.

Досвід показав, що нові види ігрової терапії, які пробудила до життя війна в Україні, вносять не тільки пожвавлення в реабілітаційний процес, але й позитивно позначаються на результатах лікування. Так терапія грою помітно сприяє реабілітації дітей з психотравмами і ПТСР.

Практика реабілітації українських дітей з психологічними травмами показала, що ігротерапія разом з іншими арттерапевтичними техніками та культурними заходами значно розширила арсенал психолого-педагогічного впливу на відновлення психічного здоров'я постраждалих, реконструкції їх соціального статусу та відбудови втрачених ресурсів.

Крім того, такий творчий підхід до відновлення дитячої психіки після травм війни створює не лише ігровий, а й розвивальний простір, що значно полегшує індивідуальне спілкування лікарів, психологів, педагогів, культурологів та соціальних працівників з «дітьми війни».

Авторські внески згідно з CRediT
Юрова Тетяна — концептуалізація дослідження, розробка методологічних підходів, аналіз даних та підготовка первинного варіанту рукопису.
Мацевко Тарас — проведення дослідження та збір матеріалів, забезпечення ресурсів, ілюстрацій, редагування тексту.

Фінансування / Funding
Дослідження здійснено без залучення зовнішнього фінансування.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Автори запевняють, що технології штучного інтелекту при підготовці цієї статті не застосовувалися.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Автори заявляють про відсутність фінансових, особистих, авторських чи інших інтересів, що могли б вплинути на проведення дослідження або інтерпретацію його результатів.

Надійшла до редакції / Received: 28.07.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 08.08.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 09.08.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

10 000 дітей з прифронтових областей разом із дорослими долучилися до «Марафону гри», щоб повернути собі дитинство. (2025). URL: **https://www.unicef.org/ukraine/press-releases/play-marathon.**

11 червня – день, коли офіційно можна сказати: «Я не граюсь, я відновлюю ресурс». (2026). URL: **https://www.instagram.com/p/DZbuAcSCgsR/.**

11 червня – Міжнародний день гри. (2026). URL: **https://www.instagram.com/p/DZcct2eMsla/.**

«Від великих сердець – для маленьких»: Фонд Маші Єфросиніної запускає благодійний проєкт для допомоги дітям, родини яких постраждали від війни (2022). URL: **https://www.stb.ua/ua/2022/07/21/vid-velykyh-serdets-dlya-malenkyh-fond-mashi-yefrosyninoyi-zapuskaye-blagodijnyj-proyekt-dlya-dopomogy-dityam-rodyny-yakyh-postrazhdaly-vid-vijny/.**

Відкрито Всеукраїнську мережу реабілітаційних центрів психологічної допомоги «Крок назустріч» (2015). URL: **https://uacrisis.org/uk/27010-krok-nazustrich.**

Волонтерський рух «Крок назустріч». (2020). URL: **https://b-m.facebook.com/vr.krok.nazustrich/.**

В Україні стартував проєкт психологічної підтримки «ПОРУЧ». (2022). URL: **https://mon.gov.ua/news/v-ukraini-startuvav-proekt-psikhologichnoi-pidtrimki-poruch.**

Гра – не просто розвага: чому ООН вважає її одним із прав дитини. (2026). URL: **https://oplatforma.com.ua/news/120524-gra-ne-prosto-rozvaga-chomu-oon-vvazhaie-ii-odnym-iz-prav-dytyny.**

Десантник 95 бригади створив комікс про українських «кіборгів» та іграшки супергероїв. (2016). URL: **http://www.dshv.mil.gov.ua/archives/6791.**

Деякі питання соціального захисту дітей, які перебувають у складних життєвих обставинах, у тому числі таких, що можуть загрожувати їх життю та здоров'ю. (2020). *Постанова Кабінету Міністрів України від 03.10.2018 р. № 800.* URL: **https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/800-2018-п#Text.**

Дубровинський, Г. (2016). Діти війни: дослідження явища психотравми під час військової агресії в Україні. *Український психологічний журнал*, № 1. 16–26.

Дядиченко, Н. (2026). Психосоціальна підтримка підлітків, які пережили воєнний стрес: Комплексна мультимодальна програма реабілітації. *Психологія: реальність і перспективи. Збірник наукових праць РДГУ.* Вип. 26. С. 5–17. **https://doi.org/10.35619/prap_rv.vi26.484**

Зірки каналу 1+1 Сенічкин та Барбір організували урок арт-терапії важкохворим діткам (2014). URL: **https://tsn.ua/glamur/zirki-kanalu-1-1-senichkin-ta-barbir-vzyali-uchast-v-art-terapiyi-razom-z-vazhkohvorimi-ditkami-355626.html.**

Казки світла *(2024).* Збірка сучасних українських авторських казок до інтегрованого курсу «Дошкільнятам – освіта для сталого розвитку». Буча: «Спільно», ВГО «АПДО». 46 с.

Казкотерапія для переселенців: у Харкові презентують незвичайну книгу. (2018). URL: **https://varta.kharkov.ua/news/art/1197026.**

Коваль, Г., Малиновська, Н. (2023). Ігротерапія як метод соціальної роботи з дітьми. *Ввічливість. Humanitas,* № 6. С. 8–13. **https://doi.org/10.32782/humanitas/2023.6.2**

Коло турботи. (2026). *Веб-сайт.* URL: **https://to4ka.fun/listing/kolo-turboti/.**

Коло турботи»: у межах проєкту безкоштовно надають психологічну допомогу дітям, які постраждали від війни (2022). URL: **https://loda.gov.ua/news/39996.**

Комікс «Кіборги». (2016). URL: **https://kiborhycomics.com.ua/.**

Косенчук О., Стягунова О. (2023). Безпека освітнього простору закладів дошкільної освіти в умовах воєнного стану. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика.* № 1(105). С. 90–101. **https://doi.org/10.33216/2220-6310/2023-105-1-90-101**

Литвиненко, І. (2015). Особливості психологічної допомоги молодшим школярам зі Сходу України, які пережили психотравму. *Актуальні проблеми психології,* Т. 7. Вип. 38. 279–298.

Литвиненко, С.А. (2008). Теорія і практика ігротерапії: сучасні підходи. Психологія – Psyhology. Наука і освіта, №4–5. С. 37–40.

Максименко, Д.С. (2020). Різнокольорове дитинство: ігротерапія, казкотерапія, ізотерапія, музикотерапія. К.: Центр учбової літератури. 192 с.

Міжнародний день гри: корисні матеріали для освітян і громадських організацій. *(2024).* URL: **https://nus.org.ua/2024/06/04/mizhnarodnyj-den-gry-korysni-materialy-dlya-osvityan-i-gromadskyh-organizatsij/.**

Микитин, Ю. (2014). Янголи поруч. Ів.-Франківськ: Місто НВ. 120 с.

Музиченко, І., Ткачук, І. (2017). Шляхи подолання дитячої психотравми в діяльності працівників психологічної служби: *метод. рекомендації.* К.: УНМЦ практичної психології і соціальної роботи. 88 с.

Навіть повномасштабне вторгнення РФ не скасовує дитинство: у Києві презентували книгу «Хоробрі казки» (2023). URL: **https://www.kyivpost.com/uk/post/23937.**

Осадча – шукає зниклих, Вітвіцька – організовує концерти: як ведучі 1+1 підтримують українців під час війни (2022). URL: **https://www.unian.ua/lite/stars/yak-veduchi-1-1-osadcha-gorbunov-vitvicka-ta-gordyeyev-pidtrimuyut-ukrajinciv-pid-chas-viyni-11791641.html.**

Питання діяльності органів опіки та піклування, пов'язаної із захистом прав дитини. (2026). *Постанова кабінету Міністрів України від 24.09.2008 р. № 866.* URL: **https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/866-2008-п#Text.**

Про забезпечення соціального захисту дітей, які перебувають у складних життєвих обставинах.*(2024). Постанова Кабінету Міністрів України від 01.06.2020 р. № 585.* URL: **https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/585-2020-п#Text.**

Про затвердження Порядку надання статусу дитини, яка постраждала внаслідок воєнних дій та збройних конфліктів. (2025). *Постанова Кабінету Міністрів України від 05.04.2017 р. № 268.* URL: **https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/268-2017-п#Text.**

Про соціальний захист дітей війни. *(2024).* Закон України від 18.11.2004 р. № 2195-IV. ВВР, 2005. № 4, ст.94. URL: **https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2195-15#Text.**

Про соціальний захист та підтримку дітей, які постраждали внаслідок збройної агресії Російської Федерації проти України, та внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо впорядкування надання соціальних послуг та виплат (2025). *Закон України від 08.10.2024 р. № 3999-IX.* ВВР, 2025, № 10, ст. 24. URL: **https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3999-20#Text.**

Психологи проєкту «ПОРУЧ» допомагають зберегти спокій у складні часи! (2025). URL: **https://www.facebook.com/aupcvolunteer/posts/1011214317700210/**

Психологи фонду «Крок назустріч» зустрілися з дітьми бійців АТО (ФОТО). (2015). URL: **https://galka.if.ua/psihologi-fondu-krok-nazustrich-zustrilisya-z-ditmi-biytsiv-ato-foto/.**

Психологічна допомога дітям під час війни. В Україні запустили освітній серіал «Бути поруч» (2023). URL: **https://suspilne.media/379559-psihologicna-dopomoga-ditam-pid-cas-vijni-v-ukraini-zapustili-osvitnij-serial-buti-poruc/.**

Серія коміксів «Українські супергерої». (2015). URL: **https://comiccon.kiev.ua/seriya-komiksiv-ukrayins-ki-supergeroyi/.**

Титаренко, Т. М. (1998). Психологія життєвої кризи. К.: Агропромвидав України. 348 с.

У Києві відкрили унікальну виставку зі скульптурами кіборгів. (2017). URL: **https://www.youtube.com/watch?v=NQGP80D2eQU.**

У Києві представили воскову фігуру «кіборга» з Чернівців. (2018). URL: **https://molbuk.ua/chernovtsy_news/142862-u-kyyevi-predstavyly-voskovu-figuru-kiborga-z-chernivciv.**

Фуштей, О., Саранча, І. (2023). Особливості психологічної реабілітації дітей, які пережили травматичний досвід воєнних дій. *Наукові праці МАУП. Психологія*, № 1(57). С. 41–45. **https://doi.org/10.32689/maup.psych.2023.1.7**

Шатохін, О. (2022). Жовтий метелик. Львів: Видавництво Старого Лева. 64 с.

Foa, E. (2020). *Selected Publications. Department Of Psychiatry. Perelman School Of Medicine.* URL: **https:**

//www.med.upenn.edu/apps/faculty/index.php/g332/p7429(датазвернення 30.06.2026).

Four years of full-scale war in Ukraine. 12 years of war for every child across the east. (2026). URL: **https://www.unicef.org/ukraine/en/four-years-full-scale-war-ukraine.**

Humble, J. J., Summers, N. L., Villarreal, V. et al. (2019). Child-Centered Play Therapy for Youths Who Have Experienced Trauma. *Journal of Child & Adolescent Trauma*, 12(3), 365–375. **https://doi.org/10.1007/s40653-018-0236-9**

Gura, T., Roma, O. (2023). Children's play during wartime in Ukraine from the Prtschool. Journal «*ScienceRise: Pedagogical Education*» №1(52). P. 17–22. **https://doi.org/10.15587/2519-4984.2023.275023**

Maksimov, D. S., Melnychuk, T., InzhyievskaL. et al. (2025). Hibuki Therapy as a Method of Psychological Support for War Trauma in Ukrainian Children. *European Journal of Trauma & Dissociation*. *European Journal of Trauma & Dissociation,* 9, Issue 3, Article: 100546. **https://doi.org/10.1016/j.ejtd.2025.100546**

Mental Health and Psychosocial Support Technical Working Group (MHPSS TWG) (2025). URL: **https://response.reliefweb.int/ukraine/mental-health-and-psychosocial-support-technical-working-group/reports.**

Moody-Pugh, J., Renshaw, K., Parson, J. (2025). Exploring Play-Based Interventions with War-Affected Children: A Scoping Review. *The Arts in Psychotherapy*, 95, Article 102337. **https://doi.org/10.1016/j.aip.2025.102337**

More than a third of Ukraine's children remain displaced four years into war – UNICEF. (2026). URL: **https://www.unicef.org/press-releases/more-third-ukraines-children-remain-displaced-four-years-war-unicef.**

One in five children in Ukraine has lost a relative or friend since the escalation of war three years ago. (2025). URL: **https://www.unicef.org/press-releases/one-five-children-ukraine-has-lost-relative-or-friend-escalation-war-three-years-ago.**

Pfeiffer,E., Garbade, M., Beer, R. et al. (2025). Evaluation of the feasibility and effectiveness of trauma-focused cognitive behavioural therapy for children and youth in Ukraine during the war. Eur Psychiatry, 68(1), Article: 10032. **https://doi.org/10.1192/j.eurpsy.2025.10032**

PLUSPLUS (Ukrainian: ПЛЮСПЛЮС) (2026). URL: **https://plus-plus.tv/1plus1video.**

Ruban, L., Leshchenko, M., Oliinyk, I. et al. (2023). Fairy Tale Therapy for Children of War. *Amazonia Investiga.* Vol. 12(68). P. 78–84. **https://doi.org/10.34069/AI/2023.68.08.7**

Sesame Workshop розширює діяльність для підтримки українських дітей – освітня програма транслюватиметься на телеканалі ПЛЮСПЛЮС. (2023). URL: **https://1plus1.ua/ru/novyny/sesame-workshop-rozsirue-dialnist-dla-pidtrimki-ukrainskih-ditej-osvitna-programa-transluvatimetsa-na-telekanali-plusplus.**

Sharon-Maksimov, D. (2023). A Model of Transformation of a Child's Traumatic Experiences: Hibuki Therapy Method. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Соціальна робота.* № 9. С. 75–79. **https://doi.org/10.17721/2616-7786.2023/9-1/12**

UNICEF spaces for children, youth and parents. *(2024).* URL: **https://www.unicef.org/ukraine/en/child-spaces.**

UNICEF Ukraine. (2023). URL: **https://www.facebook.com/UNICEFUkraine/posts/695574182610378/**

War in Ukraine pushes generation of children to the brink, warns UNICEF. (2023).URL: **https://www.unicef.org/press-releases/war-ukraine-pushes-generation-children-brink-warns-unicef.**

REFERENCES

10 000 ditei z pryfrontovykh oblastei razom iz doroslymy doluchylysia do «Marafonu hry», shchob povernuty sobi dytynstvo [10,000 children from frontline regions joined the «Play Marathon» together with adults to reclaim their childhood]. (2025). **https://www.unicef.org/ukraine/press-releases/play-marathon** [in Ukrainian]

11 chervnia – den, koly ofitsiino mozhna skazaty: «Ia ne hraius, ia vidnovliuiu resurs» [June 11 – the day when it is officially acceptable to say: «I am not playing, I am restoring my inner resources»]. (2026). **https://www.instagram.com/p/DZbuAcSCgsR/** [in Ukrainian]

11 chervnia – Mizhnarodnyi den hry [June 11 – International Day of Play]. (2026). **https://www.instagram.com/p/DZcct2eMsla/** [in Ukrainian]

«Vid velykykh serdets – dlia malenkykh»: Fond Mashi Yefrosyninoi zapuskaie blahodiinyi proiekt dlia dopomohy ditiam, rodyny yakykh postrazhdaly vid viiny [«From Big Hearts to Little Ones»: Masha Yefrosynina Foundation launches a charitable project to support children whose families have suffered from the war].

(2022). **https://www.stb.ua/ua/2022/07/21/vid-velykyh-serdets-dlya-malenkyh-fond-mashi-yefrosyninoyi-zapuskaye-blagodijnyj-proyekt-dlya-dopomogy-dityam-rodyny-yakyh-postrazhdaly-vid-vijny/** [in Ukrainian]

Vidkryto Vseukrainsku merezhu reabilitatsiinykh tsentriv psykholohichnoi dopomohy «Krok nazustrich» [The nationwide network of psychological rehabilitation centres «Step Towards» has been established]. (2015). **https://uacrisis.org/uk/27010-krok-nazustrich** [in Ukrainian]

Volonterskyi rukh «Krok nazustrich» [Volunteer movement «Step Towards»]. (2020). **https://b-m.facebook.com/vr.krok.nazustrich/** [in Ukrainian]

V Ukraini startuvav proiekt psykholohichnoi pidtrymky «PORUCH» [The psychological support project ”PORUCH” was launched in Ukraine]. (2022). **https://mon.gov.ua/news/v-ukraini-startuvav-proekt-psikhologichnoi-pidtrimki-poruch** [in Ukrainian]

Hra – ne prosto rozvaha: chomu OON vvazhaie yii odnym iz prav dytyny [Play is not just entertainment: Why the United Nations considers it one of the rights of the child]. (2026). **https://oplatforma.com.ua/news/120524-gra-ne-prosto-rozvaga-chomu-oon-vvazhaie-ii-odnym-iz-prav-dytyny** [in Ukrainian]

Desantnyk 95 bryhady stvoryv komiks pro ukrainskykh «kiborhiv» ta ihrashky superheroiv [A paratrooper of the 95th Brigade created a comic book about Ukrainian «Cyborgs» and superhero toys]. (2016). **http://www.dshv.mil.gov.ua/archives/6791** [in Ukrainian]

Deiaki pytannia sotsialnoho zakhystu ditei, yaki perebuvaiut u skladnykh zhyttievykh obstavynakh, u tomu chysli takykh, shcho mozhut zahrozhuvaty yikh zhyttiu ta zdoroviu [Certain issues of social protection of children in difficult life circumstances, including those whose life and health may be at risk]. (2020). *Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine of October 03, 2018. No. 800.* **https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/800-2018-п#Text** [in Ukrainian]

Dubrovynskyi, H. (2016). Dity viiny: doslidzhennia yavyshcha psykhotravmy pid chas viiskovoi ahresii v Ukraini [Children of war: A study of psychological trauma during military aggression in Ukraine]. Ukrainskyi psykholohichnyi zhurnal, (1), 16–26. [in Ukrainian]

Diadychenko, N. (2026). Psykhosotsialna pidtrymka pidlitkiv, yaki perezhyly voiennyi stres: Kompleksna multymodalna prohrama reabilitatsii [Psychosocial support for adolescents who have experienced war-related stress: A comprehensive multimodal rehabilitation programme]. *Psykholohiia: realnist i perspektyvy,* (26), 5–17. **https://doi.org/10.35619/prap_rv.vi26.484** [in Ukrainian]

Zirky kanalu 1+1 Senichkin ta Barbir orhanizuvaly urok art-terapii vazhkokhvorym ditkam [1+1 TV channel hosts Senichkin and Barbir organised an art therapy session for seriously ill children]. (2014). **https://tsn.ua/glamur/zirki-kanalu-1-1-senichkin-ta-barbir-vzyali-uchast-v-art-terapiyi-razom-z-vazhkohvorimi-ditkami-355626.html** [in Ukrainian]

Kazky svitla [Tales of Light]. *(2024).* Zbirka suchasnykh ukrainskykh avtorskykh kazok do intehrovanoho kursu «Doshkilniatam – osvita dlia staloho rozvytku» [A collection of contemporary Ukrainian author’s fairy tales for the integrated course ”Education for Sustainable Development for Preschool Children”]. Bucha: Spilno, VHO «APDO». [in Ukrainian]

Kazkoterapiia dlia pereselentsiv: u Kharkovi prezentuiut nezvychainu knyhu [Fairy tale therapy for internally displaced persons: An unusual book presented in Kharkiv]. (2018). **https://varta.kharkov.ua/news/art/1197026** [in Ukrainian]

Koval, H., & Malynovska, N. (2023). Ihroterapiia yak metod sotsialnoi roboty z ditmy [Play therapy as a method of social work with children]. *Humanitas*, (6), 8–13. **https://doi.org/10.32782/humanitas/2023.6.2** [in Ukrainian]

Kolo turboty [Circle of Care]. (2026). **https://to4ka.fun/listing/kolo-turboti/** [in Ukrainian]

«Kolo turboty»: u mezhakh proiektu bezkoshtovno nadaiut psykholohichnu dopomohu ditiam, yaki postrazhdaly vid viiny [«Circle of Care»: Free psychological assistance is provided to children affected by the war within the project]. (2022). **https://loda.gov.ua/news/39996** [in Ukrainian]

Komiks «Kiborhy» [Comic book «Cyborgs»]. (2016). **https://kiborhycomics.com.ua/** [in Ukrainian]

Kosenchuk, O., & Stiahunova, O. (2023). Bezpeka osvitnoho prostoru zakladiv doshkilnoi osvity v umovakh voiennoho stanu [Safety of the educational environment of preschool education institutions under martial law]. *Dukhovnist osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka*, 1(105), 90–101. **https://doi.org/10.33216/2220-6310/2023-105-1-90-101** [in Ukrainian]

Lytvynenko, I. (2015). Osoblyvosti psykholohichnoi dopomohy molodshym shkolaram zi Skhodu Ukrainy, yaki perezhyly psykhotravmu [Specific features of psychological assistance to primary school children from Eastern Ukraine who experienced psychological trauma]. *Aktualni problemy psykholohii*, 7(38), 279–298. [in Ukrainian]

Lytvynenko, S. A. (2008). Teoriia i praktyka ihroterapii: suchasni pidkhody [Theory and practice of play therapy: Contemporary approaches]. Psykholohiia – Psyhology. Nauka i osvita, (4–5), 37–40. [in Ukrainian]

Maksymenko, D. S. (2020). Riznokolorove dytynstvo: ihroterapiia, kazkoterapiia, izoterapiia,

muzykoterapiia [Colourful Childhood: Play Therapy, Fairy Tale Therapy, Art Therapy, and Music Therapy]. Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury. [in Ukrainian]

Mizhnarodnyi den hry: korysni materialy dlia osvitian i hromadskykh orhanizatsii [International Day of Play: Useful materials for educators and civil society organisations]. *(2024).* **https://nus.org.ua/2024/06/04/mizhnarodnyj-den-gry-korysni-materialy-dlya-osvityan-i-gromadskyh-organizatsij/** [in Ukrainian]

Mykytyn, Yu. (2014). Yanholy poruch [Angels Nearby]. Ivano-Frankivsk: Misto NV. [in Ukrainian]

Muzychenko, I., & Tkachuk, I. (2017). Shliakhy podolannia dytiachoi psykhotravmy v diialnosti pratsivnykiv psykholohichnoi sluzhby: *metodychni rekomendatsii* [Ways of overcoming childhood psychological trauma in the work of psychological service specialists: Methodological recommendations]. Kyiv: UNMTs praktychnoi psykholohii i sotsialnoi roboty. [in Ukrainian]

Navit povnomasshtabne vtorhnennia RF ne skasovuie dytynstvo: u Kyievi prezentuvaly knyhu «Khorobri kazky» [Even the full-scale invasion of the Russian Federation does not cancel childhood: The book «Brave Tales» was presented in Kyiv]. (2023). **https://www.kyivpost.com/uk/post/23937** [in Ukrainian]

Osadcha – shukaie znyklykh, Vitvitska – orhanizovuie kontserty: yak veduchi 1+1 pidtrymuiut ukraintsiv pid chas viiny [Osadcha searches for missing persons, Vitvitska organises concerts: How 1+1 TV presenters support Ukrainians during the war]. (2022). **https://www.unian.ua/lite/stars/yak-veduchi-1-1-osadcha-gorbunov-vitvicka-ta-gordyeyev-pidtrimuyut-ukrajinciv-pid-chas-viyni-11791641.html** [in Ukrainian]

Pytannia diialnosti orhaniv opiky ta pikluvannia, poviazanoi iz zakhystom prav dytyny [Issues concerning the activities of guardianship and custody authorities related to the protection of children's rights]. (2026). *Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine No. 866 of September 24, 2008.* **https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/866-2008-п#Text** [in Ukrainian]

Pro zabezpechennia sotsialnoho zakhystu ditei, yaki perebuvaiut u skladnykh zhyttievykh obstavynakh [On ensuring social protection of children in difficult life circumstances]. *(2024). Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine No. 585 of June 1, 2020.* **https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/585-2020-п#Text** [in Ukrainian]

Pro zatverdzhennia Poriadku nadannia statusu dytyny, yaka postrazhdala vnaslidok voiennykh dii ta zbroinykh konfliktiv [On approval of the Procedure for granting the status of a child affected by hostilities and armed conflicts]. (2025). *Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine No. 268 of April 5, 2017.* **https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/268-2017-п#Text** [in Ukrainian]

Pro sotsialnyi zakhyst ditei viiny [On Social Protection of Children of War]. *(2024). Law of Ukraine No. 2195-IV of November 18, 2004.* **https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2195-15#Text** [in Ukrainian]

Pro sotsialnyi zakhyst ta pidtrymku ditei, yaki postrazhdaly vnaslidok zbroinoi ahresii Rosiiskoi Federatsii proty Ukrainy, ta vnesennia zmin do deiakykh zakonodavchykh aktiv Ukrainy shchodo vporiadkuvannia nadannia sotsialnykh posluh ta vyplat [On social protection and support for children affected by the armed aggression of the Russian Federation against Ukraine and on amendments to certain legislative acts of Ukraine concerning the provision of social services and benefits]. (2025). *Law of Ukraine No. 3999-IX of October 8, 2024.* **https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3999-20#Text** [in Ukrainian]

Psykholohy proiektu «PORUCH» dopomahaiut zberehty spokii u skladni chasy! [Psychologists of the «PORUCH» project help preserve peace of mind during difficult times]. (2025). **https://www.facebook.com/aupcvolunteer/posts/1011214317700210/** [in Ukrainian]

Psykholohy fondu «Krok nazustrich» zustrilysia z ditmy biitsiv ATO [Psychologists of the «Step Towards» Foundation met with children of ATO service members]. (2015). **https://galka.if.ua/psihologi-fondu-krok-nazustrich-zustrilisya-z-ditmi-biytsiv-ato-foto/** [in Ukrainian]

Psykholohichna dopomoha ditiam pid chas viiny. V Ukraini zapustyly osvitnii serial «Buty poruch» [Psychological support for children during the war: Ukraine launched the educational series "Being Nearby"]. (2023). **https://suspilne.media/379559-psihologicna-dopomoga-ditam-pid-cas-vijni-v-ukraini-zapustili-osvitnij-serial-buti-poruc/** [in Ukrainian]

Seriia komiksiv «Ukrainski superheroi» [Comic book series «Ukrainian Superheroes»]. (2015). **https://comiccon.kiev.ua/seriya-komiksiv-ukrayins-ki-supergeroyi/** [in Ukrainian]

Tytarenko, T. M. (1998). Psykholohiia zhyttievoi kryzy [Psychology of Life Crisis]. Kyiv: Ahropromvydav Ukrainy. [in Ukrainian]

U Kyievi vidkryly unikalnu vystavku zi skulpturamy kiborhiv [A unique exhibition of Cyborg sculptures opened in Kyiv]. (2017). **https://www.youtube.com/watch?v=NQGP80D2eQU** [in Ukrainian]

U Kyievi predstavyly voskovu fihuru «kiborha» z Chernivtsiv [A wax figure of a «Cyborg» from Chernivtsi was presented in Kyiv]. (2018). **https://molbuk.ua/chernovtsy_news/142862-u-kyyevi-predstavyly-voskovu-figuru-kiborga-z-chernivciv** [in Ukrainian]

Fushtei, O., & Sarancha, I. (2023). Osoblyvosti psykholohichnoi reabilitatsii ditei, yaki perezhyly travmatychnyi dosvid voiennykh dii [Specific features of psychological rehabilitation of children who

experienced the traumatic impact of war]. *Naukovi pratsi MAUP. Psykholohiia,* 1(57), 41–45. **https://doi.org/10.32689/maup.psych.2023.1.7** [in Ukrainian]

Shatokhin, O. (2022). Zhovtyi metelyk [The Yellow Butterfly]. Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva. [in Ukrainian]

Foa, E. (2020). *Selected Publications*. *Department of Psychiatry, Perelman School of Medicine.* **https://www.med.upenn.edu/apps/faculty/index.php/g332/p7429** [in English]

Four years of full-scale war in Ukraine. 12 years of war for every child across the east. (2026). **https://www.unicef.org/ukraine/en/four-years-full-scale-war-ukraine** [in English]

Gura, T., & Roma, O. (2023). Children's Play During Wartime in Ukraine from the Perspective of a Preschool Teacher. *ScienceRise: Pedagogical Education*, (1), 17–22. **https://doi.org/10.15587/2519-4984.2023.275023** [in English]

Humble, J. J., Summers, N. L., Villarreal, V., et al. (2019). Child-Centered Play Therapy for Youths Who Have Experienced Trauma. *Journal of Child & Adolescent Trauma*, 12(3), 365–375. **https://doi.org/10.1007/s40653-018-0236-9** [in English]

Maksimov, D. S., Melnychuk, T., Inzhyievska, L., et al. (2025). Hibuki Therapy as a Method of Psychological Support for War Trauma in Ukrainian Children. *European Journal of Trauma & Dissociation,* 9(3), Article 100546. **https://doi.org/10.1016/j.ejtd.2025.100546** [in English]

Mental Health and Psychosocial Support Technical Working Group (MHPSS TWG). (2025). **https://response.reliefweb.int/ukraine/mental-health-and-psychosocial-support-technical-working-group/reports** [in English]

Moody-Pugh, J., Renshaw, K., & Parson, J. (2025). Exploring Play-Based Interventions with War-Affected Children: A Scoping Review. *The Arts in Psychotherapy*, 95, Article 102337. **https://doi.org/10.1016/j.aip.2025.102337** [in English]

More than a Third of Ukraine's Children Remain Displaced Four Years into War – UNICEF. (2026). **https://www.unicef.org/press-releases/more-third-ukraines-children-remain-displaced-four-years-war-unicef** [in English]

One in Five Children in Ukraine Has Lost a Relative or Friend Since the Escalation of War Three Years Ago. (2025). **https://www.unicef.org/press-releases/one-five-children-ukraine-has-lost-relative-or-friend-escalation-war-three-years-ago** [in English]

Pfeiffer, E., Garbade, M., Beer, R., et al. (2025). Evaluation of the Feasibility and Effectiveness of Trauma-Focused Cognitive Behavioural Therapy for Children and Youth in Ukraine During the War. *European Psychiatry*, 68(1), Article e10032. **https://doi.org/10.1192/j.eurpsy.2025.10032** [in English]

PLUSPLUS (Ukrainian: PLIuSPLIuS). (2026). **https://plus-plus.tv/1plus1video** [in English]

Ruban, L., Leshchenko, M., Oliinyk, I., et al. (2023). Fairy Tale Therapy for Children of War. *Amazonia Investiga*, 12(68), 78–84. **https://doi.org/10.34069/AI/2023.68.08.7** [in English]

Sesame Workshop rozshyriuie diialnist dlia pidtrymky ukrainskykh ditei – osvitnia prohrama transliuvatymetsia na telekanali PLIuSPLIuS [Sesame Workshop expands its activities to support Ukrainian children: Educational programme to be broadcast on the PLUSPLUS TV channel]. (2023). **https://1plus1.ua/ru/novyny/sesame-workshop-rozsirue-dialnist-dla-pidtrimki-ukrainskih-ditej-osvitna-programa-transluvatimetsa-na-telekanali-plusplus** [in Ukrainian]

Sharon-Maksimov, D. (2023). A Model of Transformation of a Child's Traumatic Experiences: Hibuki Therapy Method. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Sotsialna robota*, (9), 75–79. **https://doi.org/10.17721/2616-7786.2023/9-1/12** [in English]

UNICEF Spaces for Children, Youth and Parents. *(2024).* **https://www.unicef.org/ukraine/en/child-spaces** [in English]

UNICEF Ukraine. (2023). **https://www.facebook.com/UNICEFUkraine/posts/695574182610378/** [in English]

War in Ukraine Pushes Generation of Children to the Brink, Warns UNICEF. (2023). **https://www.unicef.org/press-releases/war-ukraine-pushes-generation-children-brink-warns-unicef** [in English]

UDC 37.02:78 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.05

Davi de Oliveira Emerick
School of Music, Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Belo Horizonte, MG, Brazil;
Professional Postgraduate Programme in Musical Practices (PPGPM), Research Line: Music Education,
Belo Horizonte, Brazil
email: daviemericko@gmail.com

Даві де Олівейра Емерік
Школа музики, Університет штату Мінас-Жерайс (UEMG), Белу-Орізонті;
Професійна магістерська програма з музичних практик (PPGPM), напрям: музична освіта,
Белу-Орізонті, Бразилія
email: daviemericko@gmail.com

DIGITAL FEEDBACK AND SELF-REGULATED MUSICAL LEARNING: A STRUCTURED INTEGRATIVE REVIEW OF PIANO AND ADJACENT PRACTICE

Object. This structured integrative review examines how digitally captured information becomes feedback in piano and adjacent music practice, and how that feedback relates to self-regulated learning (SRL) — with particular attention to a distinction that is easy to blur: observable practice traces are not the same thing as stronger claims about learning.

Methods & methodology. Four OpenAlex searches through 15 August 2026 yielded 327 records and 322 unique records. All unique records received title-and-abstract screening; 33 direct-scope metadata candidates were identified, and nine reconciled evidence units met a five-condition claim-level gate covering publication identity, population and task, intervention or exposure, outcomes, and limitations stated with maximum defensible wording. The synthesis was qualitative, because designs, measures, exposures, and outcome families were too heterogeneous for a defensible pooled estimate.

Scientific novelty. M-SRL is proposed as an unvalidated seven-dimension, music-specific evidence-reporting framework. It does not claim first-in-field status for technology-supported SRL or digital feedback; its search-bounded contribution is narrower — to align capture, inference, output, timing, agency, outcome, and artistic-pedagogical authority in one reporting vocabulary.

Results. Evidence was heterogeneous. Favourable findings for self-evaluation, metacognition, motivation, usability, or immediate performance coexisted with null findings, small samples, bundled interventions, short exposures, and divergent measures. No general superiority of visual, auditory, haptic, immersive, or AI-mediated feedback could be established from the reconciled evidence. Digital traces increase observability; they do not, by themselves, establish pedagogical effectiveness.

Conclusions. M-SRL separates observable traces from stronger pedagogical and artistic claims and offers a testable reporting vocabulary for future digital music-practice research, while preserving the role of teacher, learner, and artistic judgement.

Keywords: piano practice; self-regulated learning; feedback; music technology; instrumental learning; learning analytics.

ЦИФРОВИЙ ЗВОРОТНИЙ ЗВ'ЯЗОК І САМОРЕГУЛЬОВАНЕ МУЗИЧНЕ НАВЧАННЯ: СТРУКТУРОВАНИЙ ІНТЕГРАТИВНИЙ ОГЛЯД ФОРТЕПІАННОЇ ТА СУМІЖНОЇ ПРАКТИКИ

Об'єкт. У цьому структурованому інтегративному огляді досліджено, як цифрово зафіксована інформація перетворюється на зворотний зв'язок у фортепіанній та суміжній музичній практиці і як він пов'язаний із саморегульованим навчанням (SRL), з особливою увагою до відмінності між спостережуваними слідами практики та сильнішими твердженнями про навчання.

Методи та методологія. Чотири пошуки в OpenAlex станом на 15 серпня 2026 року дали 327 записів і 322 унікальні записи. Усі унікальні записи пройшли скринінг назв і анотацій; було

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

визначено 33 метадані-кандидати прямої сфери, а дев'ять узгоджених одиниць доказів відповідали п'ятиумовному критерію на рівні тверджень, що охоплював ідентичність публікації, популяцію і завдання, втручання або вплив, результати та обмеження, викладені з максимально обґрунтованою силою формулювання. Синтез був якісним, оскільки дизайни, вимірювання, впливи та групи результатів були надто неоднорідними для обґрунтованої об'єднаної оцінки.

Наукова новизна. M-SRL запропоновано як неперевірену семивимірну музично-специфічну рамку для звітування про докази. Вона не претендує на статус першої моделі саморегульованого навчання, підтриманого технологіями, або цифрового зворотного зв'язку; її внесок, обмежений пошуком, полягає в поєднанні фіксації даних, інференції, формату виходу, часу подання, агентності, типу результату та художньо-педагогічної авторитетності в єдиній мові звітності.

Результати. Докази були неоднорідними: сприятливі результати щодо самооцінювання, метакогніції, мотивації, зручності використання або виконання співіснували з нульовими результатами, малими вибірками, комплексними втручаннями, короткою тривалістю та різними показниками. Загальної переваги візуального, аудіального, тактильного, імерсивного або опосередкованого ШІ зворотного зв'язку встановити не вдалося. Цифрові сліди підвищують спостережуваність практики, але самі по собі не доводять педагогічної ефективності.

Висновки. M-SRL відокремлює спостережувані сліди від сильніших педагогічних і художніх тверджень та пропонує перевірювану мову звітності для майбутніх досліджень цифрової музичної практики, зберігаючи роль викладача, учня та художнього судження.

Ключові слова: фортепіанна практика; саморегульоване навчання; зворотний зв'язок; музичні технології; інструментальне навчання; аналітика навчання.

Formulation of the problem and its relation to important scientific or practical tasks. Much of instrumental learning happens between lessons. A learner sits down alone, sets a goal, monitors the attempt, tries to interpret what just happened, and adjusts — all while trying to stay faithful to pedagogical and artistic aims nobody is there to enforce in the moment. Self-regulated learning (SRL) offers a useful lens for this, because regulation is not just about receiving information. It depends on deciding what that information means and how it should change the next attempt (Butler & Winne, 1995; McPherson & Zimmerman, 2011; Panadero, 2017).

Digital systems have expanded what can be inspected during practice considerably. Audio playback supports later self-listening. MIDI, video, motion, and interaction logs can make aspects of performance observable. Visualisations and intelligent systems go a step further, turning those observations into comparisons or recommendations. But observability is not the same as pedagogical validity — that gap is the crux of this review. Trace data are theory-laden, and a stronger interpretation requires evidence that the measured trace actually represents the intended construct, and that its use supports appropriate consequences (Winne, 2020). This distinction is especially important in music, since timing, sound quality, phrasing, interpretation, bodily coordination, and artistic judgement resist reduction to a single technical indicator.

So the practical problem is not whether digital feedback exists. It clearly does. The problem is how captured information becomes feedback, when it reaches the learner, who controls the next action, what outcome is actually being measured, and whether technical inference is quietly allowed to displace pedagogical or artistic authority. This review addresses that problem by separating observable digital traces from claims about learning, and by proposing a reporting framework that keeps those distinctions explicit rather than letting them blur.

Analysis of basic research and publications. Research on feedback and SRL provides a broad conceptual foundation. Butler and Winne (1995) describe feedback as embedded in regulatory cycles rather than as an isolated stimulus. Panadero (2017) compares major SRL models. McPherson and Zimmerman (2011) adapt social-cognitive regulation specifically to musical learning. Music-specific work builds on this: reflective practice and self-observation have been linked to changes in practice behaviour and self-evaluation (Pike, 2017; Boucher et

al., 2021), and digital listening tools and technology-supported instrumental practice have been framed as possible supports for self-regulation (Wan et al., 2022, 2023).

The digital literature remains heterogeneous, reflecting how differently each study approaches the problem. Visual feedback has been studied in higher-education piano learning and performance (Hamond et al., 2019, 2020). Audio feedback has been tested with advanced piano students (Nusseck et al., 2025). Computer-assisted instruction has been compared with conventional piano teaching (Kaleli, 2020). Other work examines robotic self-assessment (Song et al., 2024), AI-assisted feedback in vocal training (Li et al., 2025), mixed-reality strategies for piano education (Amm et al., 2024), augmented and virtual reality tutoring (Wilson & Pfeiffer, 2023), and visual-information systems across music education technologies more broadly (Behzadaval et al., 2026). Recent reviews describe online piano education as methodologically diverse (Turan, 2026) and identify pedagogical approaches intended to promote self-regulation in instrumental learning (Utermohl de Queiroz et al., 2025).

Two problems recur across this body of work, and neither has a tidy fix. First, studies routinely bundle several components together — technology, teacher guidance, tasks, reflection prompts, interface features, exposure duration — so a favourable outcome cannot automatically be credited to the feedback modality alone. Second, studies measure genuinely different things under the same label: immediate performance, self-evaluation, motivation, metacognition, usability, practice behaviour, retention, artistic or pedagogical judgement. Call all of that "digital feedback" and the label starts hiding exactly the distinctions that matter for interpretation.

Prior work also constrains how any claim to novelty can honestly be framed here. Wan et al. (2022) already connected digital technology with self-regulation in instrumental practice through a teaching-and-learning framework and literature synthesis. Wan et al. (2023) showed that digital listening tools can support specific self-regulatory processes, though that support stayed dependent on learner preferences and sustained teacher facilitation. Utermohl de Queiroz et al. (2025) mapped pedagogical approaches intended to promote self-regulation across instrumental learning more broadly. Close instrument-learning work predates this synthesis too. López-Calatayud and Tejada (2024) examined self-regulatory processes during four weeks of Plectrus-supported beginner violin and viola practice, and a companion multiple-case report from the same research family examined self-efficacy during Plectrus use (López-Calatayud & Tejada, 2023). Both reinforce a point this review takes seriously: software-generated performance information and stronger claims about regulation or learning are not the same thing, and conflating them is easy to do without noticing. M-SRL therefore makes no claim to originate technology-supported SRL, digital feedback, or a general SRL framework. Its purpose is narrower and more mechanical — evidence reporting. It separates what a system captures, infers, outputs, and times from who controls the next action, which outcome is actually measured, and where artistic-pedagogical authority still lives.

Formulation of the goals and objectives of the article. The aim is to examine how digitally captured information becomes feedback in piano and adjacent music practice, and how that process relates to SRL. Four objectives follow from that aim: (1) map the direct literature identified through a reproducible bibliographic search; (2) reconcile a smaller claim-level evidence set under explicit inclusion and interpretation rules; (3) distinguish favourable, null, mixed, and method-limited findings without pooling incompatible outcomes; and (4) propose a music-specific reporting framework that aligns capture, inference, output, timing, agency, outcome, and artistic-pedagogical authority.

Presentation of the basic material and its results. *Method.* This is a structured integrative review, not a systematic review or a meta-analysis. That choice was deliberate: the relevant literature spans experimental, quasi-experimental, observational, design-oriented, review, and conceptual work, and an integrative design is built to handle exactly that spread (Whittemore & Knafl, 2005). OpenAlex served as the primary discovery index (Priem et al., 2022). Four English title-and-abstract search concepts ran through 15 August 2026, with no lower publication-date limit, returning 327 raw records and 322 unique records after deduplication.

Every unique record received a documented title-and-abstract screening decision. To count as a direct-scope metadata candidate, a record needed a final scholarly publication, instrumental or closely adjacent music practice or learning, a digital feed-

back, representation, or self-regulation component, and clear relevance to the review question. The final audit contained 33 direct-scope metadata candidates — 19 outcome-signal and 14 technology/design — alongside 22 context-only records, 254 scope exclusions, 11 document or non-final exclusions, and two research-family duplicates. Access or reporting quality did not decide eligibility on its own; it limited how strongly a source could be used once included.

Detailed synthesis applied a five-condition claim-level gate: publication identity and purpose; population and musical task; intervention or exposure and comparator where applicable; outcomes, including favourable, null, or contradictory findings; and limitations, stated with maximum defensible wording. Nine reconciled evidence units cleared this gate. Critical appraisal was matched to each source's evidence role rather than collapsed into a single score, and the synthesis stayed qualitative — designs, measures, exposures, and outcomes were too heterogeneous for a defensible pooled effect estimate.

Coverage mapping and claim-level synthesis are kept deliberately separate here. The 33 direct-scope records describe the breadth of relevant work; only the nine reconciled evidence units support the detailed outcome claims made in this article. Screening and appraisal were conducted by a single reviewer with AI-assisted organisation under the stated criteria. OpenAlex was the sole primary discovery index, and title-and-abstract searching may have under-retrieved work that was labelled differently or simply not indexed. These are real limits on recall and reproducibility compared with a multi-database review using independent duplicate screening — and they are the reason this study is described as a structured integrative review rather than a systematic one.

Results. The direct evidence does not support a general claim that digital feedback improves instrumental learning — and it is worth being precise about why. Nusseck et al. (2025) found changes in some self-ratings after audio-feedback conditions, but did not establish a general expert or MIDI-performance gain. Song et al. (2024) reported favourable immediate motivation and performance signals in a robot-supported self-assessment condition; the condition was bundled, though, and the report carries limitations that constrain how far causal interpretation can go. Li et al. (2025) reported favourable metacognitive outcomes in a six-week AI-assisted vocal-training bundle, but attrition, bundled components, and sparse statistical reporting limit how much of that can be attributed to AI feedback specifically.

Piano-specific comparisons were similarly mixed, not uniformly disappointing but not clean either. Kaleli (2020) reported some favourable achievement and retention findings in a small non-random comparison, yet the total post-test piano-skill result was not uniformly favourable, and the report contains an internal statistical-test inconsistency. Osaki et al. (2026), in an exploratory six-participant piano pilot, found individual patterns but no consistent subjective superiority of one visualisation protocol over another. Studies of visual feedback in higher-education piano learning (Hamond et al., 2019, 2020) show pedagogically meaningful uses of digital representation — meaningful, but not evidence of universal superiority for visual feedback. Mixed-reality and augmented/virtual-reality work mostly informs feasibility, interaction, and design mechanisms rather than general learning effects (Amm et al., 2024; Wilson & Pfeiffer, 2023).

Adjacent studies push in the same direction: separate the outcome families, don't extend effects to piano that were never measured on piano. Reflective and self-observation work can support metacognitive or self-evaluative processes (Pike, 2017; Boucher et al., 2021), but those changes are not the same thing as durable performance improvement. Broader music-SRL research points to learner agency, practice strategy, and interpretive autonomy as relevant to regulation (dos Santos Silva et al., 2024; Fujimoto, 2026; López-Íñiguez & McPherson, 2024). Put together, the most defensible synthesis is conditional rather than sweeping: digital systems can change what learners and teachers can observe, compare, or revisit, but the educational effect depends on how those traces get interpreted and folded into regulation — not on the technology alone.

A post-audit sensitivity check on 18 August 2026 turned up additional close evidence that reinforces this conditional reading. López-Calatayud and Tejada (2024) followed four beginning violin and viola learners, aged 10–11, through four weeks of practice with Plectrus, a real-time intonation training and assessment system. The participants showed diverse self-regulatory strategies and behaviours, but the authors could not establish a relationship between software scores and self-regulation. A companion report from the same Plectrus research family de-

scribed positive self-efficacy beliefs, noting that positive perceptions coincided with good software marks (López-Calatayud & Tejada, 2023); because it concerns the same small learner context, it is not treated here as an independent causal replication. Ou et al. (2025) reported favourable results in a four-month quasi-experimental study of 40 violin majors using an AI-assisted practice application, including differences in performance and self-efficacy and qualitative evidence of support across SRL phases. These records surfaced after the bounded OpenAlex screening audit, so they are reported here as sensitivity evidence rather than folded retrospectively into the 327/322/33/9 audit counts. Taken together, they keep the evidence base from being called uniformly weak or null — but they still fall short of establishing general superiority across instruments, feedback modalities, learner populations, or systems.

M-SRL framework. To make these conditions reportable, seven theory-informed dimensions were specified a priori and refined only in wording and boundaries during synthesis. M-SRL is proposed as an unvalidated evidence and reporting framework — not a validated scale, not an intervention, not a causal model, not a replacement for established SRL theories, and not a claim of first-in-field novelty. Its contribution is to place seven distinctions in one music-specific reporting vocabulary, so a study can state plainly what the system observes, what it infers, how it communicates, when it communicates, who controls action, what outcome is actually tested, and where artistic-pedagogical judgement remains located. The dimensions work as reporting lenses, not independent latent constructs, and they are not meant to be summed into a score.

Table 1. M-SRL seven-dimension evidence and reporting framework

Dimension	Examples	Reporting question	Evidence boundary
Capture / data	MIDI; audio; score; video/motion; interaction logs	What information enters the system?	Descriptive trace; does not by itself establish pedagogical validity.
Inference	Observed event; computed comparison; model output; pedagogical interpretation	What transformation or claim is made?	Construct and consequential validity must be established for stronger claims.
Output	Visual; auditory; text; haptic; mixed	What reaches the learner or teacher?	No universal optimum is established by the reconciled evidence.
Timing	Concurrent; post-attempt; delayed / session-level	When is feedback delivered?	A testable design variable; no universal timing advantage is established.
Agency	Learner; teacher; shared; system-directed	Who chooses, interprets, or acts?	Agency is part of regulation and should not be hidden by interface labels.
Outcome	Performance; self-evaluation; motivation; metacognition; practice behaviour; usability	What is actually measured?	Outcome families are not interchangeable and should not be pooled rhetorically.
Artistic-pedagogical authority	Learner; teacher; score / rule; model; hybrid	Who or what defines quality?	Technical precision is not equivalent to artistic or pedagogical truth.

Note. M-SRL is proposed as an unvalidated reporting framework, not as a validated scale, causal model, or intervention.

Conclusions. Digital systems can make music practice more observable. That is not the same as making learning more effective, and the nine reconciled evidence units show why: favourable results for self-evaluation, metacognition, motivation, usability, or immediate performance sit alongside null findings, small samples, bundled interventions, short exposures, divergent measures, and real reporting limitations. Nothing in that evidence justifies ranking visual, auditory, haptic, immersive, or AI-mediated feedback against each other in general terms.

M-SRL responds to this specific evidence problem — not by proposing a new theory of SRL, and not by claiming digital feedback works in general, but by aligning seven reporting dimensions: capture, inference, output, timing, agency, outcome, and artistic-pedagogical authority. What the framework actually does is separate a digital trace from the interpretation built on top of it, and separate both of those from whatever learning outcome ends up being claimed. That separation matters because it guards against a specific mistake: treating technically pre-

cise data as if it were automatically equivalent to pedagogically or artistically valid judgement. It is not. The framework remains unvalidated and should be tested prospectively rather than treated as an established measurement instrument.

Prospects for further research and recommendations. Future studies would do well to manipulate one evidence layer at a time where possible, report comparator conditions and exposure duration clearly, and keep the measured outcome separate from whatever the intervention is called. Three comparisons stand out as priorities: concurrent versus post-attempt feedback, trace-only versus interpreted feedback, and learner-controlled versus system-directed feedback. Studies should also say plainly whether technical inferences are advisory or authoritative, and should keep teacher, learner, and artistic judgement as explicit components of the design rather than assumed background.

For research reporting, M-SRL is intended as a checklist rather than a scoring system. Replication across instruments, learner levels, repertoires, and cultural settings is still needed before anyone can make stronger claims about generality, moderation, or causal mechanisms.

Фінансування / Funding
Дослідження здійснено без залучення зовнішнього фінансування.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Автор запевняє, що технології штучного інтелекту при підготовці цієї статті не застосовувалися.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Автор підтверджує відсутність будь-якого конфлікту інтересів — фінансового, особистого, авторського чи іншого, — який міг би позначитися на проведенні дослідження або на викладених у статті результатах.

Надійшла до редакції / Received: 03.08.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 25.08.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 31.08.2026

REFERENCES

Amm, V., Chandran, K., Engeln, L., & McGinity, M. (2024). Mixed reality strategies for piano education. *Frontiers in Virtual Reality*, 5, 1397154. **https://doi.org/10.3389/frvir.2024.1397154** [in English]

Behzadaval, B., Serra Marin, L., & Nijs, L. (2026). Application of visual information in music education digital technologies: A scoping review. *Education Sciences*, 16(2), 309. **https://doi.org/10.3390/educsci16020309** [in English]

Boucher, M., Creech, A., & Dubé, F. (2021). Video feedback and the self-evaluation of college-level guitarists during individual practice. *Psychology of Music*, 49(2), 159–176. **https://doi.org/10.1177/0305735619842374** [in English]

Butler, D. L., & Winne, P. H. (1995). Feedback and self-regulated learning: A theoretical synthesis. *Review of Educational Research*, 65(3), 245–281. **https://doi.org/10.3102/00346543065003245** [in English]

dos Santos Silva, C., Araújo, M. V., & Marinho, H. (2024). Attitudes in music practice: A survey exploring the self-regulated learning processes of advanced Brazilian and Portuguese musicians. *Frontiers in Psychology*, 15, 1324100. **https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1324100** [in English]

Fujimoto, M. (2026). Interpretive autonomy predicts self-regulated learning behaviors in lessons, practice, and performance among classical musicians. *Frontiers in Psychology*, 17, 1859878. **https://doi.org/10.3389/fpsyg.2026.1859878** [in English]

Hamond, L., Himonides, E., & Welch, G. (2020). The nature of feedback in higher education studio-based piano learning and teaching with the use of digital technology. *Journal of Music, Technology & Education*, 13, 33–56. **https://doi.org/10.1386/jmte_00015_1** [in English]

Hamond, L. F., Welch, G., & Himonides, E. (2019). The pedagogical use of visual feedback for enhancing dynamics in higher education piano learning and performance. *OPUS*, 25(3), 581–601. **https://doi.org/10.20504/opus2019c2526** [in English]

Kaleli, Y. S. (2020). The effect of computer-assisted instruction on piano education: An experimental study with pre-service music teachers. *International Journal of Technology in Education and Science*, 4(3), 235–246. **https://doi.org/10.46328/ijtes.v4i3.115** [in English]

Li, W., Cui, X., Manoharan, P., Dai, L., Liu, K., & Huang, L. (2025). AI-assisted feedback and reflection in vocal music training: Effects on metacognition and singing performance. *Frontiers in Psychology*, 16, 1598867. **https://doi.org/10.3389/fpsyg.2025.1598867** [in English]

López-Calatayud, F., & Tejada, J. (2023). Self-efficacy in instrumental practice with intonation assessment software: A multiple case study with novice violin and viola students. *Journal of Music, Technology & Education*, 16(1–2), 57–76. **https://doi.org/10.1386/jmte_00060_1** [in English]

López-Calatayud, F., & Tejada, J. (2024). Self-regulation strategies and behaviors in the initial learning of the viola and violin with the support of software for real-time instrumental intonation assessment. *Research Studies in Music Education*, 46(1), 48–65. **https://doi.org/10.1177/1321103X221128733** [in English]

López-Íñiguez, G., & McPherson, G. E. (2024). Using a music microanalysis protocol to enhance instrumental practice. *Frontiers in Psychology*, 15, 1368074. **https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1368074** [in English]

McPherson, G. E., & Zimmerman, B. J. (2011). Self-regulation of musical learning: A social cognitive perspective on developing performance skills. In R. Colwell & P. Webster (Eds.), *MENC handbook of research on music learning: Vol. 2. Applications* (pp. 130–175). Oxford University Press. **https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199754397.003.0004** [in English]

Nusseck, M., Wild, F., Sischka, C., & Spahn, C. (2025). Effects of audio feedback interventions with the Disklavier on the performance of piano students. *Frontiers in Psychology*, 16, 1568021. **https://doi.org/10.3389/fpsyg.2025.1568021** [in English]

Osaki, I., Fujioka, T., Schumann, E., & Maezawa, A. (2026). Piano practice support system with visual feedback and evaluation protocols for learning experience based on subjective and objective metrics. In *Proceedings of the 18th International Conference on Computer Supported Education (CSEDU 2026)* (Vol. 1, pp. 535–544). **https://doi.org/10.5220/0015064300004021** [in English]

Ou, J., Nogueira, J., & Qin, C. (2025). Exploring the impact of AI-assisted practice applications on music learners' performance, self-efficacy, and self-regulated learning. *Frontiers in Psychology*, 16, 1675762. **https://doi.org/10.3389/fpsyg.2025.1675762** [in English]

Panadero, E. (2017). A review of self-regulated learning: Six models and four directions for research. *Frontiers in Psychology*, 8, 422. **https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00422** [in English]

Pike, P. D. (2017). Exploring self-regulation through a reflective practicum: A case study of improvement through mindful piano practice. *Music Education Research*, 19(4), 398–409. **https://doi.org/10.1080/14613808.2017.1356813** [in English]

Priem, J., Piwowar, H., & Orr, R. (2022). OpenAlex: A fully-open index of scholarly works, authors, venues, institutions, and concepts. *arXiv*. **https://doi.org/10.48550/arXiv.2205.01833** [in English]

Song, H., Tsiakas, K., Ham, J., Markopoulos, P., & Barakova, E. I. (2024). 'How would you score yourself?': The effect of self-assessment strategy through robots on children's motivation and performance in piano practice. *International Journal of Social Robotics*, 16, 327–340. **https://doi.org/10.1007/s12369-023-01080-3** [in English]

Turan, H. S. (2026). A thematic review of online piano education research (2019–2024). *Music Education Research*. Advance online publication. **https://doi.org/10.1080/14613808.2026.2655762** [in English]

Utermohl de Queiroz, D., Foletto, C., & López-Íñiguez, G. (2025). Pedagogical approaches to promote self-regulation in musical instrument learning: A PRISMA scoping review. *Psychology of Music*. Advance online publication. **https://doi.org/10.1177/03057356251348414** [in English]

Wan, L., Crawford, R., & Jenkins, L. (2022). Facilitating self-regulation of instrumental practice with digital technology: A framework, a synthesis of literature and a call for research. *Australian Journal of Music Education*, 54(2), 83–98. [in English]

Wan, L., Crawford, R., & Jenkins, L. (2023). Digital listening tools to facilitate children's self-regulation of instrumental music practice. *Journal of Research in Music Education*, 71(1), 67–90. **https://doi.org/10.1177/00224294221093521** [in English]

Whittemore, R., & Knafl, K. (2005). The integrative review: Updated methodology. *Journal of Advanced Nursing*, 52(5), 546–553. **https://doi.org/10.1111/j.1365-2648.2005.03621.x** [in English]

Wilson, K., & Pfeiffer, P. E. (2023). Feedback in augmented and virtual reality piano tutoring systems: A mini review. *Frontiers in Virtual Reality*, 4, 1207397. **https://doi.org/10.3389/frvir.2023.1207397** [in English]

Winne, P. H. (2020). Construct and consequential validity for learning analytics based on trace data. *Computers in Human Behavior*, 112, 106457. **https://doi.org/10.1016/j.chb.2020.106457** [in English]

УДК 7.04:27-5 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.06

Гуцул Іван
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка,
Кам'янець-Подільський, Україна
email: ihutsul93@gmail.com

Hutsul Ivan
Candidate of Art Studies, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Fine Arts, Decorative Arts and Restoration,
Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University,
Kamianets-Podilskyi, Ukraine
email: ihutsul93@gmail.com

ТРАНСФОРМАЦІЯ ВІЗУАЛЬНОЇ СИМВОЛІКИ СУЧАСНИХ ПРОТЕСТАНТСЬКИХ ГРОМАД

Візуальна символіка сучасних протестантських громад зазнає трансформації під впливом розвитку цифрових медіа, сучасного графічного дизайну та посилення публічної комунікації церков. Традиційні конфесійні знаки дедалі частіше функціонують не лише у внутрішньорелігійному середовищі, а й у системах візуальної ідентичності, орієнтованих на широку та цифрову аудиторію. У зв'язку з цим актуальним є осмислення того, як змінюються функції сакральних знаків та яким чином вони взаємодіють із кольором, типографікою, локальними орнаментальними мотивами й сучасними засобами брендингу.

Мета роботи полягає в реконструкції механізму, за яким сакральний знак протестантської традиції входить до складу керованої системи візуальної ідентичності, та запропонувати типологію режимів, у яких цей знак працює в сучасній церковній графіці.

Методи. Предметом аналізу є художньо-графічні характеристики протестантської візуальності, а саме форма хреста, композиція логотипа, колірне рішення, типографіка та орнаментальні елементи. Основою є семіотичний аналіз візуального знака, доповнений порівняльним розглядом кейсів церковної айдентики України, Гани та Балі й інструментарієм досліджень організаційної візуальної ідентичності. Історико-культурний метод пов'язує графічні рішення з реформаційним ставленням до зображення, а типологічний застосовано для класифікації режимів функціонування знака. За характером це теоретико-типологічне зіставлення кейсів, описаних у науковій літературі.

Наукова новизна. Візуальну символіку протестантських спільнот описано як цілісну систему візуальної ідентичності. Хрест, колір, типографіку та супровідну графіку розглянуто як взаємопов'язані компоненти цієї системи. Запропоновано типологію з чотирьох режимів функціонування знака, а саме архівно-меморіального, перформативно-ритуального, діалогічно-транскультурного та ідентифікаційно-брендингового, де останній виведено з практики платформної комунікації і в наявних класифікаціях відсутній. Обґрунтовано положення про семіотичну економію протестантизму, згідно з яким реформаційне трактування зображення як ілюстрації знижує богословську ціну графічного оновлення.

Результати. Встановлено, що в сучасній протестантській візуальній ідентичності сакральний знак функціонує не ізольовано, а як складова комунікативної системи, адаптованої до різних аудиторій і каналів взаємодії. Виявлено зміщення функції хреста від переважно внутрішньоконфесійного знака до маркера публічної та цифрової ідентичності громади, а також посилення ролі кольору, типографіки й локальних графічних мотивів у формуванні її образу. За результатами зіставлення кейсів виокремлено чотири режими функціонування візуального знака: архівно-меморіальний, перформативно-ритуальний, діалогічно-транскультурний та ідентифікаційно-брендинговий. Встановлено, що спільною тенденцією є інтеграція традиційної конфесійної символіки в сучасні системи візуальної комунікації за збереження її базового богословського змісту.

Висновки. Хрест у сучасній протестантській айдентиці не втрачає богословського змісту, нато-

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

мість змінює адресата. З елемента внутрішнього вжитку він перетворюється на маркер, звернений до міста та до платформної аудиторії, і підпорядковується правилам, описаним для логотипів, а не для сакральних зображень. Колір і гарнітура беруть на себе частину смислового навантаження, яке в іконоцентричних традиціях несе образ, а графічні елементи запозичуються з локальної матеріальної культури, через що конфесійна ідентичність зрощується з етнокультурною. Ризик переходу зафіксований усередині самої протестантської рефлексії й полягає в тому, що естетика церковної стрічки здатна витіснити зміст, заради якого знак існує.

Ключові слова: візуальна ідентичність; протестантські громади; хрест; логотип; колірний код; типографіка; семіотика візуального знака.

TRANSFORMATION OF THE VISUAL SYMBOLISM OF CONTEMPORARY PROTESTANT COMMUNITIES

Visual symbolism in contemporary Protestant communities is undergoing transformation under the influence of the development of digital media, contemporary graphic design, and the growing public communication of churches. Traditional denominational signs increasingly function not only within the internal religious environment but also as components of visual identity systems oriented toward broad and digital audiences. In this context, it is relevant to examine how the functions of sacred signs are changing and how they interact with colour, typography, local ornamental motifs, and contemporary branding practices.

The purpose of the study is to reconstruct the mechanism through which a sacred sign of the Protestant tradition becomes part of a managed visual identity system and to propose a typology of the modes in which this sign functions in contemporary church graphics.

Methods. The analysis focuses on the artistic and graphic characteristics of Protestant visuality, specifically the form of the cross, logo composition, colour schemes, typography, and ornamental elements. The study is based on semiotic analysis of the visual sign, supplemented by a comparative examination of church identity cases from Ukraine, Ghana, and Bali and by approaches drawn from research on organisational visual identity. The historical-cultural method relates graphic solutions to the Reformation's attitude toward images, while the typological method is used to classify the modes of sign functioning. The study is theoretical and typological in nature and involves a comparative analysis of cases described in the scholarly literature.

Scientific novelty. The visual symbolism of Protestant communities is conceptualised as an integrated visual identity system. The cross, colour, typography, and supporting graphics are considered interconnected components of this system. A typology of four modes of sign functioning is proposed: archival-memorial, performative-ritual, dialogical-transcultural, and identification-branding. The latter is derived from the practice of platform-based communication and has not been identified in existing classifications. The study substantiates the concept of Protestant semiotic economy, according to which the Reformation-era treatment of the image as an illustration reduces the theological cost of graphic renewal.

Results. It was established that, in contemporary Protestant visual identity, the sacred sign does not function in isolation but as a component of a communicative system adapted to different audiences and interaction channels. A shift was identified in the function of the cross from a predominantly intra-denominational sign to a marker of the community's public and digital identity, along with an increased role of colour, typography, and local graphic motifs in shaping its visual image. Based on the comparison of the cases, four modes of visual sign functioning were identified: archival-memorial, performative-ritual, dialogical-transcultural, and identification-branding. A common trend was established in the integration of traditional denominational symbolism into contemporary visual communication systems while preserving its fundamental theological meaning.

Conclusions. The cross in contemporary Protestant visual identity does not lose its theological meaning but changes its addressee. From an element intended primarily for internal use, it becomes a marker addressed

to the city and to platform-based audiences and becomes subject to principles associated with logos rather than sacred images. Colour and typeface assume part of the semantic load that is carried by imagery in iconocentric traditions, while graphic elements are drawn from local material culture, resulting in the integration of denominational identity with ethnocultural identity. A potential risk is identified within Protestant reflection itself: the aesthetics of a church's social media feed may displace the content for which the sign exists.

Keywords: visual identity; Protestant communities; cross; logo; colour code; typography; semiotics of the visual sign.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Після пандемії значна частина євангелізаційної роботи протестантських спільнот перемістилася у формат короткого відеоконтенту та візуально орієнтованих матеріалів для соціальних платформ (Supit, Johannis, Maisudu, & Tarek, 2024, с. 52). У цьому середовищі громаду впізнають за графічним знаком, і першим, що бачить глядач, є аватар спільноти, обкладинка допису, шрифт заголовка та колірна плашка. Пізні деномінації в Україні, до яких належать баптисти, адвентисти та п'ятдесятники, історично відмовлялися від символіки домінуючих конфесій, і сама відсутність знака працювала як знак відмінності (Kuryliak, Kotliarov, & Fedorenko, 2020). Хрест у зовнішньому оформленні їхніх молитовних будинків з'явився порівняно недавно, причому як вказівка суспільству на християнську приналежність, а не як предмет шанування (Kuryliak, Kotliarov, & Fedorenko, 2020). Місце, що його в іконоцентричних традиціях посідає освячений образ, тут залишалося структурно порожнім і заповнюється зараз системою ідентифікаційної графіки, фахові критерії оцінювання якої в мистецтвознавчій літературі не сформульовані.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Наявну літературу утворюють два масиви, які майже не перетинаються. Перший стосується конфесійної візуальності. В. Куриляк, П. Котляров і М. Федоренко (2020) простежили архітектуру протестантських церков України від XVI до XXI століття та зафіксували повернення хреста на фасади молитовних будинків. І. Віньо (2025) розібрав логотип педагогічного коледжу в Амедзофе (Гана), де хрест кодує цінності віри, а герб, сонце та промені розширюють смислове поле знака. І. Вардхана, Н. Ерфіані та Н. Деві (2026) дослідили столу Протестантської церкви на Балі, у якій логотип фіксує інституційну приналежність, а вишиті мотиви розмежовують служіння. Г. Барон (2025) простежив шлях сандалій Ісуса від реліквії до товару масового ринку. В. Туменас (2021) довів, що модернізовані традиційні знаки підтримують тяглість спільноти. М. Брус (2026) запропонувала класифікацію культурних кодів візуального простору. К. Супіт зі співавторами (2024) описали цифрову місію після пандемії та поставили питання про естетику церковної стрічки як можливого нового ідола.

Другий масив утворюють дослідження організаційної візуальної ідентичності. Т. Йогансен і М. Грегерсен (2024) виділили дві осі сучасної айдентики, а саме візуальну послідовність та автентичність, а згодом показали, що автентичність уже не зводиться до фіксованої сутності організації. А. Ер'янсола зі співавторами (2021) довели, що сприйняття логотипа змінюється в часі і що візуальна складність працює інакше, ніж концептуальна. К. Мохамед і Ф. Аділоглу (2023) пояснили спрощення сучасних знаків через гештальт-принципи. М. Ю зі співавторами (2024) узагальнили тридцять чотири дослідження впливу візуальної ідентичності на ставлення аудиторії й застерегли, що доказова база поки недостатня. Конфесійні студії описують окремі знаки, але не систему, а брендингові виносять за дужки сакральну семантику знака. Дослідження, яке розглядало б графічну, колірну і шрифтову складову протестантської айдентики як єдине ціле, у доступному корпусі відсутнє.

Формулювання цілей та завдань статті. Мета роботи — реконструювати перехід протестантської візуальної символіки від автономного сакрального знака до керованої графічної системи, запропонувати типологію режимів, у яких хрест і супровідна графіка функціонують у сучасній церковній айдентиці, та перевірити цю типологію на описаних у літературі кейсах українських, ганських і балійських громад. Розгляд ведеться на

художньо-графічному рівні знака засобами мистецтвознавчого та семіотичного аналізу.

Виклад основного матеріалу та його результатів. Вихідна умова трансформації закладена в реформаційному ставленні до зображення. Для лютеранської традиції хрест не має сакрального значення об'єкта поклоніння і працює як ілюстрація та знак. Класичний протестантизм зберіг при цьому спрощену чотирикінцеву форму хреста (Kuryliak, Kotliarov, & Fedorenko, 2020). Знак, який у протестантській традиції переважно не функціонує як об'єкт поклоніння, можна перепроєктувати без відчутних богословських втрат. Там, де оновлення образу зачіпає канон, воно має високу богословську ціну, а там, де образ від початку є ілюстрацією, ця ціна мінімальна. Ця семіотична економія пояснює, чому протестантські громади демонструють високу відкритість до засобів сучасної візуальної комунікації. Та сама логіка діє в архітектурі, де домінує принцип «форма слідує за функцією», а акцент зміщено з будівлі як святого місця на церкву як спільноту людей. Пошук власної архітектурної мови, який українські протестанти розпочали після 1991 року (Kuryliak, Kotliarov, & Fedorenko, 2020), нині повторюється в графічному регістрі.

Хрест повертається до протестантської візуальності на початку XXI століття в новій функції. Церква «Голгофа» у Львові (2012) несе на вершині три хрести, що відсилають до події розп'яття, а бічні крила будівлі нагадують руки Христа. Церква «Філадельфія» в Києві (2000) візуально втілює образ «Нового Єрусалиму» та міської брами (Kuryliak, Kotliarov, & Fedorenko, 2020). Знак відповідає тут на питання про те, ким громада є для міста, і виконує функцію логотипа, а не ікони.

Найпрозоріше нова функція видна там, де хрест уже включений до складу емблеми. У логотипі коледжу в Амедзофе він кодує цінності християнської віри, а герб, сонце і промені добудовують навколо нього наративи єдності, знання та історичної місії; сам знак маркує установу і комунікує її місію назовні (Vinyo, 2025). Модернізовані традиційні знаки окреслюють межі ідентичності й працюють як маркери стійкості спільноти до зовнішнього тиску (Tumėnas, 2021, с. 95). Хрест не втрачає змісту, він змінює адресата.

Колірне рішення перестає бути декоративним шаром, оскільки дослідження логодизайну пов'язують колір з емоційною реакцією аудиторії та вимагають узгодження палітри з ідентичністю організації (Kamaruzaman, & Jamaludin, 2023, с. 149, 152, 154). Протестантський матеріал показує, що колір у цих громадах працює переважно як етнокультурний, а не як літургійний код. У реформатській церкві в Четфалві на Закарпатті дерев'яна стеля розділена на шістдесят кесонів з квітковими мотивами в національному стилі на білому, чорному та вохристо-червоному тлі, що відсилає до української плахти й килима (Kuryliak, Kotliarov, & Fedorenko, 2020).

Типографіка входить до ядра візуальної ідентичності й виражає характер організації (Johansen, & Gregersen, 2024, с. 407), причому шрифт передає цей характер через структуру літер, товщину ліній і декор (Grohmann, Giese, & Parkman, 2013, с. 390). Той самий припис функціональної форми, що діє в архітектурі громад, поширюється й на гарнітуру (Kuryliak, Kotliarov, & Fedorenko, 2020). Тому протестантська айдентика тяжіє до простих шрифтових рішень з відкритим рисунком літери й помірним контрастом штрихів, розрахованих передусім на читання (у тому числі з екрана). Стилізація під рукопис і надмірний декор зміщують напис у бік орнаменту й послаблюють його комунікативну функцію. Окрему художню проблему становить співвідношення напису і графічного символу, оскільки назва громади за кеглем і насиченістю не повинна перебивати хрест, а хрест не повинен зводити назву до підпису під зображенням. Оптичну рівновагу цих складників задає композиційне рішення логотипа.

Для протестантських громад гарнітура несе додаткове навантаження, якого немає в іконоцентричних традиціях. Якщо ядром візуальної традиції є текст, а не образ, і якщо ідентичність тримається на змісті проповіді, то шрифт стає найближчим до сакральної поверхні елементом, який ця традиція собі дозволяє. Можна висунути припущення, що типографіка біблійного тексту сприймається громадою консервативніше, ніж інші компоненти візуальної ідентичності. Це положення потребує окремої емпіричної перевірки.

Логотип у сучасних дослідженнях постає не як емблема, а як вузол системи, куди входять назва, типографіка, колір, слоган і додаткова графіка (Gregersen, & Johansen, 2022; Dwitasari, Zulaikha, Hanoum, Alamin, & Lee, 2025), тоді як вимога тотальної єдності образу вже не має статусу без-

заперечної норми (Gregersen, & Johansen, 2022; Johansen, & Gregersen, 2024). Візуально складні логотипи подобаються при першому контакті, але з часом їхня оцінка знижується, тоді як концептуально складні виграють у часі через множинність значень (Erjansola, Lipponen, Vehkalahti, Aula, & Pirttilä-Backman, 2021, с. 242). Богословський знак концептуально складний за визначенням, бо хрест несе шар значень, не вичерпний одним прочитанням. Оптимум для церковної айдентики лежить у поєднанні візуальної простоти з концептуальною щільністю, і логотип коледжу в Амедзофе побудований саме так, як і три хрести львівської «Голгофи». Оцінюють при цьому не саму форму, а здатність знака виражати ідентичність громади (Erjansola, Lipponen, Vehkalahti, Aula, & Pirttilä-Backman, 2021, с. 248). П. Двітасарі зі співавторами показали, що узгодженість зовнішнього образу залежить від того, чи розуміють базові елементи бренду самі учасники спільноти (Dwitasari, Zulaikha, Hanoum, Alamin, & Lee, 2025), тому візуальна система церкви тримається доти, доки громада здатна прочитати її богословськи.

Графічні елементи демонструють найпомітніший зсув. У балійській столі через вишиті патерни старійшини позначені виноградною лозою з гроном, диякони хлібом і рибою, а євангелісти рисовими колосками (Wardhana, Erfiani, & Dewi, 2026, с. 168). Заміна не є декоративною. Вона перекладає біблійну метафору мовою місцевої агрокультури, зберігає функцію знака і змінює лише його матеріальний носій. Українська паралель структурно тотожна, адже четфалвівський орнамент вводить у протестантський інтер'єр мову народного текстилю. Вплив національної культури та мови тут постає як свідомий крок громади до зближення із суспільством (Kuryliak, Kotliarov, & Fedorenko, 2020).

Цифрове середовище пришвидшує описані процеси, оскільки соціальні медіа змінили спосіб публічної самопрезентації церков (Supit, Johannis, Maisudu, & Tarek, 2024, с. 52), а цифрові технології змінюють рух культурних символів (Brus, 2026, с. 179). Тут виникає критика зсередини самої протестантської рефлексії, оскільки надмір уваги до естетики власної стрічки перетворює технологію на «новий ідол» (Supit, Johannis, Maisudu, & Tarek, 2024, с. 57). Механізм подібних переходів Г. Барон пояснив через пірсівське поняття звички, за яким прочитання релігійного символу змінюється разом із суспільним контекстом (Baron, 2025). Хрест на аватарі церковної сторінки не є тим самим хрестом, який просто перенесли на новий носій, бо змінилася звичка прочитання, а разом з нею й сам знак.

Ідентифікаційно-брендинговий режим відрізняється від решти адресатом і критерієм успішності. Знак тут оцінюють за впізнаваністю в конкурентному інформаційному потоці, а його богословський шар стає другим рівнем прочитання, доступним переважно посвяченим. Принципи простоти й узгодженості пов'язують саме з довірою та наміром взаємодії (Mohamed, & Adiloglu, 2023, с. 34), а огляд емпіричних праць фіксує вплив візуальної ідентичності на ставлення аудиторії та лояльність (Yu, Sazrin, Nazlina, Eehe, & Shi, 2024). Переносити маркетингові ефекти на релігійну спільноту без окремої перевірки все ж передчасно, оскільки доказова база потребує посилення.

Спільне для всіх чотирьох режимів полягає в тому, що знак перестав бути автономним об'єктом і став елементом комунікативної системи, зверненої до аудиторії. Сучасний брендинг не зламав протестантську традицію. Він знайшов у ній готову семіотичну інфраструктуру, закладену реформаційним рішенням про статус зображення (Kuryliak, Kotliarov, & Fedorenko, 2020). Межа процесу проходить там, де логіка впізнаваності розходиться з логікою сповідання, оскільки брендингова оптика оптимізує знак під афект та запам'ятовуваність (Kamaruzaman, & Jamaludin, 2023; Yu, Sazrin, Nazlina, Eehe, & Shi, 2024), тоді як конфесійна вимагає, щоб знак залишався прочитуваним для самої громади (Dwitasari, Zulaikha, Hanoum, Alamin, & Lee, 2025).

Зіставлення кейсів дозволяє виділити чотири режими, у яких працює візуальний знак сучасної протестантської громади, розмежовані за домінантною ознакою трансформації (табл. 1). Три перші режими спираються на наявну класифікацію культурних кодів (Brus, 2026, с. 181). Ідентифікаційно-брендинговий режим запропонований з огляду на цифрову практику громад.

Таблиця 1

Режими функціонування візуального знака в сучасних протестантських громадах

Режим	Приклад	Функція знака	Домінантна ознака трансформації
Архівно-меморіальний	Спрощений чотирикінцевий хрест класичного протестантизму; модернізований традиційний знак.	Тяглість і легітимація.	Збереження успадкованої форми з мінімальним втручанням.
Перформативно-ритуальний	Вишита графіка балійської столи, що розмежовує служіння; три хрести львівської «Голгофи».	Розмітка ролей і подій.	Перенесення знака на предметний носій дії.
Діалогічно-транскультурний	Рисові колоски замість зерна; четфалвівський орнамент у стилі плахти; сонце й промені поряд з хрестом.	Переклад у місцевий контекст.	Заміна образного ряду локальним при незмінному змісті.
Ідентифікаційно-брендинговий	Логотип громади на цифрових носіях, естетика церковної стрічки в соцмережах.	Упізнаваність і залучення уваги.	Спрощення й масштабування форми під екранний формат.

Джерело: систематизовано автором на основі (Brus, 2026) та проаналізованих кейсів.

Наукова новизна. Запропоновано комплексний розгляд хреста, колірного коду, гарнітури та супровідної графіки протестантської айдентики як взаємопов'язаних компонентів єдиної системи візуальної ідентичності. Типологія охоплює чотири способи функціонування знака, три з яких спираються на вже описані типи культурних кодів, а ідентифікаційно-брендинговий раніше не фіксувався й виявлений у практиці цифрової комунікації громад. Сформульовано тезу про притаманну протестантизму семіотичну економію, згідно з якою закріплений Реформацією статус зображення як ілюстрації знижує богословську ціну графічного оновлення громади.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Хрест зберігає богословський зміст, але змінює того, до кого звернений. Знак, який раніше працював усередині спільноти, перетворюється на маркер, адресований місту та платформній аудиторії, і починає підпорядковуватися правилам, описаним для логотипів, а не для сакральних зображень. Колір і гарнітура переймають частину смислового навантаження, яке в іконоцентричних традиціях несе образ, а графічні елементи приходять з локальної матеріальної культури, через що конфесійна ідентичність зрощується з етнокультурною, і балійський рис та закарпатська плахта виявляються функціональними аналогами.

Умовою трансформації є реформаційне рішення про статус зображення, яке робить графічне оновлення богословськи малозатратним і пояснює відкритість протестантських спільнот до брендингової логіки. Ризик зафіксований усередині самої протестантської рефлексії й полягає в тому, що естетика церковної стрічки здатна витіснити зміст, заради якого знак існує. Аналіз спирається на кейси, уже описані в літературі, тому запропонована типологія зберігає аналітичний статус. Наступний крок полягає в суцільному аналізі логотипів, колірних палітр і гарнітур українських баптистських, п'ятдесятницьких та адвентистських громад за період з 2000 по 2025 рік.

Фінансування / Funding

Дослідження здійснено без залучення зовнішнього фінансування.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence

Автор запевняє, що технології штучного інтелекту при підготовці цієї статті не застосовувалися.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest

Автор підтверджує відсутність будь-якого конфлікту інтересів — фінансового, особистого, авторського чи іншого, — який міг би позначитися на проведенні дослідження або на викладених у статті результатах.

Надійшла до редакції / Received: 03.08.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 25.08.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 31.08.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Baron, G. B. (2025). Jesus' Sandals as a Concretion of Humility: A Semiotic Analysis from the Carolingian Era to Contemporary Walmart Sales. *Visible,* 14. **https://doi.org/10.25965/visible.854**

Brus, M. (2026). Cultural Identity in Contemporary Photography: Transformation of Visual Codes in a Globalized World. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences,* 1, 179–184. **https://doi.org/10.30525/2592-8813-2026-1-20**

Dwitasari, P., Zulaikha, E., Hanoum, S., Alamin, R. Y., & Lee, L. (2025). Internal Perspectives on Visual Identities in Higher Education: A Case Study of Top-Ranked Universities in Indonesia. *F1000Research,* 13, 1535. **https://doi.org/10.12688/f1000research.159232.2**

Erjansola, A.-M., Lipponen, J., Vehkalahti, K., Aula, H.-M., & Pirttilä-Backman, A. (2021). From the Brand Logo to Brand Associations and the Corporate Identity: Visual and Identity-Based Logo Associations in a University Merger. *Journal of Brand Management,* 28, 241–253. **https://doi.org/10.1057/s41262-020-00223-5**

Gregersen, M. K., & Johansen, T. S. (2022). Organizational-Level Visual Identity: An Integrative Literature Review. *Corporate Communications: An International Journal,* 27(3), 441–456. **https://doi.org/10.1108/ccij-06-2021-0068**

Grohmann, B., Giese, J. L., & Parkman, I. D. (2013). Using Type Font Characteristics to Communicate Brand Personality of New Brands. *Journal of Brand Management,* 20, 389–403. **https://doi.org/10.1057/bm.2012.23**

Johansen, T. S., & Gregersen, M. K. (2024). The Authenticity of Organizational-Level Visual Identity in the Context of Strategic Communication. *International Journal of Strategic Communication,* 18, 404–423. **https://doi.org/10.1080/1553118x.2024.2352114**

Kamaruzaman, N. N. N., & Jamaludin, M. (2023). Literature Analysis of the Emotional Colours in Big Brand Logo Design. *Journal of Mathematics and Computing Science,* 9(2), 149–158. **https://doi.org/10.24191/jmcs.v9i2.559**

Kuryliak, V., Kotliarov, P., & Fedorenko, M. (2020). Architectural Features of Protestant Churches from the 16th to the 21st Centuries in Ukraine. *Occasional Papers on Religion in Eastern Europe,* 40(9), 5. **https://digitalcommons.georgefox.edu/ree/vol40/iss9/5**

Mohamed, K., & Adiloglu, F. (2023). Analyzing the Role of Gestalt Elements and Design Principles in Logo and Branding. *International Journal of Communication and Media Science,* 10(2), 33–43. **https://doi.org/10.14445/2349641x/ijcms-v10i2p104**

Supit, K. M., Johannis, M., Maisudu, J., & Tarek, J. (2024). Digital Mission in a Post-Pandemic World: Reimagining Evangelism and Discipleship. *Philosophy Global: International Journal of Christian and Catholic Philosophy,* 1(2), 48–62. **https://doi.org/10.70062/philosophyglobal.v1i4.176**

Tumėnas, V. (2021). The Cross-Cultural Background and Modern Transformations of Religious and Spiritual Symbols of Lithuanian Identity. *Yearbook of Balkan and Baltic Studies,* 4, 65–101. **https://doi.org/10.7592/ybbs4.03**

Vinyo, I. Y. (2025). Semiotic Analysis of Symbolism in the Logo of the Evangelical Presbyterian College of Education, Amedzofe (AMECO) in Ghana: Modernity in Institution Branding. *European Journal of Linguistics,* 4, 65–101. **https://doi.org/10.47941/ejl.2515**

Wardhana, I. G. N. P., Erfiani, N. M. D., & Dewi, N. L. D. S. (2026). The Stola Symbol of GKPB (Protestant Christian Church in Bali): A Landscape Linguistic Study. *Retorika: Jurnal Ilmu Bahasa,* 12(1), 159–170. **https://doi.org/10.22225/jr.12.1.2026.159-170**

Yu, M. Y., Sazrin, B. Z. A., Nazlina, B. S., Eehe, C. H., & Shi, L. J. (2024). Effects of Brand Visual Identity on Consumer Attitude: A Systematic Literature Review. *Environment and Social Psychology.* **https://doi.org/10.37766/inplasy2024.5.0048**

REFERENCES

Baron, G. B. (2025). Jesus' Sandals as a Concretion of Humility: A Semiotic Analysis from the Carolingian Era to Contemporary Walmart Sales. *Visible,* 14. **https://doi.org/10.25965/visible.854** [in English]

Brus, M. (2026). Cultural Identity in Contemporary Photography: Transformation of Visual Codes in a Globalized World. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences,* 1, 179–184. **https://doi.org/10.30525/2592-8813-2026-1-20** [in English]

Dwitasari, P., Zulaikha, E., Hanoum, S., Alamin, R. Y., & Lee, L. (2025). Internal Perspectives on Visual Identities in Higher Education: A Case Study of Top-Ranked Universities in Indonesia. *F1000Research,* 13, 1535. **https://doi.org/10.12688/f1000research.159232.2** [in English]

Erjansola, A.-M., Lipponen, J., Vehkalahti, K., Aula, H.-M., & Pirttilä-Backman, A. (2021). From the Brand Logo to Brand Associations and the Corporate Identity: Visual and Identity-Based Logo Associations in a University Merger. *Journal of Brand Management,* 28, 241–253. **https://doi.org/10.1057/s41262-020-00223-5** [in English]

Gregersen, M. K., & Johansen, T. S. (2022). Organizational-Level Visual Identity: An Integrative Literature Review. *Corporate Communications: An International Journal,* 27(3), 441–456. **https://doi.org/10.1108/ccij-06-2021-0068** [in English]

Grohmann, B., Giese, J. L., & Parkman, I. D. (2013). Using Type Font Characteristics to Communicate Brand Personality of New Brands. *Journal of Brand Management,* 20, 389–403. **https://doi.org/10.1057/bm.2012.23** [in English]

Johansen, T. S., & Gregersen, M. K. (2024). The Authenticity of Organizational-Level Visual Identity in the Context of Strategic Communication. *International Journal of Strategic Communication,* 18, 404–423. **https://doi.org/10.1080/1553118x.2024.2352114** [in English]

Kamaruzaman, N. N. N., & Jamaludin, M. (2023). Literature Analysis of the Emotional Colours in Big Brand Logo Design. *Journal of Mathematics and Computing Science,* 9(2), 149–158. **https://doi.org/10.24191/jmcs.v9i2.559** [in English]

Kuryliak, V., Kotliarov, P., & Fedorenko, M. (2020). Architectural Features of Protestant Churches from the 16th to the 21st Centuries in Ukraine. *Occasional Papers on Religion in Eastern Europe,* 40(9), 5. **https://digitalcommons.georgefox.edu/ree/vol40/iss9/5** [in English]

Mohamed, K., & Adiloglu, F. (2023). Analyzing the Role of Gestalt Elements and Design Principles in Logo and Branding. *International Journal of Communication and Media Science,* 10(2), 33–43. **https://doi.org/10.14445/2349641x/ijcms-v10i2p104** [in English]

Supit, K. M., Johannis, M., Maisudu, J., & Tarek, J. (2024). Digital Mission in a Post-Pandemic World: Reimagining Evangelism and Discipleship. *Philosophy Global: International Journal of Christian and Catholic Philosophy,* 1(2), 48–62. **https://doi.org/10.70062/philosophyglobal.v1i4.176** [in English]

Tumėnas, V. (2021). The Cross-Cultural Background and Modern Transformations of Religious and Spiritual Symbols of Lithuanian Identity. *Yearbook of Balkan and Baltic Studies,* 4, 65–101. **https://doi.org/10.7592/ybbs4.03** [in English]

Vinyo, I. Y. (2025). Semiotic Analysis of Symbolism in the Logo of the Evangelical Presbyterian College of Education, Amedzofe (AMECO) in Ghana: Modernity in Institution Branding. *European Journal of Linguistics,* 4, 65–101. **https://doi.org/10.47941/ejl.2515** [in English]

Wardhana, I. G. N. P., Erfiani, N. M. D., & Dewi, N. L. D. S. (2026). The Stola Symbol of GKPB (Protestant Christian Church in Bali): A Landscape Linguistic Study. *Retorika: Jurnal Ilmu Bahasa,* 12(1), 159–170. **https://doi.org/10.22225/jr.12.1.2026.159-170** [in English]

Yu, M. Y., Sazrin, B. Z. A., Nazlina, B. S., Eehe, C. H., & Shi, L. J. (2024). Effects of Brand Visual Identity on Consumer Attitude: A Systematic Literature Review. *Environment and Social Psychology.* **https://doi.org/10.37766/inplasy2024.5.0048** [in English]

УДК 794.8:7.05:159.937 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.07

Огурцов Сергій
викладач кафедри мультимедійного дизайну Харківської державної академії дизайну і мистецтв,
Харків, Україна

email: o.s.441977@gmail.com

Ohurtsov Serhii
Lecturer at the Department of Multimedia Design, Kharkiv State Academy of Design and Arts,
Kharkiv, Ukraine

email: o.s.441977@gmail.com

ВПЛИВ МІКРОАНІМАЦІЇ НА СПРИЙНЯТТЯ ВАГИ ВІРТУАЛЬНИХ ОБ'ЄКТІВ У ВІДЕОІГРАХ

У статті розглянуто проблему теоретичного осмислення мікроанімації як інструменту формування ілюзії ваги віртуальних об'єктів у відеоіграх. В контексті відеоігор мікроанімація розглядається як центральний елемент більш широкого кола прийомів та засобів (тремтіння камери, частинки, звукові акценти тощо), які виступають в якості супровідного мультимодального фідбеку, що підсилює дію мікроанімації, але не тотожні їй. Актуальність аналізу зумовлена тим, що сучасний ігровий дизайн дедалі частіше спирається на дрібні, майже непомітні анімаційні та інші допоміжні деталі, тоді як системного зв'язку між цими прийомами й психофізичними механізмами сприйняття ваги в науковій літературі бракує.

Метою статті є розроблення авторської концептуальної моделі й класифікації типів мікроанімації, що впливають на сприйняття ваги віртуальних об'єктів, та формулювання гіпотез для подальшої емпіричної перевірки.

Методи. Проаналізовано три групи джерел — класичну теорію анімації, дослідження ігрового відчуття (game feel) і «соковитості» (juiciness), а також психофізику сприйняття ваги, зокрема ілюзію «розмір–вага» і псевдогаптичні дослідження у віртуальній реальності; на основі їх зіставлення побудовано чотирирівневу класифікацію сигналів ваги — від власне кінематичної мікроанімації до контекстного мультимодального фідбеку. Запропоновано також концептуальну модель перцептивної інтеграції цих сигналів гравцем і чотири гіпотези щодо співвідношення тривалості супровідної фази руху, конгруентності мультимодальних сигналів і сприйнятої ваги об'єкта.

Наукова новизна роботи полягає в синтезі розрізнених теоретичних напрямів у єдину прикладну модель, придатну для використання в практиці ігрового дизайну та подальших емпіричних досліджень.

Результати. Аналіз виокремлює чотири рівні сигналів, які формують сприйняття ваги віртуальних об'єктів: кінематичні сигнали (стискання й розтягування, таймінг, траєкторії руху), вторинні / інерційні сигнали (післядія руху, перекривання дії), зворотний зв'язок під час удару (тремтіння камери, частинки, зупинка кадру, звук) та контекстуальні сліди взаємодії з довкіллям (деформація поверхні, пил, тінь). Концептуальна модель описує, як гравець інтегрує ці сигнали в єдине судження про вагу, залежне від їхньої узгодженості. Сформульовано чотири гіпотези, що стосуються тривалості післядії руху, криволінійного зв'язку між інтенсивністю зворотного зв'язку та сприйманою вагою, відносної прогностичної сили таймінгу порівняно з амплітудою деформації та важливості узгодженості сигналів порівняно з їхньою кількістю.

Висновки. Запропоновані класифікація та модель поєднують раніше не пов'язані між собою дослідницькі напрями в єдину орієнтовану на дизайн концептуальну основу, придатну для практики ігрової анімації та дизайн-освіти, водночас потребуючи подальшої емпіричної перевірки за допомогою контрольованих досліджень користувачів.

Ключові слова: мікроанімація; ігровий дизайн; сприйняття ваги; ігрове відчуття (game feel); віртуальні об'єкти; мультимодальний фідбек; соковитість (juiciness).

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

THE EFFECT OF MICRO-ANIMATION ON THE PERCEPTION OF THE WEIGHT OF VIRTUAL OBJECTS IN VIDEO GAMES

The article examines the problem of the theoretical understanding of micro-animation as a tool for creating the illusion of weight in virtual objects in video games. In the context of video games, micro-animation is considered a central element within a broader range of techniques and devices (camera shake, particles, audio cues, etc.) that function as supplementary multimodal feedback, enhancing the effect of micro-animation but not being identical to it. The relevance of the analysis stems from the fact that contemporary game design increasingly relies on small, almost imperceptible animation and other supporting details, while the scientific literature lacks a systematic account of the relationship between these techniques and the psychophysical mechanisms underlying the perception of weight.

The purpose of the article is to develop an original conceptual model and classification of micro-animation types that influence the perception of the weight of virtual objects, and to formulate hypotheses for further empirical testing.

Methods. Three groups of sources were analyzed: classical animation theory, studies of game feel and juiciness, and psychophysics of weight perception, including the size–weight illusion and pseudo-haptic research in virtual reality. Based on their comparison, a four-level classification of weight cues was developed, ranging from micro-animation itself at the kinematic level to contextual multimodal feedback. A conceptual model of players' perceptual integration of these cues was also proposed, along with four hypotheses concerning the relationship between the duration of the accompanying motion phase, multimodal signal congruence, and the perceived weight of an object.

Scientific novelty lies in synthesizing previously disparate theoretical approaches into a unified applied model suitable for use in game design practice and further empirical research.

Results. The analysis identifies four levels of cues that shape the perception of the weight of virtual objects: kinematic cues (squash and stretch, timing, and motion trajectories); secondary/inertial cues (motion follow-through and overlapping action); impact feedback (camera shake, particles, frame freeze, and sound); and contextual traces of interaction with the environment (surface deformation, dust, and shadows). The conceptual model describes how players integrate these cues into a unified judgment of weight, depending on their consistency. Four hypotheses are formulated concerning the duration of motion follow-through, the nonlinear relationship between feedback intensity and perceived weight, the relative predictive power of timing compared with deformation amplitude, and the importance of cue consistency compared with the number of cues.

Conclusions. The proposed classification and model bring together previously unrelated research areas into a unified, design-oriented conceptual framework suitable for game animation practice and design education, while requiring further empirical validation through controlled user studies.

Keywords: micro-animation; game design; weight perception; game feel; virtual objects; multimodal feedback; juiciness.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Сучасний відеоігровий дизайн усе частіше конкурує не лише на рівні механік чи наративу, а на рівні відчуттів, що виникають у гравця в найкоротший проміжок часу — між натисканням кнопки та реакцією об'єкта на екрані. Саме цей проміжок заповнює мікроанімація: короткі, часто менш ніж секундні деформації форми, зсуви (перенесення) ваги персонажа (weight shifting), тремтіння каменю після удару, інерційне коливання підвішеного предмета. Гравець рідко усвідомлює ці деталі, однак саме вони формують інтуїтивне враження про фізичні властивості віртуального об'єкта, зокрема про його вагу.

Проблема полягає в тому, що знання про роль мікроанімації у формуванні відчуття ваги розподілені між кількома дисциплінарними га-

лузями, які традиційно розвиваються паралельно й рідко перетинаються в українськомовному науковому дискурсі дизайну. З одного боку, існує майже столітня традиція класичної анімації, яка розробила прикладні прийоми — стиснення й розтягнення форми, випередження руху, супровідну фазу, — спрямовані на створення ілюзії маси та фізичності персонажа (Thomas & Johnston, 1981; Lasseter, 1987; Колесник, 2024). З іншого боку, психофізика запропонувала точні експериментальні моделі того, як людина оцінює вагу об'єкта на основі зорових ознак розміру, матеріалу й освітленості (Charpentier, 1891; Buckingham, Goodale, White, & Westwood, 2016). Третій масив досліджень — теорія ігрового відчуття (game feel) і «соковитості» (juiciness) — описує, як шари аудіовізуального фідбеку впливають на суб'єктивну переконливість взаємодії гравця з грою (Swink, 2009; Hicks, Dickinson, Holopainen, & Gerling, 2018; Kao, 2020).

Розбіжність між цими напрямками створює цілком практичну проблему: дизайнери інтерфейсів та аніматори здебільшого покладаються на інтуїцію та професійний досвід, підбираючи параметри мікроанімації методом проб і помилок, тоді як психофізичні дослідження ваги практично не враховують специфіку ігрового середовища та мову анімації. Водночас для розробки відеоігор ця проблема має безпосереднє практичне значення: вага віртуального об'єкта — один із головних атрибутів, що визначає переконливість ігрового світу, зрозумілість механік та загальну якість взаємодії гравця з інтерфейсом.

Актуальність статті зумовлена, таким чином, потребою побудувати теоретичний міст між класичною теорією анімації, психофізикою сприйняття ваги та сучасною теорією ігрового фідбеку, а також запропонувати дизайн-орієнтовану класифікацію, придатну для практичного застосування та подальшої емпіричної перевірки.

Аналіз основних досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання окресленої проблеми. Класична теорія анімації сформувалася у студії Волта Диснея у 1930–1940-х роках і була систематизована аніматорами Ф. Томасом та О. Джонстоном у книзі «The Illusion of Life: Disney Animation» (Thomas & Johnston, 1981; Мараховська, 2019). Дванадцять принципів, викладених у цій праці, зокрема стиснення й розтягнення форми (squash and stretch), випередження руху (anticipation), супровідна фаза та перекриття рухів (follow-through and overlapping action), тайминг (timing) і дугові траєкторії (arcs), були розроблені для мальованої анімації, однак Дж. Лассетер у програмній статті для ACM SIGGRAPH показав, що ці ж принципи безпосередньо застосовні до тривимірної комп'ютерної анімації та інтерактивних середовищ (Lasseter, 1987), що зробило їх фактичним стандартом для сучасного ігрового аніматора.

Паралельно в індустрії відеоігор сформувався пласт прийомів, який позначають терміном «соковитість» (juiciness). Термін увійшов у професійний обіг завдяки статті К. Гейбл, Ш. Шодхана, М. Кучіца та К. Грея «How to Prototype a Game in Under 7 Days» (2005), де соковитим було названо елемент гри, що демонструє помітну, часто надлишкову реакцію — підстрибування, тремтіння, розбризкування — у відповідь на дію гравця. С. Свінк у книзі «Game Feel: A Game Designer's Guide to Virtual Sensation» систематизував це явище в межах ширшого поняття «ігрового відчуття» — сукупного враження контрольованості, відповідності дій і задоволення від взаємодії з грою (Swink, 2009), підкресливши, що соковитість є лише одним, хоча й помітним, компонентом game feel.

К. Хікс зі співавторами на основі опитування сімнадцяти розробників ігор побудували емпірично обґрунтовану рамку соковитого дизайну (Hicks, Dickinson, Holopainen, & Gerling, 2018), що охоплює три складові: характеристики гри, стан гри та прямий фідбек (тремтіння камери, частинки, звукові акценти, зупинка кадру в момент удару). У пізнішому експериментальному дослідженні (Hicks, Gerling, Richardson, Pike, Burman, & Dickinson, 2019) автори показали, що додавання надлишкових, функціонально не обов'язкових візуальних прикрас підвищує відчуття контролю гравця, однак вплив на відчуття компетентності виявився залежним від контексту гри. Принципово суттєвим для подальшого формулювання гіпотез є результат Д. Као: у масштабному експериментальному дослідженні action-RPG (N = 3018) виявлено, що як повна відсутність соковитих ефектів, так і їхня надмірна кількість погіршують суб'єктивний досвід гравця, тривалість гри та показники результативності порівняно з помірковаником рівнем (Kao, 2020). До подібного висновку

раніше дійшли Дж. Джуул і Дж. Беджі, які експериментально довели, що корисність соковитого інтерфейсного фідбеку для гравців різного рівня майстерності неоднакова (Juul & Begy, 2016; Saffer, 2013).

Третій масив релевантних досліджень становить експериментальна психофізика сприйняття ваги. Ще у 1891 році О. Шарпентьє експериментально описав ілюзію «розмір-вага» (size-weight illusion): з двох об'єктів однакової маси менший за розміром систематично сприймається важчим (Charpentier, 1891). Пізніші дослідження Дж. Бакінгема із співавторами підтвердили, що ця ілюзія виникає навіть за відсутності стійких категоріальних очікувань щодо матеріалу об'єкта, а отже, керується передусім самим фактом розбіжності розмірів (Buckingham, Goodale, White, & Westwood, 2016). М. Плазьє та Я. Смітс експериментально показали, що ефект розміру на сприйняття ваги зберігається навіть тоді, коли видимий обсяг матеріалу лишається незмінним, тобто очікування ваги формується на основі зовнішнього габариту форми, а не лише видимої кількості речовини (Plaisier & Smeets, 2015; Kim & Lee, 2021; Shimamura, Shimomura, Ban, Ujitoko & Warisawa, 2024).

Перенесення цих закономірностей у цифрове середовище підтверджують дослідження псевдогаптики у віртуальній реальності (pseudo-haptic weight studies). М. Самад із співавторами експериментально показали, що зміна співвідношення «керування-відображення» — розбіжність між реальним рухом руки користувача та видимим переміщенням віртуального об'єкта — самостійно змінює суб'єктивне відчуття ваги предмета за відсутності будь-якої фізичної зміни (Samad, Gatti, Hermes, Benko, & Parise, 2019). Попри переваги кожного з трьох розглянутих напрямів — класичної анімації, теорії ігрового відчуття та психофізики ваги, — жодне з вивчених джерел не пропонує їх цілісного синтезу у вигляді прикладної класифікації, орієнтованої на потреби ігрового дизайну. Саме цю прогалину покликана заповнити пропонована стаття.

Формулювання цілей та завдань статті. Метою статті є теоретичне обґрунтування ролі мікроанімації у формуванні сприйняття ваги віртуальних об'єктів у відеоіграх та розроблення на цій основі авторської концептуальної моделі й класифікації, придатних для практики ігрового дизайну і подальшої емпіричної перевірки.

Для досягнення мети поставлено такі завдання:

1) систематизувати теоретичні засади класичної анімації, теорії ігрового відчуття та психофізики сприйняття ваги, релевантні для проблеми дослідження;

2) розробити класифікацію типів сигналів, що формують сприйняття ваги віртуального об'єкта (мікроанімація та супровідний мультимодальний фідбек);

3) побудувати концептуальну модель перцептивної інтеграції цих сигналів гравцем;

4) сформулювати гіпотези для подальшої емпіричної перевірки запропонованої моделі.

Виклад основного матеріалу та його результатів.

1. Вага як перцептивний конструкт. У психофізиці вагу об'єкта розглядають не як пряме відображення фізичної маси, а як результат інтеграції сенсорних і когнітивних сигналів. Ілюзія «розмір-вага», описана О. Шарпентьє ще у 1891 році, демонструє це найбільш наочно: з двох об'єктів однакової маси менший систематично сприймається важчим (Charpentier, 1891). Це явище пояснюють ефектом очікування: мозок формує апріорне очікування ваги на основі розміру об'єкта, і якщо реальна вага виявляється меншою за очікувану для такого розміру, об'єкт сприймається важчим відносно цього очікування (Buckingham, Goodale, White, & Westwood, 2016).

Дослідження М. Плазьє та Я. Смітса показало, що ефект розміру на сприйняття ваги зберігається навіть тоді, коли видимий обсяг матеріалу лишається незмінним, наприклад, якщо об'єкт має приховані порожнини (Plaisier & Smeets, 2015).

Дослідження у віртуальній реальності підтверджують перенесення цього механізму на цифрове середовище. М. Самад із співавторами експериментально довели, що зміна співвідношення «керування-відображення» — розбіжність між реальним рухом руки користувача і видимим переміщенням віртуального об'єкта — самостійно змінює суб'єктивне відчуття ваги предмета за цілковитої відсутності фізичної зміни (Samad, Gatti, Hermes, Benko, & Parise, 2019).

2. Мікроанімація як носій фізичної інформації. Більшість принципів класичної анімації прямо чи опосередковано слугують передачі фізичних властивостей об'єкта, зокрема ваги. Сти-

снення і розтягнення (squash and stretch) вважають найважливішим із дванадцяти принципів: деформація форми об'єкта під час руху за умови збереження його об'єму створює ілюзію еластичності, маси й гравітаційного впливу (Thomas & Johnston, 1981).

Випередження руху (anticipation) готує глядача до основної дії через короткий підготовчий рух у протилежному напрямку — присідання перед стрибком, замах перед ударом (Thomas & Johnston, 1981).

Супровідна фаза та перекриття дій (follow-through and overlapping action) описують інерційне «дотягування» частин об'єкта чи персонажа після завершення основного руху — розвіювання волосся, погойдування підвішеного предмета, тремтіння гнучкої конструкції (Thomas & Johnston, 1981).

Уповільнення на початку й наприкінці руху (slow in and slow out) та тайминг (timing) визначають розподіл кадрів у межах руху: більша кількість кадрів на одиницю відстані означає повільніший, «важчий» рух, менша — швидший, «легший» (Thomas & Johnston, 1981).

Дугові траєкторії (arcs) — ще один принцип, що впливає на сприйняття фізичності: природні рухи живих і фізичних об'єктів відбуваються по дугах, тоді як лінійна, механічна траєкторія зчитується гравцем як штучна й позбавлена ваги.

3. Шар «соковитості» та імпакт-фідбек. Окрім кінематичної деформації самого об'єкта, сприйняття ваги формується додатковим шаром аудіовізуального фідбеку, що супроводжує контакт об'єкта з середовищем. К. Хікс зі співавторами виокремили в межах цього шару такі прийоми, як тремтіння камери, частинки (пил, іскри, уламки, бризки) та зупинка кадру в момент удару (hit-stop) (Hicks, Dickinson, Holopainen, & Gerling, 2018) (Рис. 1).



Рис. 1. Використання соковитих ефектів у грі Heroic Fantasy.

Результат Д. Као має суттєве значення для розуміння механізму дії цього шару: у масштабному експериментальному дослідженні виявлено, що зв'язок між інтенсивністю соковитих ефектів і якістю ігрового досвіду має криволінійний характер — і мінімальний, і надмірний рівень фідбеку погіршують результат порівняно з поміркованим рівнем (Као, 2020). Це спостереження логічно узгоджується з попереднім висновком Дж. Джуула та Дж. Беджі про те, що надлишковий фідбек може заважати зчитуванню функціонально значущої інформації, насамперед для менш досвідчених гравців (Juul & Begy, 2016).

4. Авторська класифікація сигналів ваги. Синтез розглянутих теоретичних ліній дає підстави запропонувати авторську чотирирівневу класифікацію сигналів, що формують сприйняття ваги віртуального об'єкта (Табл. 1).

Таблиця 1

Класифікація сигналів (мікроанімація та супровідний фідбек)

Рівень	Категорія сигналів	Приклади прийомів	Теоретичне джерело
1	**Кінематичні сигнали (мікроанімація)**	Стиснення й розтягнення форми; тайминг і кількість кадрів уповільнення; дугова траєкторія руху	Thomas & Johnston, 1981; Lasseter, 1987
2	**Вторинні (інерційні) сигнали (мікроанімація)**	Супровідна фаза руху; перекриття рухів окремих частин об'єкта; вторинне тремтіння чи погойдування	Thomas & Johnston, 1981
3	**Імпакт-фідбек (супровідний фідбек)**	Тремтіння камери; частинки (пил, іскри, уламки, бризки); зупинка кадру в момент контакту (hit-stop); звуковий акцент удару	Hicks et al., 2018; Kao, 2020
4	**Контекстні сліди середовища (супровідний фідбек)**	Деформація чи реакція поверхні контакту; тривалість сліду (вм'ятина, хмара пилу); зміна освітлення й тіні при контакті	Plaisier & Smeets, 2015; Samad et al., 2019

5. Концептуальна модель перцептивної інтеграції. Запропонована класифікація описує елементи єдиного перцептивного конвеєра. Дизайнер починає з концептуального рішення про масу об'єкта, яке транслюється в конкретні параметри мікроанімації — амплітуду деформації, тривалість супровідної фази, криві згладжування руху. Ці параметри реалізуються одночасно на чотирьох рівнях класифікації — кінематичному, вторинному, імпакт-фідбеку та контекстному, кожен з яких надсилає гравцю окремий, частково надлишковий сигнал про вагу об'єкта (Рис. 2).

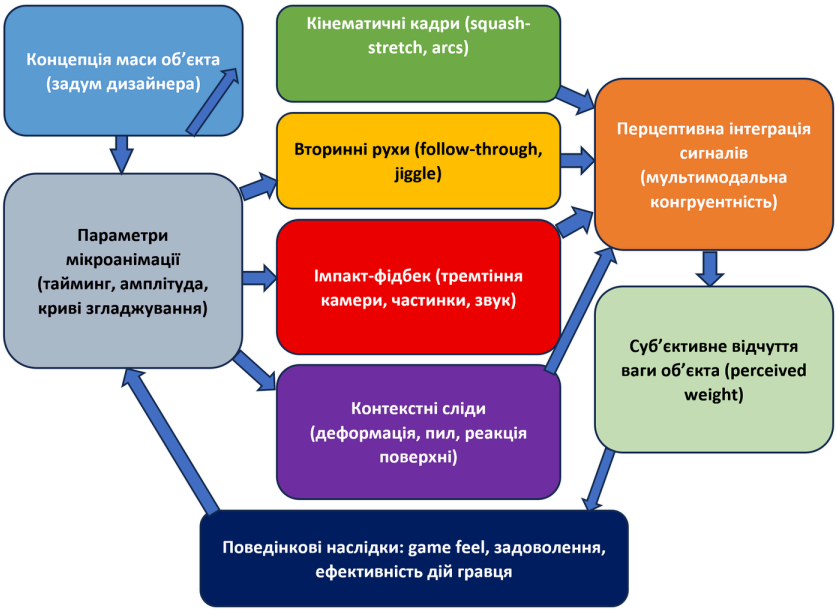


Рис. 2. Концептуальна модель перцептивної інтеграції сигналів ваги.

Головний етап моделі — перцептивна інтеграція сигналів, під час якої гравець об'єднує кінематичну, аудіальну та контекстну інформацію в єдину оцінку ваги за принципом, аналогічним моделі очікування в психофізиці (Buckingham, Goodale, White, & Westwood, 2016). Суттєвою умовою ефективної інтеграції є мультимодальна конгруентність сигналів: якщо кінематичні сигнали й імпакт-фідбек узгоджені між собою, інтеграція дає стійке відчуття ваги. Якщо ж сигнали суперечать один одному, виникає перцептивний дисонанс, що погіршує зрозумілість механіки гри.

Фінальний етап моделі — поведінкові наслідки: сформоване відчуття ваги впливає на суб'єктивну оцінку game feel, задоволення від гри та на ефективність дій гравця. Модель передба-

чає контур зворотного зв'язку: дизайнер, спостерігаючи за поведінкою тестувальників, ітеративно коригує параметри мікроанімації, що методологічно узгоджується з практикою орієнтованого на гравця («played-tested») дизайну, описаною С. Свінком (Swink, 2009).

6. Гіпотези для емпіричної перевірки. На основі запропонованої моделі сформульовано чотири гіпотези, призначені для подальшої емпіричної перевірки в контрольованому дизайн-експерименті (Табл. 2).

Гіпотеза H1 передбачає, що збільшення тривалості супровідної фази руху (follow-through) за інших рівних умов монотонно підвищує сприйняту вагу об'єкта, оскільки подовжена інерційна фаза є прямим кінематичним аналогом фізичної інерції (Thomas & Johnston, 1981).

Гіпотеза H2, спираючись на результати Д. Као (Kao, 2020), передбачає криволінійну (обернено U-подібну) залежність між загальною інтенсивністю імпакт-фідбеку та переконливістю сприйняття ваги: помірний рівень фідбеку посилює сприйняття ваги сильніше, ніж і мінімальний, і надмірний рівні.

Гіпотеза H3 передбачає, що тайминг руху (кількість кадрів уповільнення на початку й наприкінці руху) є надійнішим предиктором сприйнятої маси, ніж амплітуда стиснення-розтягнення форми, оскільки перший параметр напряму кодує тривалість дії сили, тоді як другий — переважно еластичність матеріалу.

Гіпотеза H4 передбачає, що конгруентність сигналів різних рівнів класифікації впливає на сприйняття ваги сильніше, ніж сама кількість сигналів (Samad, Gatti, Hermes, Benko, & Parise, 2019).

Таблиця 2
Гіпотези для подальшої емпіричної перевірки моделі

Гіпотеза	Незалежна змінна	Очікуваний характер зв'язку із сприйнятою вагою	Теоретичне підґрунтя
H1	Тривалість супровідної фази руху (follow-through)	Монотонне зростання: довша фаза — більша сприйнята вага	Thomas & Johnston, 1981
H2	Інтенсивність імпакт-фідбеку (тремтіння, частинки, звук, бризки)	Криволінійна (обернено U-подібна) залежність	Kao, 2020
H3	Тайминг руху проти амплітуди squash-stretch	Тайминг — сильніший предиктор маси, ніж амплітуда	Lasseter, 1987
H4	Конгруентність сигналів різних рівнів класифікації	Конгруентність впливає сильніше, ніж кількість сигналів	Samad et al., 2019

Висновки. Проведений теоретичний аналіз дав змогу вирішити поставлене завдання — синтезувати розрізнені напрями досліджень (класичну теорію анімації, теорію ігрового відчуття та соковитості, психофізику сприйняття ваги) в єдину прикладну модель, орієнтовану на потреби ігрового дизайну. Теоретичний аналіз дає підстави розглядати сприйняття ваги віртуального об'єкта як конструйований перцептивний ефект, що керується передусім зоровими й кінематичними ознаками.

Запропонована чотирирівнева класифікація — з чітким розмежуванням власне мікроанімації та супровідного мультимодального фідбеку — систематизує наявний професійний досвід аніматорів і геймдизайнерів, надаючи йому категоріальну структуру. Розроблена концептуальна модель перцептивної інтеграції описує ймовірний механізм, за яким ці сигнали можуть об'єднуватися гравцем у цілісну оцінку ваги.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що класичні принципи анімації, теорія ігрового відчуття та експериментальна психофізика ваги вперше розглянуті в єдиній аналітичній рамці, застосовній до практики розробки відеоігор. Практичне значення роботи полягає в можливості використання запропонованої класифікації як інструменту рефлексії дизайнера під час прототипування анімаційних рішень, а також як основи для розробки навчальних матеріалів зі спеціальності «Дизайн».

Перспективи подальших досліджень та рекомендації. Найближчою перспективою розвитку запропонованої моделі є проведення контрольованого експериментального дослідження за участю користувачів, спрямованого на перевірку

сформульованих гіпотез H1–H4. Доцільним видається використання внутрішньогрупового експериментального дизайну на базі спеціально розробленого прототипу гри, у якому можна незалежно варіювати тривалість супровідної фази руху, кількість кадрів уповільнення, амплітуду деформації форми та інтенсивність імпакт-фідбеку за фіксованої видимої маси об'єкта.

Практичний інтерес становить також дослідження можливості адаптивного налаштування параметрів мікроанімації відповідно до навички чи стилю гри користувача, що перегукується з висновком Дж. Джуула та Дж. Беджі про різну ефективність соковитого фідбеку для гравців різного рівня майстерності (Juul & Begy, 2016). Результати таких досліджень можуть стати основою для розробки прикладних методичних рекомендацій для фахівців із дизайну інтерактивних середовищ та ілюстративним матеріалом для навчальних курсів з анімації в дизайн-освіті.

Фінансування / Funding

Дослідження здійснено без залучення зовнішнього фінансування.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence

Автор запевняє, що технології штучного інтелекту при підготовці цієї статті не застосовувалися.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest

Автор підтверджує відсутність будь-якого конфлікту інтересів — фінансового, особистого, авторського чи іншого, — який міг би позначитися на проведенні дослідження або на викладених у статті результатах.

Надійшла до редакції / Received: 03.08.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 25.08.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 31.08.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Колесник, Н. (2024). *Анімаційна графіка та motion дизайн: Курс лекцій*. Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 150. **https://eprints.zu.edu.ua/42203/1/1.pdf**

Мараховська, К. (2019). Генеза та стан анімації в сучасній культурі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 33, 147–152. **https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.305**

Buckingham, G. (2014). Getting a grip on heaviness perception: A review of weight illusions and their probable causes. *Experimental Brain Research,* 232(6), 1623–1629. **https://doi.org/10.1007/s00221-014-3926-9**

Buckingham, G., Goodale, M. A., White, J. A., & Westwood, D. A. (2016). Equal-magnitude size-weight illusions experienced within and between object categories. *Journal of Vision,* 16(3), 25. **https://doi.org/10.1167/16.3.25**

Charpentier, A. (1891). Analyse expérimentale de quelques éléments de la sensation de poids. *Archives de Physiologie Normales et Pathologiques,* 3, 122–135.

Gable, K., Shodhan, S., Kucic, M., & Gray, K. (2005, October 26). How to prototype a game in under 7 days. *Game Developer*. **https://www.gamedeveloper.com/game-platforms/how-to-prototype-a-game-in-under-7-days**

Hicks, K., Dickinson, P., Holopainen, J., & Gerling, K. (2018). Good game feel: An empirically grounded framework for juicy design. *Proceedings of the 2018 DiGRA International Conference.* DiGRA Digital Library. **https://dl.digra.org/index.php/dl/article/view/936/936**

Hicks, K., Gerling, K., Richardson, G., Pike, T., Burman, O., & Dickinson, P. (2019). Understanding the effects of gamification and juiciness on players. *2019 IEEE Conference on Games (CoG),* 1–8. **https://doi.org/10.1109/CIG.2019.8848105**

Juul, J., & Begy, J. (2016). Good feedback for bad players? A preliminary study of "juicy" interface feedback. *Proceedings of the First Joint FDG/DiGRA Conference.* DiGRA/Society for the Advancement of the Science of Digital Games. **https://www.jasonbegy.com/uploads/5/0/7/7/50772065/juiciness.pdf**

Kao, D. (2020). The effects of juiciness in an action RPG. *Entertainment Computing,* 34, 100359. **https://doi.org/10.1016/j.entcom.2020.100359**

Kim, Jinwook & Lee, Jeongmi. (2021). The Effect of the Virtual Object Size on Weight Perception Augmented with Pseudo-Haptic Feedback. *IEEE Conference on Virtual Reality and 3D User Interfaces Abstracts and Workshops (VRW),* 575–576. **https://doi.org/10.1109/VRW52623.2021.00170**

Lasseter, J. (1987). Principles of traditional animation applied to 3D computer animation. *ACM SIGGRAPH Computer Graphics,* 21(4), 35–44. **https://doi.org/10.1145/37402.37407**

Plaisier, M. A., & Smeets, J. B. J. (2015). Object size can influence perceived weight independent of visual estimates of the volume of material. *Scientific Reports,* 5, 17719. **https://doi.org/10.1038/srep17719**

Saffer, D. (2013). *Microinteractions: Designing with details.* O'Reilly Media, 170.

Samad, M., Gatti, E., Hermes, A., Benko, H., & Parise, C. (2019). Pseudo-haptic weight: Changing the perceived weight of virtual objects by manipulating control-display ratio. *Proceedings of the 2019 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems,* Paper 320. **https://doi.org/10.1145/3290605.3300550**

Shimamura, K., Shimomura, Y., Ban, Y., Ujitoko, Y., & Warisawa, S. (2024). Effect of virtual object material on the pseudo-haptic weight. *IEEE Access, 12,* 183143–183152. **https://doi.org/10.1109/ACCESS.2024.3511078**

Swink, S. (2009). *Game feel: A game designer's guide to virtual sensation.* Morgan Kaufmann / CRC Press. **https://gamifique.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/11/2-game-feel.pdf**

Thomas, F., & Johnston, O. (1981). *The illusion of life: Disney animation.* Hyperion. **https://drive.proton.me/urls/6B80430P58#qCsPYZgM7BII**

REFERENCES

Kolesnyk, N. (2024). *Animatsiina hrafika ta motion dyzain: Kurs lektsii [Motion Graphics and Motion Design: A Course of Lectures]*. Vyd-vo ZhDU imeni Ivana Franka, 150. **https://eprints.zu.edu.ua/42203/1/1.pdf** [in Ukrainian]

Marakhovska, K. (2019). Geneza ta stan animatsii v suchasnii kulturi [The Genesis and Current State of Animation in Contemporary Culture]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 33, 147–152. **https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi33.305** [in Ukrainian]

Buckingham, G. (2014). Getting a grip on heaviness perception: A review of weight illusions and their probable causes. *Experimental Brain Research,* 232(6), 1623–1629. **https://doi.org/10.1007/s00221-014-3926-9** [in English]

Buckingham, G., Goodale, M. A., White, J. A., & Westwood, D. A. (2016). Equal-magnitude size-weight illusions experienced within and between object categories. *Journal of Vision,* 16(3), 25. **https://doi.org/10.1167/16.3.25** [in English]

Charpentier, A. (1891). Analyse expérimentale de quelques éléments de la sensation de poids. *Archives de Physiologie Normales et Pathologiques,* 3, 122–135. [in French]

Gable, K., Shodhan, S., Kucic, M., & Gray, K. (2005, October 26). How to prototype a game in under 7 days. *Game Developer*. **https://www.gamedeveloper.com/game-platforms/how-to-prototype-a-game-in-under-7-days** [in English]

Hicks, K., Dickinson, P., Holopainen, J., & Gerling, K. (2018). Good game feel: An empirically grounded framework for juicy design. *Proceedings of the 2018 DiGRA International Conference.* DiGRA Digital Library. **https://dl.digra.org/index.php/dl/article/view/936/936** [in English]

Hicks, K., Gerling, K., Richardson, G., Pike, T., Burman, O., & Dickinson, P. (2019). Understanding the effects of gamification and juiciness on players. *2019 IEEE Conference on Games (CoG),* 1–8. **https://doi.org/10.1109/CIG.2019.8848105** [in English]

Juul, J., & Begy, J. (2016). Good feedback for bad players? A preliminary study of "juicy" interface feedback. *Proceedings of the First Joint FDG/DiGRA Conference.* DiGRA/Society for the Advancement of the Science of Digital Games. **https://www.jasonbegy.com/uploads/5/0/7/7/50772065/juiciness.pdf** [in English]

Kao, D. (2020). The effects of juiciness in an action RPG. *Entertainment Computing,* 34, 100359. **https://doi.org/10.1016/j.entcom.2020.100359** [in English]

Kim, J., & Lee, J. (2021). The Effect of the Virtual Object Size on Weight Perception Augmented with Pseudo-Haptic Feedback. *IEEE Conference on Virtual Reality and 3D User Interfaces Abstracts and Workshops (VRW),* 575–576. **https://doi.org/10.1109/VRW52623.2021.00170** [in English]

Lasseter, J. (1987). Principles of traditional animation applied to 3D computer animation. *ACM SIGGRAPH Computer Graphics,* 21(4), 35–44. **https://doi.org/10.1145/37402.37407** [in English]

Plaisier, M. A., & Smeets, J. B. J. (2015). Object size can influence perceived weight independent of visual estimates of the volume of material. *Scientific Reports,* 5, 17719. **https://doi.org/10.1038/srep17719** [in English]

Saffer, D. (2013). *Microinteractions: Designing with details.* O'Reilly Media, 170. [in English]

Samad, M., Gatti, E., Hermes, A., Benko, H., & Parise, C. (2019). Pseudo-haptic weight: Changing the perceived

weight of virtual objects by manipulating control-display ratio. *Proceedings of the 2019 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems,* Paper 320. **https://doi.org/10.1145/3290605.3300550** [in English]

Shimamura, K., Shimomura, Y., Ban, Y., Ujitoko, Y., & Warisawa, S. (2024). Effect of virtual object material on the pseudo-haptic weight. *IEEE Access, 12,* 183143–183152. **https://doi.org/10.1109/ACCESS.2024.3511078** [in English]

Swink, S. (2009). *Game feel: A game designer's guide to virtual sensation.* Morgan Kaufmann / CRC Press. **https://gamifique.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/11/2-game-feel.pdf** [in English]

Thomas, F., & Johnston, O. (1981). *The illusion of life: Disney animation.* Hyperion. **https://drive.proton.me/urls/6B80430P58#qCsPYZgM7BII** [in English]

УДК 7.03:741:378(477.54)] :75.071.1 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.08

Носань Володимир
заслужений діяч мистецтв України, професор Харківської державної академії дизайну і мистецтв, *Харків, Україна*
email: nosan17@gmail.com

Нестеренко Андрій
доктор філософії (PhD), старший викладач Харківської державної академії дизайну і мистецтв, *Харків, Україна*
email: nesterenko.andrey2018@gmail.com

Volodymyr Nosan
Honored Artist of Ukraine, Professor of the Kharkiv State Academy of Design and Arts, *Kharkiv, Ukraine*
email: nosan17@gmail.com

Andrii Nesterenko
Doctor of Philosophy (PhD), Senior Lecturer, Kharkiv State Academy of Design and Arts, *Kharkiv, Ukraine*
email: nesterenko.andrey2018@gmail.com

ЕВОЛЮЦІЯ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ РИСУНКА ПІД ВПЛИВОМ О. КОКЕЛЯ

У статті досліджено еволюцію Харківської школи рисунка у період педагогічної діяльності видатного живописця і графіка Олексія Опанасовича Кокеля в першій половині ХХ ст. Актуальність теми зумовлена необхідністю визначення ролі митця у формуванні фундаменту академічної освіти, традицій і методики викладання в вищій мистецькій школі Харкова. З'ясовано, що факторами, які вплинули на методологічний підхід О. Кокеля, стали дидактичні принципи та академічні традиції школи І. Рєпіна і Д. Кардовського. Велике значення відіграла і власна творча еволюція, від імпресіоністичних до реалістичних графічних прийомів, що призвела до застосування широкого технічного інструментарію, заклавши підґрунтя для подальшого розвитку регіональної школи рисунка.

Мета дослідження полягає у визначенні концептуально-методологічних засад в художньо-педагогічній діяльності О. О. Кокеля, що стали фундаментом для мистецької освіти в Харківській академічній школі рисунка та сприяли організації ефективного навчального процесу в регіоні.

Методи дослідження ґрунтуються на комплексному підході. Завдяки історико-генетичному методу простежено чинники формування методико-педагогічної системи О. Кокеля. Формально-стилістичний метод застосовано для вивчення морфології його рисунків. Порівняльним методом та композиційним аналізом виявлено пластичні пошуки, художню манеру О. Кокеля тощо.

Наукова новизна дослідження полягає у вивченні графічної спадщини і концептуально-методологічних засад О. Кокеля як ключових факторів організації та удосконалення навчального процесу в Харківській школі рисунка у першій половині ХХ ст.

Результати дослідження дали змогу концептуалізувати внесок художника-педагога О. Кокеля як фундатора і методолога Харківської школи рисунка першої половини ХХ ст. Ректорство та керівництво кафедрою рисунка сприяло створенню системи викладання, еволюціонувало підходи до навчального процесу, окреслило програму і специфіку регіонального мистецького закладу. Відбувся перехід від академічного реалістичного рисунка XIX ст. до глибокого конструктивно-аналітичного аналізу натури. Компроміс О. Кокеля між традиційними засадами та модерними тенденціями заклав потенціал Харківської школи рисунка.

Висновки. Під впливом О. Кокеля відбулася еволюція Харківської школи рисунка від сліпого копіювання до конструктивно-аналітичного мислення. Сформована ним педагогічна система стала методологічною базою для вищої мистецької освіти в Харкові, яка має актуальність в навчальному процесі і сьогодні в Харківській академії дизайну і мистецтв.

Ключові слова: Харківська школа рисунка, методика О. О. Кокеля, академічний рисунок, конструктивно-аналітичне мислення, синтез традиції та новаторства.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

THE EVOLUTION OF THE KHARKIV SCHOOL OF DRAWING UNDER THE INFLUENCE OF O. KOKEL

The article examines the evolution of the Kharkiv School of Drawing during the teaching period of the prominent painter and graphic artist Oleksii Opanasovych Kokel in the first half of the 20th century. The relevance of the topic is determined by the need to define the artist's role in establishing the foundation of academic education, traditions, and teaching methods in Kharkiv's higher art school. It was established that the factors influencing O. Kokel's methodological approach were the didactic principles and academic traditions of the I. Repin and D. Kardovsky schools. His own creative evolution from impressionistic to realistic graphic techniques also played a significant role, leading to the use of a wide range of technical tools and laying the foundation for the further development of the regional school of drawing.

The aim of the study is to determine the conceptual and methodological foundations of O. O. Kokel's artistic and pedagogical activity, which became the cornerstone of art education in the Kharkiv academic school of drawing and contributed to the organization of an effective educational process in the region.

The research methods are based on an integrated approach. The historical-genetic method allowed for tracing the factors behind the formation of O. Kokel's methodological and pedagogical system. The formal-stylistic method was applied to study the morphology of his drawings. The comparative method and compositional analysis revealed O. Kokel's plastic explorations, artistic style, and other aspects.

The scientific novelty of the study lies in the analysis of O. Kokel's graphic heritage and conceptual-methodological foundations as key factors in organizing and improving the educational process within the Kharkiv School of Drawing in the first half of the 20th century.

The results of the study made it possible to conceptualize the contribution of the artist and educator O. Kokel as a founder and methodologist of the Kharkiv School of Drawing in the first half of the 20th century. His tenure as rector and head of the drawing department facilitated the creation of a teaching system, evolved the approaches to the educational process, and outlined the curriculum and specific character of the regional art institution. A transition occurred from the 19th-century academic realistic drawing to a deep constructive analysis of nature. O. Kokel's compromise between traditional foundations and modern trends established the potential of the Kharkiv School of Drawing.

Conclusions. Under the influence of O. Kokel, the Kharkiv School of Drawing evolved from blind copying to constructive and analytical thinking. The pedagogical system he developed became the methodological basis for higher art education in Kharkiv, which remains relevant to the educational process today at the Kharkiv Academy of Design and Arts.

Keywords: Kharkiv School of Drawing, O. O. Kokel's teaching methodology, academic drawing, constructive and analytical thinking, synthesis of tradition and innovation.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Харківська школа рисунка у першій половині ХХ ст. сформувалася на базових традиціях художнього училища Марії Раєвської-Іванової. Вона пройшла кілька етапів у своєму розвитку: з 1921 р. — як Харківський художній технікум; 1927–1928 рр. — як Харківський художній інститут. На шляху формування провідним в освітньому процесі став напрямок реалізму, який базувався на академічному рисунку, з досконалим та детальним вивченням натурних об'єктів, з поступовим розвитком українського авангарду. Особливе місце в історії Харківської школи займає О. Кокель, який сформував теоретико-практичну основу академічного рисунка та трансформував традиційні підходи при роботі з натурою. Проте, наукового аналізу потребує його внесок в вищу систему мистецької освіти в Харкові, який став концептуальною базою в процесі навчання наступних поколінь.

Зазначена проблема пов'язана з сучасними завданнями в мистецтвознавстві та художній педагогіці, спрямованих на виховання висококваліфікованих фахівців у галузі мистецтва і дизайну. Проведене дослідження сприяє розширен-

ною теоретичної бази з історії українського мистецтва першої половини XX ст., дозволяє диференціювати регіональні особливості вищої мистецької школи в Харкові та інтегрувати її досвід до загальнонаціонального мистецького дискурсу. Методика О. О. Кокеля може бути застосована при модернізації сучасних навчальних програм не тільки для академічного рисунка, а і для композиції, інших графічних дисциплін, розробки лекційних курсів, методичних посібників тощо.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Тема розвитку Харківської школи рисунка у період педагогічної діяльності О. Кокеля в першій половині XX ст. в мистецтвознавчій науці ґрунтовно не висвітлена. Переважають відомості про митця біографічного характеру, які можна знайти в енциклопедичних виданнях (Кубійович, 1959, с. 1073; Кудрицький, Лабінський, 1997, с. 308; Лабінський, Мурза, 1992, с. 307; Бажан, 1973, с. 107; Мизгіна, Васильєв), проте змістовні праці про його методику викладання в Харківській школі рисунка у вітчизняній науці відсутні.

Значущою для дослідження теми статті стала книга заслуженого діяча мистецтв України, доцента кафедри рисунка ХДАДМ І. П. Чеботова «Харківська школа рисунка», який зазначає, що школа «… має давню історію, яка налічує більш як двохсотрічний період існування», а «… корені художньої освіти в Харкові … беруть початок у XVIII столітті» (Чеботов, 2017, с. 8). Автор вказує на складнощі у формуванні системи художньої освіти в Харкові у другій половині XVIII–першій половині XIX ст., яка не отримала «остаточного завершення в цей період» (Чеботов, 2017, с. 15). І. П. Чеботов вбачає значиму роль школи Раєвської-Іванової, де «… були закладені міцні основи професійного навчання художників» (Чеботов, 2017, с. 19). О. Кокеля він вважає однією із найяскравіших постатей, що привнесла у Харківську школу педагогічні прийоми Д. М. Кардовського та віртуозне володіння вугіллям (Чеботов, 2017, с. 23). «Значення О. Кокеля для харківської школи рисунка надзвичайне: незважаючи на скрутні часи, він завжди відстоював досягнення реалістичної школи рисунка, виховав плеяду талановитих учнів» (Чеботов, 2017, с. 45).

Розвиток мистецької освіти в Харкові з 1896 по 1918 рр. розглянула у своєму дослідженні українська мистецтвознавиця, Академік Національної академії мистецтв України, професорка Л. Д. Соколюк (Соколюк, 2021). Дослідниця вказала: «Шлях до формування нинішньої системи викладання був дуже непростий: від суто художнього профілю переходили до художньо-промислового і навпаки, поки у наш час не повернулися до моделі, створеної ще в школі М. Раєвської-Іванової (1869–1896)» (Соколюк, 2021, с. 83). Вона зазначила, що проблема відповідності системи навчання завданням, поставленим перед мистецтвом того періоду (спочатку в міській художній школі з 1896 р. до першої половини 1912 р., а згодом, в художньому училищі з другої половини 1912 р. до 1918 р.), в наукових публікаціях ще не порушувалася (Соколюк, 2021, с. 83–84). Корисними стали й інші публікації дослідниці: «Школа Раєвської-Іванової: Мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина XIX–початок XX ст.)» (Соколюк, 2020); «Харківська мистецтвознавча школа (1900-ті–початок 2020-х років)» (Соколюк, 2021, с. 55–70); «Вища мистецька школа Харкова: від модернізму до трансформації (1921–1962)» (Соколюк, 2023), а також розділ за її авторством «Учні І. Ю. Рєпіна у Харкові» («Українське мистецтво та архітектура кінця XIX–початку XX ст.», 2000, с. 85–93).

Формулювання цілей та завдань статті. Мета статті полягає у виявленні художньо-педагогічних новацій О. Кокеля, які створили основу Харківської школи рисунка в першій половині XX ст. Завдання: встановити чинники впливу на формування стилю та методики О. Кокеля; охарактеризувати його принципи та специфіку роботи з натурою; виявити ефективність методології О. Кокеля та її спадкоємність.

Виклад основного матеріалу та його результатів. Олексій Опанасович Кокель (1880–1956) — графік, живописець і педагог, видатна особистість свого часу. В 1916 р. розпочав педагогічну діяльність в Харківському художньому училищі, застосувавши у викладанні дисциплін свій мистецький досвід. Став одним із фундаторів і першим ректором Харківського художнього технікуму з 1921 по 1923 рр., де запровадив нові методики у навчанні. З 1930 р. працював педагогом в Харківському інженерно-будівельному інституті, а протягом 1938–1956 рр. завідував кафедрою рисунка в Харківському художньому інституті, де зробив рисунок фундаментальною основою для інших візуальних мистецтв. З 1938 р. О. Кокель — член Спілки художників України.

Формування методики викладання та художнього стилю О. О. Кокеля відбувалося під впливом певних чинників. Ключовим стало його навчання у відомих художників І. Ю. Рєпіна (1844–1930) та Д. М. Кардовського (1866–1943), які суттєво вплинули на становлення реалістичного стилю О. Кокеля, що базувався на ретельному дотриманні принципів академічного рисунка. І. Рєпін майстерно поєднував в своїх картинах академічну школу з елементами психологізму, вдало передаючи душевний стан своїх персонажів, їхні суперечливі емоції через різноманітну мімі-ку, жести тощо. На його полотнах замість застиглих поз — справжні почуття. І. Рєпін сформував у О. Кокеля інтерес до правдивого (реалістичного) відображення, змістовної глибини та емоційної виразності художніх образів, які вчив будувати і створювати на основі уважного спостереження за натурою.

Д. Кардовський спирався на суворі традиції академічної школи XIX ст. та класичну європейську графіку. Завдяки педагогу О. Кокель досконало оволодів основами академічного рисунка та пластичною анатомією, навчився створювати виразні композиції, складні багатофігурні сцени. Д. Кардовський істотно вплинув на подальшу творчість О. Кокеля та його методику викладання рисунка: конструктивно-аналітичний метод та архітектонічне мислення, високий рівень володіння графічними матеріалами, яким навчив педагог, визначив інструментарій та логіку побудови в рисунках О. Кокеля, поступовому малюванню від простого до складного, регулярній роботі з тоном. «… Кардовський вчив бачити широкими масами, а не окремими формами, вести роботу від загального до конкретного і пам'ятати, що лінії самі по собі нічого не виражають, вони лише кордони площин, що лежать в їх межах» (Чеботов, 2017, с. 24).

Базові положення школи Д. Кардовського і І. Рєпіна О. Кокель згодом застосував у своїй педагогічній діяльності в Харкові. Л. Д. Соколюк зазначає, що «… рисунки О. О. Кокеля, які відзначалися і глибиною аналізу, і чеканністю форми, досі експонуються на кафедрі рисунку ХДАДМ серед найкращих наочних матеріалів для студентів» (Соколюк, 2021, с. 90). Однак, науковиця відмічає в рисунках того періоду і нові риси, «що появлялися у зв'язку із загальною спрямованістю мистецтва зламу XIX і XX ст.»: «… це вже не твердий контур класицистичного малюнка, а лінія більш жвава, з певними живописними якостями, підсиленими стриманим введенням світлотіні», а улюблений матеріал О. Кокеля — вугілля, надавало можливості «не "перевантажувати" роботу тоном при світлотіньовому передаванні натури» (Соколюк, 2021, с. 90).







Іл. 1. С. Ф. Беседін. Портрет О. Кокеля, 7 травня 1955 року. Іл. 2. О. О. Кокель. Академічний рисунок. Пап., вуг. Іл. 3. О. О. Кокель. «Автопортрет».

Для репрезентації художньої манери О. Кокеля доцільно зробити аналіз його графічного доробку. Роботи митця (іл. 2, 3) яскраво демонструють риси реалістичного стилю автора. Жіноча фігура (іл. 2) змальована в класичному ракурсі: в профіль, з чітким силуетом, з побутовим предметом в руках. Художник застосовує виражену контрастність для створення об'ємності та глибини,

працює плямами, знаходячи гармонійну рівновагу в форматі (іл. 2, 7). Світла пляма біля шиї жінки збагачує монохромну гаму. М'які тональні плямові переходи на роботі, поєднуються з чіткими різнофактурними лініями. Простежується досконале володіння автором технікою малювання вугіллям та глибоке знання анатомії людини. Ранній «Автопортрет» О. Кокеля (іл. 3) також зроблений у реалістичному стилі. В напруженому погляді відтворено характерний для академічної школи психологізм, що був притаманний кінцю XIX–початку XX ст. Рисунок виконаний в аналогічній техніці, поєднуючи розтушовку із чіткими штрихами. Роботи відображають реалістичний стиль виконання О. Кокеля початку XX ст.







Іл. 4. О. О. Кокель. Академічний рисунок. Пап., вуг. Іл. 5. О. О. Кокель. Академічний рисунок. Пап., вуг. Іл. 6. О. О. Кокель. Академічний рисунок. Пап., вуг.

В рисунках оголених фігур (іл. 4, 5, 6) прослідковуються яскраво виражена експресивна манера поряд з рисами академічної школи початку XX ст., що поєднуються з драматичним психологізмом та модерністськими елементами. У цих роботах спостерігається розширення технічної свободи, експресивний лінійний ритм, пластичність та живописність. Фігури побудовані з анатомічною точністю, пропорції тіла бездоганні, пози моделей живі та природні; чіткі лінії місцями розчиняються в тінях, створюючи об'єм та повітряну перспективу. Працюючи вугіллям, О. Кокель майстерно проводить світлотіньове моделювання форми, створюючи переходи від глибоких темних тонів до найвитонченіших, майже прозорих, ліній. Застосовуючи прийом кьяроскуро, художник досягає драматичного напруження на роботах. Відчувається незначний вплив естетики стилю модерну (сецесіону), мистецького руху кінця XIX–початку XX ст., який в період навчання О. Кокеля набув популярності. Витягнуті руки моделі на рисунку (іл. 4) тримають ніби-то скрипку, створюючи горизонтальну домінанту, що врівноважує вертикальне положення тіла.

На рисунку (іл. 5) можна побачити пошук автором правильного розміщення натурниці на форматі. Діагональна рівновага створена завдяки зміщенню сидячої фігури вліво та витягнутим ногам вправо. Простежується, що в цій роботі художник відмовляється свідомо від надмірної деталізації, зосереджуючись на архітектоніці тіла, вдалому поєднанні великих об'ємів. Художник м'яким вугіллям створює плавні тональні переходи для ефекту розсіяного світла та об'єму. Відчувається, що автор намагається відтворити живу форму, а не просто скопіювати натуру. Цікавими є штрихи та плями фону, які виражають і підсилюють пластику фігури (саме сприйняття форми через пляму згодом привело О. Кокеля у живописі до постімпресіоністичних експериментів). На своїх уроках він доводив, що рисунок — це розуміння і побудова «будь-якої великої форми, інакше точно побудованого рисунка не буде, а буде тільки тушовка з натури (інакше кажучи, — списування без осмислення). При побудові та виконанні рисунка треба вміти бачити велику форму, форму живу, органічну, пов'язану з іншими формами, а не малювати плями» (Чеботов, 2017, с. 24).

Рисунок моделі (іл. 6) — яскравий взірець академічної школи реалізму. В ньому відобра-

зилося бездоганне знання пластичної анатомії. Якщо порівняти його з графічними роботами І. Рєпіна та Д. Кардовського, то можна простежити синтез пристрасного психологізму І. Рєпіна та суворої конструктивності Д. Кардовського. О. Кокель перейняв у Рєпіна також глибину і м'якість світлотіні, проте в період педагогічної діяльності в Харкові він більше зосереджується на зображені тектонічної форми без зайвих емоцій. Д. Кардовський вимагав побудови на площині, а не механічного змальовування. В тілі людини він вчив бачити взаємозв'язок між геометричними об'ємами, умовно поділяючи їх на циліндри, куби тощо, застосовуючи чіткий контур, світлотінню наголошуючи злами форми. О. Кокель у зображенні застосовує силуетну лінію, що в світлих місцях стає тоншою, а в тіні — товстою, а згодом, сувору конструктивну схему свого вчителя обволікає м'якою, пластичною, динамічною, експресивною лінією: «… простір передається більш узагальнено, і не тоном, а різним за активністю контуром, як, наприклад, в малюнку фігури дівчини з руками, закинутими за шию, що стоїть в профіль. За скульптурною карбованістю форми і лаконізмом контуру цей малюнок нагадує класичний рельєф. Але це вже не твердий контур рисунка епохи класицизму, а лінія більш неспокійна, що несе в собі певні живописні якості, посилені стримано введеною світлотінню» (Чеботов, 2017, с. 24–25).



Іл. 7. О. О. Кокель. Академічний рисунок. Пап., вуг.



Іл. 8. О. О. Кокель. «Автопортрет». 1936 р. Пап., вугілля, 50,5 × 38,5 см.

Автопортрет у капелюсі (іл. 8) О. Кокеля є виразним зразком мистецтва графіки, в якому синтезувалися суворі принципи академічної школи з модерністською пластичною свободою початку XX ст. В рисунку вдало поєднуються чіткі контури з розтушовкою. Пропорції обличчя анатомічно точні. Прийом кьяроскуро надає йому об'ємності на експресивному фоні. Ракурс в три чверті, погляд на глядача крізь окуляри, наявність капелюха складають образ художника-інтелігента епохи модернізму. Методологія О. Кокеля спирається на чітке конструювання форми моделі, побудову рисунка від внутрішнього скелетного каркасу до зовнішнього моделювання фактури тіла. Педагог вважав рисунок не просто етапом підготовки до живописного твору, а виділяв його у самостійний вид мистецтва.

Підсумовуючи аналіз графічних робіт О. Кокеля, можна відзначити, що в його рисунках простежується бездоганна побудова форми (за системою Д. Кардовського) та досконале володіння м'яким матеріалом, вугіллям, яким автор передавав живу форму (за методом І. Рєпіна), що є свідченням створення власного стилю, котрий сформував методологічну основу викладання художника. Саме навчання у талановитих вчителів допомогло у майбутньому О. Кокелю сформувати Харківську школу рисунка через три найголовніші принципи: 1) аналітичний метод Д. Кардовського; 2) психологізм і живописну манеру І. Рєпіна; 3) роботу з живою натурою.

Починаючи з 1916 року, засади методології О. Кокеля стають фундаментом для освітнього процесу школи академічного рисунка в Харкові. Від студентів О. Кокель вимагав: ґрунтовних знань пластичної анатомії; розуміння фор-

ми натури; вміння правильно виконувати анатомічний аналіз моделі та проводити об'ємно-просторове моделювання; чітко, зрозуміло, конструктивно та послідовно вести рисунок за допомогою виразної лінії, починаючи з геометричних форм — закінчувати людською фігурою в її реальних нормах на площині листа. Митець запроваджував доктрину досконалого знання законів моделювання, де важливим вважав здатність форму пов'язати в єдине ціле завдяки світлотіні, виявляючи характер натури.

Спираючись на вищезазначене, можна виокремити принципи виконання академічного рисунка за О. Кокелем:

- уважне вивчення натури, розуміння її анатомічної основи та пластичної структури;
- виявлення конструктивності та об'єму форми, світлотіньових відносин;
- компонування у форматі: визначення масштабу загального силуету та його пропорцій;
- конструктивне співвідношення частин та цілого, побудова у перспективі через прості геометричні об'єми та співвідношення пропорцій, уникнення простого копіювання контурів;
- послідовність виконання — від загального до детального і навпаки;
- опрацювання кісткової основи для передачі зовнішньої форми, зображення м'язів у взаємозв'язку та русі;
- тональний розбір: встановлення найсвітліших і найтемніших місць, бліків, рефлексів, падаючої тіні тощо;
- деталізація та узагальнення форми і тону.

За О. Кокелем, важливим критерієм рисунка була передача на ньому живої моделі, що створювалось завдяки реалістичному відображенню світла, напівтонів, тіней, рефлексів, падаючої тіні. Вдосконалити техніку рисунка він вважав можливим через копіювання рисунків старих майстрів та особисту практику.

Вдалою методикою викладання для освоєння принципів роботи з рисунком, за думкою О. Кокеля, були його педагогічні алгоритми: а) перші години не поправляти, тільки слідкувати, як студенти працюють над рисунком, у разі виявлення помилок — усно їм вказати; б) дати студентам на початку більше свободи, щоб виявити, чи розуміють вони рисунок; в) не поправляти часто, щоб студент не втратив свою індивідуальність та не заплутався тощо.

Графічна спадщина О. Кокеля демонструє глибоке володіння пластичною анатомією, конструктивний підхід до форми та увагу до світлотіньових взаємозв'язків. Його методика створила фундамент для викладання академічного рисунка в Харківській державній академії дизайну та мистецтв, яка на сьогодні має високий інституційний авторитет, міцну тектонічну стійкість, мистецько-дискурсивну парадигму, одну із найкращих графічних шкіл. Художник-педагог О. Кокель навчив чимало майбутніх графіків і живописців тональній, конструктивній побудові форми, використанню виразної лінії, синтезу академічних традицій з новаторськими тенденціями. Завдяки йому мистецтво України збагатилось талановитими майстрами, серед яких — Інна Городецька, Єфрем Світличний, Євген Єгоров, Петро Шигимага, Михайло Дерегус, Леонід Чернов та інші. Таким чином, інституціоналізація художнього закладу, упорядкування та формування базових художньо-технічних констант у графіці каталізували подальший розвиток регіональної школи рисунка, забезпечивши збереження фундаментальних засад класичної художньої спадщини.

Висновки. Еволюція Харківської школи рисунка зазнала потужного впливу художника-педагога О. О. Кокеля. Ключовим аспектом, що сформував його творчість та методику викладання рисунка у Харкові стало досконале опанування пластичною анатомією, будовою форми об'єкту у реалістичному стилі, які він отримав під час навчання в школі Д. Кардовського і І. Рєпіна. О. Кокель на базі здобутих знань створив свою методику викладання анатомічного рисунка, в основі якої стали академічні принципи пластичної анатомії, що включили в себе глибоке вивчення скелета, м'язових масивів, розуміння їх пропорцій, вимагаючи послідовної роботи від загальної форми до деталізації анатомічних частин в статичному положенні та динаміці, правильного тонального моделювання при роботі з натурою. Завдяки О. Кокелю, академічний рисунок маркувався як основа професійної грамотності, не дивлячись на пошуки нових форм у мистецтві 1920-х р.

О. Кокеля можна вважати ключовим ре-

форматором графічної традиції в Харкові. Під впливом талановитого майстра відбувся перехід простого копіювання до глибокого конструктивно-аналітичного відображення, в основі якого була архітектоніка форми, логіка та виразні засоби. Створені О. Кокелем навчальні програми заклали традиції, які і сьогодні застосовуються в Харківській державній академії дизайну і мистецтв.

Перспективи подальших досліджень та рекомендації. На основі здобутих результатів окреслюються вектори для наступних наукових розвідок: порівняння еволюції Харківської школи рисунка в період педагогічної діяльності О. Кокеля з розвитком інших графічних шкіл України; дослідження впливу методології О. Кокеля на книжкову графіку, живопис, монументальне мистецтво тощо в регіоні та інше. Результати дослідження можуть бути використані у розробці сучасних програм з дисципліни «Рисунок», лекційно-практичних курсів за темою «Історія та методологія Харківської школи рисунка», укладанні методичних посібників та інших спрямованостей.

Авторські внески

Носань В. — концептуалізація, аналіз графічної спадщини, методологія; Нестеренко А. — історико-генетичний аналіз, робота з джерелами, підготовка тексту.

Фінансування / Funding

Дослідження виконано без фінансової підтримки.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence

Автори стверджують, що при створенні цієї статті вони не використовували технології штучного інтелекту.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest

Автори заявляють про відсутність конфлікту інтересів щодо цього дослідження, включаючи фінансові, особисті, авторські чи будь-які інші, які могли б вплинути на дослідження, а також на результати, представлені в цій статті.

Надійшла до редакції / Received: 04.08.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 28.08.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 07.09.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Бажан, М. П. (ред.). (1973). *Словник художників України*. Київ: Головна редакція Української радянської енциклопедії. 271 с.

Білецький, П. О. (2000). Асєєва Н. Ю. (ред.). *Українське мистецтво та архітектура кінця XIX–початку XX ст.* НАНУ. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ: Наукова думка. 240 с.

Кубійович, В. (ред.). (1959). *Енциклопедія українознавства: Словникова частина 3* [в 11 т.]. Париж–Нью-Йорк: Молоде життя. 805–1200 с.

Кудрицький, А. В., & Лабінський, М. Г. (1997). Кудрицький А. В. (ред.). *Мистецтво України: Біографічний довідник*. Київ: «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана. 700 с.

Лабінський, М. Г., & Мурза, В. С. (1992). Кудрицький А. В. (ред.). *Митці України: енциклопед. довід.* Київ: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана. 848 с.

Лагутенко, О. (2006). *Українська графіка першої третини XX століття*. Київ: Грані-Т. 240 с.

Мизгіна, В. В., & Васильєв, В. О. (2013). *Кокель Олексій Опанасович*. **https://esu.com.ua/article-8044**

Соколюк, Л. (2020). *Школа Раєвської-Іванової: Мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина XIX–початок XX ст.)*. Харків: Видавець Олександр Савчук. 248 с.

Соколюк, Л. (2021). Шляхи розвитку мистецької освіти в Харкові (1896–1918). *Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв*, (1), 83–94. **https://doi.org/10.33625/visnik2021.01.083**

Соколюк, Л. Д. (2021). Харківська мистецтвознавча школа (1900-ті–початок 2020-х років). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, (2), 55–70. **https://doi.org/10.33625/visnik2021.02.055**

Соколюк, Л. Д. (2023). *Вища мистецька школа Харкова: від модернізму до трансформації (1921–1962)*. Харків: Видавець Олександр Савчук. 150 с.

Чеботов, І. П. (2017). *Харківська школа рисунка*. Харків: Софія-А. 343 с.

REFERENCES

Bazhan, M. P. (Ed.). (1973). *Slovnyk khudozhnykiv Ukrainy* [Dictionary of Ukrainian Artists]. Holovna redaktsiia Ukrainskoi radianskoi entsyklopedii. 271 p. [in Ukrainian].

Biletskyi, P. O. (2000). *Ukrainske mystetstvo ta arkhitektura kintsia XIX – pochatku XX st.* [Ukrainian Art and Architecture of the Late 19th and Early 20th Centuries] (N. Yu. Asieieva, Ed.). Naukova dumka. 240 p. [in Ukrainian].

Kubijovyc, V. (Ed.). (1959). *Entsyklopediia ukrainoznavstva: Slovnykova chastyna 3* [Encyclopedia of Ukraine Studies: Dictionary Part 3] (Vol. 1–11). Molode zhyttia. 805–1200 p. [in Ukrainian].

Kudrytskyi, A. V., & Labinskyi, M. H. (1997). *Mystetstvo Ukrainy: Biohrafichnyi dovidnyk* [Art of Ukraine: Biographical Directory] (A. V. Kudrytskyi, Ed.). "Ukrainska entsyklopediia" imeni M. P. Bazhana. 700 p. [in Ukrainian].

Labinskyi, M. H., & Murza, V. S. (1992). *Myttsi Ukrainy: Entsyklopedychnyi dovidnyk* [Artists of Ukraine: Encyclopedic Directory] (A. V. Kudrytskyi, Ed.). "Ukrainska entsyklopediia" im. M. P. Bazhana. 848 p. [in Ukrainian].

Lahutenko, O. (2006). *Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX stolittia* [Ukrainian Graphics of the First Third of the 20th Century]. Hrani-T. 240 p. [in Ukrainian].

Myzhhina, V. V., & Vasyliev, V. O. (2013). *Kokel Oleksii Opanasovych*. **https://esu.com.ua/article-8044** [in Ukrainian].

Sokoliuk, L. (2020). *Shkola Raievskoi-Ivanovoi: Mystetsko-promyslova osvita u Kharkovi (druha polovyna XIX–pochatok XX st.)* [Raievska-Ivanova School: Art and Industrial Education in Kharkiv (Second Half of the 19th–Early 20th Centuries)]. Vydavets Oleksandr Savchuk. 248 p. [in Ukrainian].

Sokoliuk, L. (2021). Shliakhy rozvytku mystetskoi osvity v Kharkovi (1896–1918) [Ways of Development of Art Education in Kharkiv (1896–1918)]. *Visnyk Kharkivskoi akademii dyzainu i mystetstv*, (1), 83–94. **https://doi.org/10.33625/visnik2021.01.083** [in Ukrainian].

Sokoliuk, L. D. (2021). Kharkivska mystetstvoznavcha shkola (1900-ti–pochatok 2020-kh rokiv) [Kharkiv Art Studies School (1900s–Early 2020s)]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, (2), 55–70. **https://doi.org/10.33625/visnik2021.02.055** [in Ukrainian].

Sokoliuk, L. D. (2023). *Vyshcha mystetska shkola Kharkova: vid modernizmu do transformatsii (1921–1962)* [Higher Art School of Kharkiv: From Modernism to Transformation (1921–1962)]. Vydavets Oleksandr Savchuk. 150 p. [in Ukrainian].

Chebotov, I. P. (2017). *Kharkivska shkola rysunka* [Kharkiv School of Drawing]. Sofiia-A. 343 p. [in Ukrainian].

УДК 792.73.071.2:784.9](477)"20"(045) **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.09

Теслер Тамара
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри естрадного та народного співу Харківської державної академії культури, *Харків, Україна*
email: tamaravoice33@gmail.com

Tamara Tesler
Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of Variety and Folk Singing, Kharkiv State Academy of Culture,
Kharkiv, Ukraine
email: tamaravoice33@gmail.com

ТВОРЧІСТЬ ТІНИ КАРОЛЬ У ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ЕСТРАДИ

Мета статті — виявлення провідних спрямувань у творчій діяльності народної артистки України Тіни Кароль, що передбачає характеристику особливостей концептуальних, стильових і виразових параметрів творчості співачки та окреслення специфіки її діяльності у сфері організації сучасного художнього життя України.

Методи. Стаття базується на настановах культурологічного та виконавсько-інтерпретаційного підходів, методів дедукції та індукції, аналізу та синтезу.

Наукова новизна статті полягає у характеристиці концептуальних, образних новацій у творчості Тіни Кароль, окресленні специфіки її виконавських настанов та соціально спрямованої діяльності зі створення культурно-мистецьких проєктів.

Результати. Концептуальні новації у творчості Тіни Кароль пов'язані з формуванням ліричного, трагічного, філософського та лірико-драматичного модусів патріотичної тематики. Ліричний концептуальний вектор творчості співачки характеризується символічністю, метафоричністю та зверненням до гострих проблем духовного буття сучасної людини. Виконавські настанови співачки мають основою синтез рис академічного та естрадного вокалу, зокрема стилістики Soul, значущість миттєвих змін вокальних прийомів і динаміки, а також індивідуалізацію рис народнопісенного виконавства. Творчу діяльність Тіни Кароль вирізняє спрямованість на організацію новаційних форм художнього життя — культурно-мистецьких проєктів («Колядки», «Дім звукозапису»), метою яких є закарбування культурної пам'яті нації, демонстрація виразового потенціалу сучасної вокальної естради та її здатності концентрувати художній досвід різних епох у стильовому різноманітті. Творчі обрії Тіни Кароль позначені тяжінням до театралізації та створення кліпів — мікрофільмів із акцентованими витонченими візуальними, анімаційними ефектами.

Висновки. Творчість Тіни Кароль віддзеркалює сучасні тенденції урізноманітнення творчого світобачення, пошуку цілісності й універсальності образу виконавця та закріплення статусу вокальної естради як сфери збереження культурного досвіду.

Ключові слова: вокальна естрада, виконавство, вокальне естрадне виконавство, стиль, виконавська стилістика.

TINA KAROL'S WORK IN SPACE OF MODERN UKRAINIAN VOCAL VARIETY

The aim of the article is to identify the leading directions in the creative activity of the People's Artist of Ukraine Tina Karol, which involves characterizing the conceptual, stylistic, and expressive parameters of the singer's work and outlining the specifics of her activity in organizing contemporary artistic life in Ukraine.

Methods. The article is based on the principles of culturological and performance-interpretive approaches, methods of deduction and induction, analysis and synthesis.

The scientific novelty of the article lies in characterizing the conceptual and imagery innovations in Tina Karol's work, outlining the specifics of her performance principles and socially oriented activity in creating cultural and artistic projects.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

Results. The conceptual innovations in Tina Karol's work are connected with the formation of lyrical, tragic, philosophical, and lyrical-dramatic modes of patriotic themes. The lyrical conceptual vector of the singer's work is characterized by symbolism, metaphor, and an appeal to the acute problems of the spiritual existence of the contemporary person. The singer's performance principles are based on a synthesis of academic and pop vocal features, particularly the Soul style, the significance of instant changes of vocal techniques and dynamics, as well as the individualization of folk-song performance features. Tina Karol's creative activity is distinguished by a focus on organizing innovative forms of artistic life — cultural and artistic projects ("Carols", "Recording House"), aimed at capturing the cultural memory of the nation, demonstrating the expressive potential of contemporary vocal variety art and its ability to concentrate the artistic experience of different eras in stylistic diversity. Tina Karol's creative horizons are marked by a tendency toward theatricalization and the creation of clips — micro-films with accentuated refined visual and animation effects.

Conclusions. Tina Karol's work reflects contemporary tendencies of diversifying the creative worldview, the search for wholeness and universality of the performer's image, and the consolidation of the status of vocal variety art as a sphere for preserving cultural experience.

Keywords: vocal variety art, performance, vocal variety performance, style, performance stylistics.

Постановка проблеми та її зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями. Мистецтво вокальної естради на поч. XXI ст. у плюралізмі творчих світів, численності варіантів синтезу з академічним музичним мистецтвом і фольклором демонструє стильове різноманіття, зумовлене інтенсифікацією акумулятивного потенціалу мистецтва та суголосне специфіці культури метамодерну, особливістю якої «визначається не спрощений синтез попередніх культур, а симбіоз нової якості, що презентується шуканою цілісністю» (Шабанова, 2022, с. 88). В українській вокальній естраді одним із утілень пошуку нової цілісності є творчість народної артистки України Тіни Кароль, яку вирізняє стильова, виразова різнобарвність і спрямованість на формування нових концептуально-тематичних, образних обріїв вокального естрадного мистецтва та новаційних модусів творчої самореалізації.

Їх різноспрямованість відбиває сучасну універсалізацію та творчу мобільність виконавця — прагнення «його інтелектуальної та професійної, технічної готовності до креативного самовиявлення в численних площинах художньої рефлексії» (Скворцова, 2024, с. 131), осмислення специфіки якої є актуальним завданням сучасного мистецтвознавства. Водночас урізнобарвлення діяльності естрадного співака соціальним та культуро-зберігаючим компонентами відбиває набуття вокальною естрадою значущості як сфери збереження культурного досвіду та засобу культурної дипломатії (Теслер, Красовська, 2025). Закріплення сучасної вокальної естради у статусі концептуально вагомого компонента художньої культури проблематизує питання специфіки творчої діяльності її представників, що є актуальним питанням сучасного музикологічного знання з огляду на дискретність його персонологічного вектора.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному музикологічному дискурсі питання специфіки національної вокальної естради є значимим і масштабним сегментом, що підтверджує різноманіття із нею пов'язаних дослідницьких спрямувань. Це демонструють праці І. Бобула (2018), який висвітлює чинники та засоби жанрового формотворення та стильового розвитку вокально-естрадного виконавства в Україні кінця XX – початку XXI ст. (с. 4), Г. Гаценко, Н. Ковмір та В. Юрчук (2024), які визначають комплексну специфіку виразових обріїв вокальної естради та акцентують значущість іміджу як «способу існування естрадного співака на сцені» (с. 178). Специфіку національної естради досліджують Л. Красовська, Л. Кудрич, С. Манько, О. Михайлюченко та В. Іванов (2025). Т. Рябуха (2017) висвітлює витоки вокальної естради України та пов'язує її «сучасну інтерпретацію з двома найважливішими стилістичними нахилами — національним та інонаціональним» (с. 1), до питань стильових особливостей української естради звертаються О. Зосим та Я. Подунай (2023). Т. Теслер та Л. Красовська (2024) обґрунтовують новаційний статус української естради як «новітнього жанрового, стильового та виразово мобільного виразника націо-

нальної системи цінностей та засобу її трансляції у світовому художньому просторі» (с. 79).

Естрадний вектор сучасного музикологічного знання характеризується і активізацією уваги до персональних вимірів. Це засвідчують праці У. Конвалюк (2020), О. Іщенко (2022), яка крізь призму творчої особистості естрадного співака визначає засоби «стильової еволюції та жанрового формотворення українського вокально-естрадного виконавства XXI ст.» (с. 134).

Постать Тіни Кароль у персонологічних вимірах музикологічного знання не набула вичерпного висвітлення, в окремих розвідках специфіка її творчості висвітлюється обмежено в загальному контексті досліджень особливостей сучасної вокальної естради. Так, із цариною естрадної вокальної камерності її творчість пов'язує О. Іщенко (2022), як належну до царини естрадно-романсової жанрової стилістики її виконавські настанови характеризує Т. Рябуха (2017, с. 10), імпровізаційний потенціал співачки у контексті тенденції театралізації сучасної естрадної пісні репрезентують Г. Гаценко, Н. Ковмір та В. Юрчук (2024, с. 178), у контексті специфіки фольклорного вектору української естради фільм-мюзикл «Різдвяна ніч з Тіною Кароль» характеризує У. Конвалюк (2020, с. 178–179), характеризуючи проте постать співачки як утілення типу «виконавець альтернативної музики» (с. 187). Відсутність спеціальних розвідок, присвячених творчості співачки, не узгоджується з її популярністю й офіційним визнанням її творчості, закріпленим почесним званням народної артистки України, що детермінує актуальність статті.

Формулювання цілей і завдань статті. Метою статті є виявлення провідних спрямувань у творчій діяльності народної артистки України Тіни Кароль. Завданнями дослідження є виявлення особливостей концептуальних параметрів творчості співачки, її стильових і виразових параметрів та окреслення специфіки діяльності у сфері організації сучасного художнього життя України.

Виклад основного матеріалу. У стильовому та виразовому різнобарв'ї сучасної української вокальної естради творчість народної артистки України Тіни Кароль посідає особливе місце. Це зумовлено формуванням співачкою образу ліричної героїні, харизма якого полягає не в епатажі, а в глибинній експресії. Водночас розмаїття її виконавських настанов суголосне специфіці сучасної української вокальної естради, у якій «стильові міксти є однією з форм презентації власної творчої індивідуальності» (Зосим, Подунай, 2023, с. 34).

Багатогранність творчої діяльності співачки єднає її творчий світ із давніми, громадянськими інтенціями творчої самореалізації українських митців у царині збереження художнього, духовного спадку і торування новаційних шляхів художньої рефлексії як концентрованого вираження духовного буття спільноти. Творча постать співачки віддзеркалює ті риси персони естрадного співака, які визначають її як «пасіонарну, самоактуалізовану особистість, здатну на вчинок, "креативну свідомість" на індивідуальному рівні, як індивідуальний первень у творчій реальності» (Конвалюк, 2020, с. 79).

Таким «індивідуальним первнем» для співачки є багатовимірність творчих настанов і переосмислення змістових, тематично-образних основ вокальної естради. Зазначимо, що пошук нових концептуальних вимірів вокальної естради віддзеркалює провідні вектори її буття, які «інспіровані соціокультурними реаліями, <…> зумовлюють сучасну трансформацію функціонального кола вокальної естради — певне витіснення на периферію розважальної, релаксаційної компоненти та піднесення значущості світоглядних вимірів, пов'язаних, зокрема з актуалізацією громадянського начала, спрямованістю на рефлексію щодо вічних проблем буття людини та людства, зокрема в національному забарвленні» (Красовська, Кудрич, Манько, Михайлюченко, Іванов, 2025, с. 62). Тяжіння до поглиблення концептуальних обріїв вокальної естради віддзеркалюється у творчості співачки у зверненні до патріотичної тематики.

Її лірична інтерпретація у пісні «Україна — це ти» на вербальному рівні виявляється в підкресленні ментально значущих концептів — мама, тато, хліб, степ, вишиванка, пісні, Дніпро, надія, любов. Їх «згортання» в особистісній рефлексії та декларація як духовної основи буття сучасної людини стає дієвим чинником емпатичного єднання аудиторії навколо кодів національної культури.

Трагічний модус патріотичної тематики репрезентує спільна творчість співачки з гуртом NORD DIVISION у масштабній композиції «Вете-

рани», присвяченій захисникам України та сповненій болі від втрат нації. Унікальність композиції — не тільки в концептуальній глибині потужного героїчного та драматичного меседжу, а й синтезі виконавських стилістик реп'у та попмузики. Апробація нового жанрового явища — реппоеми стає знаком формування співачкою нових жанрових конструктів вокального естрадного мистецтва.

У філософському та лірико-драматичному забарвленні патріотична тематика постає у створеній із С. Жаданом та гуртом «Жадан і собаки» пісні «Ніч» — своєрідному гімні духовної незламності міст України і насамперед Харкова, та в пісні «Вільні. Нескорені» — заклику країни до стійкості.

Ліричний модус творчості виконавиці сповнений певної символічності, метафоричності та драматично експресивної репрезентації гострих проблем духовного буття сучасної людини. Це відбивають зокрема пісні «Вільна» (з Ю. Саніною), яка порушує тему духовної незалежності та самодостатності жінки, «Вище хмар» — драматична балада про глибину кохання, «Людині потрібна людина», присвячена тематиці самотності сучасної людини. Нове бачення значущої для вокальної естради ліричної концептуальної компоненти у творчості співачки резонує зі специфікою сучасної художньої рефлексії — вагомістю «неоромантичного повороту до щирості та чуттєвості, але не в звуженому, сентиментальному сенсі, а у вигляді прагнення до відновлення та реабілітації емоцій, іронічно витіснених Постмодерном» (Шабанова, 2022, с. 91).

Виконавські настанови Тіни Кароль мають основою мікс академічного та естрадного вокалу в стильовому та виразовому розмаїтті. Академічна основа знаходить вираження у диханні на опорі, кантиленності, майстерному фразуванні, вібрато тощо. Однією зі стильових опор для співачки є Soul, зв'язок із яким відображається у насиченні мелосу імпровізаційною мелізматикою, динамічній різнобарвності, значущості сгу. Цей комплекс надає виконанню особливої щирості, емоційної глибини та слугує формуванню особливої художньої комунікації — багатство прийомів вокальної техніки є чинником постійного, «активного» слухання-переживання. Вагомим компонентом вокальної палітри співачки є й настанови естрадного вокалу — так, одними із найбільш затребуваних прийомів є субтон, фрай і тванг. Зазначимо, що лірична творча позиція виконавиці зумовлює відсутність у її виразовій панорамі екстремальних вокальних прийомів.

Характерними виконавськими маркерами співачки є масштабність кола вокальних прийомів та їх миттєві зміни. У пісні «Людині потрібна людина» це виявляється у миттєвих переходах від субтону та фактичного омузиченого мовлення до динамічно забарвленого міксту, у динамічних контрастах, змінах резонаторів, м'якої та твердої атаки, в епізодичному задіянні назального тванту. У пісні «Троянди» таке різноманіття вкладається у масштаби мотивів — початковий тванг змінюється на субтон, придихову атаку та фрай, кантилена, глісандуюче «перетікання» звуків — на їх відокремлення non legato, pianissimo — на миттєві динамічні спалахи. Стильовий мікс у пісні «Твої гріхи» — результат синтезу естрадного вокалу, академічного акустичного супроводу, електронних звучань та потужної перкусії. Темброво урізнобарвлюючи кожен звук, співачка створює масштабну панораму прийомів сучасного естрадного вокалу — від штробасу до фальцету, від субтону до свисткового йодлю, scream і sob, та надає кожній інтонемі змістової, багатовимірної значущості.

Новою цариною творчої діяльності Тіни Кароль є мистецькі проєкти, створені з метою закарбування культурної пам'яті нації, демонстрації виразового потенціалу сучасної вокальної естради та її здатності концентрувати художній досвід різних епох у стильовому різноманітті. Проєкти співачки стали і цариною репрезентації багатства її вокальної палітри та зв'язку з фольклорним началом.

Прецедентом синтетичної репрезентації співачкою фольклорної спадщини у сучасних стильових версіях став проєкт «Колядки». Багатовимірність осмислення фольклору Тіною Кароль детермінує не тільки створення стильово різнобарвних «шат» для зразків народної пісенності. Формуючи ланку зв'язку з синкретичністю фольклорної традиції, співачка позиціонує жанр колядки у концертному (концертний тур «Колядки і обрані хіти»), студійному (альбом «Колядки»), музично-театральному (мюзикл-фільм «Різдвяна історія з Тіною Кароль»), письменницько-чтецькому (дитяча аудіокнига «Різдвяна історія») вимірах. Різноманіття діяльнісних модусів засвід-

чило, що звернення Тіни Кароль до народної пісенності має на меті не «музеальне» її відтворення, а позиціонування як вічно значущої основи традицій, які духовно пов'язують та консолідують покоління. Співачка зберігає мелос давнього жанру, закріплений у колективній пам'яті нації та водночас переміщує його в інший естетичний та стильовий локус, демонструючи його вічну актуальність і життєвість.

В альбомі «Колядки» та мюзиклі «Різдвяна історія з Тіною Кароль» співачка звертається до органічного синтезу вокальної стилістики попмузики та різних стильових «обрамлень» народнопісенного виконавства, які У. Конвалюк (2020) визначає як автентичне, естрадно-фольклоризоване та джазове (с. 178).

Колядку «Добрий вечір тобі, пане господарю» вирізняє танцювальна трансформація фольклорного. Це відбивається у створенні відмінного від першоваріанту пісні інтенсифікованого хронотопу — традиційний урочистий, помірний інтровертний плин мелосу поступається жвавому, піднесено-радісному екстравертному, що відбивається зокрема у швидкому темпі з акцентуацією ритмічних опор в інструментальному шарі, імпровізаційних «репліках» струнних і духових. Мелос колядки співачка подає в синтезі рис поп-вокалу і таких рис народнопісенного виконавства, як відкритий звук, високий рівень динаміки, спів «на посмішці», уведення додаткових приголосних, мелізматичне прикрашення інтонем, а також контекстуальних маркерів — синкретичного єднання музичного, хореографічного, візуального компонентів.

Стильові параметри попмузики в інтерпретації пісні «Тиха ніч» зумовлюють домінування субтону та м'якої придихової атаки. Мелізматичне розквітчення мелосу колядки є дієвим засобом формування драматургічного рельєфу пісні та ланкою зв'язку між традиціями народнопісенного виконавства і стилістикою Soul, що зумовлює жанрову трансформацію колядки у ліричний монолог. Синтез вокальних маркерів Soul і алюзій народнопісенного виконавства у пісні «Ой сивая зозуленько» утворює: уведення додаткових приголосних, відкрите звуковидобування, вигуки з інтонаційно нейтральним завершенням в кульмінації, респонсорні «перегуки» співачки та бек-вокалу, мелізматичне урізнобарвлення інтонаційної лінії та мелізматичні імпровізаційні репліки. Натомість у колядці «Роди, Боже» комплекс виконавських засобів слугує саме акцентуації її ритуальної маркованості та магічної символічності — співачка звертається до автентичних основ народнопісенного виконавства — нейтрального інтонування, обривання звуковидобування, глісандо на останніх звуках, діалектної артикуляційної трансформації голосних фонем, які набувають особливої виразності на тлі супроводу, обмеженого довгими педалями хорових вертикалей бек-вокалу.

Закликом до збереження позачасово значущих цінностей стає фінальна пісня «Віра, надія, любов», у якій вічні для аксіологічних орієнтирів нації концепти репрезентовані крізь призму стилістики поп-музики та Soul та водночас алюзій сакральної традиції, репрезентованої дзвонами.

Із метою популяризації української вокальної естради Тіна Кароль як авторка ідеї та продюсерка започаткувала проєкт «Дім звукозапису». Офіційним визнанням його значущості стало підписання 9.06.2026 Меморандуму про співпрацю Національного архівного фонду України з культурно-мистецьким проєктом «Дім звукозапису». Це надало проєкту статусу частини Національного архівного фонду України (Большакова, 2026), ознаменувало офіційний статус української вокальної естради як складника культурної спадщини нації — матеріали проєкту (записи, документи, ноти) було передано до Центрального державного аудіовізуального та електронного архіву.

Зазначимо, що таким чином Тіна Кароль уводить національну вокальну естраду в контекст актуалізованих соціокультурними реаліями новаційних форм художнього життя. Як одна з них, проєкт «Дім звукозапису» унаочнив тенденцію створення культурно-мистецького проєкту, рисами «як нової форми духовного буття нації, … є багатокомпонентність, синтетичність; резонанс із актуальними проблемами духовного буття соціуму; концептуальна, організаційно-структурна варіативність; спільна діяльність держави, інститутів громадянського суспільства, мистецької еліти; … новаційність репрезентації знакових культурних, художніх досягнень; актуалізація консолідаційного, культурно-дипломатичного, соціально-комунікативного концептів» (Уманець, 2024, с. 247).

Два сезони проєкту стали також прецеден-

том поєднання музичного, меморіального, просвітницького компонентів, що знайшло прояв у викладенні історії створення записаних пісень, зокрема в інтерв'ю з їх авторами. 1 сезон проєкту об'єднав таких виконавців, як Ю. Саніна, ONUKA, О. Шумей, LELY45, Klavdia Petrivna, MONATIK, Ziferblat, Kozak Siromaha, TVORCHI, Schmalgauzen; 2 сезон — DOROFEEVA, Jarry Heil, С. Жадан та гурт «Жадан і собаки», Альона Омаргалієва, SADSVIT, YARMAK і Давид Маскиса.

Визначальними рисами проєкту стала консолідація нової генерації української вокальної естради навколо її пісенного спадку та його концептуальна основа — репрезентація досвіду національного вокального естрадного мистецтва в сучасній стильовій трансформації. Це закарбували ініційовані співачкою зміни стилів та іміджів виконавців. Так, пісня «Коханий» І. Поклада постала у джазовій версії Ю. Саніної, пісня Росави «День і ніч» — у міксі академічного (симфонічний оркестр і хор), електронного та фольклорного саунду (народні автентичні інструменти) та стилістики поп-музики у виконанні ONUK'и. Драматизована та експресивна вокальна манера О. Шумея, маркована розщепленням звуку, перетворила пісню В. Івасюка «У долі своя весна» у супроводі симфонічного оркестру на лірико-драматичний монолог, у латино-американському дусі виконала «Стожари» А. Омаргалієва.

Спрямованість Тіни Кароль на усталення статусу української вокальної естради, як складника національної культурної спадщини, відбилася також у тяжінні до її стильово синтетичної репрезентації. Синтез рис академічного, естрадного мистецтва та фольклору відбився у створенні особливого звукового простору — фактично кожна з пісень за ініціативою співачки постала у супроводі заслуженого академічного симфонічного оркестру Українського радіо під керівництвом В. Шейка та хору, зокрема дитячого. Це зумовило формування нових змістових і стильових параметрів пісень М. Скорика «Намалюй мені ніч», «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» А. Кос-Анатольського, «Кохання моє» Б. Буєвського, «О-ля-ля» та «Не кажучи нікому» гурту Тартак, «Друг» гурту «Океан Ельзи», «Повільно» гурту ADAM, «Україна рок-н-рол» З. Філіпчука, «Стожари» П. Дворського, «Поцілунок» гурту «Мертвий півень», а також зразків фольклору — пісень «Осідлаю кониченька» та «Щедрик».

Творчість Тіни Кароль позначена і тяжінням до театралізації, створення цілісного багатогранного образу при відмінностях комплексу естетичних параметрів у концертній практиці та кліпах. У концертному вимірі діяльності співачки це зумовлює «театралізацію багатьох пісень і загалом концертних програм <…> де гостру й ексцентричну пластику артистки підтверджувала й манера співу з несподіваними інтонаціями, з навмисне різким забарвленням тембру» (Гаценко, Ковмір, Юрчук, 2024, с. 174). Натомість кліпи Тіни Кароль демонструють прагнення створення мікро-фільмів із акцентованими витонченими візуальними, анімаційними ефектами (зокрема кліп «Твої гріхи»).

І. Бобул (2018) акцентує, що специфіку сучасної української вокальної естради визначають чотири провідні тенденції вокально-естрадної жанрово-стильової системи, що надають їй художньо-творчої та культурно-семантичної автономії — театралізація, фестивалізація, академізація та персоналізація (с. 18). Творчість Тіни Кароль, позначена значущістю візуального та театрально-драматичного начала, академічних настанов вокалу та тенденції проєкції естрадного вокалу в академічний простір в проєкті «Дім звукозапису», тяжінням до створення культурно-мистецьких проєктів та персоналізацією палітри виконавських маркерів, є концентрованим утіленням особливостей сучасного українського вокального мистецтва та утіленням пошуку нових форм його буття.

Висновки. Творчість народної артистки України Тіни Кароль віддзеркалює сучасні тенденції урізноманітнення творчого світобачення, пошуку цілісності й універсальності образу виконавця та закріплення статусу вокальної естради як сфери збереження культурного досвіду. Образ співачки позначений як експресією та зв'язками з ментально вагомими для українства кордоцентричністю і ліричністю, розмаїттям виконавських настанов і соціальною спрямованістю діяльності. На концептуальному, тематично-образному рівні це відбиває формування нових концептуальних вимірів вокальної естради — патріотичної лінії у ліричній, трагічній, філософській та лірико-драматичній інтерпретаціях, у яких зокрема апробується і новаційний жанр реп-поеми. Ліричний концептуальний вектор у творчості співачки демонструє значущість

символічності, метафоричності та драматично-експресивної репрезентації проблем духовного буття сучасної людини.

Специфіку виконавських настанов співачки визначає синтез рис академічного та естрадного вокалу, зокрема стилістики Soul, вагомість субтону, фраю і твангу, миттєвих змін виконавської стилістики, динаміки і характерних прийомів естрадного співу, а також індивідуалізована інтерпретація рис народнопісенного виконавства.

Творчу діяльність Тіни Кароль вирізняє спрямованість на фундацію та здійснення мистецьких проєктів, метою яких є закарбування культурної пам'яті нації, демонстрація виразового потенціалу сучасної вокальної естради та її здатності концентрувати художній досвід різних епох у стильовому різноманітті. Масштабний проєкт «Колядки» відбив спрямованість співачки на синтетичну репрезентацію фольклору в сучасних стильових проєкціях, синтез вокальної стилістики попмузики, Soul і рис народнопісенного виконавства, а також багатовимірності діяльнісних модусів — концертного, музично-театрального, письменницько-чтецького. Як авторка ідеї та продюсерка Тіна Кароль заснувала проєкт «Дім звукозапису», метою якого є популяризація української вокальної естради та її сучасна стильова трансформація. Проєкт став антологією української вокальної естради, утіленням новаційних тенденцій організації художнього життя, прецедентом поєднання музичного та візуального, меморіального та просвітницького компонентів, утіленням свідомої спрямованості виконавиці на синтез рис академічного, естрадного мистецтва і фольклору як закарбування вічної актуальності естрадної вокальної спадщини.

Атрибутивною рисою творчості Тіни Кароль є тяжіння до театралізації (у концертній діяльності) та створення кліпів — мікро-фільмів із акцентованими витонченими візуальними, анімаційними ефектами.

Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні специфіки творчих світів сучасних представників вокального естрадного мистецтва.

Фінансування / Funding
Дослідження виконано без фінансової підтримки.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Авторка стверджує, що при створенні цієї статті не використовувала технології штучного інтелекту.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Авторка заявляє про відсутність конфлікту інтересів щодо цього дослідження, включаючи фінансові, особисті, авторські чи будь-які інші, які могли б вплинути на дослідження, а також на результати, представлені в цій статті.

Надійшла до редакції / Received: 10.08.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 28.08.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 14.09.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Бобул, І. (2018). *Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця XX – XXI століття* [Автореф. дис. канд. мист., Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв]. **http://elib.nakkkim.edu.ua/xmlui/handle/123456789/2132**

Большакова, А. (2026). Проєкт Тіни Кароль «Дім звукозапису» увійшов до Національного архівного фонду України. *Українська правда*, 10 липня 2026 року. **https://life.pravda.com.ua/culture/proyekt-dim-zvukozapisu-tini-karol-uviyshov-do-nacionalnogo-arhivu-ukrajini-316156/**

Гаценко, Г., Ковмір, Н., & Юрчук, В. (2024). Сценічне втілення естрадної пісні: комплекс виразних засобів у сучасних виконавських практиках. *Вісник Національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 7(2), 170–182. **https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.2.2024.316731**

Зосим, О., & Подунай, Я. (2023). Євроденс як стильовий напрям української пісенної естради 1990-х років. *АРТ-платФОРМА*, 1(7), 32–54. **https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.32-54**

Іщенко, О. (2022). Виконавська особистість в українській вокально-естрадній творчості XXI ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 51, 133–141. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-19**

Конвалюк, У. В. *Персонологічний дискурс вокального мистецтва української естради 70-х років XX – початку XXI століть* [Дис. канд. мист., ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»]. **https://uacademic.info/ua/document/0420U102475**

Красовська, Л., Кудрич, Л., Манько, С., Михайлюченко, О., & Іванов, В. (2025). Українська вокальна естрада поч. XXI ст.: у пошуках новаційних концептуальних обріїв. *Слобожанські мистецькі студії*, 1(07), 62–66. **https://doi.org/10.32782/art/2025.1.11**

Рябуха, Т. М. (2017). *Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради* [Автореф. дис. канд. мист., Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського].

Скворцова, О. (2024). Універсалізм вокаліста у просторі сучасної національної культури. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 75(2), 131–137. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-2-19**

Теслер, Т., & Красовська, Л. (2024). Сучасна українська вокальна естрада як засіб культурної дипломатії. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 78–85. **https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-10**

Уманець, О. (2024). Культурно-мистецький проєкт як явище сучасної національної культури. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 247–255. **https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-31**

Шабанова, Ю. (2022). Метамодерн у мистецькому просторі передчуття нової культурної парадигми. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 43, 87–94. **https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.586**

REFERENCES

Bobul, I. (2018). *Zhanrovi formy ta stylovi konotatsii vokalno-estradnoho vykonavstva v muzychnii kulturi Ukrainy kintsia XX – XXI stolittia* [Genre Forms and Stylistic Connotations of Vocal-Variety Performance in the Musical Culture of Ukraine of the Late 20th – 21st Centuries] [Extended abstract of PhD dissertation, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts]. **http://elib.nakkkim.edu.ua/xmlui/handle/123456789/2132** [in Ukrainian].

Bolshakova, A. (2026). Proiekt Tiny Karol «Dim zvukozapysu» uviishov do Natsionalnoho arkhivnoho fondu Ukrainy [Tina Karol's project "Recording House" became part of the National Archival Fund of Ukraine]. *Ukrainska pravda*, July 10, 2026. **https://life.pravda.com.ua/culture/proyekt-dim-zvukozapisu-tini-karol-uviyshov-do-nacionalnogo-arhivu-ukrajini-316156/** [in Ukrainian].

Hatsenko, H., Kovmir, N., & Yurchuk, V. (2024). Stsenichne vtilennia estradnoi pisni: kompleks vyraznykh zasobiv u suchasnykh vykonavskykh praktykakh [Stage embodiment of a variety song: a complex of expressive means in contemporary performance practices]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Muzychne mystetstvo*, 7(2), 170–182. **https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.2.2024.316731** [in Ukrainian].

Zosym, O., & Podunai, Ya. (2023). Yevrodens yak stylovyi napriam ukrainskoi pisennoi estrady 1990-kh rokiv [Eurodance as a stylistic trend of Ukrainian song variety art of the 1990s]. *ART-platFORMA*, 1(7), 32–54. **https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.32-54** [in Ukrainian].

Ishchenko, O. (2022). Vykonavska osobystist v ukrainskii vokalno-estradnii tvorchosti XXI st. [Performing personality in Ukrainian vocal-variety creativity of the 21st century]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 51, 133–141. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-19** [in Ukrainian].

Konvaliuk, U. V. *Personolohichnyi dyskurs vokalnoho mystetstva ukrainskoi estrady 70-kh rokiv XX – pochatku XXI stolit* [Personological Discourse of the Vocal Art of Ukrainian Variety of the 1970s – Early 21st Century] [PhD dissertation, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University]. **https://uacademic.info/ua/document/0420U102475** [in Ukrainian].

Krasovska, L., Kudrych, L., Manko, S., Mykhailiuchenko, O., & Ivanov, V. (2025). Ukrainska vokalna estrada poch. XXI st.: u poshukakh novatsiinykh kontseptualnykh obriiv [Ukrainian vocal variety art of the early 21st century: in search of innovative conceptual horizons]. *Slobozhanski mystetski studii*, 1(07), 62–66. **https://doi.org/10.32782/art/2025.1.11** [in Ukrainian].

Riabukha, T. M. (2017). *Vytoky ta intonatsiini skladovi ukrainskoi pisennoi estrady* [Origins and Intonational Components of Ukrainian Song Variety Art] [Extended abstract of PhD dissertation, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts]. [in Ukrainian].

Skvortsova, O. (2024). Universalizm vokalista u prostori suchasnoi natsionalnoi kultury [Universalism of the vocalist in the space of contemporary national culture]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 75(2), 131–137. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-2-19** [in Ukrainian].

Tesler, T., & Krasovska, L. (2024). Suchasna ukrainska vokalna estrada yak zasib kulturnoi dyplomatii [Contemporary Ukrainian vocal variety art as a means of cultural diplomacy]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 78–85. **https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-10** [in Ukrainian].

Umanets, O. (2024). Kulturno-mystetskyi proiekt yak yavyshche suchasnoi natsionalnoi kultury [Cultural and artistic project as a phenomenon of contemporary national culture]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 247–255. **https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-31** [in Ukrainian].

Shabanova, Yu. (2022). Metamodern u mystetskomu prostori peredchuttia novoi kulturnoi paradyhmy [Metamodern in the art space of the premonition of a new cultural paradigm]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 43, 87–94. **https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.586** [in Ukrainian].

УДК 784.4:792.73].071.2.091](477)(045) **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.10

Карчова Юлія
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри естрадного та народного співу Харківської державної академії культури, *Харків, Україна*
email: karchova80@gmail.com

Yuliia Karchova
Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of Variety and Folk Singing, Kharkiv State Academy of Culture,
Kharkiv, Ukraine
email: karchova80@gmail.com

СТИЛЬОВИЙ СИНТЕЗ У ТВОРЧОСТІ НІНИ МАТВІЄНКО В КОНТЕКСТІ ТВОРЧИХ ТАНДЕМІВ: АКАДЕМІЧНИЙ ТА ЕСТРАДНИЙ МОДУСИ

Мета статті полягає у виявленні специфіки стильового синтезу у творчості народної артистки України Ніни Матвієнко в контексті тенденції створення творчих тандемів у національному художньому просторі поч. XXI ст.

Методи. У дослідженні використані загальнонаукові методи аналізу та синтезу, а також методологічний інструментарій музикології, зокрема принципи виконавсько-інтерпретаційного підходу.

Наукова новизна статті полягає в обґрунтуванні культурних і художніх детермінант тенденції формування стильово різнобарвних творчих тандемів у сучасній художній практиці та виявленні специфіки інтерпретації настанов народнопісенного виконавства народною артисткою України Н. Матвієнко у стильових тандемах, які створюють його проєкцію у простір академічного мистецтва та естради.

Результати. Обґрунтовано, що сучасне тяжіння до створення стильово різнобарвних творчих тандемів має основою відродження національних духовних джерел, активізацію крос-культурної комунікації, індивідуалізацію настанов митців, процес стильового синтезу та пошук новаційних форм репрезентації національного художнього досвіду. Охарактеризовано особливості трансформації настанов народнопісенного виконавства у творчих тандемах Н. Матвієнко: з «Київською камератою», що виявляється в інтерпретації творів О. Ківи (Третьої камерної кантати та Камерної симфонії на слова Т. Г. Шевченка), І. Кириліної (Камерна кантата «Молитва»); з Ансамблем старовинної музики К. Чечені в альбомі «Всякому городу нрав і права»; з С. Вакарчуком у «Баладі про мальви» В. Івасюка; з MONATIK'ом у пісні «В цей день»; з ансамблем «Божичі» та О. Скрипкою у пісні «Купалочка».

Висновки. Створені Н. Матвієнко творчі тандеми закарбовують осмислення культурного досвіду нації в синхронії та діахронії та демонструють винятковий концептуальний та виразовий потенціал дифузії стильових настанов народнопісенного виконавства й академічного та естрадного мистецтва при збереженні атрибутивних ментальних і виконавських маркерів.

Ключові слова: народнопісенне виконавство, стиль, стильовий синтез, інтерпретація, виконавські настанови.

STYLE SYNTHESIS IN THE CREATIVITY OF NINA MATVIYENKO IN THE CONTEXT OF CREATIVE TANDEMS: ACADEMIC AND POP MUSIC MODES

The aim of the article is to identify the specifics of stylistic synthesis in the work of the People's Artist of Ukraine Nina Matviyenko in the context of the tendency to create creative tandems in the national artistic space of the early 21st century.

Methods. The research uses general scientific methods of analysis and synthesis, as well as the methodological tools of musicology, in particular the principles of the performance-interpretive approach.

The scientific novelty of the article lies in substantiating the cultural and artistic determinants of the tendency to form stylistically diverse creative tandems in contemporary artistic practice, and in revealing the specifics of the interpretation of the principles of folk-song performance by the People's Artist of Ukraine N. Matviyenko in stylistic tandems that project it into the space of academic art and variety art.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

Results. It is substantiated that the contemporary tendency to create stylistically diverse creative tandems is based on the revival of national spiritual sources, the activation of cross-cultural communication, the individualization of artists' principles, the process of stylistic synthesis, and the search for innovative forms of representing the national artistic experience. The peculiarities of the transformation of folk-song performance principles in the creative tandems of N. Matviyenko are characterized: with the "Kyiv Camerata" (in the interpretation of the works by O. Kyva — the Third Chamber Cantata and the Chamber Symphony to the words of T. H. Shevchenko, and by I. Kyrylina — the Chamber Cantata "Prayer"); with the Ensemble of Ancient Music of K. Chechenia in the album "To Every City Its Customs and Laws"; with S. Vakarchuk in "Ballad of the Mallows" by V. Ivasiuk; with MONATIK in the song "On This Day"; with the ensemble "Bozhychi" and O. Skrypka in the song "Kupalochka".

Conclusions. The creative tandems created by N. Matviyenko engrave the comprehension of the nation's cultural experience in synchrony and diachrony and demonstrate the exceptional conceptual and expressive potential of the diffusion of the stylistic principles of folk-song performance with academic and pop art, while preserving attributive mental and performance markers.

Keywords: folk-song performance, style, stylistic synthesis, interpretation, performance principles.

Постановка проблеми та її зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями. Феномен народнопісенного виконавства на поч. XXI ст. постає як віддзеркалення особистісної та соціальної актуалізації значущості ментальних настанов і культурної пам'яті української спільноти, у якій народна пісня має статус концентрованого закарбування кодів національної культури. У різноманітті виконавських утілень народнопісенне виконавство є невід'ємним компонентом сучасної художньої панорами, який демонструє унікальну здатність до збереження і трансляції автентичних маркерів, зокрема і в специфічних, локусно забарвлених репрезентаціях, та до трансформацій у синтезі з академічним та естрадним вокальним мистецтвом.

Специфіка індивідуальних виконавських «версій» та сучасних стильово синтезуючих інтенцій народнопісенного виконавства не є вичерпно опанованими сучасною музикологією. Не є винятком і творчість народної артистки України Ніни Матвієнко — її кардинальна значущість для української культури дисонує з дискретністю висвітлення в персонологічному модусі музикології, актуалізованому автономізацією виконавського мистецтва. На периферії уваги науковців перебуває і апробована видатною співачкою тенденція формування творчих тандемів, які утілюють характерний для музичного мистецтва межі XX–XXI ст. синтез стильових і виконавських вимірів академічного, естрадного та народнопісенного мистецтва.

Питання специфіки індивідуальних утілень стильового синтезу в народнопісенному виконавстві поч. XXI ст. набуває гостроти і у практичному вимірі з огляду на потребу професійної підготовки співака як універсальної творчої особистості, діяльність якої резонує зі специфікою «художнього мислення сучасного періоду, що виявляє себе через явища глобалізації та локалізації (регіоналізації), мистецькі явища синкрезису та синтезу» (Бондар, 2020, с. 8). Проте сучасний соціум очікує від митця не тільки репрезентації унікального художнього бачення світу. В умовах перегляду ієрархії ціннісних настанов людства і виняткової стильової рухливості музичного мистецтва метамодерну осмислене формування творчою особистістю стильових засад, як основи виконавської позиції, є відбиттям «міри його духовної відповідальності перед соціумом за репрезентований йому ракурс мистецького світобачення та результати художньої діяльності» (Анучина, Пивоваров, Уманець, 2022, с. 188).

Аналіз останніх досліджень і публікацій доводить інтенсифікацію уваги дослідників до питань феноменології та онтології народнопісенного виконавства. З огляду на його глобальну значущість в українській культурі та специфіку сучасної репрезентації Р. Лоцман (2026) уводить «авторське поняття «україноспів», що визначається як соціокультурне та освітнє явище і відображає мистецько-педагогічний досвід українського народу в синергії фольклорного, академічного й естрадного виконавства» (с. 502) та класифікує сучасні варіанти творчої інтерпретації народнопісенного виконавського мистецтва у побу-

товій та сценічній формах буття (Лоцман, 2022). Специфіку народного співу визначають В. Осадча та В. Осипенко (2013), Л. Остапчук, І. Сідорова та Н. Лановенко-Мельник (2021). Особливості народнопісенної виконавської парадигми, її академічної та естрадної модифікацій у сучасній художній практиці, визначають Ю. Карчова (2016; 2024), Г. Бреславець та В. Осипенко (2024), інтерпретаційно-творчий потенціал носіїв народної пісенності розкриває Я. Радкевич (2019).

Творчість Н. Матвієнко крізь призму духовності репрезентують Я. Кириленко, А. Гузь та А. Трощинська (2026), акцентуючи її вагомість як художнього явища, у якому «органічно поєднуються фольклорна традиція, сакральне світовідчуття та національна пам'ять» (с. 66). У персонологічних обріях української вокальної естради У. Конвалюк (2020) позиціонує творчість Н. Матвієнко як утілення типу «виконавець фольклору» та наголошує, що «поетика виконавського стилю співачки фокусується, насамперед, на українській народній та сучасній ліричній авторській пісні» (с. 104).

Формулювання цілей і завдань статті. Мета статті полягає у виявленні специфіки стильового синтезу у творчості народної артистки України Ніни Матвієнко в контексті тенденції створення творчих тандемів у національному художньому просторі поч. XXI ст. Завданнями статті є: виявлення чинників тяжіння носіїв народнопісенної виконавської традиції до стильового синтезу, що резонує з міждисциплінарними тенденціями сучасного мистецтвознавства; аналіз специфіки індивідуальних виконавських трансформацій маркерів народнопісенної традиції в колаборацiях академічного та естрадного спрямування у творчості Н. Матвієнко, що є недостатньо опанованою, проблемною цариною сучасної музикології, зокрема як у контексті її персонологічного модусу, так і з методологічних позицій виконавського аналізу.

Виклад основного матеріалу. Тенденція формування творчих тандемів сучасними представниками народнопісенного виконавства є специфічним модусом художньої практики, актуалізованим процесом «відродження значущості національних джерел, ментальних засад художньої рефлексії, осмислення національного пісенного спадку як концентрованого відбиття світобачення нації на межі XX–XXI ст.» (Бреславець, Осипенко, 2024, с. 111). Суголосне плюралістичності аксіологічних орієнтацій в культурі метамодерну, формування творчих тандемів носіями народної пісенності стає вираженням характерної для неї активізації крос-культурної комунікації, «тотальної ревізії настанов музичного мислення та мовлення, … інтенсифікації формування особистісних концептуальних та стильових просторів та водночас пошуку шляхів їх дотичності до культурного спадку» (Уманець, 2025, с. 162).

Стильовий синтез у творчих тандемах представників народнопісенного виконавського мистецтва резонує також зі змінами локусу і пошуком новаційних форм буття фольклору, суголосних стильовим змінам у сучасному мистецтві, та винятковою рухливістю естетичних запитів соціуму і особистості. Відзначимо і характерне для епохи метамодерну тяжіння до індивідуалізації творчих настанов і стильової дифузії, за яких маркери стилю стають не обмежувальними, а спонукальними чинниками творчих пошуків митця, основою творчого самовираження. Такий пошук забарвлює творчість Ніни Матвієнко, якою створено унікальні прецеденти виконавської репрезентації народнопісенного виконавства у синтезі з академічною традицією та естрадним мистецтвом.

«Академізуючим модусом» творчості співачки є її багаторічна співпраця з Національним ансамблем солістів «Київська камерата». Один із її художньо вражаючих результатів — присвячена виконавиці Третя камерна кантата О.Ківи. Специфіка інтонаційного тезаурусу твору, у якому автор доручив виконання сольної партії Н. Матвієнко, детермінована його пісенно-романсовою основою (Pertsova, Shevchenko, 2019, с. 199) і суголосна ліричній домінанті виконавського образу співачки і рисам народнопісенного виконавства — кордоцентричності, екзекутивності, особистісній інтенційності, «нероздільності та первинній колективності суб'єкта й об'єкта» (Карчова, 2016, с. 183).

Інтонаційний тезаурус твору О.Ківи є суголосним і панівній у творчості співачки академічній модифікації народнопісенного виконавства, специфіку якого складають: «розширення діапазону через «прикриття», округлення вокального звука» (Лоцман, 2022, с. 7); «близька позиція, горизонтальний звуковий посил, нейтральне положення гортані…, переважне звучання в грудно-

му регістрі з додаванням головного по мірі підйому по діапазону, використання міксту на верхніх звуках, максимально чітка вимова за правилами орфоепії сучасної української мови, відсутність редукованих звуків, спів на опорі, філірування звуку» (Остапчук, Сідорова, Лановенко-Мельник, 2021, с. 37). Артикуляційна специфіка «прочитання» твору Н. Матвієнко зумовлена його вербальною основою — поезією П. Тичини, тонкі градації лірико-драматичного начала якої інспірують наповнення вокальної партії індивідуальними виконавськими маркерами.

У І частині твору «Осінь така мила» такими маркерами є тонкі нюанси агогіки, відкрите звукоутворення з «посиланням звуку в далечінь», коливання між кантиленою і декламацією. Емоційно та артикуляційно акцентовані мікроглісандо між інтонаційними «пунктами», їх мелизматичне прикрашення наповнюють звуковий простір інтонаційною лабільністю. Ці знаки народнопісенної виконавської традиції стають у контексті академічного жанру апеляціями до плачів і голосінь та формують художню комунікацію, засновану на єднанні духовного світу співачки й аудиторії, відродженні найдавніших шарів культурної пам'яті. Характерною рисою інтерпретації співачкою вокальної партії стає її наповнення виконавською експресією. У кульмінації це відбиває спів «на межі крику», високий тонус виконавського апарату та гранична динаміка, яка контрастує з ліричною кантиленою та стає виконавським рушієм драматургії. Драматизм ІІ частини твору «Одчиняйте двері» зумовлює трансформацію виконавських настанов — панування відкритого, різкого звукоутворення, спів-крик із нейтральною інтонаційністю, афектованих низхідних глісандо. Витончені градації лірики маркують інтерпретацію співачкою ІІІ частини твору «Той сад», яку вирізняють розквітчення мелосу експресивною мікромелізматикою та акцентування інтонацій плачу.

Виконання Н. Матвієнко вокальної партії в «Камерній симфонії» О. Ківи на сл. Т. Г. Шевченка закарбувала повноправність буття народнопісенної традиції в академічній царині як віддзеркалення тяжіння сучасного музичного мистецтва до діахронно-синхронного синтезу культурного досвіду. Камерне втілення «шевченківського коду» національної музики відображено в тонкому градуюванні палітри виконавських засобів у частині симфонії «Світає, край неба палає», позначеній пануванням ліричних та пантеїстичних образів. Фактично візуальні ефекти створює поступовий перехід від атмосфери ранкового серпанку — «світає» до яскравого сходу сонця — «край неба палає», відбитий у переході від pianissimo та фактично субтону до forte та відкритого звуковидобування, нейтральне інтонування унаочнює лексему «похилились». Виконавським маркером інтерпретації вокальної партії Н. Матвієнко є модифікація рис народнопісенного виконавства: редукція останніх фонем слів замінюється на їх динамічне «розчинення», розмовна позиція вокального апарату стає основою насичення партії декламаційністю, мінімалізовано імпровізаційне мелізматичне прикрашення мелосу, виявлене співачкою в мікромордентах, емоційній та артикуляційній акцентуації ключових слів. Водночас засобом підкреслення фіналукульмінації стає панування народнопісенної виконавської парадигми — відкритого звукоутворення, максимальної виконавської експресії, проявленої у граничній динаміці та обриванні звукоутворення тощо.

Частина «І серце одпочине» демонструє винятковий потенціал адаптації тембрових вимірів народнопісенного виконавства до акустичних параметрів академічного мистецтва. Змістово та образно маркований резонанс із академічною тембровою аурою інструментального шару твору відбивається в тембрових «перегуках» реплік духових у високому регістрі pianissimo та реплік солістки у надвисокій теситурі. Характерними для вокальних виконавських вимірів частини є прозорість тембру, легкість звуку на м'якій атаці, кантиленність, широке фразування та водночас дихання на міцній опорі.

Релігійний код народнопісенного виконавства репрезентує виконання Н. Матвієнко кантати «Молитва» І. Кириліної (на сакральні тексти), яке утілює тип її «звукосвіту», позначений молитовною інтонаційністю (Кириленко, Гузь, Трощинська, 2026, с. 68). У ІІ частині «Молитва до Пречистої Діви Марії» співачка формує інтровертну царину особистісного моління на основі комплексу виконавських прийомів. Його компонентами є нівельована динаміка, «тьмяний» звук, м'яка атака, розмовна позиція вокального апарату, підкреслення динамічними акцентами та кантиленою ключових вербальних концептів — «мо-

литва», «вірність», «правда», «вислухай», та особливо — заклику «прислухайся» — переходом від кантилени до мовлення з надчіткою артикуляцією та динамічним акцентом. Яскравий контраст створює ІІІ частина (псальм 143) раптовою зміною динаміки і барви звуку на пронизливий, різкий. Насичення інтонаційної лінії мікромелізматикою та мікроглісандо створює безперервний, примхливий «візерунок» мелосу та надає особливої проникливості емоційно виокремленим декламаційним реплікам та тонким динамічним нюансам багаторазових закликів «Маріє!».

Традиції народнопісенної виконавської парадигми крізь призму барокових естетичних конструктів репрезентує альбом «Всякому городу нрав і права» Н. Матвієнко з Ансамблем старовинної музики К. Чечені. Засобами створення унікального хронотопу альбому є темброва аура, яка втілює «бароковий звукоідеал двірської світської культури (лютня, колісна ліра, блокфлейти, басоля)» (Радкевич, 2019, с. 114), актуалізація культурної пам'яті — жанрових моделей канту, пісні-романсу тощо, а також панорама виконавських засобів солістки, що «увиразнила національні барокові стильові константи» (Радкевич, 2019, с. 115). Її складниками стають яскрава барва звуку, імпровізаційна мелізматика, активна звукоподача, співставлення динамічних площин.

Творчий тандем Н. Матвієнко та С. Вакарчука засвідчив, що «первинна синкретична природа народнопісенного виконавства, його здатність резонувати із духовними пошуками особистості на ментальному рівні і обумовлений цим високий рівень адаптаційного жанрово-стильового, мовно-мовленнєвого, виразового потенціалу стали чинниками сучасної апробації народнопісенної виконавської парадигми в царині масового музичного мистецтва» (Карчова, 2024, с. 54). В інтерпретації «Балади про мальви» В. Івасюка це інспірувало формування виконавцями «стильового діалогу» поколінь української естради. Вокальна стилістика рок-музики, репрезентована С. Вакарчуком, виявилася в «розщепленні» звуку, придиховій атаці, груві, численних бендінгах, белтингу в кульмінаціях, динамічній експресії тощо, які в комплексі зумовили ефект жанрової пересемантизації — перетворення знакової для української естради пісні на трагічну рок-баладу. Граничний контраст у драматургії твору зумовлює модуляція у жанрову сферу колискової, виконавськими маркерами якої для Н. Матвієнко стають кришталевий, прозорий звук, м'яка атака, нівельована динаміка, інтонації-схлипи і імпровізаційні повтори інтонацій-колихань тощо.

Унікальний синтез народнопісенної виконавської традиції та стилістики хіп-хопу та реп'у демонструє творчий тандем Н. Матвієнко та MONATIK'а. У пісні «В цей день» виконавиця сценічним «перевтіленням», корекцією іміджу в естетичних параметрах масової культури демонструє певну трансформацію контекстуальних, візуальних вимірів народнопісенного виконавства. На виконавському рівні трансформація його настанов відбивається в униканні таких рис, як «редукція ненаголошених голосних, уведення другорядних наголосів, нетемперованість інтонації, значущість специфічних прийомів (апокопа, глісандування, обривання звучання та словоперериванння), наявність додаткових за характером вигуків і складів, розспівування складів із приголосними огласовками в кінці строфи тощо» (Карчова, 2016, с. 183), що зумовлюється необхідністю створення цілісного художнього простору і застосуванням фонограми, яка визначає хронотопічні параметри виконання.

Водночас Н. Матвієнко, маніфестуючи «долученням» до сфери сучасних стильових мейнстримів естрадного мистецтва гнучкість естетичних і виконавських конструктів народнопісенного виконавства, зберігає його маркери — розмовну позицію вокального апарату, уникання вібрато, слабкий імпеданс. Це стає основою для створення виконавцями глибинного виконавсько-стильового контрасту як рушія драматургії та засобу посилення драматичної напруги.

В. Осадча та В. Осипенко (2013) підкреслюють, що «найвищий ступінь традиційної виконавської майстерності характеризується вмінням співака вільно імпровізувати в межах певної стилістики: відповідно до регіональних, жанрово-інтонаційних і ладо-ритмічних особливостей фіксованого народнопісенного зразка» (с. 94). Утіленням такої майстерності став творчий союз Н. Матвієнко та О. Скрипки, «Воплів Видоплясова» й ансамблю «Божичі», у якому пісня «Купалочка» стала утіленням єднання різних стильових та виконавських царин. «Божичі» репрезентують традиції автентичного виконавства — синкретичність й обрядовість, специфічні прийо-

ми звуковидобування та звуковедення, зокрема і нетемперовані вигуки. Настанови панк-року та фанк-року є визначальними для гранично експресивної виконавської стилістики О. Скрипки та «Воплів Видоплясова». Засади академічної модифікації народнопісенного виконавства є основами як для вокальної манери співачки, так і для її шляхетно стриманого візуального образу. Творча позиція видатної співачки стає концептуальним ядром поєднання виконавських манер, епох і художніх просторів, що увиразнило вічну значущість національних аксіологічних настанов і первинну для Н. Матвієнко спрямованість на акумуляцію і збереження духовного досвіду, «згорненого» в українській пісні.

Висновки. Зумовлені інтенсивністю відродження національних духовних джерел, активізацією крос-культурної комунікації, індивідуалізації настанов творчої особистості, процесом стильової дифузії та пошуком новаційних форм репрезентації давніх шарів національної художньої рефлексії, творчі тандеми, створені народною артисткою України Н. Матвієнко, демонструють трансформаційний та стильовий потенціал народнопісенного виконавства в онтологічній модуляції у простір академічного та естрадного мистецтва.

Специфіка стильового синтезу творчих настанов співачки та маркерів академічної традиції, виявлена в творчому союзі з «Київською камератою», у Третій камерній кантаті О. Ківи базується на настановах академічної модифікації народнопісенного виконавства та вирізняється: драматургічно зумовленим епізодичним задіянням прийомів народнопісенної виконавської традиції (спів-крик, відкрите, різке звукоутворення, глісандо, нейтральна інтонаційність, посилання звуку «в далечінь», мікромелізматика); коливаннями кантилени та декламаційності; тонкими градаціями динаміки, алюзіями інтонацій плачу. Свідченням повноправного буття народнопісенного виконавства в контексті жанрової моделі симфонії є виконання Н. Матвієнко вокальної партії в «Камерній симфонії» О. Ківи на сл. Т. Г. Шевченка, яке демонструє: візуалізацію музичного процесу виконавськими засобами, зокрема динамікою, зміни звукоутворення і звуковедення, тембровий резонанс з акустичними маркерами інструментальної академічної традиції, модифікацію рис народнопісенного виконавства при збереженні його типових настанов.

Релігійні виміри народнопісенного виконавства репрезентує виконання Н. Матвієнко кантати І. Кириліної «Молитва» (на сакральні тексти), у якому стильовий резонанс із сакральною академічною традицією створюють: низький динамічний тонус, «тьмяна» барва звуку, м'яка атака, розмовна позиція вокального апарату і виконавська акцентуація ключових вербальних концептів. Стильовий контраст у виконавській інтерпретації твору співачкою формують збереження типового для народнопісенного виконавства відкритого звуку та високого динамічного тонусу. Водночас засобом єднання стильових царин стає насичення співачкою вокальної партії мікромелізматикою та мікроглісандо.

У творчому тандемі Н. Матвієнко і Ансамблю старовинної музики К. Чечені в альбомі «Всякому городу нрав і права» резонанс народнопісенного виконавства з естетичними параметрами бароко забезпечили імпровізаційна мелізматика, яскрава барва звуку, активна звукоподача, динамічні контрасти.

Творчий тандем Н. Матвієнко та С. Вакарчука у «Баладі про мальви» має основою стильовий контраст рок-музики і естрадної «версії» народнопісенного виконавства та драматургічну значущість жанрової пересемантизації — перетворення пісні водночас і на трагічну рок-баладу, і на колискову.

Синтез народнопісенної виконавської традиції та стилістики хіп-хопу та реп'у створює творчий тандем Н. Матвієнко та MONATIK'а. У пісні «В цей день» співачка створює синтез народнопісенного виконавства та його естрадної модифікації, виявлений у вокальній стилістиці та трансформації сценічного іміджу. Контраст стильових вимірів є основою творчого союзу у пісні «Купалочка» ансамблю «Божичі», як носіїв автентичної традиції, О. Скрипки й «Воплів Видоплясова», як репрезентантів стилістики панк-року і фанк-року, та Н. Матвієнко, виконавська позиція якої, заснована на академічній модифікації народнопісенного виконавства, стає концептуальним центром єднання виконавських манер, епох і художніх просторів.

Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні специфіки творчих тандемів носіїв народної пісенності та представників сучасного національного естрадного мистецтва.

Фінансування / Funding
Дослідження виконано без фінансової підтримки.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Авторка стверджує, що при створенні цієї статті не використовувала технології штучного інтелекту.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Авторка заявляє про відсутність конфлікту інтересів щодо цього дослідження, включаючи фінансові, особисті, авторські чи будь-які інші, які могли б вплинути на дослідження, а також на результати, представлені в цій статті.

Надійшла до редакції / Received: 12.08.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 02.09.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 15.09.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Анучина, Л. В., Пивоваров, В. М., & Уманець, О. В. (Ред.). (2022). *Естетика* (2-ге вид., виправ. та допов.). Право. **https://dspace.nlu.edu.ua//jspui/handle/123456789/19498**

Бондар, Є. М. (2020). *Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості* [Автореф. дис. д-ра мист., Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової]. **https://uacademic.info/ua/document/0521U100041**

Бреславець, Г., & Осипенко, В. (2024). Народнопісенне виконавство у творчості гурту «POLIKARP»: тенденції репрезентації та стильової дифузії. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 82(1), 110–115. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-1-16**

Карчова, Ю. І. (2016). *Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини XX – початку XXI ст.* [Дис. канд. мист., Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського]. **https://uacademic.info/ua/document/0416U004085**

Карчова, Ю. І. (2024). Вектори інтерпретації народнопісенної виконавської парадигми у просторі національної культури поч. XXI ст. У *Transformation of culture and art under the influence of artificial intelligence* (с. 52–56). Baltija Publishing. **https://doi.org/10.30525/978-9934-26-488-7-13**

Кириленко, Я., Гузь, А., & Трощинська, А. (2026). Голос як молитва: духовний вимір вокального мистецтва Ніни Матвієнко. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 66–72. **https://doi.org/10.32782/facs-2026-1-9**

Конвалюк, У. В. *Персонологічний дискурс вокального мистецтва української естради 70-х років XX – початку XXI століть* [Дис. канд. мист., ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»]. **https://uacademic.info/ua/document/0420U102475**

Лоцман, Р. О. (2022). Український народний спів: класифікація та особливості. *Мистецтво і освіта*, 1–2 (103–104), 2–8. **https://doi.org/10.32405/2308-8885-2022-1-2(103-104)-2-9**

Лоцман, Р. О. (2026). *Теорія і практика формування культури україноспіву здобувачів вищої мистецької освіти* [Дис. д-ра пед. наук, Центральноукраїнський державний університет імені Володимира Винниченка]. **https://cusu.edu.ua/**

Осадча, В., & Осипенко, В. (2013). Методологічні засади та практика підготовки співаків народного спрямування. *Культура України*, 42, 87–97. **https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura42/ku42-p2/29.pdf**

Остапчук, Л., Сідорова, І., & Лановенко-Мельник, Н. (2021). Автентична та народно-академічна манери співу: специфіка і шляхи професіоналізації. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 35(4), 32–38. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-4-5**

Радкевич, Ю. (2019). Співак як співавтор: особливості репрезентації української народної пісенності у концертно-мистецькому просторі сьогодення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 48, 101–118. **https://doi.org/10.34064/khnum1-52.07**

Уманець, О. (2025). Крос-культурна комунікація як конструкт сучасного художнього простору. У *Current issues of science, prospects and challenges: VII International Scientific and Theoretical Conference* (Сідней, 14 березня) (с. 162–165). **https://previous.scientia.report/index.php/archive/article/view/2529**

Pertsova, N., & Shevchenko, V. (2019). Chamber cantatas of Oleh Kyva: style evolution of genre. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 2(29), 196–203. **https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2.2019.187455**

REFERENCES

Anuchina, L. V., Pyvovarov, V. M., & Umanets, O. V. (Eds.). (2022). *Estetyka* [Aesthetics] (2nd ed.). Pravo. **https://dspace.nlu.edu.ua//jspui/handle/123456789/19498** [in Ukrainian].

Bondar, Ie. M. (2020). *Khudozhno-stylovyi syntez yak fenomen suchasnoi khorovoi tvorchosti* [Artistic and Stylistic Synthesis as a Phenomenon of Modern Choral Creativity] [Extended abstract of Doctoral dissertation, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music]. **https://uacademic.info/ua/document/0521U100041** [in Ukrainian].

Breslavets, H., & Osypenko, V. (2024). Narodnopisenne vykonavstvo u tvorchosti hurtu «POLIKARP»: tendentsii reprezentatsii ta stylovoi dyfuzii [Folk Song Performance in the Work of the Band "POLIKARP": Trends of Representation and Stylistic Diffusion]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 82(1), 110–115. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-1-16** [in Ukrainian].

Karchova, Yu. I. (2016). *Ukrainske narodnopisenne vykonavstvo v profesiinii muzychnii praktytsi ostannoi tretyny XX – pochatku XXI st.* [Ukrainian Folk Song Performance in Professional Musical Practice of the Last Third of the 20th – Early 21st Century] [PhD dissertation, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts]. **https://uacademic.info/ua/document/0416U004085** [in Ukrainian].

Karchova, Yu. I. (2024). Vektory interpretatsii narodnopisennoi vykonavskoi paradyhmy u prostori natsionalnoi kultury poch. XXI st. [Vectors of Interpretation of the Folk Song Performance Paradigm within the National Cultural Space of the Early 21st Century]. In *Transformation of Culture and Art under the Influence of Artificial Intelligence* (pp. 52–56). Baltija Publishing. **https://doi.org/10.30525/978-9934-26-488-7-13** [in Ukrainian].

Konvaliuk, U. V. *Personolohichnyi dyskurs vokalnoho mystetstva ukrainskoi estrady 70-kh rokiv XX – pochatku XXI stolit* [Personological Discourse of the Vocal Art of Ukrainian Variety of the 1970s of the 20th – Early 21st Centuries] [PhD dissertation, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University]. **https://uacademic.info/ua/document/0420U102475** [in Ukrainian].

Kyrylenko, Ya., Huz, A., & Troshchynska, A. (2026). Holos yak molytva: dukhovnyi vymir vokalnoho mystetstva Niny Matviienko [Voice as Prayer: The Spiritual Dimension of Nina Matviienko's Vocal Art]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 66–72. **https://doi.org/10.32782/facs-2026-1-9** [in Ukrainian].

Lotsman, R. O. (2022). Ukrainskyi narodnyi spiv: klasyfikatsiia ta osoblyvosti [Ukrainian Folk Singing: Classification and Features]. *Mystetstvo i osvita*, 1–2 (103–104), 2–8. **https://doi.org/10.32405/2308-8885-2022-1-2(103-104)-2-9** [in Ukrainian].

Lotsman, R. O. (2026). *Teoriia i praktyka formuvannia kultury ukrainospivu zdobuvachiv vyshchoi mystetskoi osvity* [Theory and Practice of Forming the Culture of Ukrainian Singing among Higher Art Education Students] [Doctoral dissertation, Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State University]. **https://cusu.edu.ua/** [in Ukrainian].

Osadcha, V., & Osypenko, V. (2013). Metodolohichni zasady ta praktyka pidhotovky spivakiv narodnoho spriamuvannia [Methodological Principles and Practice of Training Folk Singers]. *Kultura Ukrainy*, 42, 87–97. **https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura42/ku42-p2/29.pdf** [in Ukrainian].

Ostapchuk, L., Sidorova, I., & Lanovenko-Melnyk, N. (2021). Avtentychna ta narodno-akademichna manery spivu: spetsyfika i shliakhy profesionalizatsii [The Authentic and Folk-Academic Styles of Singing: Specifics and Ways of Professionalization]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 35(4), 32–38. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-4-5** [in Ukrainian].

Pertsova, N., & Shevchenko, V. (2019). Chamber cantatas of Oleh Kyva: style evolution of genre. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 2(29), 196–203. **https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2.2019.187455** [in English].

Radkevych, Yu. (2019). Spivak yak spivavtor: osoblyvosti reprezentatsii ukrainskoi narodnoi pisennosti u kontsertno-mystetskomu prostori sohodennia [The Singer as Co-Author: Features of the Representation of Ukrainian Folk Songs in the Contemporary Concert and Art Space]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 48, 101–118. **https://doi.org/10.34064/khnum1-52.07** [in Ukrainian].

Umanets, O. (2025). Kros-kulturna komunikatsiia yak konstrukt suchasnoho khudozhnoho prostoru [Cross-cultural Communication as a Construct of the Contemporary Artistic Space]. In *Current Issues of Science, Prospects and Challenges: VII International Scientific and Theoretical Conference* (Sydney, March 14) (pp. 162–165). **https://previous.scientia.report/index.php/archive/article/view/2529** [in Ukrainian].

УДК 780.616.432.071.2'06

DOI https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.11

Зимогляд Наталія
кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, *Харків, Україна*
email: inntasa@gmail.com

Nataliia Zymohliad
Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Head of the Department of General and Specialized Piano at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, *Kharkiv, Ukraine*
email: inntasa@gmail.com

ЗАГАЛЬНЕ ТА СПЕЦІАЛІЗОВАНЕ ФОРТЕПІАНО У КОНТЕКСТІ ІННОВАЦІЙНИХ МОДУСІВ СУЧАСНОГО МЕТОДИЧНОГО ДИСКУРСУ

Мета статті — узагальнення сучасного методичного дискурсу з питань загального та спеціалізованого фортепіано на основі виявлення чинників формування та сутності його новаційних векторів та створення панорами сучасних методичних пошуків.

Методи. У дослідженні використано компаративну методологію, яка передбачає залучення настанов культурологічного підходу, методів синтезу, аналізу, порівняння й узагальнення, а також концептуального аналізу.

Наукова новизна статті зумовлена формуванням уявлень щодо детермінант і специфіки актуальних модусів сучасного методичного дискурсу з широкого кола питань загального та спеціалізованого фортепіано.

Результати. Умасштаблення та урізноманітнення спрямувань сучасного методичного дискурсу з питань загального та спеціалізованого фортепіано детерміновані тенденціями переосмислення конструктів музичної картини світу, міжвидового та стильового синтезу, самовизначеності виконавського мистецтва тощо. Методичні настанови загального та спеціалізованого фортепіано вирізняє актуалізація векторів, спрямованих: на ствердження його інтегративної функціональності, статусу основи самостійної творчої мобільності музиканта; осмислення вагомості інтелектуально-когнітивної діяльності та просвітницької місії виконавця; опанування сучасного, зокрема національного фортепіанного репертуару; обґрунтування розширення репертуарних, жанрових горизонтів та значущості ансамблевої компетентності; урахування специфіки новаційних освітніх інструментів, технологій, методів і студентоцентрованої, компетентнісної парадигми освіти, тенденцій її цифровізації, віртуалізації та застосування штучного інтелекту.

Висновки. Новаційні вектори методичного дискурсу з питань загального та спеціалізованого фортепіано засвідчують його мобільність й релевантність сучасним зрушенням у художній практиці й науковій рефлексії та значущість як фундаментальної основи формування комплексу компетентностей самостійної, креативної творчої особистості сучасного музиканта.

Ключові слова: загальне та спеціалізоване фортепіано, фахова мистецька освіта, методичний дискурс, компетентність, творча особистість музиканта.

GENERAL AND SPECIALIZED PIANO IN THE CONTEXT OF INNOVATIVE MODES OF MODERN METHODOLOGICAL DISCOURSE

The aim of the study is to generalize the modern methodical discourse on the issues of general and specialized piano on the basis of identifying the factors of its formation and the essence of its innovative vectors, and creating a panorama of modern methodical searches.

Methods. The research uses a comparative methodology, which involves the guidelines of the culturological approach, the methods of synthesis, analysis, comparison and generalization, as well as conceptual analysis.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

The scientific novelty of the article is determined by the formation of ideas about the determinants and specifics of the current modes of modern methodical discourse on a wide range of general and specialized piano issues.

Results. The scaling up and diversification of the directions of the modern methodical discourse on the issues of general and specialized piano are determined by the tendencies of rethinking the constructs of the musical picture of the world, cross-species and stylistic synthesis, the self-determination of performing art, etc. The methodical guidelines of the general and specialized piano are distinguished by the actualization of vectors aimed at: affirming its integrative functionality and its status as the basis of the musician's independent creative mobility; comprehending the importance of intellectual and cognitive activity and the educational mission of the performer; mastering the modern, in particular national, piano repertoire; substantiating the expansion of repertoire and genre horizons and the importance of ensemble competence; taking into account the specifics of innovative educational tools, technologies and methods and the student-centered, competency-based paradigm of education, as well as the trends of its digitalization, virtualization and use of artificial intelligence.

Conclusions. The innovative vectors of the methodical discourse on the issues of general and specialized piano attest to its mobility and relevance to contemporary shifts in artistic practice and scholarly reflection, and to its significance as a fundamental basis for the formation of a set of competencies of an independent, creative personality of a modern musician.

Keywords: general and specialized piano, professional art education, methodological discourse, competence, creative personality of a musician.

Постановка проблеми та її зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями. На поч. XXI ст. музичне мистецтво перебуває у стані активного переформатування мовно-мовленнєвих, виразових, звукових, виконавських конструктів, яке стає викликом для сучасного музиканта-виконавця. Тенденція синтезу мистецтв, стильова інтерференція та деструкція жанрових моделей, надання виконавцеві можливості вільного, самостійного інтерпретування твору у місії автора, інтенсивність тенденцій перформативності та мобільності виконавського мистецтва загострюють питання щодо потреби формування компетентностей, які забезпечать всеохопну самореалізацію музиканта у сучасному світі, у «якому тісно переплетені між собою різні форми культурно-мистецьких практик та сучасних технологій створюють нові, раніше невідомі, форми виразності та взаємодії» (Лі Хунмей, 2023, с. 120).

Загальне та спеціалізоване фортепіано, як необхідний компонент фахового становлення виконавця, виконує саме таку місію, надаючи музикантові універсальних можливостей та спроможності зокрема певним чином вийти «поза межі» спеціалізації та прилучитися до царини фортепіанної, зокрема української, музики, «що протягом століть розвивалася за умов широкого стильового розмаїття жанрів та напрямків музики, серед яких знайшлося місце як зразкам класичного виконання, так і модерністським і постмодерністським музичним течіям» (Лихтей, Батріна, Микита, 2020, с. 6). Це детермінує актуальність осмислення сучасних методичних засад методики загального і спеціального фортепіано, які інтегрують накопичений досвід та формують нові модуси фахової підготовки музиканта.

Аналіз останніх досліджень і публікацій стає основою для твердження щодо різноманіття векторів осмислення методичного фундаменту загального та спеціалізованого фортепіано (далі також ЗСФ). Н. Гуральник (2011) окреслює його фундаментальні настанови, І. Бойко (2025) характеризує сучасний стан і тенденції розвитку. М. Лихтей, Т. Батріна та Н. Микита (2020) акцентують вагомість класичних методичних настанов, зазначають тенденцію їх розширення, пов'язану з опануванням у процесі навчання творів сучасних митців. Питання розширення репертуарних, жанрових горизонтів ЗСФ творами сучасної, зокрема національної фортепіанної музики порушують М. Бевз (2022), А. Скопич (2015) та О. Погода (2025). До проблематики умасштаблення комплексу методичних засад ЗСФ новаційними технологіями і засобами звертаються Т. Гризоглазова (2023), Б. Кишакевич, С. Кишакевич та Г. Стець

(2024), О. Ляшенко та Л. Гаркуша (2025), О. Погода, О. Цуранова та Т. Бившева (2026). Питання специфіки опанування гри на фортепіано музикантами різних спеціалізацій досліджують М. Калашник (2011), Р. Сулим (2025), Н. Язикова (2020) та Н. Бойко (2018). Панорамність, різноспрямованість і новаційність спрямувань методичного дискурсу з питань ЗСФ зумовлює потребу осмислення специфіки його сучасного доробку та детермінує актуальність статті.

Формулювання цілей і завдань статті. Метою статті є узагальнення сучасного методичного дискурсу з питань загального та спеціалізованого фортепіано. Це передбачає: виявлення чинників формування його новаційних векторів; висвітлення їх сутності; створення панорами сучасних методичних пошуків у сфері загального та спеціалізованого фортепіано.

Виклад основного матеріалу. У контексті глобальних концептуальних та інституціональних змін освітнього простору загальне та спеціалізоване фортепіано є перманентно значимим, фундаментальним компонентом фахової музичної освіти, який характеризується як культурно-акумулятивною, так і спрямованістю на забезпечення новаційних компетентнісних вимірів творчої постаті музиканта, його готовності до апробації змістових, виразових, технічних конструктів сучасного музичного мистецтва, формування власної виконавської особистості та до торування шляхів самореалізації. Такі зміни знаходять відображення у сучасному методичному дискурсі з широкого кола питань щодо сутності та сучасної специфіки ЗСФ, масштабний доробок якого потребує узагальнення та виявлення новаційних спрямувань.

В умовах підвищення їх значущості не втрачає вагомості усталений у царині фортепіанної методики комплекс настанов і ідей. Як його компоненти Н. Гуральник (2011) визначає «індивідуальний підхід, наочність, свідомість навчання, самостійність, наступність, поступовість… збереження принципу концентризму» (с. 177–178), самостійність, орієнтацію на набуття мистецького рівня творчої та педагогічної діяльності, креативне критичне мислення, працездатність (с. 188), які умасштаблюють та урізнобарвлюють такі новаційні ракурси як «філософські, … психолого-педагогічні, інтелектуально-творчі, технологічні, освітні» (с. 198) тощо.

Одним із проблемних векторів сучасної методичної думки є осмислення функціональної значущості ЗСФ. Акцентуючи його інтегративне значення, цінність у формуванні суто технічної й артистичної компетентностей, І. Бойко (2025) позиціонує ЗСФ як основу самостійної творчої мобільності, що виражається у вільному бутті в різноманітному жанрово-стильовому просторі, як фундамент інтелектуально-когнітивної творчої діяльності. Прояв цього дослідниця вбачає забезпечуване ЗСФ уміння «професійно й аргументовано розкривати й пояснювати художньо-змістовну сутність музичних творів; … зорієнтувати і виконавське і вербалізоване тлумачення музичного твору на можливості сприйняття аудиторії (враховувати особливості вікової та соціальної категорії, підготовленість, уподобання тощо)» (с. 22–23).

Ми солідаризуємося з науковицею у такому розширеному баченні функціонального кола ЗСФ. З нашого погляду, це складає основи формування просвітницької компетентності майбутнього музиканта, його здатності ставати медіатором у контексті крос-культурної комунікації, затребуваної у сучасному мультикультурному просторі. Закцентуємо, що актуалізація просвітницької компоненти, імпліцитно закладена у функціональному комплексі ЗСФ, детермінована також із сучасною інтенсифікацією кітчевих тяжінь у мистецтві, які відбивають «атрибутивні риси масової культури [що є суголосними] з домінантною в її художній свідомості на позитивні миттєві, поверхневі естетичні емоції, [зумовлюють] ілюзію квазі-долучення індивіда до сфери мистецтва» (Уманець, 2022, с. 64). Таким чином, царина фортепіанної культури, опанована завдяки ЗСФ, стає підґрунтям самоосягнення та самореалізації музиканта як носія культурного досвіду, який у своїй творчій діяльності акумулює та транслює пам’ять культури.

Показовим для методичних обріїв сучасної фортепіанної освіти є інтенсифікація уваги до національного фортепіанного репертуару. Це зумовлюється визнаним статусом національної фортепіанної школи як нерозривної, атрибутивної єдності «національного й особистісного художнього світобачення» (Зимогляд, 2023, с. 9), аксіологічною вагомістю творів українських митців як основи виконавської позиції та творчої самореалізації (Бевз, 2022, с. 14), а також визнанням

на рівні сучасного українського соціуму глобальної значущості здобутків національної музичної культури як однієї з основ національної ідентифікації. Водночас увага дослідників до національно орієнтованого виміру репертуарних обріїв ЗСФ зумовлена необхідністю репрезентації доробку українських митців, зокрема новітнього, який у світлі тенденції глокалізації (Уманець, 2020) при розмаїтті стильових настанов поєднує «ризомна інтерпретація жанрових парадигм» (Зимогляд, 2021, с. 64) та насиченість виразовими виконавськими новаціями.

Покажчиком специфіки фортепіанного методологічного дискурсу є увага до питань розширення репертуарних горизонтів ЗСФ, апробації новаційних досягнень музичного мистецтва. А. Скопич (2015) акцентує наявність дисонансу між рівнем уявлень сучасних здобувачів фахової музичної освіти щодо сучасної музики та її «потужним навчально-виховним потенціалом» (с. 2) та обґрунтовує значущість пошуково-потребового, ціннісно-аналітичного та проективно-прогностичного компонентів структури мотивації до вивчення сучасної музики (с. 15) та пропонує авторську методику її інтенсифікації на мотиваційно-ціннісному, пізнавально-діяльнісному та творчо-виконавському етапах (с. 16).

Характерною рисою новаційного сегменту методичного дискурсу з питань ЗСФ є розширення уявлень щодо його жанрових горизонтів, уведенням у них моделей жанрів, які раніше перебували поза методичним контекстом. О. Погода (2025) акцентує значущість фантазії як складника жанрової панорами ЗСФ, зумовлену її інтегративним синтезом «технічних, інтерпретаційних та творчих завдань, [що] сприяє формуванню цілісної музичної особистості, здатної до самостійного художнього мислення, стильової гнучкості та творчої ініціативності» (с. 457–458).

Умасштаблення методичних параметрів ЗСФ, з погляду дослідників (Погода, Цуранова, Бившева, 2026), пов'язано з апробацією тих новаційних освітніх інструментів і технологій, які загалом маркують освітній простір поч. ІІІ тисячоліття — таких методів, як проєктно-орієнтований, ігровий та «перевернутого класу». Проте зазначимо, що сама сутність музичної освіти передбачає попередню самостійну підготовку музиканта, зокрема і в контексті ЗСФ, що уможливлює визнання «flipped learning» як однієї з перманентних основ фортепіанної освіти. Як сутнісну тенденцію, що маркує сучасну фортепіанну освіту, Т. Гризоглазова (2023) визначає значущість «особистісно-орієнтованого, розвивального, проблемного навчання, проблемну технологію та технологію створення ситуації успіху» (с. 51).

Сучасна пріоритетність компетентнісної парадигми освіти, що замінила раніше усталену знаннєву, диктує необхідність формування самостійного мислення музиканта й активізації його творчого потенціалу. Як відповідь на такі кардинальні зрушення, відповідні й піднесенню значущості виконавського мистецтва та постаті виконавця у процесі творення музичного твору, складається тенденція активізації імпровізаційного потенціалу здобувачів освіти. Її вагомість визначається забезпеченням розвитку не стільки суто технічного виміру творчої особистості, а й насамперед створенням основ для реалізації креативного потенціалу, здатності «створювати власний музичний сенс» (Погода, Цуранова, Бившева, 2026, с. 26).

Диференціація методичних засад опанування фортепіано музикантами різних спеціалізацій (з огляду на відмінності рівня піаністичної підготовки) та інтеграція набутих навичок у фахову площину є одними з фундаментальних настанов ЗСФ, які нині набувають конкретизації. Це знаходить відображення у працях М. Калашник (2010), яка визначає ЗСФ як підґрунтя «професійного тезаурусу» виконавця та окреслює відмінності в опануванні гри на фортепіано вокалістами й інструменталістами, Н. Язикової (2020), яка акцентує значущість «розвивального й інтегрованого навчання» (с. 131), розбіжності настанов для здобувачів різних спеціальностей та єдність орієнтації на розширення репертуару, розвитку музичної пам'яті, та особливо «розвиток мелодичного, гармонічного, поліфонічного та тембродинамічного слухів» (с. 135). Н. Бойко (2018) окреслює комплекс настанов загального фортепіано, для вокалістів і виконавців на струнних, народних, духових інструментах, які уможливлюють як «горизонтальну» самореалізацію виконавця в межах фахової спеціалізації, так і «вертикальну» — в системі музичного мистецтва загалом» (с. 68).

У зв'язку з особливостями підготовки вокалістів Р. Сулим (2025) підкреслює значущість

формування музично-теоретичної, музично-слухової, рухливо-моторної, музично-образної та виконавської компетентностей (с. 286), О. Ляшенко та Л. Гаркуша (2025) акцентують значущість міждисциплінарного потенціалу ЗСФ у процесі фахового виховання вокалістів, формування навичок, необхідних для музично-педагогічної діяльності, самостійного, зокрема й аналітичного опанування інструктивного та концертного репертуару, розвитку інтерпретаційного потенціалу, а також «когнітивних функцій, музичного слуху, музичної пам'яті, уваги, просторового мислення тощо» (с. 94).

Однією з характерних рис сучасного простору музичного мистецтва є формування його новаційних звукових параметрів, зумовлене як тяжінням до емансипації звука, так і формуванням новаційних тембрових комбінацій. На тлі цих процесів ЗСФ стає потужним чинником забезпечення актуалізованою сучасною художньою практикою ансамблевої компетентності. З погляду Н. Гуральник (2011), опанування гри на фортепіано створює необхідну основу для осмислення специфіки ансамблевої взаємодії, зокрема в її психологічних та комунікаційних вимірах, «визначення способів організації щодо синхронного звучання партій ансамблістів» (с. 191).

Глобальні зміни в культурній парадигмі зламу XX–XXI ст., детерміновані процесом діджиталізації й віртуалізації художнього простору, стають чинниками «зсувів» у алгоритмах творчої самореалізації митців і механізмах художньої комунікації. У методичних вимірах ЗСФ зокрема та фахової музичної освіти загалом це знаходить вираження в акцентуації дослідниками значущості тенденцій цифровізації музичної освіти. Науковцями (Ляшенко, Гаркуша, 2025) акцентується евристичність застосування цифрових технологій в опануванні ЗСФ зокрема вокалістами, що відображає «упровадження в освітній процес нових підходів, ефективних форм і методів навчання, спрямованих на розвиток креативного потенціалу кожного студента та формування його фахових компетентностей відповідно до сучасних вимог» (с. 88). У полі уваги дослідників (Кишакевич, Кишакевич, Стець, 2024) перебувають і питання можливості та доцільності застосування таких цифрових інструментів, як «он-лайн платформи для навчання, використання додатків, віртуальна реальність, штучний інтелект, онлайн колаборації, цифрові ноти і партитури, інтерактивні онлайн курси, соціальні мережі та спільноти, адаптивне навчання» (с. 3–4), а також осмислення позитивних та негативних результатів такого оновлення освіти. Позитивний сенс вбачається у доступності навчання та його гнучкості, інтерактивності, персоналізації та самостійності, а також у стильовій різнобарвності, у той час як негативні — у позаособистісному характері комунікації, технологічній залежності, потенційному зниженні рівня набутих навичок, проблематичності приватності тощо (Кишакевич, Кишакевич, Стець, 2024, с. 6–7).

Питання цифровізації фортепіанної освіти порушують О. Погода, О. Цуранова та Т. Бившева (2026), які вбачають у застосуванні цифрових інструментів аналітичний та імерсивний потенціал, можливість створення зворотного зв'язку, забезпечення самостійної практичної, психологічно стійкої діяльності, «самоорганізації та безперервного професійного розвитку» (с. 30), що мають неперечісне значення у формуванні творчих світів музикантів.

Висновки. Зберігаючи перманентні зв'язки з національною фортепіанною методичною спадщиною, методичні засади загального та спеціалізованого фортепіано на межі XX–XXI ст. демонструють активне розширення обріїв та тенденцію апробації новацій. Вони зумовлені інтенсивним переосмисленням мовно-мовленнєвих, виразових, звукових, виконавських конструктів музичної картини світу, тенденціями міжвидового синтезу мистецтв, стильової інтерференції та деструкції жанрових моделей, осягненням самостійності виконавського мистецтва тощо; новаційні проблемні вектори сучасного методичного дискурсу спрямовані на формування комплексу компетентностей, які слугують всеохопній та багаторівневій самореалізації музиканта у сучасному світі.

Сучасний методичний дискурс із питань загального та спеціалізованого фортепіано демонструє актуалізацію векторів, які демонструють:

- осмислення його інтегративної функціональної значущості, ствердження як основи самостійної творчої мобільності музиканта, вагомості інтелектуально-когнітивної діяльності та просвітницької місії виконавця як медіатора крос-культурної комунікації;

- актуалізацію питань, пов'язаних із опануванням національного фортепіанного репертуару, зумовлених визнанням на рівні сучасного українського соціуму глобальної значущості здобутків національної музичної культури як однієї з основ національної ідентифікації;
- увагу до методичного обґрунтування умасштаблених репертуарних горизонтів загального та спеціалізованого фортепіано у зв'язку з осмисленням структури мотивації до вивчення сучасної музики та увагою до жанрів, які раніше перебували поза методичним контекстом;
- тенденцію обґрунтування методичних настанов новаційних освітніх інструментів, технологій, методів — проблемного, проєктного та особистісно-орієнтованого, ігрового, розвивального, «перевернутого класу», технології створення успіху, активізації імпровізаційного потенціалу тощо, суголосних студентоцентрованій, компетентнісній парадигмі освіти;
- тенденцію активного обґрунтування диференціації методичних настанов опанування гри на фортепіано музикантами різних спеціалізацій;
- інтенсифікацію уваги до формування в контексті загального та спеціалізованого фортепіано ансамблевої компетентності;
- детерміновану глобальними тенденціями діджиталізації увагу до методичних настанов застосування цифрових інструментів, віртуальної реальності та штучного інтелекту.

Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні специфіки формування імпровізаційної компетентності музикантів різних спеціальностей в умовах застосування цифрових технологій.

Фінансування / Funding

Дослідження виконано без фінансової підтримки.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence

Авторка стверджує, що при створенні цієї статті не використовувала технології штучного інтелекту.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest

Авторка заявляє про відсутність конфлікту інтересів щодо цього дослідження, включаючи фінансові, особисті, авторські чи будь-які інші, які могли б вплинути на дослідження, а також на результати, представлені в цій статті.

Надійшла до редакції / Received: 15.08.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 03.09.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 16.09.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Бевз, М. В. (2022). Актуальні проблеми викладання курсу «Загальне та спеціалізоване фортепіано» у закладах вищої освіти мистецького спрямування. У *Мистецька освіта в умовах сучасного світу (до 159-річчя ХНУМ ім. І. П. Котляревського)* (сс. 13–17). ХНУМ ім. І. П. Котляревського. **https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/720**

Бойко, І. (2025). Сучасний стан і тенденції розвитку фахової (фортепіанної) освіти в мистецьких закладах України. *Слобожанські мистецькі студії*, 1(07), 21–25. **https://doi.org/10.32782/art/2025.1.4**

Бойко, Н. В. (2018). Загальне фортепіано як системний чинник комплексного формування творчої особистості музиканта. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, 65–69.

Гризоглазова, Т. І. (2023). Інноваційне спрямування підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі фортепіанного навчання. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*, 30, 51–57. **https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2023.30.07**

Гуральник, Н. П. (2011). *Науково-педагогічна школа піаністів у теорії та практиці музичної освіти і виховання*. Видавництво НПУ ім. М. П. Драгоманова.

Зимогляд, Н. (2023). Українська національна фортепіанна школа першої половини ХХ ст. У *Фортепіанне мистецтво у європейському часопросторі: колективна монографія* (сс. 7–55). Естет Прінт. **https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/724**

Калашник, М. П. (2010). Курс «Фортепіано» як чинник розширення професійного тезаурусу студентів виконавських та теоретико-композиторських факультетів (методичний аспект). *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*, 9, 55–58. **https://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2010_9_15**

Кишакевич, Б., Кишакевич, С., & Стець, Г. (2024). Сучасні тенденції цифровізації музичної освіти. *Академічні візії*, 27, 1–10. **https://doi.org/10.5281/zenodo.10605176**

Лихтей, М., Батріна, Т., & Микита, Н. (2020). Особливості розвитку сучасної української фортепіанної школи. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 34(3), 4–9. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/34-3-1**

Лі Хунмей (2023). Музично-виконавська діяльність як складова фахової підготовки студентів факультетів мистецтв: міждисциплінарний підхід. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*, 30, 117–124. **https://doi.org/10.31392/UDU-ns.series14.2023.30.15**

Ляшенко, О., & Гаркуша, Л. (2025). Імплементація методів фортепіанного навчання у фахову підготовку студентів-вокалістів. *Освітологічний дискурс*, 48, 88–96. **https://doi.org/10.28925/2312-5829/2025.1.9**

Погода, О. В. (2025). Жанр фантазії у класі загального фортепіано в закладах вищої освіти мистецького спрямування. *Музичне мистецтво і культура*, 45, 445–460. **https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-32**

Погода, О., Цуранова, О., & Бившева, Т. (2026). Інноваційні методи навчання у фортепіанній педагогіці. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 54, 24–33. **https://doi.org/10.31866/2410-1176.54.2026.362212**

Скопич, А. В. (2015). *Формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя музики* [Автореф. дис. канд. мист., Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова]. **https://enpuir.udu.edu.ua/**

Сулим, Р. (2025). Формування піаністичних компетентностей у професійній підготовці естрадних вокалістів на початковому етапі навчання грі на фортепіано. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, 220, 284–289. **https://doi.org/10.36550/2415-7988-2025-1-220-284-289**

Уманець, О. (2020). Глокалізація. У М. П. Требін (ред.), *Соціологія права: енциклопедичний словник* (сс. 186–188). Право. **https://www.researchgate.net/publication/373632655**

Уманець, О. (2022). Кітч у просторі культури межі XX–XXI століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 47(4), 60–65. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-4-10**

Язикова, Н. (2020). Теоретичні основи формування музично-виконавських умінь у класі загального та спеціалізованого фортепіано. *Музичне мистецтво і культура*, 30(1), 131–138. **https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-20**

Zymohliad, N. (2021). Trends in genre modification in contemporary Ukrainian piano music: from meta- to anti-genre. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 44, 60–65. **https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235312**

REFERENCES

Bevz, M. V. (2022). Aktualni problemy vykladannia kursu «Zahalne ta spetsializovane fortepiano» u zakladakh vyshchoi osvity mystetskoho spriamuvannia [Actual Problems of Teaching the Course “General and Specialized Piano” in Institutions of Higher Art Education]. In *Mystetska osvita v umovakh suchasnoho svitu (do 159-richchia KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho)* (pp. 13–17). KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho. **https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/720** [in Ukrainian].

Boiko, I. (2025). Suchasnyi stan i tendentsii rozvytku fakhovoi (fortepiannoi) osvity v mystetskykh zakladakh Ukrainy [Current State and Tendencies of Development of Professional (Piano) Education in Art Institutions of Ukraine]. *Slobozhanski mystetski studii*, 1(07), 21–25. **https://doi.org/10.32782/art/2025.1.4** [in Ukrainian].

Boyko, N. (2018). Zahalne fortepiano yak systemnyi chynnyk kompleksnoho formuvannia tvorchoi osobystosti muzykanta [General Piano as a System Factor of the Complex Formation of the Musician’s Creative Personality]. *Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*, 1, 65–69. [in Ukrainian].

Hryzohlazova, T. (2023). Innovatsiine spriamuvannia pidhotovky maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva u protsesi fortepiannoho navchannia [Innovative Direction of Training Future Teachers of Musical Art in the Process of Piano Education]. *Naukovyi chasopys Ukrainskoho derzhavnoho universytetu imeni Mykhaila Drahomanova. Seriia 14. Teoriia i metodyka mystetskoi osvity*, 30, 51–57. **https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2023.30.07** [in Ukrainian].

Huralnyk, N. (2011). *Naukovo-pedahohichna shkola pianistiv u teorii ta praktytsi muzychnoi osvity i*

vykhovannia [A Scientific and Pedagogical School of Pianists in the Theory and Practice of Music Education and Training]. Vydavnytstvo NPU im. M. P. Drahomanova. [in Ukrainian].

Kalashnyk, M. P. (2010). Kurs «Fortepiano» yak chynnyk rozshyrennia profesiinoho tezaurusu studentiv vykonavskykh ta teoretyko-kompozytorskykh fakultetiv (metodychnyi aspekt) [The "Piano" Course as a Factor in Expanding the Professional Vocabulary of Students of Performance and Theory-and-Composition Faculties (Methodological Aspect)]. *Naukovyi chasopys NPU im. M. Drahomanova. Seriia 14. Teoriia i metodyka mystetskoi osvity*, 9, 55–58. **https://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2010_9_15** [in Ukrainian].

Kyshakevych, B., Kyshakevych, S., & Stets, H. (2024). Suchasni tendentsii tsyfrovizatsii muzychnoi osvity [Current Trends in the Digitalization of Music Education]. *Akademichni vizii*, 27, 1–10. **https://doi.org/10.5281/zenodo.10605176** [in Ukrainian].

Li Hongmei (2023). Muzychno-vykonavska diialnist yak skladova fakhovoi pidhotovky studentiv fakultetiv mystetstv: mizhdystsyplinarnyi pidkhid [Music and Performing Activity as a Component of the Professional Training of Students at Faculties of Art: An Interdisciplinary Approach]. *Naukovyi chasopys Ukrainskoho derzhavnoho universytetu imeni Mykhaila Drahomanova. Seriia 14. Teoriia i metodyka mystetskoi osvity*, 30, 117–124. **https://doi.org/10.31392/UDU-ns.series14.2023.30.15** [in Ukrainian].

Liashenko, O., & Harkusha, L. (2025). Implementatsiia metodiv fortepiannoho navchannia u fakhovu pidhotovku studentiv-vokalistiv [Implementation of Piano Teaching Methods in the Professional Training of Vocal Students]. *Osvitolohichnyi dyskurs*, 48, 88–96. **https://doi.org/10.28925/2312-5829/2025.1.9** [in Ukrainian].

Lykhtei, M., Batrina, T., & Mykyta, N. (2020). Osoblyvosti rozvytku suchasnoi ukrainskoi fortepiannoi shkoly [Features of the Development of the Modern Ukrainian Piano School]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 34(3), 4–9. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/34-3-1** [in Ukrainian].

Pohoda, O. (2025). Zhanr fantazii u klasi zahalnoho fortepiano v zakladakh vyshchoi osvity mystetskoho spriamuvannia [The Fantasy Genre in the General Piano Class at Institutions of Higher Art Education]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 45, 445–460. **https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-32** [in Ukrainian].

Pohoda, O., Tsuranova, O., & Byvsheva, T. (2026). Innovatsiini metody navchannia u fortepiannii pedahohitsi [Innovative Methods of Teaching in Piano Pedagogy]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Mystetstvoznavstvo*, 54, 24–33. **https://doi.org/10.31866/2410-1176.54.2026.362212** [in Ukrainian].

Skopych, A. V. (2015). *Formuvannia motyvatsii do vyvchennia suchasnoi fortepiannoi muzyky v protsesi fakhovoi pidhotovky maibutnoho vchytelia muzyky* [Formation of Motivation to Study Contemporary Piano Music during the Professional Training of Future Music Teachers] [Extended abstract of PhD dissertation, M. P. Drahomanov National Pedagogical University]. **https://enpuir.udu.edu.ua/** [in Ukrainian].

Sulym, R. (2025). Formuvannia pianistychnykh kompetentnostei u profesiinii pidhotovtsi estradnykh vokalistiv na pochatkovomu etapi navchannia hri na fortepiano [Formation of Pianistic Competencies in the Professional Training of Pop Vocalists at the Initial Stage of Learning to Play the Piano]. *Naukovi zapysky. Seriia: Pedahohichni nauky*, 220, 284–289. **https://doi.org/10.36550/2415-7988-2025-1-220-284-289** [in Ukrainian].

Umanets, O. (2020). Hlokalizatsiia [Glocalization]. In M. P. Trebin (Ed.), *Sotsiolohiia prava: Entsyklopedychnyi slovnyk* [Sociology of Law: Encyclopedic Dictionary] (pp. 186–188). Pravo. **https://www.researchgate.net/publication/373632655** [in Ukrainian].

Umanets, O. (2022). Kitch u prostori kultury mezhi XX–XXI stolit [Kitsch in the Cultural Space at the Turn of the 20th–21st Centuries]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 47(4), 60–65. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-4-10** [in Ukrainian].

Yazykova, N. (2020). Teoretychni osnovy formuvannia muzychno-vykonavskykh umin u klasi zahalnoho ta spetsializovanoho fortepiano [Theoretical Fundamentals of the Formation of Music-Performance Skills in the Class of General and Specialized Piano]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 30(1), 131–138. **https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-20** [in Ukrainian].

Zymohliad, N. (2021). Trends in Genre Modification in Contemporary Ukrainian Piano Music: From Meta- to Anti-genre. *Visnyk KNUKiM. Seriia: Mystetstvoznavstvo*, 44, 60–65. **https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235312** [in English].

Zymohliad, N. (2023). Ukrainska natsionalna fortepianna shkola pershoi polovyny XX st. [The Ukrainian National Piano School of the First Half of the 20th Century]. In *Piano Art in the European Time-Space: Collective Monograph* (pp. 7–55). Estet Print. **https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/724** [in Ukrainian].

УДК 687.016:159.923

DOI https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.12

Нога Катерина
дизайнер, Noha Lingerie,
Лос-Анджелес, Каліфорнія, США
email: n.kateryna816@gmail.com

Матоліч Ірина
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри дизайну, ЗВО «Університет Короля Данила», *Івано-Франківськ, Україна*
email: i.matolichh@gmail.com

Kateryna Noha
Designer, Noha Lingerie,
Los Angeles, California, USA
email: n.kateryna816@gmail.com

Iryna Matolich
PhD in Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Design, King Danylo University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine
email: i.matolichh@gmail.com

ОЦІНЮВАННЯ ВПЛИВУ ПЕРСОНАЛІЗОВАНОГО ДИЗАЙНУ ЖІНОЧОЇ БІЛИЗНИ НА ПОКАЗНИКИ ПОЗИТИВНОГО СПРИЙНЯТТЯ ВЛАСНОГО ТІЛА

Дихотомія між масовим виробництвом білизни та анатомічною варіативністю жіночого тіла спричиняє дискомфорт і формує негативний соматичний досвід. Нехтування асиметрією й біомеханікою перетворює стандартний одяг на джерело стресу, що посилює незадоволеність собою та зумовлює потребу в інклюзивному, кастомізованому проєктуванні.

Мета статті полягала в оцінці впливу носіння персоналізованої білизни, розробленої за методологією «Noha», на зміни показників позитивного сприйняття власного тіла (Positive Body Image) у жінок, за додаткового аналізу супутніх чинників тактильно-ергономічного комфорту в процесі її 14-денної експлуатації.

Методи дослідження. Використано двоетапне психометричне тестування на вибірці 30 осіб. Діагностичні інструменти включали авторську анкету оцінки ергономічного комфорту за 5-бальною шкалою Лайкерта та Шкалу задоволеності образом власного тіла (BISS). Для математико-статистичної обробки використано дескриптивні статистики, критерій Шапіро-Уїлка, парний t-критерій Стьюдента та Т-критерій Вілкоксона з розрахунком розміру ефекту (d Коена, r).

Наукова значимість полягає в обґрунтуванні та статистичному підтвердженні ефективності методології персоналізованого проєктування «Noha» як ефективного дизайнерського інструменту забезпечення анатомо-ергономічної відповідності. Розширено методологічну базу дизайну одягу шляхом інтеграції психології сприйняття тіла.

Результати. Виявлено статистично значуще ($p < 0,01$) зростання показників тактильно-ергономічного комфорту, адаптивності тканини під час рухів, ситуативної задоволеності тілом за шкалою BISS та загальної оцінки споживацького досвіду, а також суттєве зниження рівня фонового самоконтролю.

Висновки. Використання методології персоналізованого проєктування «Noha» забезпечує високу анатомо-ергономічну відповідність, усуває локальний тиск і мінімізує негативний соматосенсорний зворотний зв'язок. Перехід від уніфікованих лекал до персоналізованих виробів вивільняє когнітивний ресурс споживачок від постійного моніторингу контурів власного тіла, сприяє зниженню соматичної тривожності та покращенню загального психоемоційного стану жінок.

Ключові слова: дизайн одягу; методика «Noha»; психоемоційне благополуччя; ергономічна відповідність; персоналізоване проєктування; сприйняття тіла.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

EVALUATION OF THE IMPACT OF PERSONALISED FEMALE UNDERWEAR DESIGN ON INDICATORS OF POSITIVE BODY IMAGE

The dichotomy between mass production of underwear and the anatomical variability of the female body causes discomfort and shapes a negative somatic experience. Disregarding asymmetry and biomechanics transforms standard apparel into a source of stress, amplifying self-dissatisfaction and driving the demand for inclusive, customized design.

The purpose was to evaluate the impact of wearing personalized underwear developed via the "Noha" methodology on changes in women's Positive Body Image indicators, with an additional analysis of concomitant tactile and ergonomic comfort factors during a 14-day trial.

Research methods. A two-stage psychometric evaluation was conducted on a sample of 30 participants. Diagnostic instruments included an author-developed ergonomic comfort questionnaire scored on a 5-point Likert scale and the Body Image Satisfaction Scale (BISS). Mathematical and statistical processing utilized descriptive statistics, the Shapiro–Wilk test, paired Student's t-test, and the Wilcoxon signed-rank test with effect size calculations (Cohen's d, r).

Scientific significance lies in substantiating and statistically confirming the effectiveness of the "Noha" personalized design methodology as an effective design framework for body-garment alignment. The methodological framework of apparel design was expanded through the integration of psychology of body perception.

Results. A statistically significant ($p < 0.01$) increase was revealed in tactile-ergonomic comfort, fabric adaptability during movement, situational body satisfaction according to the BISS scale, and overall consumer experience evaluation, along with a substantial reduction in background self-monitoring.

Conclusions. Implementing the "Noha" personalized design methodology ensures high anatomical and ergonomic fit, eliminates localized pressure, and minimizes negative somatosensory feedback. The transition from standardized patterns to customized garments frees consumers' cognitive resources from constant monitoring of body contours, contributing to reduced somatic anxiety and improved overall psycho-emotional well-being in women.

Keywords: apparel design; "Noha" methodology; psycho-emotional well-being; ergonomic fit; personalized design; body perception.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Нині стан індустрії жіночого одягу в цілому та натільної білизни, зокрема, можна охарактеризувати існуючою дихотомією між вимогами масового виробництва та об'єктивною анатомо-морфологічною варіативністю жіночого тіла. Існуючі підходи до конструювання переважно беруть за основу спрощені розмірні сітки, які враховують обмежену кількість параметрів. Саме тому відбувається нехтування асиметрією, об'ємами форм молочних залоз, типом постави та динамікою біомеханічних змін тіла. Як наслідок регулярне використання виробів некоректного розміру або фасону може призводити до порушення ергономічної відповідності, додаткового локального тиску на м'які тканини та негативного користувацького досвіду споживача.

Окреслена проблема невідповідності посадки охоплює не лише конструкторський вимір, а й виявляє соціокультурні, психологічні та естетичні аспекти. Натільна білизна безпосередньо впливає на щоденний візуальний і тактильний досвід, формуючи сприйняття власної тілесності. Відтак, систематичний дискомфорт та невідповідність одягу реальним анатомічним формам потенційно здатні посилювати незадоволеність від носіння виробів та формувати негативного сприйняття власного тіла. Як рішення сучасні тенденції в дизайн-проєктуванні все частіше орієнтують творчий процес на інклюзивність та підтримку позитивного тілесного досвіду. Саме тому, актуальність дослідження обумовлена доцільністю перегляду підходів, що розглядають тіло через призму суто стандартизованих шаблонів проєктування. У дослідженнях сучасної технічної естетики та дизайн-ергономіки особлива увага приділяється обґрунтуванню ефективно-

сті й доцільності методології персоналізованого проєктування «Noha». Цей підхід передбачає комплексний аналіз та інтерпретацію дизайнером індивідуальних даних користувача, серед яких можуть бути анатомо-морфологічні особливості, біомеханіка рухливості та персональні уподобання. На основі цих параметрів розробляються персоналізовані дизайнерські рішення щодо форми, конструкції, посадки, рівня підтримки, матеріалів, а також функціональних і естетичних характеристик виробу.

У науково-теоретичному, практичному та освітньому вимірах дослідження розширює методологію дизайну через інтеграцію авторського аналітичного проєктування, індивідуального підходу до конструювання та психології сприйняття. Впровадження запропонованої методики відкриває можливість розглядати посадку виробу як комплекс анатомічної відповідності, біомеханічної ергономіки й психоемоційного благополуччя, оптимізувати розподіл тиску та врахувати природну асиметрію тіла під час експлуатації. Також вона дає змогу змістити фокус мистецької освіти від уніфікованих канонів до індивідуалізованого й інклюзивного проєктування. Відтак, формування цієї методологічної бази є вагомим чинником для подальшого розвитку теорії й практики дизайну одягу, сприяючи утвердженню гуманістичних та інклюзивних підходів.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Останні дослідження відображають тенденцію до індивідуалізації одягу, впровадження цифрових технологій 3D-сканування та врахування психології сприйняття власного тіла. Оскільки одяг є засобом самовираження та соціально-психологічної адаптації, гармонізація його антропометричної відповідності безпосередньо може мати вплив на ментальне здоров'я жінки, її самооцінку та якість життя. У зарубіжній психотерапевтичній та соціологічній літературі фундаментальні засади позитивного сприйняття власного тіла та його зв'язку із самопочуттям людини детально розкрито у праці П. Лонггерст (2022). Авторка зробила спробу систематизації теоретичних концептів, показавши, що підтримка позитивного тілесного досвіду через підбір та проєктування одягу є вагомим чинником психологічної підтримки та адаптації в терапевтичній практиці.

Особливе місце в сучасних дослідженнях посідає вивчення соціально-психологічних наслідків недосконалості масового виробництва одягу для окремих демографічних груп. Так, у праці Дж. Рогатен та В. Рулло (2026) проаналізовано феномен «невидимих жінок» середнього віку. Дослідниці встановили статистично значущий зв'язок між задоволеністю можливістю модного вибору одягу та загальним психологічним благополуччям жінок. Було показано, що ігнорування їхніх естетичних та антропометричних потреб макромаркетинговими системами посилює відчуття соціальної відчуженості.

Водночас у галузі інженерного проєктування та технологій 3D-сканування активно розробляються об'єктивні антропометричні системи розмірів. Слід згадати працю Т. Нгуєн та ін. (2023) у якій авторами запропоновано нову розмірну сітку бюстгальтерів для в'єтнамських жінок на основі даних 3D-сканування. За словами дослідників точні цифрові обміри дозволяють значно підвищити ергономічність і комфорт білизни. Розвиток технологічного інструментарію знайшов відображення у дисертаційному дослідженні Ю. Тяня (2024), у якому розроблено параметричну фреймворк-систему дизайну кастомізованого одягу, що забезпечує автоматизовану адаптацію конструкцій під індивідуальні фігури.

Подальшим кроком у цифровізації галузі стало застосування штучного інтелекту. У дослідженні Я. Ву та ін. (2025) обґрунтовано використання алгоритмів машинного навчання у поєднанні з 3D-скануванням для прогнозування розмірних ознак тіла, що суттєво прискорює та підвищує точність проєктування персоналізованого одягу. Дослідження споживчого сприйняття та ринкової адаптації персоналізованого одягу висвітлено у праці Е. Шин та ін. (2023). Авторами проаналізовано онлайн-відгуки споживачів кастомізованих швейних виробів, в ході чого були виявлені ключові фактори задоволеності посадкою, якістю та рівнем сервісу. Загальну картини бар'єру впровадження цих інновацій узагальнено в праці Д. Касчіані та ін. (2025). Вченими виявлено, що, попри технологічний прогрес, масове застосування 3D-сканування стримується культурними, технічними та сприйняттєвими бар'єрами з боку як дизайнерів і конструкторів, так і кінцевих споживачів. Таким чином, сучасні дослідження демонструють поступовий перехід від стандартного масового виробництва

одягу до мультидисциплінарних систем індивідуалізованого проєктування, що поєднують 3D-технології, машинне навчання, макромаркетингові підходи та психологічні концепції позитивного тілесного досвіду.

Формулювання цілей та завдань статті. Мета статті полягала в оцінці впливу носіння персоналізованої білизни, розробленої за методологією «Noha», на зміни показників Positive Body Image (позитивного сприйняття власного тіла) у жінок, за додаткового урахування супутніх ергономіко-тактильних чинників комфорту в процесі її 14-денної експлуатації. Для досягнення поставленої мети визначено такі завдання дослідження: проаналізувати сучасний практичний досвід та наукові підходи до вивчення впливу натільного одягу на споживацький досвід, сприйняття тіла та психоемоційне благополуччя; провести двоетапне тестування та апробувати інструментарій анкетування учасниць експерименту до використання виробу та після 14 днів його щоденної експлуатації; здійснити порівняльний аналіз динаміки ключових показників позитивного сприйняття тіла (Positive Body Image) та задоволеності ним за шкалою BISS, а також додаткових параметрів тактильно-ергономічного комфорту; обґрунтувати проєктно-дизайнерську та ергономічну ефективність застосування методології персоналізованого проєктування «Noha» у формуванні позитивного тілесного досвіду.

Виклад основного матеріалу та його результатів. Сучасний науковий дискурс і практичний досвід у галузі дизайну та психології сприйняття тіла демонструють глибоку трансформацію розуміння ролі натільного одягу. Він усе частіше розглядається як безпосередній психофізіологічний інтерфейс між особистістю та середовищем. Наукові підходи до питання проєктування жіночої білизни формуються на стику концепцій втіленого пізнання та теорій позитивного тілесного досвіду, теоретичні засади якого фундаментально систематизовано у праці П. Лонгерст (2022). У цьому контексті тактильний зворотний зв'язок від натільного виробу постійно коригує внутрішню схему тіла людини та впливає на її когнітивні й емоційні стани. Систематичне ігнорування індивідуальних антропометричних особливостей у традиційному масовому виробництві створює феномен одягом індукованого дискомфорту, при цьому некоректна посадка чи невдала конструкція стають джерелом фонового психологічного напруження та знижують задоволеність власним виглядом. Як доводять Дж. Рогатен та В. Рулло (2026), обмеженість якісного та естетичного вибору одягу безпосередньо корелює зі зниженням рівня суб'єктивного психологічного благополуччя споживачів.

Осмислення цих наукових спостережень підводить до висновку, що межа між суто фізичним відчуттям тканини на шкірі та глибинними психоемоційними станами особистості є значно тоншою, ніж зазвичай прийнято вважати у класичному конструюванні. Стандартний масовий одяг змушує жінку постійно підлаштовувати власне тіло під усереднені лекала. Натомість справді ергономічне проєктування діє у зворотному напрямку — м'яко адаптується під унікальну морфологію конкретної фігури, створюючи відчуття абсолютної захищеності та естетичної гармонії.

У практичній площині споживацький досвід формується на перетині сенсорно-тактильного й ергономічного комфорту. До того ж тривала дія нееластичних швів, надмірного тиску чи невідповідного крою викликає подразнення соматосенсорної системи та посилює відчуття тілесної скутості. Сучасні технологічні рішення, що ґрунтуються на використанні цифрових технологій та адаптивному параметричному проєктуванні, дозволяють подолати ці обмеження шляхом створення персоналізованих виробів. Зокрема, у дослідженнях Т. Нгуєн та ін. (2023) обґрунтовано використання даних цифрової антропометрії для розробки спеціалізованих розмірних систем. За словами дослідників це сприяє забезпеченню точнішої антропометричної відповідності і суттєво підвищує ергономічні характеристики натільних продуктів. На наш погляд, саме така бездоганна відповідність морфологічним параметрам фігури усуває прихований сенсорний дискомфорт, перетворюючи натільний одяг із потенційного джерела тривожності на дієвий інструмент відновлення тілесного самоприйняття, упевненості в собі та загального психоемоційного благополуччя.

Таким чином, осмислення виявлених у науковому дискурсі тенденцій підтверджує необхідність переходу від теоретичних узагальнень до емпіричної перевірки описаних ефектів у реальних умовах щоденної експлуатації виробу.

Для реалізації цієї мети було розроблено комплексний експеримент, покликаний практично апробувати авторську методологію персоналізованого проєктування «Noha» та оцінити її безпосередній вплив на соматичний досвід споживачок. Сформована методологічна база дозволяє статистично обґрунтувати психологічну та ергономічну ефективність даного підходу на основі порівняння кількісних і якісних показників до та після використання адаптованого виробу.

Практична апробація авторської методології «Noha» здійснювалася за чіткою етапною послідовністю. На першому етапі проводився збір комплексних індивідуальних даних користувачок (антропометричних, біомеханічних та суб'єктивних). Наступний етап передбачав їхню глибоку інтерпретацію дизайнером для формування персоналізованих проєктних рішень щодо геометрії, конструкції, посадки, рівня підтримки та естетики виробу. На основі цих рішень здійснювалося індивідуальне виготовлення білизняного комплекту. Після цього респондентки переходили до етапу реальної експлуатації виробу протягом орієнтовно 14 днів у повсякденних умовах. Завершальним етапом стало повторне психометричне оцінювання та аналіз динаміки змін показників позитивного сприйняття власного тіла.

Для реалізації поставлених завдань розроблено та апробовано мультидисциплінарну методологію, спрямовану на оцінку впливу персоналізованого натільного одягу бренду «Noha» на психоемоційний стан та тілесне самосприйняття респонденток. Вибірку дослідження склали 30 жінок віком від 22 до 48 років (середній вік — 33,4 року). Критеріями залучення учасниць виступали щоденне використання білизни чи натільного одягу стандартних розмірних сіток із регулярним досвідом відчуття посадкового або тактильного дискомфорту, відсутність гострих дерматологічних захворювань та готовність пройти повний 14-денний цикл експерименту. З урахуванням вірогідного відсіву учасниць у поздовжніх розвідках, початковий обсяг вибірки було сформовано із запасом у 25 %, що дозволило зберегти статистичну репрезентативність та методичну цілісність підсумкового масиву даних.

Збір первинної інформації здійснювався за допомогою комплексної діагностичної батареї, що поєднувала авторську анкету та стандартизований психометричний інструментарій. Ключовим вимірюваним результатом (Primary Outcome) дослідження виступала динаміка показників позитивного сприйняття тіла, оцінювана за допомогою Шкали задоволеності образом власного тіла (Body Image Satisfaction Scale, BISS; T. Cash et al., 2002). Як додаткові (вторинні) показники, що пояснюють фізичний механізм змінення сприйняття, застосовувалася авторська опитувальна форма оцінки тактильно-ергономічного комфорту за 5-бальною шкалою Лайкерта. Оскільки шкала BISS спеціально розроблена для оцінки короткострокових, ситуативних коливань задоволеності тілесним «Я» («тут і зараз»), її використання дозволило точно зафіксувати динаміку психологічного стану учасниць під впливом зміни натільного середовища.

Експериментальна процедура реалізовувалася у три послідовні етапи. На етапі вхідного тестування (T0) учасниці заповнювали первинну діагностичну батарею для фіксації базового рівня комфорту та поточного стану задоволеності тілом під час носіння звичайного одягу масового виробництва. Після цього здійснювався збір комплексних індивідуальних даних респонденток (зокрема антропометричних, морфологічних і функціональних характеристик фігури, а також їхніх суб'єктивних побажань). На їхній основі дизайнер здійснював системну інтерпретацію зафіксованих параметрів та розробляв персоналізовані дизайнерські рішення щодо геометричної форми виробу, його конструктивного розчленування, точності посадки, системи підтримки, підбору матеріалів, а також гармонізації функціональних і естетичних характеристик. На другому етапі учасниці отримували персоналізований виріб «Noha» та носили його в щоденному режимі протягом 14 календарних днів без зміни звичного ритму життєдіяльності. Підсумкове тестування (T1) передбачало повторне вимірювання за тими ж методиками для фіксації динаміки досліджуваних показників і збір наративних протоколів щодо специфіки нового соматичного досвіду.

Математико-статистична обробка кількісних даних проводилася з використанням статистичних пакетів SPSS та Jamovi, де для опису первинних результатів розраховувалися дескриптивні статистики: середнє арифметичне (M), стандартне відхилення (SD), медіана (Md) та інтерквартильний розмах (IQR). Після первинного

розрахунку дескриптивних статистик перевірка параметричності розподілу здійснювалася за допомогою критерію Шапіро-Уїлка. Оцінка статистичної значущості часових зрушень (T0 → T1) проводилася за допомогою T-критерію Вілкоксона для зв'язаних вибірок (або парного t-критерію Стьюдента за умов нормального розподілу) з обов'язковим розрахунком розміру ефекту (d Коена) при критичному рівні значущості $p < 0,05$.

Аналіз даних показав наявність вираженої позитивної динаміки за всіма вимірюваними параметрами після 14-денного використання персоналізованого натільного одягу бренду «Noha». Для оцінки характеру розподілу змінних за кожною шкалою було застосовано критерій Шапіро-Уїлка (W). Показники суб'єктивного тактильно-ергономічного комфорту, фонового самоконтролю та ситуативної задоволеності тілом за шкалою BISS (Таблиця 1) продемонстрували нормальний розподіл ($p > 0,05$), що дозволило використати парний t-критерій Стьюдента. Для шкал адаптивності тканини та загальної оцінки споживацького досвіду розподіл виявився відмінним від нормального ($p < 0,05$), тому порівняльний аналіз здійснювався за допомогою t-критерію Вілкоксона.

Таблиця 1 ***Динаміка показників комфорту та психоемоційного стану (N = 30)***

Показник / Шкала	**T0: M ± SD (Md; IQR)**	**T1: M ± SD (Md; IQR)**	**Критерій (t / W)**	**p**	**Розмір ефекту (d / r)**
Тактильно-ергономічний комфорт	2,43 ± 0,63 (2,40; 0,80)	4,57 ± 0,50 (4,60; 0,60)	t = −15,82	< 0,001	d = 2,89
Адаптивність під час рухів	2,60 ± 0,72 (2,50; 1,00)	4,70 ± 0,47 (5,00; 0,50)	W = 465,0	< 0,001	r = 0,88
Зниження фонового самоконтролю	2,17 ± 0,59 (2,20; 0,80)	4,43 ± 0,57 (4,40; 0,80)	t = −16,34	< 0,001	d = 2,98
Задоволеність тілом (BISS)	2,52 ± 0,54 (2,50; 0,67)	4,18 ± 0,49 (4,17; 0,67)	t = −13,11	< 0,001	d = 2,39
Оцінка споживацького досвіду	2,80 ± 0,66 (2,80; 1,00)	4,80 ± 0,41 (5,00; 0,00)	W = 465,0	< 0,001	r = 0,88

Примітка: M — середнє арифметичне; SD — стандартне відхилення; Md — медіана; IQR — інтерквартильний розмах; t — парний t-критерій Стьюдента; W — t-критерій Вілкоксона; d — d Коена; r — коефіцієнт розміру ефекту для критерію Вілкоксона.

Статистично значущий зсув ($p < 0,001$) за шкалою BISS свідчить про те, що усунення механічного тиску та посадкового дискомфорту безпосередньо покращує ситуативне прийняття власного тіла. Великі значення розміру ефекту підтверджують високу практичну ефективність авторської методології персоналізованого проєктування.

Для візуалізації сформованого масиву кількісних даних та оцінки вираженості виявлених змін за підсумками анкетування було побудовано порівняльну гістограму. Графік узагальнює середні бали респонденток за кожною з п'яти шкал, фіксуючи пряму динаміку між вхідним зрізом та підсумковим тестуванням. Наведена діаграма наочно ілюструє масштаб позитивних зрушень у суб'єктивному сприйнятті комфорту та психоемоційного стану жінок після переходу на персоналізовані вироби (Рисунок 1).

Аналіз та інтерпретація емпіричного масиву даних, зібраного в ході реалізації описаної експериментальної процедури, дозволили практично перевірити теоретичні припущення щодо впливу персоналізованого натільного одягу на соматичний та психоемоційний стан респонденток. Порівняння результатів вхідного тестування (T0) та підсумкових зрізів після 14-денного використання виробів бренду «Noha» (T1) за допомогою математико-статистичних методів продемонструвало наявність чітко виражених позитивних зрушень за всіма вимірюваними параметрами. Наведені нижче дескриптивні та порівняльні статистики наочно відображають характер і масштаб виявлених змін.

Головним результатом експерименту стало статистично значуще зростання показників позитивного сприйняття тіла (Positive Body Image) за шкалою BISS ($t = −13,11$; $p < 0,001$; $d = 2,39$). Отримані додаткові дані щодо тактильно-ергономічного комфорту та адаптив-

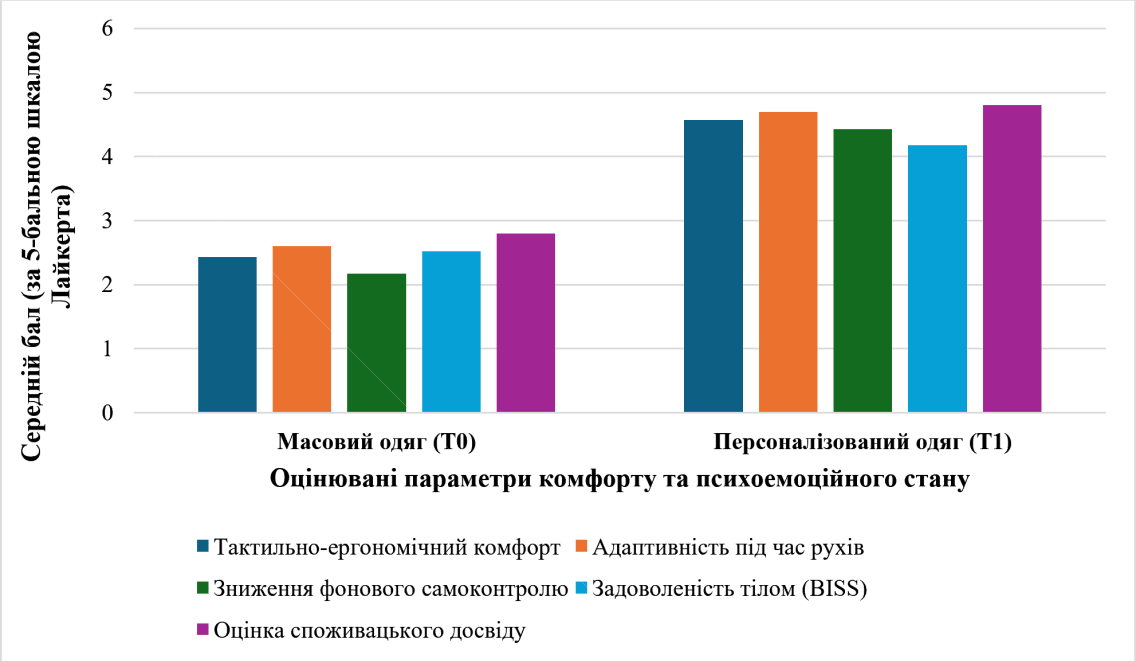


Рис. 1. Порівняльна динаміка показників до (T0) та після (T1) використання персоналізованого одягу

ності тканини дозволяють пояснити фізичний механізм цих зрушень. Усунення локального тиску виступає необхідною проєктною передумовою для зниження дискомфорту.

Отримані в ході апробації результати підтверджують гіпотезу про те, що усунення посадкового та тактильного дискомфорту шляхом персоналізованого проєктування натільного одягу бренду «Noha» є потужним чинником трансформації соматичного та психоемоційного досвіду жінок. Аналізуючи причинно-наслідкові зв'язки виявленої динаміки, порівняльний аналіз досліджуваних показників засвідчив якісний перехід від негативного або нейтрального сприйняття власного тілесного досвіду під час носіння одягу масового виробництва до вираженої задоволеності після впровадження персоналізованих виробів.

У контексті аналізу фізичної взаємодії тіла з виробом, найбільш виражений трансформаційний стрибок зафіксовано в площині зниження фонового самоконтролю та підвищення тактильно-ергономічного комфорту. Інтерпретуючи цей зсув, варто підкреслити, що стандартна білизна змушує жінку перебувати в стані постійного сенсорного моніторингу (фіксувати врізання лямок, зсув конструкції чи здавлювання тканин), що формує прихований осередковий стрес. Звільнення соматосенсорної системи від цього тиску дозволяє перенаправити когнітивний ресурс із постійного моніторингу власних контурів на зовнішнє середовище та повсякденні завдання. Паралельно із цим, зростання адаптивності тканини під час рухів підтверджує вирішальну роль індивідуально адаптованої конструкції у подоланні дефектів посадки, що узгоджується з висновками С. Шаріф та ін. (2022) щодо переваг персоналізованого підходу перед статичними уніфікованими лекалами.

Переходячи від фізично-сенсорного виміру до психологічного рівня самосприйняття, фіксація позитивних зрушень за шкалою BISS проливає світло на глибоку залежність між фізичною зручністю одягу та суб'єктивною оцінкою власної привабливості. Оскільки задоволеність тілесним «Я» є лабільною конструкцією, яка чутливо реагує на ситуативні чинники «тут і зараз» (T. Cash et al., 2002), зміна натільного середовища виступила безпосереднім тригером покращення сприйняття власного тіла. Одяг масового виробництва нерідко виступає «немилосердним дзеркалом». Коли виріб не сідає по фігурі, жінка схильна звинувачувати власний морфотип, а не конструктора. Це підтверджує думку К. Поспісіл (2023) про значний емоційний та естетичний тягар, покладений на жінок через стигматизуючі розмірні стандарти ринку.

З огляду на зазначені психоемоційні бар'єри, обґрунтування ефективності авторської методології «Noha» полягає у її здатності нівелю-

вати посадковий дискомфорт через втілення суто дизайнерських інструментів проєктної гармонізації. Персоналізована білизна, створена за методологією Noha, виступає дизайнерським інструментом підтримки позитивного тілесного досвіду. Вона не намагається утиснути фігуру в усереднений шаблон, а завдяки авторським дизайнерським рішенням у формотворенні, точно розрахованій підтримці та світло-матеріальній естетиці м'яко повторює індивідуальний рельєф тіла, створюючи відчуття абсолютного захисту. Завдяки такому ергономічному заступництву, це почуття самоприйняття та впевненості у собі співвідноситься з працями В. Чаухан та ін. (2025), а також М. Мітчел (2024), які зазначають, що орієнтація на різноманіття жіночих форм знімає бар'єри самовідчуження та формує глибоку лояльність до продукту через емоційну резонансність. У ширшому соціокультурному розрізі, як показує праця М. Майр та ін. (2023), розширення інклюзивних практик і врахування потреб різноманітних тіл позбавляє жінок відчуття меншовартості та деструктивного порівняння.

Узагальнюючи підсумки виконаного аналізу, власна інтерпретація зафіксованих змін дозволяє стверджувати: методологія персоналізованого проєктування «Noha» забезпечує цілісний синергетичний ефект. Вона перетворює натільний одяг із джерела прихованого дискомфорту на ефективний дизайнерський інструмент підтримки позитивного тілесного досвіду. Висока анатомо-ергономічна відповідність мінімізує негативний сенсорний зворотний зв'язок, піднімає рівень задоволеності тілом та формує стійкий позитивний соматичний досвід.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Доведено, що використання персоналізованого одягу, створеного за методологією «Noha», забезпечує статистично значуще зростання показників позитивного сприйняття власного тіла (Positive Body Image) та ситуативної задоволеності тілом за шкалою BISS ($p < 0{,}001$). Перехід від уніфікованих лекал до індивідуалізованих рішень мінімізує негативний соматосенсорний зворотний зв'язок та суттєво знижує рівень фонового самоконтролю. Додатково зафіксовано зростання показників тактильно-ергономічного комфорту та адаптивності тканини під час рухів, які виступають фізичним та ергономічним чинником, що забезпечує усунення локального тиску та підтримує стійкий позитивний соматичний досвід у процесі щоденної експлуатації виробу.

Отримані статистичні дані дозволили обґрунтувати проєктно-дизайнерську ефективність методології персоналізованого проєктування «Noha» у формуванні позитивного соматичного досвіду. Усунення локального тиску та дефектів посадки вивільняє когнітивний ресурс споживачок від постійного сенсорного моніторингу контурів власного тіла. Персоналізовані дизайнерські рішення нівелюють негативні наслідки адаптації до стандартизованих лекал, забезпечують високу анатомо-ергономічну відповідність і перетворюють натільний одяг на ефективний засіб підвищення задоволеності тілом та підтримки позитивного сприйняття власного тіла.

Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні вибірки учасниць, оцінюванні довготривалого впливу персоналізованого дизайну та вдосконаленні методології «Noha» з урахуванням індивідуальних антропометричних і психоемоційних характеристик споживачок.

Авторські внески згідно з CRediT

Нога Катерина — концептуалізація; методологія; проведення дослідження; збір та курація даних; формальний аналіз; візуалізація; написання початкового варіанту статті. Матоліч Ірина — наукове консультування; валідація результатів; редагування та доопрацювання тексту.

Фінансування / Funding

Дослідження здійснено без залучення зовнішнього фінансування.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence

Автори запевняють, що технології штучного інтелекту при підготовці цієї статті не застосовувалися.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest

Автори підтверджують відсутність будь-якого конфлікту інтересів — фінансового, особистого, авторського чи іншого, — який міг би позначитися на проведенні дослідження або на викладених у статті результатах.

Надійшла до редакції / Received: 21.08.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 09.09.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 22.09.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Casciani, D., Carella, A., Caserotti, M., & Rubaltelli, E. (2025). Adopting 3D Body Scanning in Customized Apparel Design: Cultural, Technical, and Perceptual Barriers of Fashion Designers, Pattern Maker, and Final Users Technology. *3DBODY.TECH Journal — International Journal of 3D Body Technologies*, 2, 1–17. **https://hdl.handle.net/11311/1309153**

Cash, T. F., Fleming, E. C., Alindogan, J., Steadman, L., & Whitehead, A. (2002). Beyond body image as a trait: The nature and measurement of state body image. *Body Image*, 1(1), 15–31. **https://doi.org/10.1080/1064026029008167 8**

Chauhan, V., Gupta, M., & Das, G. (2025). Empowered by representation: How plus-size models create brand evangelists. *Psychology & Marketing*, 42(1), 236–254. **https://doi.org/10.1002/mar.22122**

Longhurst, P. (2022). Incorporating positive body image in therapeutic practice: An overview of construct definitions, concepts and theoretical foundations. *Counselling and Psychotherapy Research*, 22(2), 257–266. **https://doi.org/10.1002/capr.12494**

Mitchell, M. A. (2024). *Inclusive Vogue: Exploring the Demand for Body Diversity in the Fashion and Modeling World* [Doctoral dissertation, University of Southern California]. ProQuest. **https://www.proquest.com/openview/7e904f562868900c434c0f2c2c992fdf/1**

Myre, M., Glenn, N. M., & Berry, T. R. (2023). Experiences of size inclusive physical activity settings among women with larger bodies. *Research Quarterly for Exercise and Sport*, 94(2), 351–360. **https://doi.org/10.1080/02701367.2021.1983515**

Nguyen, T. T., Tran, T. M. K., Peng, L. H., & Hoang, S. T. (2023). Design a bra sizing system for Vietnamese women based on 3D scan data. *Fibres and Textiles*, 30(5), 32–41. **https://doi.org/10.15240/tul/008/2023-5-004**

Pospisil, K. (2023). *The price tag of stigma: The emotional and aesthetic labor of body-positive branding in plus-size retail* [Doctoral dissertation, Southern Illinois University Carbondale]. OpenSIUC. **https://opensiuc.lib.siu.edu/dissertations/2159/**

Rogaten, J., & Rullo, V. (2026). Invisible Women: The Relationship Between Satisfaction with Fashion Clothing Choices and Well-Being in Middle-Aged Women. *Journal of Macromarketing*, 46(2), 116–130.

Shariff, S. M., Japar, S., Shahlal, N., & Shariff, A. A. (2022). Importance of sizing and fit using 3D technology. *Digital Manufacturing Technology for Sustainable Anthropometric Apparel*, 167–184. **https://doi.org/10.1016/B978-0-12-823969-8.00006-X**

Shin, E., Kincade, D. H., & Han, J. (2023). Exploring online consumer reviews of customized apparel products. *Journal of Fashion Marketing and Management: An International Journal*, 28(1), 139–160. **https://doi.org/10.1108/JFMM-08-2022-0168**

Tian, Y. (2024). *Parametric Design Framework for Custom-Fit Wearable Products* [Doctoral dissertation, Georgia Institute of Technology]. Georgia Tech Repository. **https://hdl.handle.net/1853/78524**

Wu, Y., Liu, X., Morris, K. D., Lu, S., & Wu, H. (2025). An exploratory study of body measurement prediction using machine learning and 3D body scans. *Clothing and Textiles Research Journal*, 43(3), 187–203. **https://doi.org/10.1177/0887302X241257914**

REFERENCES

Casciani, D., Carella, A., Caserotti, M., & Rubaltelli, E. (2025). Adopting 3D Body Scanning in Customized Apparel Design: Cultural, Technical, and Perceptual Barriers of Fashion Designers, Pattern Maker, and Final Users Technology. *3DBODY.TECH Journal — International Journal of 3D Body Technologies*, 2, 1–17. **https://hdl.handle.net/11311/1309153** [in English].

Cash, T. F., Fleming, E. C., Alindogan, J., Steadman, L., & Whitehead, A. (2002). Beyond body image as a trait: The nature and measurement of state body image. *Body Image*, 1(1), 15–31. **https://doi.org/10.1080/1064026029008167 8** [in English].

Chauhan, V., Gupta, M., & Das, G. (2025). Empowered by representation: How plus-size models create brand evangelists. *Psychology & Marketing*, 42(1), 236–254. **https://doi.org/10.1002/mar.22122** [in English].

Longhurst, P. (2022). Incorporating positive body image in therapeutic practice: An overview of construct definitions, concepts and theoretical foundations. *Counselling and Psychotherapy Research*, 22(2), 257–266. **https://doi.org/10.1002/capr.12494** [in English].

Mitchell, M. A. (2024). *Inclusive Vogue: Exploring the Demand for Body Diversity in the Fashion and Modeling World* [Doctoral dissertation, University of Southern California]. ProQuest. **https://www.proquest.com/openview/7e904f562868900c434c0f2c2c992fdf/1** [in English].

Myre, M., Glenn, N. M., & Berry, T. R. (2023). Experiences of size inclusive physical activity settings among women with larger bodies. *Research Quarterly for Exercise and Sport*, 94(2), 351–360. **https://doi.org/**

10.1080/02701367.2021.1983515 [in English].

Nguyen, T. T., Tran, T. M. K., Peng, L. H., & Hoang, S. T. (2023). Design a bra sizing system for Vietnamese women based on 3D scan data. *Fibres and Textiles*, 30(5), 32–41. **https://doi.org/10.15240/tul/008/2023-5-004** [in English].

Pospisil, K. (2023). *The price tag of stigma: The emotional and aesthetic labor of body-positive branding in plus-size retail* [Doctoral dissertation, Southern Illinois University Carbondale]. OpenSIUC. **https://opensiuc.lib.siu.edu/dissertations/2159/** [in English].

Rogaten, J., & Rullo, V. (2026). Invisible Women: The Relationship Between Satisfaction with Fashion Clothing Choices and Well-Being in Middle-Aged Women. *Journal of Macromarketing*, 46(2), 116–130. [in English].

Shariff, S. M., Japar, S., Shahlal, N., & Shariff, A. A. (2022). Importance of sizing and fit using 3D technology. *Digital Manufacturing Technology for Sustainable Anthropometric Apparel*, 167–184. **https://doi.org/10.1016/B978-0-12-823969-8.00006-X** [in English].

Shin, E., Kincade, D. H., & Han, J. (2023). Exploring online consumer reviews of customized apparel products. *Journal of Fashion Marketing and Management: An International Journal*, 28(1), 139–160. **https://doi.org/10.1108/JFMM-08-2022-0168** [in English].

Tian, Y. (2024). *Parametric Design Framework for Custom-Fit Wearable Products* [Doctoral dissertation, Georgia Institute of Technology]. Georgia Tech Repository. **https://hdl.handle.net/1853/78524** [in English].

Wu, Y., Liu, X., Morris, K. D., Lu, S., & Wu, H. (2025). An exploratory study of body measurement prediction using machine learning and 3D body scans. *Clothing and Textiles Research Journal*, 43(3), 187–203. **https://doi.org/10.1177/0887302X241257914** [in English].

УДК 75.071.1(477)"1920/1930"

DOI https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.13

Рибченко Олеся
доктор філософії (PhD), доцент кафедри цифрового мистецтва Київського національного університету технологій та дизайну; провідний науковий співробітник «Музею Авангарду», *Київ, Україна*
email: leslly@ukr.net

Olesia Rybchenko
PhD in Culture and Arts, Associate Professor of the Department of Digital Art, Kyiv National University of Technologies and Design; Leading Researcher, Museum of the Avant-Garde,
Kyiv, Ukraine
email: leslly@ukr.net

НЕВІДОМИЙ БОЙЧУКІСТ: ДО РЕКОНСТРУКЦІЇ МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА ТА ХУДОЖНЬОЇ СПАДЩИНИ ЄВГЕНА СИТНЯНСЬКОГО

Мета дослідження полягає у реконструкції біографії, мистецького середовища та окремих особливостей художньої спадщини Євгена Івановича Ситнянського (1907–1937) як малодослідженого представника українського мистецтва 1920–1930-х років, а також у визначенні характеру його зв'язку з бойчуківською традицією та мистецьким середовищем Києва першої третини XX століття.

Методи дослідження включають джерелознавчий аналіз матеріалів родинного архіву Євгена Ситнянського, біографічний, історико-мистецтвознавчий, формально-стилістичний, порівняльний та контекстуальний методи. Застосування комплексу методів дозволило зіставити документальні, візуальні та речові матеріали архіву з опублікованими дослідженнями й відомостями про художнє, музейне та мистецтвознавче середовище Києва 1920–1930-х років.

Наукова значимість дослідження полягає у введенні до наукового обігу комплексу раніше недостатньо досліджених матеріалів родинного архіву Євгена Ситнянського, що дають можливість розширити уявлення про його біографію, професійні контакти та художню практику. Особливе значення має реконструкція мистецького середовища, у якому формувався художник, а також уточнення проблеми його співвіднесення з бойчуківською традицією не лише на основі стилістичних аналогій, а й з урахуванням документально засвідчених професійних та культурних зв'язків.

Результати дослідження засвідчили, що збережений родинний архів, який налічує близько 400 одиниць матеріалів, є важливим джерелом для реконструкції життєвого та творчого шляху Є. Ситнянського. Аналіз документів, фотографій, рисунків, живописних і графічних творів, листівок та особистих речей дозволив простежити окремі аспекти його професійного становлення в київському мистецькому середовищі. Встановлено зв'язки художника з Миколою Молоштановим, Федором Нікродом, Данилом та Вадимом Щербаківськими та іншими представниками культурного середовища Києва. Виявлено особливості художньої мови Є. Ситнянського, зокрема використання узагальненої форми, площинності, ритмічної організації композиції та декоративності. Обґрунтовано необхідність критичного підходу до визначення митця як «бойчукіста», оскільки це поняття потребує розмежування документально підтверджених професійних зв'язків, можливих мистецьких впливів і формально-стилістичних паралелей.

Висновки. Реконструкція спадщини Євгена Ситнянського на основі родинного архіву та інших доступних джерел сприяє поверненню малодослідженої персоналії до історії українського мистецтва першої третини XX століття. Виявлені матеріали дають змогу розширити уявлення про мистецьке середовище Києва 1920–1930-х років та окреслити подальші напрями дослідження творчої спадщини художника. Проблема його зв'язку з бойчуківською традицією потребує подальшого комплексного вивчення із залученням архівних документів, формально-стилістичного аналізу творів та ширшого історико-культурного контексту.

Ключові слова: Євген Ситнянський, українське мистецтво, бойчукізм, український авангард, Київський художній інститут, мистецьке середовище, родинний архів, художня спадщина, культурна пам'ять, репресоване мистецтво.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

UNKNOWN BOYCHUKIST: TOWARDS THE RECONSTRUCTION OF THE ARTISTIC ENVIRONMENT AND ARTISTIC HERITAGE OF YEVHEN SYTNIANSKYI

The purpose of the study is to reconstruct the biography, artistic environment, and selected features of the artistic heritage of Yevhen Ivanovych Sytnianskyi (1907–1937) as a little-studied representative of Ukrainian art of the 1920s and 1930s, as well as to determine the nature of his connection with the Boychukist tradition and the artistic environment of Kyiv in the first third of the twentieth century.

The research methods include source studies analysis of the materials from Yevhen Sytnianskyi's family archive, as well as biographical, art-historical, formal-stylistic, comparative, and contextual methods. The application of these methods made it possible to compare documentary, visual, and material sources from the archive with published studies and information concerning the artistic, museum, and art-historical environment of Kyiv in the 1920s and 1930s.

The scientific significance of the research lies in introducing into scholarly circulation a collection of previously insufficiently studied materials from Yevhen Sytnianskyi's family archive, which makes it possible to expand knowledge of his biography, professional contacts, and artistic practice. Of particular importance is the reconstruction of the artistic environment in which the artist developed, as well as the clarification of the problem of his relationship to the Boychukist tradition, taking into account not only stylistic analogies but also documented professional and cultural connections.

The results of the study demonstrate that the preserved family archive, comprising approximately 400 items, constitutes an important source for reconstructing Yevhen Sytnianskyi's life and artistic career. The analysis of documents, photographs, drawings, paintings and graphic works, postcards, and personal belongings has made it possible to trace particular aspects of his professional development within the Kyiv artistic milieu. The study establishes the artist's connections with Mykola Moloshtanov, Fedir (Eduard) Nirod, Danylo and Vadym Shcherbakivskyi, as well as other representatives of Kyiv's cultural environment. Specific features of Sytnianskyi's artistic language have been identified, including the use of generalized forms, planar composition, rhythmic organization, and decorative qualities. The study substantiates the need for a critical approach to defining the artist as a "Boychukist," since this concept requires a distinction between documented professional connections, possible artistic influences, and formal-stylistic parallels.

Conclusions. The reconstruction of Yevhen Sytnianskyi's artistic heritage on the basis of the family archive and other available sources contributes to restoring this little-studied figure to the history of Ukrainian art of the first third of the twentieth century. The identified materials expand the understanding of the artistic environment of Kyiv in the 1920s and 1930s and outline further directions for studying the artist's legacy. The question of his relationship to the Boychukist tradition requires further comprehensive investigation based on archival documents, formal-stylistic analysis of his works, and the broader historical and cultural context.

Keywords: Yevhen Sytnianskyi, Ukrainian art, Boychukism, Ukrainian avant-garde, Kyiv Art Institute, artistic environment, family archive, artistic heritage, cultural memory, repressed art.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими та практичними завданнями. Історія українського мистецтва першої третини ХХ століття значною мірою потребує подальшого відновлення персоналій, творчих зв'язків і мистецьких середовищ, порушених репресивною політикою радянської держави. Особливого значення в цьому контексті набуває дослідження митців, чия професійна діяльність припала на період інтенсивної трансформації українського художнього життя 1920–1930-х років, але чиї імена згодом були вилучені з історико-мистецького дискурсу. Одним із таких митців є Євген Іванович Ситнянський (1907–1937). Його коротке життя та професійне становлення припали на період функціонування Київського художнього інституту, активного розвитку української сценографії, графіки, монументального мистецтва, музейної справи та мистецтвознавства. Саме в цей час у Києві формувалося складне й взаємо-

пов'язане мистецьке середовище, у якому співіснували різні художні методи, школи та напрями.

Фрагментарність відомостей про Є. Ситнянського тривалий час ускладнювала визначення його місця в історії українського мистецтва. Водночас збережений родинний архів відкриває можливість перейти від окремих біографічних згадок до комплексної реконструкції його мистецького середовища та творчої спадщини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Важливим етапом у поверненні постаті Євгена Ситнянського до наукового обігу стали праці мистецтвознавиці Марії Скоблікової, присвячені художнику. Зокрема, тези «Пам'ятаємо імена. Євген Ситнянський» та стаття «Невідоме про невідомих. Євген Ситнянський» містять важливі біографічні відомості та окреслюють окремі аспекти його професійного становлення.

Водночас комплексне опрацювання родинної спадщини, що включає близько 400 одиниць матеріалів, створює можливість для подальшого поглиблення дослідження. Документальні, візуальні та речові джерела дозволяють зіставляти біографічні відомості з конкретними мистецькими процесами Києва 1920–1930-х років; усі артефакти були відзняті й опрацьовані науковцями Музею Авангарду, а частина робіт була подарована до фондів музею та увійшла у культурну фондову спадщину.

Виклад основного матеріалу. Джерельну базу дослідження становлять передусім матеріали родинного архіву Євгена Івановича Ситнянського (1907–1937), збережені родиною художника та передані до Музею Авангарду для наукового опрацювання правнучкою художника Галиною Дюговською; також зібрано ряд свідчень та інтерв'ю, передано історії-спогади від матері Є. Ситнянського. Архівний комплекс налічує до 400 одиниць збережених матеріалів, серед яких живописні та графічні твори, рисунки, фотографії, документи, посвідчення, листівки, матеріали приватного листування та особисті речі, пов'язані з життям і творчістю митця (Горбачов, 1999, с. 133–150; Заваринська, 2022).

Важливою особливістю цього джерельного комплексу є його різнорідність, що дає змогу здійснювати реконструкцію біографії та мистецького середовища Є. Ситнянського на основі взаємодоповнення різних типів джерел. Документальні матеріали дозволяють уточнювати біографічні відомості та освітню траєкторію художника; фотографії — реконструювати його соціальне та професійне оточення; графічні твори — аналізувати особливості художньої мови; авторські написи, позначки та датування — формувати й перевіряти атрибуційні гіпотези.

До важливих документів належить студентське посвідчення Київського художнього інституту із зазначенням 1926 року вступу, а також членський квиток Профспілки працівників мистецтв із зазначенням 1928 року. Ці матеріали мають особливе значення для уточнення професійної біографії митця та його включення до мистецького життя Києва 1920-х років; також зазначено, що живопис у них на той час (1923–1929 рр.) викладав Віктор Пальмов; цікавим фактом є й підпис ректора Інституту, на той час це був Федір Кричевський («Його вбив сталінський терор», 2026).

Методологічну основу дослідження становить комплексне застосування джерелознавчого, біографічного, історико-мистецтвознавчого, формально-стилістичного, порівняльного та контекстуального методів. Джерелознавчий метод застосовано для критичного опрацювання архівних документів і визначення ступеня їхньої інформативності; біографічний — для реконструкції життєвого та професійного шляху художника; історико-мистецтвознавчий — для визначення його місця в художньому процесі 1920–1930-х років; формально-стилістичний — для аналізу графічної спадщини; порівняльний — для зіставлення окремих творів Є. Ситнянського з роботами представників бойчуківського мистецького кола; контекстуальний — для розгляду його творчості в ширшому культурному середовищі Києва зазначеного періоду.

Важливим джерелом для реконструкції біографії художника є праці Марії Скоблікової, зокрема тези «Пам'ятаємо імена. Євген Ситнянський» (Музей історії міста Києва, 2026) та стаття «Невідоме про невідомих. Євген Ситнянський» («У Музеї Авангарду відкрилася виставка», 2026). Зазначені публікації становлять основу попереднього вивчення постаті митця та дають можливість зіставити опубліковані відомості з новими матеріалами родинного архіву.

Принциповим для дослідження є розмежування документально встановлених фактів, ін-



Рис. 1. Євген Ситнянський разом із сестрою Надією («Ляля») та батьками — Іваном Кириловичем і Марією Іванівною. З приватної колекції родини.





Рис. 2, 3. Матрикул Євгена Ситнянського. Документ про навчання в інституті. Факультет малярства, 1926 р. Автопортрет Євгена Ситнянського в образі Григорія Сковороди. З приватної колекції родини.

терпретацій та робочих гіпотез. Такий підхід особливо важливий під час визначення характеру зв'язків Є. Ситнянського з бойчуківською традицією, оскільки наявні матеріали дають підстави для стилістичних і контекстуальних зіставлень, але не в усіх випадках дозволяють робити висновки про безпосередню інституційну приналежність художника до певної школи.

Євген Ситнянський у мистецькому середовищі Києва 1920–1930-х років. Професійне становлення Євгена Ситнянського відбувалося в Києві в період інтенсивної трансформації українського мистецького життя. Важливу роль у цьому процесі відігравав Київський художній інститут, у середовищі якого перетиналися різні художні концепції, педагогічні практики та напрями розви-

тку українського модернізму (Афанасьєв, 2006).

За матеріалами родинного архіву, після навчання у Художньо-індустріальній профшколі Є. Ситнянський вступив до Київського художнього інституту на живописний факультет (Афанасьєв, 2006, с. 39–40). Навчання в інституті припало на період активних художніх дискусій і зміни мистецьких орієнтирів, що визначали характер культурного процесу в Києві 1920-х років.



Рис. 4–6. Є. Ситнянський, рисунок, 20-ті рр.; М. Бойчук, «Молочниця», 1915 р.; М. Котляревська, дереворит «Молочниця», 1927 р. З приватної колекції родини, з музейних фондів.

Водночас професійне середовище художника не обмежувалося формальною освітньою інституцією. Опубліковані свідчення та матеріали родинного архіву дають змогу простежити його контакти з представниками різних сфер київського культурного життя, зокрема з Миколою Молоштановим, Федором Ніродом, Данилом та Вадимом Щербаківськими (Скоблікова, 2017).

Особливого значення набуває згадка про Миколу Молоштанова, який, за свідченням Марії Скоблікової, високо оцінював графічний талант Є. Ситнянського, називаючи його «великим майстром малюнка» (Скоблікова, 2019, с. 60–63). Це свідчення є важливим для розуміння ролі рисунка у творчості художника та водночас засвідчує його включеність у професійне мистецьке середовище.

Важливими для реконструкції культурного контексту є також зв'язки Є. Ситнянського з Данилом та Вадимом Щербаківськими. Данило Щербаківський був відомим мистецтвознавцем, музейником і дослідником українського народного мистецтва, а діяльність родини Щербаківських була пов'язана з важливими процесами формування українського культурного та музейного середовища. Наявні матеріали дають підстави враховувати ці контакти під час реконструкції інтелектуального та художнього оточення Є. Ситнянського.

Водночас окремі припущення щодо конкретних епізодів біографії художника, які не мають документального підтвердження, потребують обережного використання: зокрема, можливу присутність Є. Ситнянського на похороні Данила Щербаківського 1927 року доцільно розглядати лише як дослідницьку гіпотезу, а не встановлений біографічний факт. Таким чином, біографія Євгена Ситнянського постає як частина ширшої мережі професійних, дружніх та інтелектуальних контактів, характерних для київського мистецького середовища 1920–1930-х років.

Ситнянський і проблема бойчуківської традиції. Одним із центральних питань дослідження є визначення характеру художньої спорідненості Євгена Ситнянського з бойчуківською традицією. Поставлена проблема потребує особливої методологічної обережності, оскільки поняття «бойчукіст» може використовуватися для позначення різних форм зв'язку з мистецькою школою Михайла Бойчука — від безпосереднього навчання та професійної співпраці до ширшого засвоєння принципів художньої системи й перебування у відповідному культурному середовищі.

На сучасному етапі дослідження документального підтвердження безпосереднього навчання Є. Ситнянського у майстерні Михайла Бойчука не виявлено, проте аналіз збережених графічних творів дає підстави говорити про спорідненість окремих формально-пластичних принципів його художньої мови з бойчуківською традицією. До таких ознак належать узагальнення форми, площинність, лаконізм, ритмічна організація композиції, монументалізація людської по-

статі, чіткість силуету та звернення до образів, пов'язаних із народною культурою. Водночас наявність окремих стилістичних паралелей не може сама по собі доводити безпосередню належність художника до певної школи. Тому в межах цього дослідження доцільно говорити про можливу спорідненість творчості Є. Ситнянського з бойчуківською художньою системою та його ймовірну включеність у ширше бойчуківське мистецьке середовище, залишаючи питання безпосередніх професійних контактів відкритим для подальшого дослідження.



Рис. 7, 8. Євген Ситнянський. Без назви. Папір, олівець, 30-ті рр. «Селянин з волом», 1929 р. Папір, олівець. З приватної колекції родини.

Такий підхід дозволяє уникнути механічного зарахування малодослідженого художника до певної мистецької школи та водночас врахувати очевидні формально-стилістичні й контекстуальні паралелі.

Графічна спадщина та формально-стилістичні особливості. Особливий інтерес становлять рисунки Євгена Ситнянського, оскільки саме графічна спадщина дає змогу найбільш виразно простежити принципи організації форми та композиції. У низці збережених рисунків людські постаті трактуються узагальнено, без надмірної деталізації, велике значення й увага приділяються силуету, пластичній мові; взаємозв'язок фігур подекуди хаотичний, навіть відсутній, оскільки досить велика кількість робіт — це певною мірою начерки, робочі зарисовки, які накладаються автором одна на одну, досить часто це двосторонні замальовки, із невизначеним композиційним рядом.

Площинність і лаконізм форми сприяють перетворенню окремої постаті на узагальнений образ, що набуває значення не лише конкретного персонажа, а й носія певної соціальної або культурної типології. Особливого значення набуває ритм: повторення та взаємне співвідношення фігур формують композиційну структуру твору, тоді як відмова від деталізованого моделювання об'єму посилює його декоративно-пластичний характер.

Зазначені характеристики можуть бути зіставлені з принципами бойчуківської художньої системи, у якій особливого значення набували узагальнена форма, площинність, ритмічна організація та монументальність образу. Водночас такі паралелі слід трактувати передусім як матеріал для порівняльного аналізу, а не як доказ прямого впливу.

Образ Тараса Шевченка у творчості Євгена Ситнянського. Окреме місце в дослідженні посідає образ Тараса Шевченка у творчості Євгена Ситнянського. У збереженій спадщині виявлено різні варіанти його трактування — від портретного вирішення до графічних начерків і стилізованих композицій.

Особливий інтерес становить варіант

образу Т. Шевченка, у якому виявляються принципи узагальнення, площинності та декоративної стилізації. Таке трактування може бути розглянуте в контексті ширшої тенденції українського мистецтва 1920-х років до переосмислення національних образів через модерністську художню мову. Звернення до постаті Т. Шевченка є важливим також у контексті проблеми національного образу в українському мистецтві: у бойчуківській традиції історична та народна тематика часто переосмислювалася через монументальне узагальнення форми. Подібний принцип може бути простежений і в окремих роботах Є. Ситнянського, хоча питання конкретного джерела такого художнього рішення потребує подальшого дослідження.

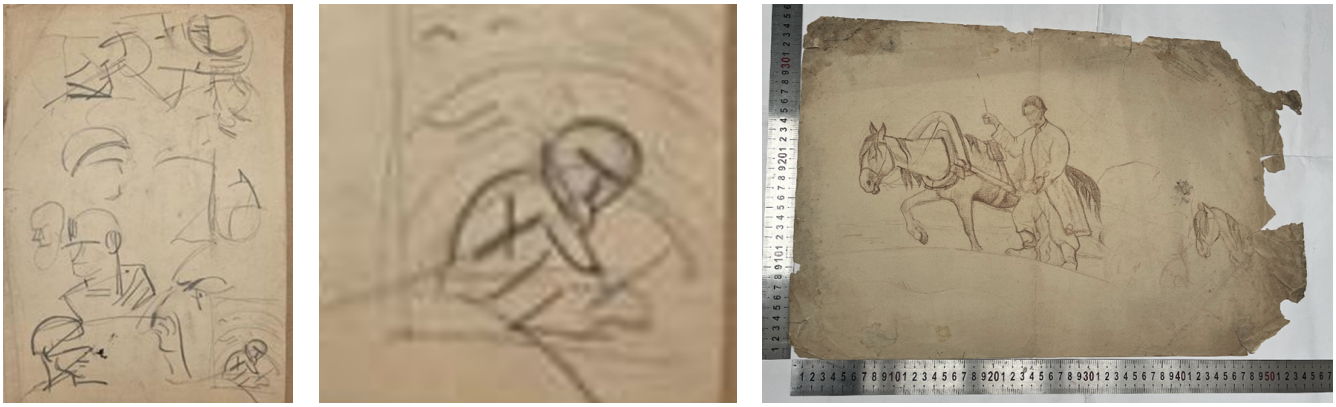


Рис. 9, 10, 11. Євген Ситнянський. Замальовки студентських років. Папір, олівець. Сепія, папір, 35×54. З приватної колекції родини.

Мотив молочниці та проблема художніх паралелей. Показовим для порівняльного аналізу є рисунок Євгена Ситнянського із жіночими постатями-молочницями. Сам мотив молочниці має важливе місце в українському мистецтві 1920-х років і може розглядатися в контексті звернення художників до селянської тематики, образу праці та народної пластики. Важливою складовою експозиційної концепції виставки Музею Авангарду стало представлення творів Оксани Павленко, Миколи Рапая, Володимира Артемцева, Костянтина Піскорського та Георгія Петраша поруч із творами Євгена Ситнянського. Таке поєднання не мало на меті лише формальне зіставлення художніх практик, а було спрямоване на реконструкцію ширшого мистецького середовища, у якому формувався та працював художник. Особливе значення мало включення творів Оксани Павленко — представниці бойчукістського кола, — що дозволило актуалізувати питання професійних, стилістичних та світоглядних взаємозв'язків між митцями українського мистецтва першої половини XX століття.

Таким чином, експозиція була побудована як своєрідна «історична капсула» мистецького середовища 1920–1930-х років, у межах якої твори Є. Ситнянського вступали у діалог із роботами його сучасників. Присутність творів О. Павленко, М. Рапая, В. Артемцева, К. Піскорського та Г. Петраша дала змогу вийти за межі персональної біографії митця й розглянути його творчість у контексті ширших художніх процесів доби — взаємодії поколінь, розвитку бойчукістської традиції, пошуку нової художньої мови та складних культурних трансформацій 1920–1930-х років (Заваринська, 2022; Карпов, 2024).

Експозиційний принцип таким чином доповнював архівне дослідження Є. Ситнянського візуальною реконструкцією середовища, в якому він існував і творив. Для зіставлення особливо важливими є твори Михайла Бойчука та Марії Котляревської, зокрема образ молочниці у дереворитті 1927 року. Порівняння цих творів із рисунком Є. Ситнянського виявляє низку спільних принципів пластичної організації: узагальнення форми, чіткість силуету, площинність, ритм та відмову від надмірної індивідуалізації персонажа.

Водночас виявлені паралелі не дають підстав стверджувати пряме запозичення або безпосередню залежність твору Є. Ситнянського, проте маємо все ж таки можливість подальших досліджень; їх доцільніше розглядати як свідчення функціонування спільної художньої проблемати-





Рис. 12, 13. Рисунки, 20×19. «Під час навчання в художньому інституті. Декораційна майстерня замерзає. В шапці Динабург. В кепці Бірюков». З приватної колекції родини.

ки та близьких принципів пластичного мислення в українському мистецькому середовищі 1920-х років.

«Декоративна майстерня» та позначка «Бірюков». Джерелознавчий інтерес становлять рисунки Ситнянського з написом «Декоративна майстерня» та позначкою «(в кепці) Бірюков». Остання може бути пов'язана з Онуфрієм Бірюковим — представником бойчуківського мистецького кола. На сучасному етапі така ідентифікація має статус робочої гіпотези й потребує додаткової перевірки. Для її підтвердження необхідно зіставити напис із документальними відомостями про діяльність відповідних майстерень, біографією Онуфрія Бірюкова, хронологією навчання та професійної діяльності Є. Ситнянського, а також іншими матеріалами родинного архіву. Водночас сам факт наявності такого напису є важливим джерелом для подальшої реконструкції мистецьких контактів художника. Він демонструє, що навіть невелика авторська чи пізніша архівна позначка може мати значний атрибуційний потенціал.

Народна тематика та художня мова митця. Звернення Євгена Ситнянського до селянських образів і народної тематики має значення як для формально-стилістичного, так і для культурно-історичного аналізу його творчості. Український народний образ у мистецтві 1920-х років був одним із важливих засобів осмислення національної культурної традиції. У межах бойчуківської художньої системи селянський персонаж часто перетворювався на узагальнений образ, позбавлений побутової випадковості та наділений монументальною пластичною виразністю. Подібні тенденції можна простежити і в окремих рисунках Є. Ситнянського. Селянська постать у його творах не зводиться до побутової ілюстрації, а набуває узагальненого характеру. Такий підхід є одним із чинників, що дозволяють розглядати творчість художника в контексті ширшого процесу переосмислення української народної образності в модерністському мистецтві.

Соціальне та культурне оточення художника. Фотографічні матеріали родинного архіву мають значення для реконструкції соціального оточення Євгена Ситнянського, зокрема вони фіксують його контакти з представниками родини Григорія Світлицького.

Подібні матеріали не можуть безпосередньо свідчити про характер художніх впливів або професійних взаємодій, проте є цінними для реконструкції мережі особистих контактів митця. У випадку репресованих художників приватна фотографія часто є одним із небагатьох джерел, що дозволяють персоніфікувати та конкретизувати мистецьке середовище, у якому вони жили й працювали. У цьому контексті родинний ар-

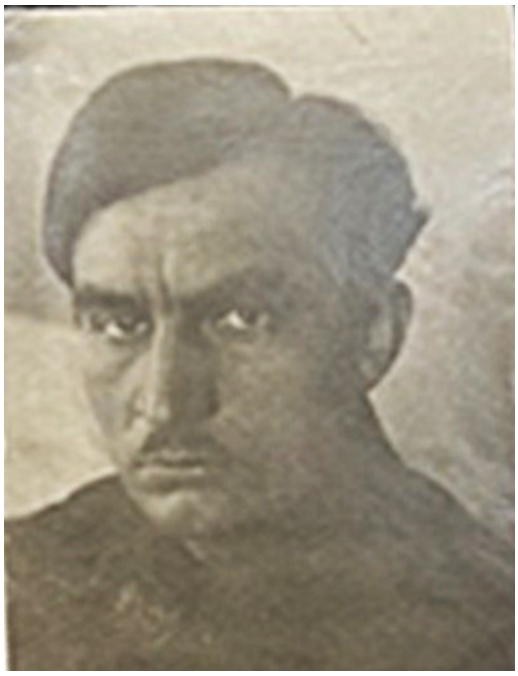



Рис. 14, 15. Фото Є. Ситнянського в період 20–30-х рр. З приватної колекції родини.

хів виконує не лише меморіальну, а й історико-мистецтвознавчу функцію: він дозволяє зіставляти біографічні дані, документи, твори та фотографічні свідчення в межах єдиного джерельного комплексу.

Громадська діяльність та кінологічні інтереси. Маловідомим аспектом біографії Євгена Ситнянського є його діяльність у сфері кінології. За свідченням Марії Скоблікової, у 1930-х роках художник був експертом із гончих і службових собак при оборонному товаристві («У Музеї Авангарду відкрилася виставка», 2026).

У 1926 році в СРСР було утворено ОСО — Товариство сприяння обороні, а 23 січня 1927 року — ОСОАВІАХІМ. У наступні роки ця організація була реорганізована в систему, що згодом отримала назву ДОСААФ. Масовий рух ОСОАВІАХІМ охопив усю країну; у Києві також вона була досить активною — саме про цей період є чимало фотолистівок і свідчень про митця Євгена Ситнянського, що наразі опрацьовані Музеєм Авангарду і є в доступі для їх подальшого вивчення.

Одним із напрямів діяльності товариства було службове собаківництво. Об'єднання в межах однієї організації фахівців і любителів службового собаківництва з усієї країни створювало значні організаційні можливості. ОСОАВІАХІМ був всесоюзною організацією та користувався державною підтримкою.

Цей факт розширює уявлення про Є. Ситнянського як про особистість із різноманітним колом професійних і громадських інтересів. Для подальшої біографічної реконструкції доцільним є пошук документальних підтверджень цієї діяльності — членських списків, службової документації, публікацій у спеціалізованій пресі та інших матеріалів відповідних організацій.

1937 рік і проблема втраченої мистецької спадщини. Творча біографія Євгена Ситнянського була перервана репресіями 1937 року. За опублікованими даними, художника було розстріляно 22 листопада 1937 року за рішенням позасудової «трійки» НКВС. Для історії мистецтва наслідки репресії полягали не лише у фізичному знищенні митця. Вона перервала його професійний розвиток, спричинила втрату або розпорошення частини творчої спадщини та фактично вилучила ім'я художника з подальшого мистецького дискурсу. Саме тому реконструкція біографії Є. Ситнянського має подвійне значення: вона є одночасно відновленням історії окремого митця та частковою реконструкцією зруйнованого культурного середовища Києва 1920–1930-х років.

Родинний архів як джерело реконструкції культурної пам'яті. У випадку Євгена Ситнянського родинний архів став одним із ключових чинників збереження пам'яті про художника. Предмети, які протягом десятиліть функціонували в родині як особисті документи та реліквії, у процесі музейного опрацювання набули



Рис. 16. Викладачі Київського художнього інституту. У центрі (сидить) ректор І. І. Врона. Київ, 1926 р. Центральний державний аудіовізуальний та електронний архів, од. обл. 0-170727.

статусу історико-мистецтвознавчих джерел (Карпов, 2024). Студентське посвідчення дозволяє уточнити освітню траєкторію; членський квиток — професійну активність; фотографії — соціальне оточення; рисунки — художню мову; написи та позначки на творах — матеріал для формування атрибуційних гіпотез.

Таким чином, архів слід розглядати не як пасивне сховище пам'яті, а як активний дослідницький ресурс. Його систематизація створює можливість для подальшого уточнення біографії, хронології творчості та мистецьких зв'язків художника.

Виставковий проєкт «Євген Ситнянський. Невідомий бойчукіст» як важливий етап дослідження. Важливим етапом сучасного повернення Євгена Ситнянського до історії українського мистецтва стала науково-дослідна виставка «Євген Ситнянський. Невідомий бойчукіст», представлена у Музеї Авангарду 2026 року, організована керівником філії Юрієм Комельковим («У Музеї Авангарду відкрилася виставка», 2026). Значення проєкту полягає в тому, що його основу становить не лише експонування окремих творів, а комплексна презентація матеріалів родинного архіву. До експозиції увійшли графічні роботи, документи, фотографії, листівки та особисті речі, що дозволяють розглядати творчість художника в безпосередньому зв'язку з його біографією та мистецьким середовищем.

Передача архівних матеріалів до музейної інституції стала важливим етапом зміни їхнього статусу: з приватних родинних реліквій вони перетворилися на джерельну базу для наукового, атрибуційного та музейного опрацювання (Врона, 1928; Горбачов, 1999, с. 133–150). Систематизація документів, графіки та фотографій дала можливість перейти від фрагментарного сприйняття спадщини до її комплексного дослідження. Назва виставки — «Невідомий бойчукіст» — має водночас експозиційне та проблемне значення. Вона акцентує увагу на малодослідженості постаті художника, але водночас актуалізує питання про характер його зв'язку з бойчуківською традицією. Тому поняття «бойчукіст» у цьому випадку доцільно розглядати не як остаточно встановлену інституційну характеристику, а як дослідницьку проблему, що потребує подальшої перевірки та дослідження. Важливою складовою проєкту стала публічна наукова програма — лекції, кураторські обговорення та професійні зустрічі, присвячені українському мистецтву 1920–1930-х років. Таким чином, виставка виконує одночасно меморіальну, музейну, дослідницьку та комунікативну функції.

Водночас виставковий проєкт не може розглядатися як завершення реконструкції творчої біографії Євгена Ситнянського; навпаки, введен-









Рис. 17–20. Ситнянський із друзями на природі, 1937 р.; ДОСААФ, собаківництво. З приватної колекції родини.

ня нових матеріалів до наукового та музейного обігу відкриває низку нових питань: щодо уточнення хронології творів, атрибуції окремих графічних аркушів, реконструкції професійних контактів, пошуку додаткових архівних документів та визначення характеру зв'язків художника з бойчуківським середовищем.

Наукова новизна. Наукова новизна дослідження полягає у введенні до наукового обігу та комплексному опрацюванні матеріалів родинного архіву Євгена Ситнянського, що дозволяють уточнити окремі біографічні відомості, реконструювати елементи його професійного та соціального оточення й розширити джерельну базу для вивчення його творчої спадщини.

Новим аспектом є також комплексне зіставлення графічних творів художника з окремими принципами бойчуківської художньої системи. Виявлені формально-пластичні паралелі — площинність, узагальнення форми, ритмічність композиції, монументалізація образу та звернення до народної тематики — дають підстави для подальшого дослідження можливої спорідненості творчості Є. Ситнянського з бойчуківською традицією.

Водночас дослідження чітко розмежовує

встановлені факти та гіпотези. Відсутність документального підтвердження безпосереднього навчання Є. Ситнянського у Михайла Бойчука не дозволяє трактувати його як учня майстра у вузькому інституційному сенсі. Відповідно, питання про належність художника до ширшого бойчуківського мистецького середовища залишається відкритим для подальшого джерелознавчого та мистецтвознавчого дослідження.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє розширити уявлення про Євгена Ситнянського як про представника покоління українських митців, професійне становлення яких припало на період інтенсивного розвитку модерністських та авангардних практик у Києві 1920–1930-х років.

Основним результатом дослідження стало введення до наукового обігу матеріалів родинного архіву художника, які мають значний потенціал для реконструкції його біографії, творчості та мистецького оточення. Документи, фотографії, графічні твори та інші матеріали дають змогу уточнити окремі факти життєвого шляху Є. Ситнянського, визначити його освітню та професійну траєкторію й окреслити коло особистих і мистецьких контактів.

Встановлено, що художник був включений у складне культурне середовище Києва 1920–1930-х років. Зв'язки з Миколою Молоштановим, Федором Ніродом, родиною Щербаківських та іншими представниками мистецького й інтелектуального середовища дають підстави розглядати його біографію в контексті ширших культурних процесів, а не як ізольовану історію окремого митця.

Аналіз збережених графічних творів виявив низку формально-пластичних ознак, споріднених із принципами бойчуківської художньої системи: площинність, лаконізм, узагальнення форми, ритмічна організація композиції, монументалізація людської постаті та звернення до народної тематики. Водночас ці паралелі не можуть бути автоматично інтерпретовані як доказ безпосереднього навчання або інституційної приналежності Ситнянського до школи Михайла Бойчука.

Саме тому питання про визначення Євгена Ситнянського як «бойчукіста» потребує подальшої конкретизації. На сучасному етапі обґрунтованішим видається говорити про спорідненість його художньої мови з бойчуківською традицією та можливу включеність до ширшого мистецького середовища, пов'язаного з цією традицією. Остаточне визначення характеру таких зв'язків можливе лише за умови виявлення додаткових документальних джерел.

Особливий потенціал для подальшого дослідження мають рисунки з написом «Декоративна майстерня» та позначкою «Бірюков». Можливий зв'язок цієї позначки з Онуфрієм Бірюковим наразі залишається робочою атрибуційною гіпотезою та потребує перевірки шляхом зіставлення з архівними документами й біографічними матеріалами.

Порівняльний аналіз образу молочниці у творах Ситнянського, Михайла Бойчука та Марії Котляревської засвідчує спорідненість окремих принципів пластичної організації образу. Водночас виявлені паралелі доцільно розглядати як прояв спільного художнього контексту та близьких принципів пластичного мислення, а не як доказ прямого запозичення.

Окремий інтерес становить образ Тараса Шевченка у творчості Є. Ситнянського, де поєднуються традиційна портретність і модерністське узагальнення. Цей матеріал розширює можливості для дослідження того, як художник осмислював національну образність та співвідносив її з сучасною йому художньою мовою.

Важливим напрямом подальшого біографічного пошуку є також малодосліджена діяльність Є. Ситнянського у сфері кінології, згадана у праці Марії Скоблікової. Виявлення відповідних документальних матеріалів могло б доповнити уявлення про його громадські та професійні інтереси.

Науково-дослідний виставковий проєкт «Євген Ситнянський. Невідомий бойчукіст» став важливим етапом повернення митця до сучасного музейного та наукового дискурсу. Експонування творів у взаємозв'язку з документами, фотографіями та особистими речами дозволило представити художника не лише як автора окремих графічних творів, а як учасника конкретного історико-культурного середовища.

Таким чином, спадщина Євгена Ситнянського має значення не тільки для реконструкції біографії окремого репресованого митця, а й для ширшого вивчення механізмів формування та функціонування київського мистецького середо-

вища 1920–1930-х років. Його випадок демонструє важливість приватних архівів для відновлення втрачених персоналій, професійних зв'язків та мистецьких процесів.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з повною інвентаризацією родинного архіву, каталогізацією графічної спадщини Є. Ситнянського, уточненням датування та атрибуції окремих творів, проведенням технікотехнологічних досліджень, пошуком документів у фондах Київського художнього інституту та інших архівних установ, а також із системним вивченням можливих контактів художника з представниками бойчуківського мистецького кола. Уведення спадщини Євгена Ситнянського до наукового обігу є складовою ширшого процесу реконструкції перерваної історії українського мистецтва, а візуальний матеріал у вигляді фотографій робіт митця та фото з архіву родини публікується вперше в науковому просторі, що робить матеріал актуальним і цінним.

Фінансування / Funding
Дослідження виконано без фінансової підтримки.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Авторка стверджує, що при створенні цієї статті не використовувала технології штучного інтелекту.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Авторка заявляє про відсутність конфлікту інтересів щодо цього дослідження, включаючи фінансові, особисті, авторські чи будь-які інші, які могли б вплинути на дослідження, а також на результати, представлені в цій статті.

Надійшла до редакції / Received: 21.08.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 09.09.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 23.09.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Афанасьєв, В. (2006). Мистецьке життя України першої третини XX століття: Утворення Української академії мистецтв. У *Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX століття* (Кн. 1, с. 39–40). ІПСМ АМУ.

Врона, І. (1928). *Київський художній інститут: Мистецько-технічний ВИШ* (Т. 1). Київський художній інститут.

Горбачов, Д. (1999). Листи-спогади Ганни Печарковської про Бойчука і бойчукістів. *Київська старовина*, (6), 133–150.

Заваринська, Х. (2022). Авангард і радянська дійсність: Теоретичні дискусії про мистецтво в українських часописах 1920 — початку 1930-х років. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, (48), 33–42. **https://visnyk.lnam.edu.ua/visnyk/2022/48/hrystyna-zavarynska-33-42**

Його вбив сталінський терор: В Музеї Авангарду присвятили виставку бойчукісту Євгену Ситнянському. (2026, 17 липня). *Вечірній Київ*. **https://vechirniy.kyiv.ua/news/129943/**

Карпов, В. В. (2024). Теорія українського авангардного мистецтва Олександра Богомазова. *Український мистецтвознавчий дискурс*, (3).

Музей історії міста Києва. (2026). *Євген Ситнянський. Невідомий бойчукіст*. **https://kyivhistorymuseum.org.ua/exhibitions/yevhen-sytnianskyy-nevidomyy-boychukist/**

Родинний архів Євгена Ситнянського: Документи, фотографії, рисунки, листівки та інші матеріали 1920–1930-х років. (б. д.). Приватне зібрання родини Г. Дюговської. Цифрові матеріали передано до Музею Авангарду.

Скоблікова, М. (2017). Пам'ятаємо імена. Євген Ситнянський. У *Платонівські читання — 2017: Матеріали наукової конференції*. Київ.

Скоблікова, М. (2019). Невідоме про невідомих. Євген Ситнянський. *Образотворче мистецтво*, (2), 60–63.

У Музеї Авангарду відкрилася виставка «Євген Ситнянський. Невідомий бойчукіст». (2026, 16 липня). *Портал Києва*. **https://kyivcity.gov.ua/news/u_muze_avangardu_vidkrilasya_vistavka_yevgen_sitnyanskiy_nevidomiy_boychukist/**

REFERENCES

Afanasiev, V. (2006). Mystetske zhyttia Ukrainy pershoi tretyny XX stolittia: Utvorennia Ukrainskoi akademii mystetstv [Art Life of Ukraine in the First Third of the 20th Century: The Establishment of the Ukrainian Academy of Arts]. In *Narysy z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX stolittia* (Vol. 1, pp. 39–40). IPSM AMU. [in Ukrainian].

Horbachov, D. (1999). Lysty-spohady Hanny Pecharkovskoi pro Boichuka i boichukistiv [Letters and Memoirs of Hanna Pecharkovska about Boichuk and the Boichukists]. *Kyivska Starovyna,* (6), 133–150. [in Ukrainian].

Karpov, V. V. (2024). Teoriia ukrainskoho avanhardnoho mystetstva Oleksandra Bohomazova [The Theory of Ukrainian Avant-Garde Art of Oleksandr Bohomazov]. *Ukrainskyi Mystetstvoznavchyi Dyskurs*, (3). [in Ukrainian].

Kyiv History Museum. (2026). *Yevhen Sytnianskyi. Nevidomyi boichukist* [Yevhen Sytnianskyi. The Unknown Boichukist]. **https://kyivhistorymuseum.org.ua/exhibitions/yevhen-sytnianskyy-nevidomyy-boychukist/** [in Ukrainian].

Muzei Avanhardu. (2026, July 16). U Muzei Avanhardu vidkrylasia vystavka «Yevhen Sytnianskyi. Nevidomyi boichukist» [The Exhibition "Yevhen Sytnianskyi. The Unknown Boichukist" Opened at the Museum of the Avant-Garde]. *Portal Kyieva.* **https://kyivcity.gov.ua/news/u_muze_avangardu_vidkrilasya_vistavka_yevgen_sitnyanskiy_nevidomiy_boychukist/** [in Ukrainian].

Rodynnyi arkhiv Yevhena Sytnianskoho: Dokumenty, fotohrafii, rysunky, lystivky ta inshi materialy 1920–1930-kh rokiv [Family Archive of Yevhen Sytnianskyi: Documents, Photographs, Drawings, Postcards and Other Materials of the 1920s–1930s]. (n.d.). Pryvatne zibrannia rodyny H. Diuhovskoi. Tsyfrovi materialy peredano do Muzeiu Avanhardu. [in Ukrainian].

Skoblikova, M. (2017). Pamiataiemo imena. Yevhen Sytnianskyi [Remembering the Names. Yevhen Sytnianskyi]. In *Platonivski chytannia — 2017*. Kyiv. [in Ukrainian].

Skoblikova, M. (2019). Nevidome pro nevidomykh. Yevhen Sytnianskyi [Unknown about the Unknown. Yevhen Sytnianskyi]. *Obrazotvorche Mystetstvo*, (2), 60–63. [in Ukrainian].

Vrona, I. (1928). *Kyivskyi khudozhnii instytut. Mystetsko-tekhnichnyi VYSh* [Kyiv Art Institute. Art and Technical Higher Educational Institution] (Vol. 1). Kyivskyi Khudozhnii Instytut. [in Ukrainian].

Yoho vbyv stalinskyi teror: V Muzei Avanhardu prysviatyly vystavku boichukistu Yevhenu Sytnianskomu [He Was Killed by Stalinist Terror: An Exhibition Dedicated to the Boichukist Yevhen Sytnianskyi Opened at the Museum of the Avant-Garde]. (2026, July 17). *Vechirnii Kyiv*. **https://vechirniy.kyiv.ua/news/129943/** [in Ukrainian].

Zavarinska, Kh. (2022). Avanhard i radianska diisnist: Teoretychni dyskusii pro mystetstvo v ukrainskykh chasopysakh 1920 — pochatku 1930-kh rokiv [The Avant-Garde and Soviet Reality: Theoretical Discussions about Art in Ukrainian Periodicals of the 1920s–Early 1930s]. *Visnyk Lvivskoi Natsionalnoi Akademii Mystetstv*, (48), 33–42. **https://visnyk.lnam.edu.ua/visnyk/2022/48/hrystyna-zavarynska-33-42** [in Ukrainian].

УДК 792.8

DOI https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.14

Горголь Петро
доцент, заслужений працівник культури України, завідувач кафедри хореографії і танцювальних видів спорту Національного університету «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка», *Полтава, Україна*
email: petrogorgol@gmail.com

Petro Horhol
Associate Professor, Honored Cultural Worker of Ukraine, Head of the Department of Choreography and Dance Sports at National University «Yuri Kondratyuk Poltava Polytechnic», *Poltava, Ukraine*
email: petrogorgol@gmail.com

ПОСТАНОВЧІ СТРАТЕГІЇ ТА МІЖДИСЦИПЛІНАРНА КООРДИНАЦІЯ У ПРИДВОРНИХ БАЛЕТАХ XVII СТОЛІТТЯ

Актуальність дослідження зумовлена парадоксальним дисбалансом епохи раннього модерну. У той час як тогочасне мистецьке середовище рясніло вузькопрофільними фахівцями (музикантами, художниками, майстрами сцени), постать, здатна до синтезу та драматургічного впорядкування вистави, залишалася дефіцитною та недостатньо вивченою в історіографії. Проблема полягає в обмеженості сучасного розуміння поняття «хореографія», яке внаслідок пізнішої історичної редукції часто звужується до суто танцювальної практики, ігноруючи мультимедійну та інтердисциплінарну природу ранньомодерних дійств.

Мета дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні постановчих стратегій та механізмів міждисциплінарної координації у придворному балеті XVII століття на матеріалі трактату Нікола де Сен-Юбера «La Manière de composer et faire réussir les ballets» (1641).

Методи. У роботі застосовано комплексний методологічний інструментарій, що охоплює теоретико-методологічний та історико-генетичний аналіз перформативних джерел, метод деконструкції есенціалістських концепцій, а також міждисциплінарний синтез на перетині історіографії театру, хореології та медіатеорії.

Наукова значимість праці полягає у подоланні редукціоністських уявлень про ранню хореографію як суто рухову дисципліну, у введенні до наукового обігу ключових категорій барокової поетики (compositio, lose Handlungsdramaturgie) та в обґрунтуванні генетичного зв'язку між ранньомодерними практиками координації та сучасним режисерським мистецтвом.

Результати. Доведено, що в системі координат Нікола де Сен-Юбера балет поставав як гетерогенне мультимедійне утворення, де танець не функціонував як автономна домінанта, а повністю підпорядковувався драматургічній логіці сюжету (le sujet). Він функціонував як інтегруючий чинник, що координував діяльність музикантів, художників з костюмів та майстрів сценічних машин, перетворюючи потенційно хаотичні елементи на гармонійний мистецький витвір.

Висновки. Описані в трактаті практика compositio (складання разом) та «вільна драматургія дії» (lose Handlungsdramaturgie) є високопродуктивними моделями для переосмислення авторства в сучасному перформативному мистецтві. Зазначена перспектива доводить, що «розширена хореографія» є не модерністським винаходом, а фундаментальною властивістю європейської театральної традиції, що передувала жорсткому дисциплінарному розмежуванню мистецтв. Робота відкриває перспективи для подальшого порівняльного аналізу європейських аналогів цієї постаті (італійського corago, англійського master of the revels), що дозволить глибше розкрити універсальний характер постановочної практики в епоху раннього модерну.

Ключові слова: придворний балет; хореографія; Нікола де Сен-Юбер; майстер порядку; драматургія; мультимедійність; асамбляж; розширена хореографія.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

STAGING STRATEGIES AND INTERDISCIPLINARY COORDINATION IN 17TH-CENTURY COURT BALLETS

The relevance of the study is driven by a paradoxical imbalance of the early modern period. While the artistic environment of the time was abundant in narrow specialists (musicians, designers, stage masters), the figure capable of synthesis and dramaturgical organization of the performance remained scarce and insufficiently studied in historiography. The problem lies in the limitation of the modern understanding of the concept of "choreography", which, as a result of later historical reduction, is often narrowed down to a purely movement-based practice, ignoring the multimedia and interdisciplinary nature of early modern performances.

The purpose of the article is to theoretically substantiate staging strategies and mechanisms of interdisciplinary coordination in 17th-century court ballet based on the treatise by Nicolas de Saint-Hubert "La Manière de composer et faire réussir les ballets" (1641).

Methods. The study employed a comprehensive methodological toolkit encompassing theoretical-methodological and historical-genetic analysis of performative sources, the method of deconstruction of essentialist concepts, as well as interdisciplinary synthesis at the intersection of theatre historiography, choreology, and media theory.

The scientific significance of the study lies in overcoming reductionist views of early choreography as a purely movement discipline, introducing key categories of baroque poetics (compositio, lose Handlungsdramaturgie) into scientific circulation, and substantiating the genetic link between early modern coordination practices and contemporary directing art.

Results. It has been proven that in Nicolas de Saint-Hubert's coordinate system, ballet emerged as a heterogeneous multimedia entity where dance did not function as an autonomous dominant, but was fully subordinated to the dramaturgical logic of the plot (le sujet). It functioned as an integrating factor that coordinated the activities of musicians, costume designers, and stage machinery masters, transforming potentially chaotic elements into a harmonious artistic work.

Conclusions. The practice of compositio (putting together) and "loose dramaturgical action" (lose Handlungsdramaturgie) described in the treatise are highly productive models for rethinking authorship in contemporary performative art. This perspective proves that "extended choreography" is not a modernist invention, but a fundamental property of the European theatrical tradition that preceded the strict disciplinary differentiation of arts. The study opens prospects for further comparative analysis of European analogues of this figure (Italian corago, English master of the revels), which will allow for a deeper disclosure of the universal character of staging practices in the early modern era.

Keywords: court ballet; choreography; Nicolas de Saint-Hubert; master of order; dramaturgy; multimedia; assemblage; extended choreography.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. У сучасній мистецтвознавчій науці та хореологічній теорії спостерігається тенденція до звуження поняття «хореографія» до суто технічної дисципліни, зосередженої на роботі з танцювальним рухом (Pouillaude, 2017). Такий есенціалістський підхід, незважаючи на його ефективність у межах модерністської парадигми специфічності медіа (medium specificity), створює суттєві методологічні перешкоди під час дослідження ранньомодерних перформативних практик (Franko, 2015). Зокрема, аналіз придворного балету XVII століття крізь призму сучасних уявлень про хореографа як єдиного автора-постановника танцю призводить до ігнорування складних, гетерогенних структур тогочасних вистав (Haitzinger, 2009).

Проблема полягає у відсутності належної концептуалізації ролі творця постановки в епоху XVII століття — до утвердження жорстких дисциплінарних кордонів (Paquot, 1957). Видатні діячі того часу, зокрема ті, кого французький балетмейстер і теоретик Нікола де Сен-Юбер (Saint-

Hubert, 1993) класифікував як «майстри порядку» (maître d'ordre), виконували функції, що виходили далеко за межі «творення танцю» (dance-making), охоплюючи стратегічне управління всіма компонентами — від музичного супроводу та костюмів до сценографічної механіки (Christout, 1967; Durosoir, 2004). Сучасна історіографія часто оминає цю міждисциплінарну специфіку, що створює прогалину у розумінні генези балетмейстерського мистецтва (Lecomte, 2014).

Таким чином, актуальність дослідження зумовлена нагальною потребою перегляду методологічного інструментарію та деконструкції міфу про автономність танцю в XVII столітті. Звернення до трактату «La Manière de composer et faire réussir les ballets» (Saint-Hubert, 1993) дозволяє не лише реконструювати історичний контекст, а й виявити «генетичний код» професії, що в умовах сучасного розмивання жанрових меж стає фундаментальною основою для осмислення розширеної хореографічної практики (Nordera, 2007).

Аналіз основних досліджень і публікацій. Наукова рефлексія генези європейського балетного театру XVII століття пройшла еволюційний шлях від локальних реконструкцій танцювальної техніки до масштабних міждисциплінарних узагальнень. Наріжним каменем для розуміння внутрішньої механіки тогочасних постановчих практик незмінно залишаються теоретичні джерела епохи. Зокрема, праця Нікола де Сен-Юбера «La Manière de composer et faire réussir les ballets» (1641) (Saint-Hubert, 1993), доповнена теоретичними розвідками К.-Ф. Менестріє (Menestrier, 1682) та М. де Пюра (Pure, 1668), утворює первинний масив емпіричних і нормативних даних про естетичні канони епохи.

Класичний етап академічної історіографії сфокусувався на контекстуалізації придворного балету в системі політичних та соціальних інституцій. У цьому контексті фундаментальне значення мають праці М.-Ф. Крісту (Christout, 1967), яка детально реконструювала театральне середовище доби французького абсолютизму, та дослідження М. Франко (Franko, 2015), де балет постає як знаково-символічна система епохи бароко. Проте в межах цієї парадигми фокус дослідницької уваги неминуче зміщувався переважно на «танцювальну» домінанту, залишаючи поза кадром гетерогенну природу спектаклю в цілому.

У сучасній гуманітарній науці методологічний акцент суттєво зміщується в бік міждисциплінарного синтезу. Важливим імпульсом тут виступає дослідження А. Леон (Leon, 2022), присвячене переосмисленню історії хореографії через призму мультимедійного асамбляжу (assemblage). Цю траєкторію доповнюють напрацювання Н. Хайтцінгер (Haitzinger, 2009), що вводять категорію «вільної драматургії дії» (lose Handlungsdramaturgie) для опису мобільних композиційних стратегій раннього модерну, а також онтологічні розвідки Ф. Пуйяда (Pouillaude, 2017) щодо специфіки хореографічного твору.

Незважаючи на значний масив досліджень, присвячених окремим аспектам барокової культури (іконографії, музичному супроводу, сценічній машинерії), питання інституціоналізації та функціонального навантаження постаті «майстра порядку» (maître d'ordre) як прототипу режисера-постановника залишається недостатньо висвітленим. Існуючі розвідки здебільшого розглядають ці елементи ізольовано, оминаючи їхній синтез у професійній діяльності творця вистави. Саме потреба подолати цей розрив та актуалізувати історичний досвід у дискурсі розширеної хореографії зумовлює актуальність даного дослідження.

Формулювання цілей та завдань статті. Мета статті полягає у виявленні специфіки постановчих стратегій та міждисциплінарної координації у придворному балеті XVII століття через призму трактату Нікола де Сен-Юбера (1641) та концептуалізації ролі «майстра порядку» (maître d'ordre) як історичного прототипу сучасного режисера-координатора. Для досягнення поставленої мети визначено такі завдання:

- охарактеризувати джерельну базу та історіографічний контекст дослідження європейського балетного театру раннього модерну й здійснити деконструкцію есенціалістських уявлень про ранню хореографію як суто рухову дисципліну на користь її гетерогенної, мультимедійної природи;
- розкрити сутність ключових категорій барокової поетики (compositio, lose Handlungsdramaturgie) у практичному вимірі трактату Нікола де Сен-Юбера та визначити функціональний спектр діяльності «майстра порядку» (maître d'ordre) у процесі стратегічного управління компонентами вистави;

- обґрунтувати генетичний зв'язок ранньомодерних координаційних практик із сучасним мистецтвом режисури та «розширеної хореографії».

Виклад основного матеріалу. Вибір XVII століття як об'єкта аналізу зумовлений тим, що ця доба виступає фундаментальною відправною точкою становлення постановочної професії. Незважаючи на еволюційні трансформації балетного мистецтва від романтизму до постмодерну, саме придворний балет заклав матрицю сучасного розуміння розширеної хореографії. Дослідження його естетичних канонів дозволяє реконструювати не лише історичний факт, а й «генетичний код» професії, який в умовах сучасних міждисциплінарних практик знову набуває актуальності.

Ключовою джерельною базою для осмислення цієї генези є трактат Нікола де Сен-Юбера (Saint-Hubert, Nicolas de) «La Manière de composer et faire réussir les ballets» (1641). Ця праця являє собою зразок документування синергетичної природи балету, де танець, музичний супровід, костюми та складне інженерне обладнання утворюють єдиний комплекс (Saint-Hubert, 1993). Формування поглядів автора відбувалося в контексті французької балетної культури доби Людовіка XIII в єдиній теоретичній традиції — поряд із ранніми працями Ф. де Лоза та пізнішими розвідками К.-Ф. Менестріє (Leon, 2022, с. 43). Унікальність трактату полягає у багатовимірності підходу, що охоплює кодифікацію естетичних принципів, організацію виробничих процесів та проєктування кінцевого сценічного продукту.

Ранньомодерний дискурс розглядав балет як складне мультимедійне та гетерогенне утворення, що передувало виникненню редукованого сучасного поняття «хореографія». Теоретики епохи чітко диференціювали масштабне сценічне дійство як цілісний організм від вузькоспеціалізованих праць, присвячених виключно танцювальній техніці. Згідно з трактатом Нікола де Сен-Юбера та його аналітичною реконструкцією в сучасній історіографії, архітектоніка балету базувалася на шістьох елементах: сюжеті (le sujet), музиці (les airs), танці (la dance), костюмах (les habits), сценічній машинерії (les machines) та організаційному порядку (l'ordre) (Saint-Hubert, 1993, с. 6, 12). Це підтверджує, що танець у XVII столітті функціонував не як самодостатня домінанта, а як підпорядкований компонент, що суворо узгоджувався із загальною драматургічною концепцією, музичним супроводом та логікою антре (Leon, 2022, с. 44–46).

Синтетична природа ранньомодерного спектаклю набула вичерпного відображення у працях Мішеля де Мароля та Клода-Франсуа Менестріє, які концептуалізували балет як полісенсорне дійство, що водночас задіює інтелект, слух і зір глядача завдяки поєднанню літературного задуму, інструментального супроводу, візуальної розкоші костюмів та інженерних ефектів (Marolles, 2002; Menestrier, 1682). Обмеженість автономії пластики яскраво виявлялася в тісному зв'язку рухової партитури з важким костюмом та масками. Звертаючись до спадщини Нікола де Сен-Юбера, варто наголосити, що хоча спрямованість пластики на імітацію характеру персонажу («кожен повинен танцювати відповідно до того, кого він зображує») є очевидною, повноцінне втілення цього завдання безпосередньо залежить від сценічних аксесуарів. Автор виявляв принципову нетерпимість до виконавців, які нехтували костюмом заради чистої техніки рухів, уподібнюючи їх до живописців із пояснювальними табличками (Saint-Hubert, 1993, с. 12, 15–16). У цій системі координат рух, реквізит і костюм зливалися в єдиний семіотичний гібрид, що конструював миттєві знаки для глядацького декодування (Leon, 2022, с. 47–49).

Подібні погляди поділяли й інші мислителі епохи. Зокрема, Мішель де Мароль розглядав балет через призму «німої комедії» (comédie muette), де дія розгортається завдяки синергії танцю та костюма (Marolles, 2002); Клод-Франсуа Менестріє підкреслював комунікативно-мовну функцію одягу (Menestrier, 1682), а Мішель де Пюр застерігав щодо руйнування сутності антре у разі неналежного художнього оформлення вистави (Pure, 1668). Як зауважує Фредерік Пуйяд, ранньомодерний придворний балет концентрувався не на психологічній еволюції емоцій, а на генерації символічних фігур та репрезентативних знаків (персоніфікацій Вітру, Сонця чи Гніву), залучаючи для цього гетерогенний комплекс медіа (Pouillaude, 2017, с. 183).

Поліфонічне авторство ранньомодерних вистав передбачало залучення кількох танцювальних майстрів одночасно та спиралося на синергію художників і композиторів (Franko, 2015; Christout, 1967). Головним критерієм успіху ви-

ступав «порядок» (l'ordre). Естетична та сценічна цінність балету визначалася суворим дотриманням структурної дисципліни, про що свідчить установка Нікола де Сен-Юбера про необхідність виправляти застарілі правила заради досягнення досконалішої форми (Saint-Hubert, 1993, с. 20, 24). Цю регулятивну функцію втілював maître d'ordre — адміністратор, чиї функції охоплювали загальну координацію всіх компонентів вистави, просторову архітектоніку, вибір сюжету, контроль репетицій та регулювання таймінгу (Saint-Hubert, 1993, с. 21, 23–24). Французькі ординатори (ordonnateurs), зокрема поет Ісаак де Бенсерад (Isaac de Benserade), цілком відповідали цьому профілю, поєднуючи ролі автора, дизайнера та антрепренера, завдяки чому maître d'ordre постає прямим прототипом сучасного режисера та новатором у сфері розширеної хореографії (Lecomte, 2014; Nordera, 2007).

В контексті багатовекторної координації ключовою опорою для організатора процесу виступала сюжетна основа (le sujet). У вступних положеннях трактату наголошується, що новизна твору закладена в «тілі сюжету» (le corps du sujet), тоді як досягти оригінальності в кожному окремому антре практично неможливо, що стимулювало вигадувати новітні сюжетні конструкції замість тиражування міфів (Saint-Hubert, 1993, с. 6–9, 20–21). Первинність сюжету як «життєвої сили балету» (sève matérielle et intérieure) підкреслювали й інші теоретики епохи, зокрема Клод-Франсуа Менестріє (1682, с. 55–56, 92) та Мішель де Пюр (1668, с. 216).

Функції майстра порядку репрезентували масштабну європейську тенденцію ранньомодерного театру, що руйнує редукціоністські уявлення про хореографію як виключно рухову дисципліну. Як акцентує Роджер Севедж, генеза фігури єдиного координатора, який концентрує на собі відповідальність за постановчий процес, сягає глибших витоків європейської театральної практики ранньомодерної доби (Savage, 1992, с. 58). Серед яскравих європейських паралелей виділяється постать Бальтазара де Божоєульця (Balthasar de Beaujoyeulx), творця «Ballet comique de la reine» (1582), якого сучасники характеризували як «винахідника сюжету, що організовував увесь порядок [дійства]» (Cahusac, 1754, с. 134–135).

В італійському театральному просторі аналогічну функцію виконував «кораго» (il corago), описаний в анонімному трактаті 1620–1630-х років. Цей фахівець забезпечував загальну координацію постановочного процесу — від технічних і візуальних рішень до співпраці з поетами й художниками (Fabbri & Pompilio, 1983, с. 22, 24, 125). Етимологія терміна сягає античних понять choros та choragus (Savage, 1992, с. 60; Fabbri & Pompilio, 1983, с. 10). На британському терені діяв «майстер святкувань» (master of the revels), чия посада охоплювала нагляд за виставами, генерування концепцій розваг, управління гардеробом, реквізитом, технічним забезпеченням та освітленням (Streitberger, 1994, с. 7–8), а в німецькому культурному контексті ці обов'язки покладалися на придворну посаду «обергофмаршала» (Oberhofmarschall) (Stocker, 2019, с. 121). Зіставлення цих фігур акцентує на глибокій мультидисциплінарності барокового театру, яка закладала передумови для режисури сценічного дійства за століття до її академічного оформлення.

Суттєвим виміром цих постановчих ролей був їхній зв'язок із високим соціальним статусом: координацією балетів часто опікувалися аристократи. Зокрема, герцог де Сен-Аньян поєднував функції королівського ординатора з посадою віцепротектора Королівської академії танцю (Gatulle, 2013). Залучення високопосадових творців актуалізує методологічну вимогу: локалізувати зони політичної влади в «інтерстиціях» історичних процесів, доводячи, що владні механізми реалізувалися далеко не лише через рухові приписи, звернені до тіла танцівника (Leon, 2022, с. 56).

Концептуальний розмах та внутрішня структура аристократичних постановок підпорядковувалися єдиній логіці. Драматургічна архітектоніка сюжету визначала масштаб вистави, регламентуючи кількість антре — від тридцяти номерів для грандіозного королівського балету й двадцяти для «прекрасного» до десяти-дванадцяти для «малого» формату. Ця основа виступала головним критерієм, забезпечуючи жорсткий тематичний контроль та спрямовуючи глядацьку рецепцію через розповсюдження лібрето (Saint-Hubert, 1993, с. 5, 7, 11).

Клод-Франсуа Менестріє зазначав, що за відсутності жорстких класичних єдностей балет вимагає «єдності задуму» (unité du dessein) (Menestrier, 1682, с. 54). Цю неподільну зв'язність Мішель де Пюр асоціював із «таємничим ву-

злом», вплетеним у структуру кожної частини (Pure, 1668, с. 205). На відміну від лінійного театру, антре не потребували горизонтальної послідовності — ключовою вимогою ставало їхнє вертикальне відношення до сюжетного лейтмотиву (Leon, 2022, с. 59). Нікола де Сен-Юбер послідовно підривав лінійний наратив, наполягаючи на чергуванні гротескних і серйозних антре (Saint-Hubert, 1993, с. 7–10). Дослідниця Ніколь Гайтцінґер визначає цю модель як «вільну драматургію дії» (lose Handlungsdramaturgie), де сюжет гарантує спільну артикуляцію всіх пластів дійства (Haitzinger, 2009, с. 106).

Концепція сюжету як ключового гаранта драматургічної єдності знаходить підтвердження у його регулятивній ролі щодо мультимедійних компонентів. Гетерогенна природа балету, де танець, текст, музика та машинерія утворювали «потенційно хаотичні» твори (Franko, 2015, с. 1), вимагала міждисциплінарної взаємодії, яку Жоржетта Дюруар характеризує як неформальну процедуру (Durosoir, 2004, с. 11). Нікола де Сен-Юбер засуджував практику стихійного творення і визначав мінімальну тривалість репетицій (Saint-Hubert, 1993, с. 17–18). Літературна основа безпосередньо зумовлювала дизайн костюмів та визначала застосування машин, які неможливо спроєктувати до розробки концепції (Saint-Hubert, 1993, с. 18–21). Музичне оформлення також підпорядковувалося цій структурі: композиторам рекомендували створювати партитури лише після доопрацювання лібрето (Saint-Hubert, 1993, с. 10–12, 24).

Провідний регулятивний принцип доповнюється фігурою maître d'ordre, який втілював діяльність упорядкування (composition, від латинського componere — складати разом). Єдиним винятком із лінійної структури ставав вихід постановника за межі лінійного дійства (hors du sujet) задля окреслення території спектаклю (Saint-Hubert, 1993, с. 26). Вживання поняття «асамбляж» (assemblage) не є анахронізмом: словник Академії Франсе (1694) трактує ordre як «розташування речей на власних місцях», а composition — як «сполучення багатьох частин воєдино» (Dictionnaire de l'Académie française, 1694). Бароковий балет постає як ранньомодерний інтермедійний асамбляж, що кидає виклик догмам медіаспецифічності (medium specificity) (Leon, 2022, с. 62–63).

Звернення до поетики (poiesis) крізь призму трактату висвітлює механізми народження спектаклю через чотири взаємопов'язані виміри: 1) предмет творіння («що саме створюється») — мультимедійна єдність, де пластика взаємодетермінується з іншими складниками; 2) суб'єкти творіння («хто створює») — майстри, художники, сценографи, композитори, поети та maître d'ordre; 3) процедура («як відбувається творення») — генерація антре через міждисциплінарний синтез під контролем сюжету; 4) акт втілення — матеріальна репрезентація костюмів, масок, лексики та практика комбінування (composition) і драматургічного впорядкування асамбляжу (Leon, 2022, с. 63).

З огляду на спадщину Нікола де Сен-Юбера, придворний балет XVII століття не вичерпувався танцювальною функцією. Уявлення про його початкову повноту заперечує пізнішу історичну редукцію. Розширена хореографічна перспектива дозволяє інтерпретувати балет як масштабний мультимедійний проєкт, реалізований синергією міждисциплінарних сил. Децентралізація танцю підкреслює актуальність трактату для сучасних практик, репрезентуючи зразок міждисциплінарного перформансу доби, що передувала жорсткому розмежуванню. Праця Нікола де Сен-Юбера постає свідченням штучності есенціалістських обмежень, які сучасна розширена хореографія критично переосмислює і долає (Leon, 2022, с. 63–64).

Наукова новизна дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні статусу європейського придворного балету XVII століття як гетерогенного мультимедійного асамбляжу, уведенні до наукового обігу ключових категорій барокової поетики (compositio, lose Handlungsdramaturgie) та визначенні генетичного зв'язку між ранньомодерними практиками maître d'ordre і сучасними стратегіями «розширеної хореографії».

Висновки. У результаті проведеного дослідження проаналізовано теоретико-методологічні засади поетики європейського придворного балету XVII століття на матеріалі трактату Нікола де Сен-Юбера «La Manière de composer et faire réussir les ballets». Це дозволило реконструювати первинний генезис балетмейстерського мистецтва як комплексного міждисциплінарного менеджменту.

Розкрито ключову роль «майстра порядку» (maître d'ordre) як безпосереднього істори-

чного прообразу сучасного режисера-хореографа. З'ясовано, що його творча влада не обмежувалася руховою партитурою, а охоплювала гармонійний синтез візуальних, аудіальних, пластичних і технічних складових вистави.

Обґрунтовано, що в системі координат раннього модерну танець не функціонував як автономна домінанта. Функцію головного гаранта драматургічної єдності виконував сюжет (le sujet), який виступав потужним інтегруючим чинником для гетерогенних елементів спектаклю. Це переконливо спростовує есенціалістські уявлення про балет як виключно «танцювальний» жанр.

Доведено, що сучасне звуження дефініції «хореографія» до суто технічної роботи з тілом виконавця є пізнішою історичною редукцією. Проєкція ранньомодерної практики крізь оптику «розширеної хореографії» актуалізує історичний досвід для новітніх перформативних практик. Мистецтво composition (складання разом) та «вільна драматургія дії» (lose Handlungsdramaturgie) виявляються концептуально тотожними сучасним стратегіям організації вистави, що долають межі медіаспецифічності та відкривають перспективи для подальших порівняльних студій європейського макроконтексту (від італійського corago до англійського master of the revels).

Теоретичне значення дослідження полягає у розробці концептуальної рамки для аналізу сучасного міждисциплінарного перформансу, а також у науковому переосмисленні категорії авторства в мистецтві постмодерну крізь оптику ранньомодерного досвіду.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості їх впровадження в освітній процес закладів вищої мистецької освіти при викладанні дисциплін з теорії та історії театру, режисури, сучасної хореографії й перформативних практик, а також у режисерсько-постановочній діяльності сучасних митців.

Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні компаративного аналізу європейських організаційних моделей ранньомодерного театру. Зіставлення французького maître d'ordre з аналогічними постатями в італійській, англійській та німецькій традиціях дозволить створити цілісну картину зародження режисерської професії в Європі. Крім того, продуктивним вбачається подальше застосування концепту «розширеної хореографії» для глибшого вивчення новітніх мультимедійних і перформативних практик.

Фінансування / Funding

Дослідження виконано без фінансової підтримки.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence

Автор стверджує, що при створенні цієї статті не використовував технології штучного інтелекту.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів щодо цього дослідження, включаючи фінансові, особисті, авторські чи будь-які інші, які могли б вплинути на дослідження, а також на результати, представлені в цій статті.

Надійшла до редакції / Received: 22.08.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 08.09.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 23.09.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Beaujoyeulx, B. de. (1582). *Balet comique de la Royne, faict aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse & madamoyselle de Vaudemont sa soeur*. Le Roy, Ballard & Patisson. **https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1110737**

Cahusac, L. de. (1754). *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*. Jean Neaulme. **https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108132g/f2.image**

Christout, M.-F. (1967). *Le Ballet de cour de Louis XIV: 1643–1672. Mises en scène*. Picard.

Dictionnaire de l'Académie française. (1694). ARTFL Project. **http://artfl-project.uchicago.edu/node/45**

Durosoir, G. (2004). *Les Ballets de la cour de France au XVIIe siècle ou les fantaisies et les splendeurs du Baroque*. Papillon.

Fabbri, P., & Pompilio, A. (1983). Introduzione. In *Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche* (pp. 5–18). Leo Olschki.

Franko, M. (2015). *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Oxford University Press. (Original work published 1993).

Gatulle, P. (2013). Le Corps guerrier, le corps dansant et l'esprit galant. François de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan (1610–1687). *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*. **https://journals.openedition.org/crcv/12191**

Haitzinger, N. (2009). *Vergessene Traktate — Archive der Erinnerung: Zu Wirkungskonzepten im Tanz von der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. epodium.

Lecomte, N. (2014). *Entre cours et jardins d'illusion: Le ballet en Europe (1515–1715)*. Centre national de la danse.

Leon, A. (2022). *Expanded Choreographies — Choreographic Histories: Trans-Historical Perspectives Beyond Dance and Human Bodies in Motion*. transcript Verlag. **https://doi.org/10.14361/9783839459348**

Marolles, M. de. (2002). Neuvième discours: Du ballet. In P. Hourcade (Ed.), *Mascarades & ballets au Grand Siècle (1643–1715)* (pp. 201–225). Desjonquères / Centre national de la danse. (Original work published 1657).

Menestrier, C.-F. (1682). *Des Ballets anciens et modernes selon les regles du theatre*. Guignard.

Nordera, M. (2007). Ballet de cour. In M. Kant (Ed.), *The Cambridge Companion to Ballet* (pp. 19–31). Cambridge University Press. **https://doi.org/10.1017/CCOL9780521873985.003**

Paquot, J. (1957). La Manière de composer les ballets de cour d'apres les premiers theoriciens francais. *Cahiers de l'Association internationale des etudes francaises*, 9, 183–197. **https://doi.org/10.3406/caief.1957.2106**

Pouillaude, F. (2017). *Unworking Choreography: The Notion of the Work in Dance* (A. Pakes, Trans.). Oxford University Press. (Original work published 2009). **https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190234720.001.0001**

Pure, M. de. (1668). *Idée des spectacles anciens et nouveaux*. Brunnet.

Saint-Hubert, N. de. (1993). *La Maniere de composer et faire reussir les ballets*. Minkoff. (Original work published 1641).

Savage, R. (1992). Staging an Intermedio: Practical Advice from Florence circa 1630. In J. R. Mulryne & M. Shewring (Eds.), *Italian Renaissance Festivals and their European Influence* (pp. 51–71). Mellen Press.

Stocker, K. (2019). L'Altérité française en Europe: Appropriations, inclusions, échanges. In A. B. Fabbricatore (Ed.), *La Danse théâtrale en Europe: Identités, altérités, frontières* (pp. 117–132). Hermann.

Streitberger, W. R. (1994). *Court Revels 1485–1559*. University of Toronto Press.

REFERENCES

Beaujoyeulx, B. de. (1582). *Balet comique de la Royne, faict aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse & madamoyselle de Vaudemont sa soeur*. Le Roy, Ballard & Patisson. **https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1110737** [in French].

Cahusac, L. de. (1754). *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*. Jean Neaulme. **https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108132g/f2.image** [in French].

Christout, M.-F. (1967). *Le Ballet de cour de Louis XIV: 1643–1672. Mises en scène*. Picard. [in French].

Dictionnaire de l'Académie française. (1694). ARTFL Project. **http://artfl-project.uchicago.edu/node/45** [in French].

Durosoir, G. (2004). *Les Ballets de la cour de France au XVIIe siècle ou les fantaisies et les splendeurs du Baroque*. Papillon. [in French].

Fabbri, P., & Pompilio, A. (1983). Introduzione. In *Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche* (pp. 5–18). Leo Olschki. [in Italian].

Franko, M. (2015). *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Oxford University Press. (Original work published 1993). [in English].

Gatulle, P. (2013). Le Corps guerrier, le corps dansant et l'esprit galant. François de Beauvilliers, duc de Saint-Aignan (1610–1687). *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*. **https://journals.openedition.org/crcv/12191** [in French].

Haitzinger, N. (2009). *Vergessene Traktate — Archive der Erinnerung: Zu Wirkungskonzepten im Tanz von der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. epodium. [in German].

Lecomte, N. (2014). *Entre cours et jardins d'illusion: Le ballet en Europe (1515–1715)*. Centre national de la danse. [in French].

Leon, A. (2022). *Expanded Choreographies — Choreographic Histories: Trans-Historical Perspectives Beyond Dance and Human Bodies in Motion*. transcript Verlag. **https://doi.org/10.14361/9783839459348** [in English].

Marolles, M. de. (2002). Neuvième discours: Du ballet. In P. Hourcade (Ed.), *Mascarades & ballets au Grand Siècle (1643–1715)* (pp. 201–225). Desjonquères / Centre national de la danse. (Original work published 1657). [in French].

Menestrier, C.-F. (1682). *Des Ballets anciens et modernes selon les regles du theatre*. Guignard. [in French].

Nordera, M. (2007). Ballet de cour. In M. Kant (Ed.), *The Cambridge Companion to Ballet* (pp. 19–31). Cambridge University Press. **https://doi.org/10.1017/CCOL9780521873985.003** [in English].

Paquot, J. (1957). La Manière de composer les ballets de cour d'apres les premiers theoriciens francais. *Cahiers de l'Association internationale des etudes francaises*, 9, 183–197. **https://doi.org/10.3406/caief.1957.2106** [in French].

Pouillaude, F. (2017). *Unworking Choreography: The Notion of the Work in Dance* (A. Pakes, Trans.). Oxford University Press. (Original work published 2009). **https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190234720.001.0001** [in English].

Pure, M. de. (1668). *Idée des spectacles anciens et nouveaux*. Brunnet. [in French].

Saint-Hubert, N. de. (1993). *La Maniere de composer et faire reussir les ballets*. Minkoff. (Original work published 1641). [in French].

Savage, R. (1992). Staging an Intermedio: Practical Advice from Florence circa 1630. In J. R. Mulryne & M. Shewring (Eds.), *Italian Renaissance Festivals and their European Influence* (pp. 51–71). Mellen Press. [in English].

Stocker, K. (2019). L'Altérité française en Europe: Appropriations, inclusions, échanges. In A. B. Fabbricatore (Ed.), *La Danse théâtrale en Europe: Identités, altérités, frontières* (pp. 117–132). Hermann. [in French].

Streitberger, W. R. (1994). *Court Revels 1485–1559*. University of Toronto Press. [in English].

УДК 378.147:741/744-051:316.462-027.556 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.15

Гарбузенко Лариса
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри мистецької освіти,
Центральноукраїнський державний університет імені Володимира Винниченка,
Кропивницький, Україна
email: lar_gar@ukr.net

Larysa Garbuzenko
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Art Education, Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State University,
Kropyvnytskyi, Ukraine
email: lar_gar@ukr.net

АВТОНОМІЯ ТА ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ ЯК РЕЗУЛЬТАТ НАВЧАННЯ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Мета дослідження: із урахуванням вимог документів, що унормовують визначення результатів професійної освіти, конкретизувати вимоги до володіння якостями автономії та відповідальності здобувачів мистецької освіти; визначити напрями розвитку автономії та відповідальності майбутніх фахівців образотворчого мистецтва у ході вивчення фахових дисциплін.

Наукова значимість: визначення напрямів розвитку автономії та відповідальності майбутніх фахівців образотворчого мистецтва у ході вивчення фахових дисциплін: організація цілеспрямованої роботи на усвідомлення студентами суті відповідальності, узгодженості між автономією та відповідальністю, передбачення наслідків своєї діяльності; спрямованість діяльності здобувачів мистецької освіти на оволодіння досвідом набаченості; включення студентів у проєктну / творчу діяльність.

Результати: систематичні прояви самостійності майбутніх фахівців образотворчого мистецтва у розробці концепції твору, що реалізувалася під час виконання завдань на створення власного художнього образу у запропонованому стилі, техніці, з копіюванням авторського стилю художника, майстра народної творчості та завдань на передачу у власній манері художнього образу, втіленого митцем; у той же час виявляється здатність нести відповідальність за представлення власного стилю художньої діяльності в узгодженні із вимогами освітньої програми.

Достатній рівень розвитку автономії та відповідальності позитивно впливає на якість наступної професійної діяльності фахівців образотворчого мистецтва, що дозволяє їм конкурувати в умовах ринкових відносин із урахуванням соціальних норм і завдяки умінню знаходити сенс власного буття.

Висновки: конкретизація результатів навчання майбутніх фахівців образотворчого мистецтва через категорію автономії та відповідальності на основі детального аналізу загальних та спеціальних компетентностей створює умови для якісного професійного вдосконалення та формування особистості митця, здатного втілювати художні образи не лише на основі класичних теорій, а й з урахуванням соціальних змін та вимог ринку праці.

Ключові слова: автономія, відповідальність, майбутній фахівець образотворчого мистецтва, загальні та спеціальні компетентності, фахові навчальні дисципліни.

AUTONOMY AND RESPONSIBILITY AS A RESULT OF TRAINING FUTURE FINE ARTS SPECIALISTS

Purpose: taking into account the requirements of documents governing the assessment of vocational education outcomes, to specify the requirements regarding the autonomy and responsibility of arts education students and to identify directions for developing the autonomy and responsibility of these future professionals during the study of specialized disciplines.

Scientific novelty: defining directions for developing the autonomy and responsibility of future fine arts professionals during the study of specialized disciplines: organizing purposeful work to foster students' understanding of the essence of responsibility, the alignment between autonomy and responsibility, and the

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

anticipation of the consequences of their actions; orienting the activities of art students toward mastering the experience of independent learning; and engaging students in project-based or creative activities.

Results: the systematic demonstration of independence by future visual arts specialists when developing an artwork's concept — manifested through tasks involving the creation of an original artistic image (using a specific style or technique, or emulating the style of a professional artist or folk artisan) and tasks requiring the rendering of an artist's existing image in one's own manner — is accompanied by the ability to take responsibility for presenting one's own artistic style in alignment with the educational program's requirements.

A sufficient level of autonomy and responsibility positively influences the quality of the subsequent professional work of visual arts specialists, enabling them to compete within market conditions while respecting social norms and drawing upon the ability to find meaning in their own existence.

Conclusions: specifying the learning outcomes for future fine arts professionals through the lens of autonomy and responsibility — based on a detailed analysis of general and specialized competencies — creates the conditions for high-quality professional development and the shaping of an artist capable of bringing artistic visions to life not only through classical theories but also by taking into account social changes and labor market demands.

Keywords: autonomy, responsibility, future fine arts specialist, general and specialized competencies, professional academic disciplines.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Глобальні зміни у суспільстві, технологіях і культурі спонукають до вдосконалення змісту та технології мистецької освіти в цілому та підготовки фахівців образотворчого мистецтва зокрема. Сучасні здобувачі художньої освіти мають оволодівати не лише класичними навичками, а й вміннями адаптуватися до нових реалій, що пов'язані із розвитком цифровізації та нових технологій, вимогами сучасного ринку праці, потребою використання образотворчого мистецтва в інтеграції з іншими видами мистецтва як інструменту психологічної підтримки, відновлення ментального здоров'я.

Національна рамка кваліфікацій України (2020) серед основних категорій, на основі яких визначають результати професійної освіти, крім знань, умінь, навичок та комунікації, виокремлює автономію та відповідальність здобувачів вищої освіти, які визначаються як здатність особи застосовувати знання та навички самостійно та відповідально. Відповідно до цього документу в аспекті розвитку автономії та відповідальності процес професійної освіти бакалаврів має бути спрямований на розвиток умінь управління комплексними діями або проєктами, спроможності нести відповідальність за прийняття рішень у непередбачуваних контекстах, розвиток відповідальності за результати власної діяльності та розвиток інших, здатність до подальшого навчання з високим рівнем автономності.

Процес розвитку автономії та відповідальності повинен відбуватися у гармонії із оволодінням здобувачами освіти знаннями, уміннями та навичками, вдосконаленням культури комунікації. Традиційно професійна освіта майбутніх фахівців більше уваги звертає на здобуття знань про мистецтво, його види, особливості технології та техніки створення художнього твору, формування умінь і навичок роботи в різних видах образотворчого мистецтва. Часто у практичній роботі у закладах вищої освіти процес формування культури комунікації, автономії та відповідальності здійснюється нецілеспрямовано та несистемно. Виникає потреба у проведенні ґрунтовних досліджень проблеми розвитку автономії та відповідальності майбутніх фахівців образотворчого мистецтва.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Дослідження автономії та відповідальності здобувачів освіти поширені в англомовній педагогіці та психології. У контексті пошуку шляхів вдосконалення мистецької освіти нас зацікавили дослідження Y. Liu (2024) щодо суб'єктивності та амбівалентності поняття автономії для діяльності художників, коли вони обирають свою траєкторію художньої творчості із урахуванням цензури держави та тиску комерційного ринку; розвідка Y. Song & N. M. Nasri (2025), в якій аналізується вплив розвитку самоусвідомлення та автономії студента на формування його відповідаль-

ності перед суспільством; робота G. Özaltun (2025), що присвячена розкриттю балансу між розвитком автономії художника та вихованням етичної свідомості та демократичних цінностей; дослідження M. Bae-Dimitriadis (2026) щодо аналізу сучасної художньої освіти, завдяки якій створюються простори свободи, де майбутні художники навчаються реагувати на глобальні виклики із соціальною відповідальністю.

Питання розвитку відповідальності фахівців окремих спеціальностей аналізують українські автори О. Вознюк і М. Левківський (2002), К. Житнухіна (2021), О. Олексієнко (2023), Н. Шевченко і М. Задорожна (2018) та ін.

У контексті професійної підготовки майбутніх фахівців образотворчого мистецтва значимими для нас є міркування К. Житнухіної (2021) щодо суті відповідального ставлення до майбутньої професії, яке авторка визначає як стійку якість особистості майбутнього фахівця щодо відповідності дотриманню встановлених нормативно-правових засад галузі діяльності фахівця, що характеризується усвідомленістю прийняття оптимальних рішень, визначенні оптимальних способів досягнення професійних цілей, передбаченні їх можливих наслідків.

Дослідники В. Кутішенко & Н. Вінник (2021) наголошують, що відповідальність є системною властивістю особистості, світоглядним феноменом. Автори вважають, що формування відповідальності майбутніх фахівців може ефективно відбуватися через спонукання їх до «усвідомлення духовного виміру власного життя та розвиток духовного Я особистості, коли духовні цінності стають основним регулятором її поведінки» (Кутішенко & Вінник, 2021, с. 99).

Розвиток автономності особистості представлено в сучасних українських дослідженнях у таких аспектах: як ключової умови ефективності професійної діяльності фахівців (І. Доброскок, 2017); розробка моделі системи розвитку автономності студентів у середовищі інтеграції освітньої та самоосвітньої діяльності, що складається із блоку цілепокладання, ціннісно-орієнтаційного, діяльнісно-процесуального, коригувального та прогностичного блоків (Р. Попов, 2019); визначення напрямів формування автономності студента: формування адекватних мотивів для автономного навчання; розвиток розумових властивостей, які є основою навчальних дій; формування адекватної самооцінки своєї автономної діяльності; формування якостей-звичок, що сприяють підвищенню ефективності автономної діяльності; формування і розвиток психічних властивостей особистості (Н. Дмітренко, 2019).

Хоча питання розвитку автономії та відповідальності майбутніх фахівців різних спеціальностей достатньо повно розкрито, але нами не виявлено ґрунтовних досліджень особливостей розвитку цих компонентів визначення результативності навчання у процесі професійної освіти майбутніх фахівців образотворчого мистецтва.

Формулювання цілей та завдань статті: із урахуванням вимог документів, що унормовують визначення результатів професійної освіти, конкретизувати вимоги до володіння якостями автономії та відповідальності майбутніх фахівців образотворчого мистецтва; визначити напрями розвитку автономії та відповідальності майбутніх фахівців образотворчого мистецтва у ході вивчення фахових дисциплін.

Виклад основного матеріалу. Програмні результати навчання мають відповідати загальним і спеціальним компетентностям, що формуються у процесі професійної освіти. Враховуючи вимоги Стандарту вищої освіти спеціальності Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація (2019), на основі детального аналізу змісту загальних і спеціальних компетентностей, які повинні формуватися у процесі освоєння майбутніми фахівцями образотворчого мистецтва комплексу фахових дисциплін («Малюнок», «Живопис», «Декоративно-прикладне мистецтво», «Історія образотворчого мистецтва», «Композиція» та інші), що визначені Освітньо-професійною програмою Візуальні мистецтва бакалаврського рівня вищої освіти (2025), пропонуємо конкретизацію вимог до володіння якостями автономії та відповідальності здобувачів мистецької освіти.

Автономія та відповідальність як програмні результати навчання цілком узгоджуються із загальними компетентностями, якими повинні оволодіти майбутні фахівці образотворчого мистецтва. Оволодіваючи здатністю реалізовувати свої права і обов'язки як члена суспільства, усвідомлювати цінності громадянського суспільства та необхідність його сталого розвитку, верховенства прав і свобод людини і громадянина

в Україні, майбутній фахівець повинен усвідомлювати наслідки дотримання чи недотримання обов'язків як члена суспільства для оточення, групи та особистості, дотримуватися академічної доброчесності. Результатом опанування здатністю до абстрактного мислення, аналізу та синтезу є виявлення студентом самостійності в інтерпретації створення художнього продукту. Здатність самостійно добирати техніки і технології створення художнього продукту, розвивати власний стиль художньої діяльності, усвідомлювати наслідки впровадження своїх інновацій для суспільства, колективу, групи та окремої особистості є результатом привласнення здатності генерувати нові ідеї. Важливими для компетентності оцінювання та забезпечення якості виконуваних робіт є самостійність здобувачів освіти в розробці плану, концепції художнього твору, дотриманні технології та техніки виконання, самокритичність при оцінюванні власної роботи, об'єктивність в оцінці творів мистецтва. Не менш значимим програмним результатом навчальної діяльності майбутніх фахівців образотворчого мистецтва є здатність до усвідомленого самостійного вибору способів вираження поваги до національної своєрідності та мультикультурності, усвідомлення наслідків цінування чи неналежного цінування національної своєрідності для суспільства, колективу, групи та окремої особистості.

Автономія та відповідальність здобувачів, як результат оволодіння студентами спеціальними компетентностями, розвивається як в ході їх ознайомлення з теорією образотворчого мистецтва, так і у процесі включення у практичну діяльність. Основним показником автономії майбутнього митця є міра його самостійності у процесі оволодіння теоретичним матеріалом, виконання репродуктивних та творчих завдань, рівень потреби у допомозі в ході творчої роботи.

Автономія майбутнього митця забезпечується завдяки створенню можливостей для самостійного дослідження, аналізу теоретичних концепцій, технологій і технік створення творів образотворчого мистецтва, самостійного вибору напрямів досліджень відповідно до своїх інтересів та потреб, розвитку власних ідей та підходів до аналізу творів образотворчого мистецтва. Під час вивчення теоретичних положень доцільно залучати студентів до вільного дослідження класичних і сучасних напрямів в образотворчому мистецтві, вибору підходу до творчості, який відповідає власним уподобанням та поглядам на основі порівняння різних підходів до такої діяльності.

У процесі проведення наукових досліджень, виконання курсових та кваліфікаційних робіт, проведення мистецтвознавчих, етнографічних розвідок автономія здобувачів освіти характеризується такими ознаками: самостійний вибір теми дослідження, яка відповідає їх інтересам і потребам, і в той же час відповідає програмним вимогам; самостійна розробка методології дослідження, включаючи вибір підходів та інструментів аналізу, планування кроків дослідження; самостійний пошук та обробка джерел інформації за допомогою друкованих наукових видань, онлайн баз даних, електронних бібліотек, архівів та інших джерел; самостійне проведення аналізу та інтерпретації отриманих даних з використанням спеціалізованих програм для обробки та візуалізації інформації; самостійне формулювання висновків та рекомендацій на основі результатів дослідження; здатність самостійної підготовки до презентації художніх творів та мистецтвознавчих досліджень.

Автономія студентів під час виконання практичних завдань, як репродуктивного, так і творчого характеру, виявляється у самостійному виборі матеріалів для роботи відповідно до техніки, що використовується; самостійному вивченні нових технік та технологій роботи з різними матеріалами у різних стилях; проявах ініціативи при визначенні напрямів використання сформованих умінь і навичок у подальшій роботі.

Відповідальність майбутнього фахівця виявляється у тому, як він розуміє зміст та значення власної діяльності, вбачає її наслідки для самого себе, окремої особистості та групи, й суспільства в цілому. Відповідальність здобувача мистецької освіти під час теоретичного навчання та виконання практичних завдань характеризується різними ознаками.

Відповідальність студентів у процесі ознайомлення з теоретичними положеннями виявляється у прагненні обирати різноманітні джерела для роботи (друковані та електронні наукові та навчальні видання, каталоги виставок, альбоми, біографічні видання про художників, майстрів народної творчості тощо); критичному ставленні до різних джерел інформації, здатності

виокремлювати факти й оцінні судження авторів інформації; відповідальності за формулювання оцінних суджень щодо творів образотворчого мистецтва з точки зору їх характеристик та особливостей, сучасних концепцій мистецтвознавства; аналітичних та критичних навичках для об'єктивної оцінки та інтерпретації творів образотворчого мистецтва з урахуванням класичних та сучасних підходів мистецтвознавства.

Відповідальність є особливо важливою якістю особистості майбутнього фахівця у процесі його залучення до дослідницької роботи. Тут звертаємо увагу на такі її ознаки: дотримання етичних стандартів та принципів наукової роботи, поважання авторських прав; проведення об'єктивного та критичного аналізу отриманих даних, уникання викривлення результатів дослідження; використання достовірних та актуальних джерел інформації для забезпечення об'єктивності та достовірності результатів дослідження; чесне та об'єктивне формулювання висновків та рекомендацій, без спотворення фактів та підтасовування даних; чітке розмежування результатів досліджень, які проведені іншими дослідниками, і власного дослідження.

У процесі виконання практичних завдань для відповідальності майбутнього митця характерними є такі ознаки: розуміння змісту завдання; визначення мети його виконання, розуміння важливості його виконання; усвідомлення необхідності виконання завдання незалежно від ступеня його складності, рівня мотивації та особистих уподобань; розробка плану виконання для репродуктивного завдання чи концепції творчої роботи; вирішення питання про матеріали та способи виконання завдання; дотримання техніки та технології практичної роботи; дотримання правил безпеки при роботі з різними матеріалами; відповідальність за якість робіт, уважність до деталей; досягнення визначеної мети; зіставлення отриманого результату із метою виконання завдання; аналіз позитивних сторін та недоліків у роботі; прогнозування подальшої роботи із удосконалення професійної майстерності.

Важливо розвивати спроможність здобувачів освіти нести відповідальність за результати своєї роботи у виборі теорій та принципів, що лежать в основі створення художнього образу різними засобами образотворчого мистецтва, застосуванні різних концепцій та підходів до творчості. У цьому разі особистість може свідомо приймати рішення про виконання дій, готова відповідати за їх наслідки, тобто вона передбачає наслідки невиконання завдання, розуміє проблеми, що з'являться, якщо не виконати запропоноване чи обране завдання.

Практична робота студентів передбачає не лише індивідуальну діяльність, а й групову. Тому суттєвою ознакою відповідальності є здатність майбутнього фахівця свідомо приймати доступні для виконання ним обов'язки, вчасно і раціонально їх виконувати, бажання спільно працювати через почуття обов'язку перед собою та групою.

Важливим компонентом відповідальності здобувача мистецької освіти є дотримання академічної доброчесності, що знаходить реалізацію у самостійному виконанні завдань, посиланні на джерела інформації, дотриманні норм законодавства про авторське право і суміжні права, наданні достовірної інформації про результати власної навчальної діяльності.

Процес розвитку відповідальності майбутніх фахівців образотворчого мистецтва будується із урахуванням єдності об'єктивного й суб'єктивного. Об'єктивне стосовно відповідальності у професійній освіті та діяльності художників виступає у формі обов'язкового, морально та естетично необхідного. Моральне виявляється у вимогах, правилах стосовно використання ідей та концепцій при створенні художніх творів, а естетичне — у законах, принципах, правилах створення художнього образу певними засобами образотворчого мистецтва. Суб'єктивність відповідальності митця проявляється у добровільному прийнятті необхідності дотримання сформульованих моральних та естетичних, художніх вимог.

Нами визначені окремі напрями розвитку автономії та відповідальності майбутніх фахівців образотворчого мистецтва.

У першу чергу, розвиток автономії та відповідальності майбутніх фахівців образотворчого мистецтва відбувається у процесі організації цілеспрямованої роботи на усвідомлення студентами суті відповідальності, узгодженості між автономією та відповідальністю, передбачення наслідків своєї діяльності. Цей напрям включає такі види роботи: ознайомлення із нормативними документами щодо академічної доброчесно-

сті, вимогами стандартів освіти та освітніх програм, критеріями оцінювання різних видів освітньої діяльності із фахових дисциплін; завдання на визначення доцільності прояву автономії чи обов'язковості у конкретних ситуаціях освітньої та професійної діяльності; завдання на встановлення причинно-наслідкових зв'язків дотримання, з одного боку, вимог, технологій та технік, а з іншого — прояву самостійності; аналіз результатів діяльності у зіставленні із вимогами навчальних програм та власною потребою у виявленні самостійності, проявами авторської позиції; порівняння інформації, отриманої із наукової чи навчальної літератури, з інформацією, отриманою за допомогою штучного інтелекту; визначення наслідків для митця і для споживача мистецтва використання штучного інтелекту в образотворчому мистецтві.

Іншим напрямом розвитку автономії та відповідальності майбутніх фахівців образотворчого мистецтва є спрямованість їх діяльності на оволодіння досвідом набаченості, як сукупності знань і вмінь зорового сприймання і розуміння зорових образів, що відбувається у процесі як цілеспрямованого, так і нецілеспрямованого спостереження різноманітних об'єктів. Ефективними у цьому разі є виконання завдань на створення каталогів робіт художників, майстрів народної творчості із визначенням особливостей авторського стилю; накопичення начерків на основі власних спостережень з використанням різних технік; дотримання вимоги посилання на джерела отримання конкретної інформації; завдання на розвиток спостережливості, що передбачають встановлення відповідності між зображеннями, які сприймаються зараз, і тими, які сприймалися раніше; завдання на порівняння зображень, створених людиною і штучним інтелектом.

Ще одним напрямом розвитку автономії та відповідальності майбутніх фахівців образотворчого мистецтва є включення студентів у проєктну / творчу діяльність. Широким полем прояву самостійності та ініціативності є виконання майбутніми фахівцями образотворчого мистецтва курсових і кваліфікаційних робіт відповідно до навчальної програми, проєктів за запитами споживачів мистецтва, організація виставок, майстер-класів тощо. У цьому разі студенти демонструють автономію у розробці концепції твору, що розвивалася під час виконання завдань на створення власного художнього образу у запропонованому стилі, техніці, з копіюванням авторського стилю художника, майстра народної творчості та завдань на передачу у власній манері художнього образу, втіленого митцем. У той же час виявляється здатність нести відповідальність за представлення власного стилю художньої діяльності в узгодженні із вимогами освітньої програми.

Висновки. Отже, автономія та відповідальність — це ті якості, які дозволяють фахівцю образотворчого мистецтва конкурувати в умовах ринкових відносин із урахуванням соціальних норм і завдяки умінню знаходити сенс власного буття. Конкретизація результатів навчання майбутніх фахівців образотворчого мистецтва через категорію автономії та відповідальності на основі детального аналізу загальних та спеціальних компетентностей створює умови для якісного професійного вдосконалення та формування особистості митця, здатного втілювати художні образи не лише на основі класичних теорій, а й з урахуванням соціальних змін та вимог ринку праці.

Перспективи подальших досліджень: розробка цілісної технології розвитку автономії та відповідальності майбутніх фахівців образотворчого мистецтва у процесі вивчення фахових мистецьких дисциплін.

Фінансування / Funding

Дослідження виконано без фінансової підтримки.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence

Авторка стверджує, що при створенні цієї статті не використовувала технології штучного інтелекту.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest

Авторка заявляє про відсутність конфлікту інтересів щодо цього дослідження, включаючи фінансові, особисті, авторські чи будь-які інші, які могли б вплинути на дослідження, а також на результати, представлені в цій статті.

Надійшла до редакції / Received: 24.08.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 17.09.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 23.09.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Вознюк, О. В., & Левківський, М. В. (2002). Відповідальність у структурі компетентності педагога. *Педагогічні науки. Збірник наукових праць Сумського державного педагогічного університету*, 1, 179–186. **https://eprints.zu.edu.ua/26638**

Дмітренко, Н. Є. (2019). Педагогічна характеристика автономного студента. *Збірник наукових праць «Педагогічні науки»*, 86, 114–118. **https://doi.org/10.32999/ksu2413-1865/2019-86-20**

Доброскок, І. І. (2017). Розвиток автономності і відповідальності здобувачів вищої освіти — ключова умова ефективної професійної діяльності майбутніх фахівців. *Професійна освіта: методологія, теорія та технології*, 5, 55–82. **https://profedu.com.ua**

Житнухіна, К. (2021). Формування відповідального ставлення до майбутньої професії у студентів закладів вищої освіти як педагогічна проблема. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи*, 82, 55–77. **https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2021.82.12**

Кутішенко, В. П., & Вінник, Н. Д. (2021). Особливості відповідальності як світоглядного феномену студентів-психологів і соціальних працівників на первинному етапі професійної підготовки. *Проблеми сучасної психології*, 1, 91–100. **https://doi.org/10.26661/2310-4368/2021-1-10**

Національна рамка кваліфікацій України. (2020). Затверджена Постановою Кабінету Міністрів України від 23 листопада 2011 р. № 1341 (в редакції постанови Кабінету Міністрів України від 25 червня 2020 р. № 519). **https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1341-2011-%D0%BF#Text**

Олексієнко, О. Г. (2023). Особливості формування відповідальності як складової професійної компетентності майбутніх викладачів. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*, 1, 113–121. **https://doi.org/10.33216/2220-6310/2023-105-1-113-121**

Освітньо-професійна програма Візуальні мистецтва першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю В4 Образотворче мистецтво та реставрація галузі знань В Культура, мистецтво та гуманітарні науки. Кваліфікація: Бакалавр образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації. (2025). Кропивницький. **https://www.cusu.edu.ua/images/download-files/OP_quality-education/bakalavr/2025/Vizualni_mystetstva_Bakalavr.pdf**

Попов, Р. (2019). Модель системи розвитку автономності студентів вищого навчального закладу. *Молодь і ринок*, 4, 91–99. **https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.168634**

Стандарт вищої освіти України. Перший (бакалаврський) рівень. Бакалавр. 02 Культура і мистецтво. 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. (2019). Затверджено Наказом Міністерства освіти і науки України 24.05.2019 р. № 725. Київ. **https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2021/07/28/023-obrazotv-mist-dekorat-mist-restavr-bakalavr-725-24-05-2019.pdf**

Шевченко, Н. Ф., & Задорожна, М. М. (2018). Психологічні чинники формування відповідальності як загальної компетенції студентів. *Проблеми сучасної психології*, 1, 196–201. **https://nbuv.gov.ua/UJRN/pspz_2018_1_33**

Bae-Dimitriadis, M. (2026). Art Education Shaping Affect, Imagination, and Social Responsibility. *Art Education*, 79(3), 4–9. **https://doi.org/10.1080/00043125.2026.2710600**

Liu, Y. (2024). The meaning of autonomy: How artists justify career paths. *Poetics*, 105, 101915. **https://doi.org/10.1016/j.poetic.2024.101915**

Özaltun, G. (2025). The Contribution of Art Education to Creativity: From Individual Development to Social Integration. *ARTic*, 8(1), 947–956. **https://doi.org/10.34010/artic.v8i1.17616**

Song, Y., & Nasri, N. M. (2025). Art Education and Social Emotional Learning: Practices to Enhance Students' Self-Awareness and Sense of Social Responsibility. *International Journal of Academic Research in Progressive Education and Development*, 14(4), 2315–2330. **https://doi.org/10.6007/IJARPED/v14-i4/27222**

REFERENCES

Bae-Dimitriadis, M. (2026). Art Education Shaping Affect, Imagination, and Social Responsibility. *Art Education*, 79(3), 4–9. **https://doi.org/10.1080/00043125.2026.2710600** [in English].

Dmitrenko, N. Ye. (2019). Pedahohichna kharakterystyka avtonomnoho studenta [Pedagogical Characteristics of an Autonomous Student]. *Zbirnyk naukovykh prats «Pedahohichni nauky»*, 86, 114–118. **https://doi.org/10.32999/ksu2413-1865/2019-86-20** [in Ukrainian].

Dobroskok, I. I. (2017). Rozvytok avtonomnosti i vidpovidalnosti zdobuvachiv vyshchoi osvity — kliuchova umova efektyvnoi profesiinoi diialnosti maibutnikh fakhivtsiv [Development of Autonomy and Respon-

sibility among Higher Education Students: A Key Condition for the Effective Professional Activity of Future Specialists]. *Profesiina osvita: metodolohiia, teoriia ta tekhnolohii*, 5, 55–82. **https://profedu.com.ua** [in Ukrainian].

Kutishenko, V. P., & Vinnyk, N. D. (2021). Osoblyvosti vidpovidalnosti yak svitohliadnoho fenomenu studentiv-psykholohiv i sotsialnykh pratsivnykiv na pervynnomu etapi profesiinoi pidhotovky [Characteristics of Responsibility as a Worldview Phenomenon among Psychology and Social Work Students at the Initial Stage of Professional Training]. *Problemy suchasnoi psykholohii*, 1, 91–100. **https://doi.org/10.26661/2310-4368/2021-1-10** [in Ukrainian].

Liu, Y. (2024). The meaning of autonomy: How artists justify career paths. *Poetics*, 105, 101915. **https://doi.org/10.1016/j.poetic.2024.101915** [in English].

Natsionalna ramka kvalifikatsii Ukrainy [National Qualifications Framework of Ukraine]. (2020). Zatverdzhena Postanovoiu Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 23 lystopada 2011 r. № 1341 (v redaktsii postanovy Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 25 chervnia 2020 r. № 519). **https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1341-2011-%D0%BF#Text** [in Ukrainian].

Oleksiienko, O. H. (2023). Osoblyvosti formuvannia vidpovidalnosti yak skladovoi profesiinoi kompetentnosti maibutnikh vykladachiv [Specifics of Developing Responsibility as a Component of Future Teachers' Professional Competence]. *Dukhovnist osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka*, 1, 113–121. **https://doi.org/10.33216/2220-6310/2023-105-1-113-121** [in Ukrainian].

Osvitno-profesiina prohrama Vizualni mystetstva pershoho (bakalavrskoho) rivnia vyshchoi osvity za spetsialnistiu V4 Obrazotvorche mystetstvo ta restavratsiia haluzi znan V Kultura, mystetstvo ta humanitarni nauky. Kvalifikatsiia: Bakalavr obrazotvorchoho mystetstva, dekoratyvnoho mystetstva, restavratsii [Educational and Professional Program Visual Arts of the First (Bachelor's) Level of Higher Education in the Specialty B4 Fine Arts and Restoration of the Field of Knowledge B Culture, Art and Humanities. Qualification: Bachelor of Fine Arts, Decorative Arts, Restoration]. (2025). Kropyvnytskyi. **https://www.cusu.edu.ua/images/download-files/OP_quality-education/bakalavr/2025/Vizualni_mystetstva_Bakalavr.pdf** [in Ukrainian].

Özaltun, G. (2025). The Contribution of Art Education to Creativity: From Individual Development to Social Integration. *ARTic*, 8(1), 947–956. **https://doi.org/10.34010/artic.v8i1.17616** [in English].

Popov, R. (2019). Model systemy rozvytku avtonomnosti studentiv vyshchoho navchalnoho zakladu [A Model of the System for Developing Student Autonomy in a Higher Education Institution]. *Molod i rynok*, 4, 91–99. **https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.168634** [in Ukrainian].

Shevchenko, N. F., & Zadorozhna, M. M. (2018). Psykholohichni chynnyky formuvannia vidpovidalnosti yak zahalnoi kompetentsii studentiv [Psychological Factors in the Formation of Responsibility as a General Competence of Students]. *Problemy suchasnoi psykholohii*, 1, 196–201. **https://nbuv.gov.ua/UJRN/pspz_2018_1_33** [in Ukrainian].

Song, Y., & Nasri, N. M. (2025). Art Education and Social Emotional Learning: Practices to Enhance Students' Self-Awareness and Sense of Social Responsibility. *International Journal of Academic Research in Progressive Education and Development*, 14(4), 2315–2330. **https://doi.org/10.6007/IJARPED/v14-i4/27222** [in English].

Standart vyshchoi osvity Ukrainy. Pershyi (bakalavrskyi) riven. Bakalavr. 02 Kultura i mystetstvo. 023 Obrazotvorche mystetstvo, dekoratyvne mystetstvo, restavratsiia [Higher Education Standard of Ukraine. First (Bachelor's) Level. Bachelor. 02 Culture and Art. 023 Fine Art, Decorative Art, and Restoration]. (2019). Zatverdzheno Nakazom Ministerstva osvity i nauky Ukrainy 24.05.2019 r. № 725. Kyiv. **https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2021/07/28/023-obrazotv-mist-dekorat-mist-restavr-bakalavr-725-24-05-2019.pdf** [in Ukrainian].

Vozniuk, O. V., & Levkivskyi, M. V. (2002). Vidpovidalnist u strukturi kompetentnosti pedahoha [Responsibility within the Structure of a Teacher's Competence]. *Pedahohichni nauky. Zbirnyk naukovykh prats Sumskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*, 1, 179–186. **https://eprints.zu.edu.ua/26638** [in Ukrainian].

Zhytnukhina, K. (2021). Formuvannia vidpovidalnoho stavlennia do maibutnoi profesii u studentiv zakladiv vyshchoi osvity yak pedahohichna problema [Formation of a Responsible Attitude toward the Future Profession among Students of Higher Education Institutions as a Pedagogical Problem]. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Seriia 5. Pedahohichni nauky: realii ta perspektyvy*, 82, 55–77. **https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2021.82.12** [in Ukrainian].

UDC 378.147:7](44+479.25):004.8 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.16

Martin Harutyunyan
Doctor of Arts, Associate Professor, Senior Researcher, Department of Fine Arts, Institute of Arts of Armenia, *Yerevan, Armenia*
email: martinharutyunyan@hotmail.com

Мартін Арутюнян
доктор мистецтвознавства, доцент, старший науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтв Вірменії, *Єреван, Вірменія*
email: martinharutyunyan@hotmail.com

FROM DISCIPLINARY FORMATION TO ARTISTIC AUTONOMY: HIGHER ART EDUCATION IN FRANCE AND ARMENIA IN THE AGE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE

Higher art education is undergoing a significant transformation as traditional models of disciplinary and technical formation increasingly intersect with artistic autonomy, research-oriented practice, interdisciplinary learning, and artificial intelligence (AI). The article examines how educational structures and institutional cultures shape the formation of artists and designers, focusing comparatively on France and Armenia. The relevance of the topic is determined by the need to understand how contemporary institutions organise the transition from disciplinary knowledge toward independent creative agency at a moment when AI is reshaping established understandings of technical skill, authorship, and artistic decision-making.

The aim of the study is to determine how different educational cultures shape the development of artistic autonomy, artistic identity, and research capacity in higher art education, and how these relationships might be transformed by artificial intelligence.

The research methods are based on a comparative socio-pedagogical approach combining documentary analysis, institutional observation, curriculum analysis, and qualitative interpretation. The empirical component draws primarily on field study conducted in Saint-Étienne, France, during 2024–2025, with particular attention to the École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne (ESADSE) and Université Jean Monnet, while Armenian higher art education is examined as a comparative context. The analysis is informed by Pierre Bourdieu's concept of cultural production, Michel Foucault's understanding of disciplinary formation, and the concept of artistic research.

The scientific novelty of the study lies in the comparative socio-pedagogical analysis of French and Armenian higher art education as distinct educational cultures, in interpreting artistic formation as a movement from disciplinary learning toward increasing autonomy and research capacity, and in extending this framework to the relationship between artistic autonomy and artificial intelligence.

The results indicate that both French and Armenian systems recognise the importance of technical and professional competence but organise the transition toward artistic autonomy differently. The French programmes examined show a more explicit progression from foundational education toward specialisation, individual projects, experimentation, professional engagement, and research-oriented practice. Armenian higher art education retains a stronger continuity with systematic technical and disciplinary formation, while incorporating comparable Bachelor–Master–Doctoral structures.

Conclusions. Technical competence and artistic autonomy should not be treated as opposing educational objectives; contemporary art education requires a productive transition between disciplinary knowledge and independent creative agency. The emergence of AI further complicates this relationship by shifting attention from technical execution toward conceptual thinking, critical judgement, authorship, research capacity, and ethical responsibility. For Armenian higher art education, the findings suggest an approach based on adaptation rather than imitation, combining established traditions of technical formation with greater opportunities for specialisation, artistic research, professional practice, digital literacy, and responsible human–AI creative engagement.

Keywords: higher art education; artistic autonomy; France; Armenia; art pedagogy; artistic research; educational culture; professional formation; artificial intelligence; creative agency.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

ВІД ДИСЦИПЛІНАРНОГО ФОРМУВАННЯ ДО ХУДОЖНЬОЇ АВТОНОМІЇ: ВИЩА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА У ФРАНЦІЇ ТА ВІРМЕНІЇ В ДОБУ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ

Вища мистецька освіта переживає суттєву трансформацію: традиційні моделі дисциплінарної та технічної підготовки дедалі тісніше взаємодіють із художньою автономією, дослідницько орієнтованою практикою, міждисциплінарним навчанням і штучним інтелектом (ШІ). У статті розглянуто, як освітні структури та інституційні культури впливають на формування митців і дизайнерів, у порівняльному аспекті на прикладі Франції та Вірменії. Актуальність теми зумовлена потребою зрозуміти, як сучасні заклади освіти організовують перехід від дисциплінарних знань до самостійної творчої суб'єктності в той момент, коли ШІ змінює усталені уявлення про технічну майстерність, авторство та ухвалення художніх рішень.

Мета дослідження — визначити, як різні освітні культури впливають на розвиток художньої автономії, мистецької ідентичності та дослідницької спроможності у вищій мистецькій освіті і як ці взаємозв'язки можуть трансформуватися під впливом штучного інтелекту.

Методи дослідження ґрунтуються на порівняльному соціально-педагогічному підході, що поєднує документальний аналіз, інституційне спостереження, аналіз освітніх програм та якісну інтерпретацію. Емпірична складова спирається переважно на польове дослідження, проведене в Сент-Етьєні (Франція) у 2024–2025 рр., з особливою увагою до Вищої школи мистецтва і дизайну Сент-Етьєна (ESADSE) та Університету Жана Монне; вищу мистецьку освіту Вірменії розглянуто як порівняльний контекст. Теоретичним підґрунтям аналізу слугують концепція культурного виробництва П'єра Бурдьє, розуміння дисциплінарного формування Мішеля Фуко та концепція художнього дослідження.

Наукова новизна дослідження полягає в порівняльному соціально-педагогічному аналізі французької та вірменської вищої мистецької освіти як відмінних освітніх культур, в інтерпретації художнього становлення як руху від дисциплінарного навчання до зростання автономії та дослідницької спроможності, а також у поширенні цієї концептуальної рамки на взаємозв'язок художньої автономії та штучного інтелекту.

Результати засвідчують, що і французька, і вірменська системи визнають важливість технічної та професійної компетентності, проте по-різному організовують перехід до художньої автономії. Розглянуті французькі програми демонструють чіткіше вибудовану послідовність — від базової освіти до спеціалізації, індивідуальних проєктів, експериментування, професійної залученості та дослідницько орієнтованої практики. Вірменська вища мистецька освіта зберігає тісніший зв'язок із системною технічною та дисциплінарною підготовкою, водночас запроваджуючи співставну структуру бакалаврат–магістратура–докторантура.

Висновки. Технічну компетентність і художню автономію не слід розглядати як протилежні освітні цілі: сучасна мистецька освіта потребує продуктивного переходу від дисциплінарних знань до самостійної творчої суб'єктності. Поява ШІ ще більше ускладнює це співвідношення, зміщуючи увагу з технічного виконання на концептуальне мислення, критичне судження, авторство, дослідницьку спроможність та етичну відповідальність. Для вищої мистецької освіти Вірменії результати дослідження вказують на підхід, заснований на адаптації, а не на наслідуванні, що поєднує усталені традиції технічної підготовки з ширшими можливостями для спеціалізації, художнього дослідження, професійної практики, цифрової грамотності та відповідальної творчої взаємодії людини і ШІ.

Ключові слова: вища мистецька освіта; художня автономія; Франція; Вірменія; мистецька педагогіка; художнє дослідження; освітня культура; професійне становлення; штучний інтелект; творча суб'єктність.

Formulation of the problem and its relation to important scientific or practical tasks. Higher art education has traditionally focused on the transmission of disciplinary knowledge, technical skills, and established artistic practices. Within this model, becoming an artist is closely associated with mastering the techniques, materials, conventions, and professional practices of a particular discipline. This foundation remains essential, but contemporary art education increasingly places greater emphasis on experimentation, interdisciplinarity, individual practice, critical reflection, and research.

This shift changes the purpose of educating an artist. Higher art education increasingly seeks to create conditions in which students can formulate their own artistic questions, experiment with different approaches, develop individual positions, and critically examine their practices. The student consequently moves from being primarily a recipient of established knowledge toward becoming an active participant in artistic and cultural production. Art education thus becomes not only professional training but also a process of intellectual, cultural, and personal formation.

The distinction is particularly relevant to the organization of contemporary art and design education. The present study, based on field research conducted in Saint-Étienne, examines the educational structures of the École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne (ESADSE) and Université Jean Monnet alongside comparable structures in Armenian higher art education. The French programmes examined in the study demonstrate a progression from broader foundational education toward differentiated areas of Art and Design, with individual projects, experimentation, theoretical reflection, and research becoming increasingly important at advanced levels. This raises a central pedagogical question: how does the structure and culture of an educational institution contribute to the development of artistic autonomy?

An art university is therefore simultaneously a place of instruction, evaluation, socialization, experimentation, professional preparation, and identity formation. Students learn not only to produce artistic work but also to discuss, contextualize, present, defend, and critically evaluate it. The institution consequently shapes relationships between the artist, knowledge, authority, society, and artistic practice.

The development of **artistic research** further expands this role. At postgraduate and doctoral levels, artistic practice can become a means of investigation and knowledge production rather than simply the outcome of previously acquired skills (Borgdorff, 2012). The relationship between artistic or design projects, experimentation, and theoretical reflection observed in the French context suggests that advanced artistic formation increasingly requires students to investigate, question, interpret, and generate knowledge through practice.

A further transformation is emerging through artificial intelligence (AI). Generative AI can produce or transform text, images, sound, video, and other creative content, challenging established understandings of technical skill, authorship, originality, and artistic decision-making. UNESCO has emphasized the need for a human-centred approach to generative AI in education and research, including attention to its opportunities, limitations, and ethical implications (Miao & Holmes, 2023). Recent research in art education similarly highlights questions of creativity, authorship, critical thinking, dependency, and the changing role of educators in AI-supported creative environments (Cox & Davey, 2026; Jiang et al., 2026).

AI therefore introduces more than another technological tool into art education. It potentially changes the relationship between technical competence and artistic agency. As computational systems increasingly assist with ideation, visual experimentation, and production, conceptual thinking, critical judgement, reflection, artistic intention, and individual positioning may become even more important. The broader trajectory can consequently be understood as:

Disciplinary Formation → Specialization → Artistic Autonomy → Artistic Research → Human–AI Creative Practice

This trajectory does not make technical formation obsolete. Rather, it suggests a changing relationship between technical knowledge and artistic agency. Contemporary students need both disciplinary competence and the capacity to make independent conceptual, critical, and ethical decisions about how knowledge and technologies are used.

The present study examines this transformation through a comparative analysis of higher art education in **France and Armenia**. Rather than treating the two systems simply as alternative curricular models, it approaches them as educational cultures that organize differently the relationships among specialization, authority, technical formation,

individual practice, research, and artistic autonomy.

Analysis of basic research and publications. Higher art education can be understood not only as the transmission of artistic knowledge and technical skills but also as an institutional environment in which students develop professional identities, modes of expression, and relationships to artistic knowledge. Art universities therefore occupy a complex position between instruction and autonomy: they establish curricula, disciplinary expectations, assessment procedures, and professional standards while encouraging students to develop individual artistic positions.

This tension can be examined through Pierre Bourdieu's concept of the **field of cultural production**. From this perspective, art education forms part of a wider cultural field in which students acquire cultural capital, learn professional codes, encounter established artistic values, and gradually learn to position themselves within the art world (Bourdieu, 1993). Educational institutions consequently do more than transmit technical knowledge; they introduce students to particular understandings of artistic legitimacy, competence, originality, and recognition.

Michel Foucault's analysis of disciplinary institutions provides a complementary perspective. Educational institutions organize time, space, observation, evaluation, and behavioural expectations, contributing to the formation of particular kinds of subjects (Foucault, 1995). In art education, however, this disciplinary dimension produces a distinctive paradox: students are expected to master established techniques and conventions while also learning to question them, experiment, and develop an autonomous artistic position. Artistic education can therefore be understood as a movement from **disciplinary formation toward self-directed practice**.

Artistic autonomy should not be understood as complete independence from institutions or traditions. Rather, it refers to the developing capacity to formulate artistic questions, make informed creative decisions, respond critically to feedback, and establish a distinctive relationship between artistic practice and wider cultural contexts. Autonomy is thus developed through education, but cannot be reduced to the reproduction of what has already been taught.

This perspective also changes the understanding of the teacher–student relationship. In a predominantly technical model, the teacher may function primarily as an expert who demonstrates methods and evaluates their mastery. In a more autonomy-oriented model, the teacher increasingly acts as tutor, critic, researcher, or interlocutor, supporting students in developing independent artistic positions. The pedagogical relationship consequently shifts from straightforward transmission toward **guided independence**.

From Technical Formation to Artistic Research and AI-Assisted Creativity. Contemporary art education has increasingly strengthened the relationship between artistic practice and research. Artistic research does not simply add academic theory to studio practice; it considers artistic processes themselves as potential sites of inquiry and knowledge production (Borgdorff, 2012). The artwork can therefore function simultaneously as an artistic outcome and as part of an investigative process involving experimentation, documentation, reflection, and contextual analysis.

This transformation is particularly relevant at advanced levels of education. Undergraduate study generally provides foundational technical and conceptual competencies, while postgraduate education can progressively emphasize independent projects, interdisciplinary investigation, critical reflection, and the development of individual research positions. This progression is particularly visible in the French programmes examined in this study, where specialization and independent artistic or design projects become increasingly prominent at advanced stages.

The emergence of **artificial intelligence (AI)** introduces a further transformation. Generative AI systems can participate in image generation, text production, ideation, visual variation, editing, and other creative processes. Their significance for art education therefore extends beyond learning another digital tool. AI raises questions concerning authorship, originality, technical competence, artistic intention, intellectual property, and human judgement. Recent research in visual and art education has identified opportunities for creative exploration and engagement while also raising concerns about dependency, critical thinking, originality, and authorship (Abad Gómez & Valverde Martínez, 2026; Cox & Davey, 2026; Jiang et al., 2026; Lee et al., 2026).

The educational question is consequently not simply whether students should learn to use AI, but **which forms of artistic competence remain essential when technological systems can perform an increasing range of production tasks**. As aspects of technical execution become partially automated,

the capacity to formulate meaningful questions, evaluate results, establish conceptual direction, understand cultural context, and assume responsibility for creative decisions may become increasingly important.

AI therefore intensifies rather than eliminates the question of artistic autonomy. Uncritical reliance on generative systems may encourage the reproduction of technological conventions, whereas critical and intentional use can make AI an instrument for experimentation. The important distinction is consequently not between technology and human creativity, but between **passive technological dependence and critically directed human–AI collaboration**.

For higher art education, this suggests a continuing trajectory:

Disciplinary Formation → Specialization → Artistic Autonomy → Artistic Research → Human–AI Creative Practice

This trajectory—from disciplinary formation toward increasingly autonomous, research-oriented, and technologically mediated creative practice—provides the conceptual basis for the comparative analysis.

Technical formation consequently remains essential, but its relationship to artistic agency is changing. Contemporary art students need disciplinary competence alongside the ability to make independent conceptual, critical, and ethical decisions about knowledge and technology.

This framework provides the basis for examining **France and Armenia** not as hierarchical alternatives, but as different institutional and cultural configurations through which artistic knowledge, professional identity, autonomy, and research capacity are constructed. The comparison therefore focuses on how educational cultures shape the transition from technical and disciplinary formation toward increasingly autonomous artistic and research practice.

Formulation of the goals and objectives of the article. Artistic autonomy is not determined by curriculum alone. It is also shaped by the educational culture in which learning takes place: when students specialize, how teachers guide them, how artistic work is assessed, how much responsibility students assume for their projects, how theory is connected to practice, and whether experimentation is treated as a legitimate part of learning. These dimensions provide a basis for comparing France and Armenia without reducing their differences to a simple opposition between “modern” and “traditional” education.

The research is based on a field study conducted in Saint-Étienne during **2024–2025**, focusing principally on ESADSE and, as a complementary university context, Université Jean Monnet. It examines the organization of art and design programmes, their progression from general formation toward specialization, and the relationship between practical education, theoretical reflection, individual projects, and postgraduate research. These observations are considered alongside comparable structures and practices in Armenian higher art education.

The study therefore addresses the following central question:

How do different educational cultures shape the development of artistic autonomy, artistic identity, and research capacity in higher art education, and how might these relationships be transformed by artificial intelligence?

Three research questions guide the investigation:

RQ1. How do French and Armenian higher art education systems differ in the organization of disciplinary formation, specialization, and student autonomy?

RQ2. How do pedagogical relationships, institutional cultures, and approaches to artistic research influence the development of the autonomous artist?

RQ3. How might AI-assisted creative practices challenge or transform existing relationships between artistic education, technical competence, creativity, and autonomy?

The first two questions emerge from the comparative examination of French and Armenian educational contexts. The study identifies, in the French art-school context, a broader initial formation followed by more differentiated specializations and, at advanced levels, greater emphasis on individual projects, experimentation, and theoretical approaches. The Armenian comparison provides a contextual basis for considering how different educational structures may shape disciplinary identity, artistic agency, and research capacity.

The third question extends the discussion into the contemporary technological context. AI is not treated as an independent subject or as a means of measuring the effectiveness of particular tools. Instead, it provides a new context for reconsidering established assumptions about artistic education. If technological systems increasingly participate in cre-

ative production, the question arises whether models centred primarily on technical competence remain sufficient, or whether greater emphasis must be placed on critical judgement, authorship, conceptual direction, and human agency. Recent studies indicate that AI-assisted art education raises precisely these questions, particularly concerning creator identity, autonomy, authorship, and ethical awareness (Jiang et al., 2026; Lee et al., 2026).

The contribution of the article is threefold. First, it provides a comparative account of higher art education in **France and Armenia**, grounded in an institutional examination of art and design education in Saint-Étienne. Second, it develops a socio-pedagogical interpretation in which artistic formation is understood as a movement from disciplinary learning toward increasing autonomy and research capacity. Third, it extends this framework to the relationship between artistic autonomy and AI, examining how human agency, critical judgement, and artistic identity may be maintained and redefined in increasingly AI-mediated creative environments.

The comparison does not seek to establish a hierarchy between French and Armenian educational systems. Instead, it examines how different institutional arrangements create different conditions for artistic formation. The purpose is not to transfer one national model directly into another, but to identify educational principles that may be reconsidered within their respective cultural and institutional contexts.

The central proposition is therefore that the future of higher art education depends less on choosing between technical formation and artistic freedom than on connecting **technical competence, individual autonomy, critical reflection, artistic research, and responsible engagement with emerging technologies**. In the age of AI, this connection becomes particularly important: if generative systems can increasingly perform aspects of creative production, the artist's role may place greater emphasis on formulating questions, interpreting results, making critical selections, establishing conceptual direction, and assuming responsibility for creative decisions.

Higher art education can consequently be understood as a dynamic process of formation in which students learn not only **how to make art**, but also how to determine **why, for whom, through what means, and with what critical responsibility** they make it.

Presentation of the basic material and its results. ***Comparative Socio-Pedagogical Research Design.*** This study adopts a **comparative socio-pedagogical research design** to examine how institutional structures and educational cultures influence the formation of artists and designers in higher education. Rather than viewing educational systems as neutral frameworks for transmitting professional knowledge, the study approaches them as cultural and institutional environments that shape students' relationships with discipline, specialization, experimentation, autonomy, research, and professional practice.

The comparison focuses on the relationship between educational structure and artistic formation, with particular attention to programme organization, the transition from foundational study to specialization, individual projects, student–supervisor relationships, opportunities for experimentation and professional practice, and the role of theoretical and research-oriented approaches.

France and Armenia are not treated as hierarchical alternatives. The comparison instead identifies differences in educational organization and institutional culture and considers how these may contribute to different trajectories of artistic development. Both systems operate within broader European higher-education frameworks while retaining distinct historical and cultural traditions.

The study combines **documentary analysis, institutional observation, comparative curriculum analysis, and qualitative interpretation**. These approaches connect observable educational structures with the broader concepts of artistic autonomy, professional identity, artistic research, and creative agency. The aim is therefore to move beyond describing curricula and examine what educational environments implicitly expect students to become as artists, designers, and researchers. Because the empirical component is primarily based on direct examination of institutions in Saint-Étienne, the comparative observations concerning Armenia are interpretive rather than the result of an equivalent field study.

Field Study in Saint-Étienne: ESADSE and Université Jean Monnet. The empirical component is based primarily on field study conducted in **Saint-Étienne, France, during 2024–2025**, focusing on the **École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne (ESADSE)** and **Université Jean Monnet (UJM)**. These institutions provide complementary settings for examining professional art and design education along-

side university-based theoretical and research-oriented study.

At ESADSE, the analysis examines the progression from foundational education toward Art and Design pathways and advanced study. Particular attention is given to the transition from general training to specialization, the increasing importance of individual artistic and design projects, critical engagement, and research-oriented activity. ESADSE's published curriculum describes a five-year trajectory leading to national art and postgraduate diplomas, while its research cycle provides further opportunities for project-based and theoretical research (ESADSE, 2025).

Université Jean Monnet provides a complementary academic context through programmes in the humanities, arts, aesthetics, and doctoral research. Its current academic structure includes doctoral study in Arts plastiques within the Arts, Letters and Languages field, as well as broader research structures supporting artistic and humanistic inquiry (Université Jean Monnet, 2026). This makes the university relevant for examining how practical artistic education intersects with theoretical and research-based academic environments.

The field study involved examination of educational programmes and institutional structures, observation of educational practices, and consultation with specialists and academic participants. Particular attention was given to student supervision, opportunities for independent work, professional placements, and the relationship between practical production and theoretical reflection.

The French observations are considered alongside the author's knowledge and analysis of Armenian higher art education. The Armenian component therefore serves as a **comparative context rather than an equivalent second field site**. This distinction is methodologically important: the study is grounded primarily in direct examination of French institutions, while Armenian structures are interpreted comparatively through the author's academic and professional experience.

Comparative Analytical Framework. To ensure analytical consistency, the study examines the French and Armenian contexts through five interconnected dimensions: **educational structure, specialization, artistic autonomy, research orientation, and professional preparation**.

Educational structure refers to the organization of foundational and advanced study and the transition from general training toward specialized disciplines. **Specialization** concerns when and how students develop a particular field of artistic or design practice. **Artistic autonomy** examines the extent to which students formulate individual projects, develop independent positions, and make creative decisions beyond prescribed technical exercises.

Research orientation addresses the relationship between artistic production, theoretical reflection, experimentation, and knowledge production. **Professional preparation** considers internships, practical experience, engagement with professional environments, and competencies relevant to artistic and design careers.

These dimensions are interpreted through the theoretical framework established above. Bourdieu's concept of cultural production helps explain how educational institutions introduce students to particular artistic fields and professional cultures, while Foucault's analysis of disciplinary formation draws attention to the institutional structures through which competencies, behaviours, and professional identities are developed (Bourdieu, 1993; Foucault, 1995). The concept of artistic autonomy connects these perspectives by examining how institutional discipline can coexist with the expectation of individual creative agency.

The framework also incorporates the emerging context of **artificial intelligence**. AI is not treated as an independent technological subject but as a condition affecting all five dimensions: curriculum and skills, specialization, autonomy and authorship, artistic research, and professional practice. This approach allows the study to consider whether technical mastery alone remains sufficient when generative technologies increasingly participate in creative production.

The analysis therefore seeks to identify not simply differences between French and Armenian educational structures, but the underlying **educational trajectories through which students are formed as artists and designers**. It proceeds from institutional structure to educational culture, from educational culture to artistic agency, and ultimately to the changing conditions of creative practice.

Specialization, Educational Culture and the Development of Artistic Autonomy. The comparative examination of higher art education in France and Armenia indicates that the organization of educational trajectories is closely related to the development of students' artistic autonomy. One of the

most significant differences concerns the transition from general or foundational education toward specialized artistic practice.

In the French context examined through ESADSE, the educational trajectory is progressively structured. Students initially encounter a common foundational period and different artistic and design approaches before moving toward more specialized areas of study (ESADSE, 2025). This organization allows students to explore diverse practices before making increasingly specific decisions about their artistic or professional direction. Specialization therefore functions not simply as restriction, but as a progressive process through which individual interests can be identified and developed.

At advanced levels, individual projects become increasingly important. Students are not limited to demonstrating the correct application of previously learned techniques; they are expected to define subjects, establish artistic approaches, experiment with appropriate methods, and present their work within critical and professional contexts (ESADSE, 2025). The capacity to make independent decisions consequently becomes an important component of educational development.

This structure creates a particular relationship between institutional guidance and individual freedom. The institution establishes the framework, while students progressively assume responsibility for the direction of their own work. Artistic autonomy can therefore be understood as a **gradual educational achievement rather than an initial condition**.

The Armenian context demonstrates a related but differently organized trajectory. Since joining the Bologna Process in 2005, Armenia has progressively aligned its higher education system with the Bachelor–Master–Doctorate cycle structure (EHEA, 2026). However, structural reform has not necessarily produced an equivalent transformation in pedagogical culture. In the comparative interpretation presented here, systematic technical training, historical knowledge, and established disciplinary methods appear to retain an important position in Armenian higher art education.

This distinction is particularly significant for the formation of artistic identity. Technical competence provides an essential foundation, but technical mastery alone does not necessarily establish an individual artistic position. Such a position requires opportunities for experimentation, dialogue, independent decision-making, and critical reflection. The central difference is therefore not whether technical education exists, but **how technical education is connected to subsequent processes of individual artistic development**.

The comparison reveals two interconnected dimensions of artistic formation. The first is **disciplinary formation**, through which students acquire technical knowledge, historical understanding, professional vocabulary, and practical competencies. The second is **autonomous formation**, through which they progressively learn to determine their own artistic questions and approaches. Contemporary art education must negotiate these dimensions rather than treating them as alternatives.

Technical Formation, Professional Practice and Artistic Research. The observations also indicate differences in the relationship between technical education, professional experience, and research-oriented practice. In the French institutions examined, professional placements and engagement with external environments formed part of the broader educational trajectory observed in the study, providing opportunities to encounter professional expectations beyond the classroom and studio (ESADSE, 2025).

Professional practice is significant because artistic education does not occur independently of the social and cultural fields in which artists and designers eventually work. Exhibitions, collaborations, internships, presentations, critiques, and interactions with professionals expose students to forms of communication and evaluation that differ from purely academic assessment. These experiences can contribute to professional identity and a broader understanding of the social position of artistic work.

At advanced levels, the relationship between practical production and theoretical reflection also becomes more pronounced. In the programmes examined, artistic and design projects can function as vehicles for experimentation and inquiry rather than simply as demonstrations of technical ability. This creates a shift from questions such as **“How can I produce this?”** toward **“Why am I producing it?”, “What does it communicate?”, and “How can the artistic process itself generate knowledge?”**

This transition is central to artistic research. Practice becomes not merely an outcome but also a means of investigation, connecting experimentation with reflection, documentation, and contextual interpretation. The artwork, design object, visual ex-

periment, or performance can consequently function both as creative production and as part of a broader process of inquiry (Borgdorff, 2012).

The Armenian context contains comparable elements, particularly at Master's and Doctoral levels, where theoretical and research components become increasingly important. Nevertheless, the comparative analysis suggests a different configuration of practice and inquiry. Historical knowledge, factual information, and professional analysis remain significant, while approaches emphasizing aesthetics, philosophy, conceptual experimentation, and individually formulated research questions may receive comparatively less emphasis.

This difference should not be interpreted as a simple opposition between practice and theory. Both contexts recognize the importance of technical competence, professional knowledge, and academic study. The distinction lies more substantially in **how these elements are connected within the student's educational trajectory**. When technical education remains relatively separate from independent inquiry, students may develop considerable competence within established practices without necessarily articulating an individual research position. When technical formation is combined with experimentation and critical reflection, it can become a foundation for autonomous artistic practice.

The findings therefore suggest that professional preparation and artistic research should not be treated as separate objectives. Professional experience provides contexts in which students can test their ideas, while research-oriented practice provides the conceptual capacity to interpret and transform those experiences. Their interaction contributes to the formation of an artist or designer who operates both as a practitioner and as a potential producer of knowledge.

Comparative Synthesis: Two Trajectories of Artistic Formation. The comparison between the French and Armenian contexts can be synthesized through two broad trajectories of artistic formation. These should not be understood as fixed national models, but as analytical tendencies emerging from the educational structures and practices examined.

The first may be described as **formation through disciplinary mastery**. Here, technical knowledge, established artistic disciplines, historical understanding, and professional competencies constitute the primary foundations of education. Individual development takes place within these structures and progressively incorporates personal expression and specialization.

The second may be described as **formation through progressive autonomy**. Foundational knowledge remains important, but the educational process increasingly shifts toward specialization, individual projects, experimentation, critical reflection, research, and independent decision-making. Development consequently moves from acquiring established competencies toward defining and defending an individual artistic position.

The French institutions examined in this study show more pronounced characteristics of the second trajectory, particularly at advanced levels, while retaining substantial elements of disciplinary formation. The Armenian context contains both trajectories, but the comparative analysis indicates stronger continuity of technical and disciplinary formation.

The significance of this distinction becomes clearer in relation to contemporary artistic practice. Artists and designers increasingly work across disciplines, engage in research, collaborate with professional communities, and encounter rapidly changing digital technologies. Under these conditions, the ability to operate autonomously becomes increasingly significant.

The central finding is therefore not that one trajectory should replace the other. **Technical formation and artistic autonomy are complementary dimensions of higher art education.** Students require sufficient disciplinary knowledge to understand and control their medium, while also developing the autonomy to question established practices, formulate meaningful problems, and construct independent responses.

This relationship becomes particularly important in the context of artificial intelligence. As technological systems facilitate increasing aspects of technical production, the educational importance of conceptual judgement, critical reflection, cultural awareness, authorship, and research capacity may become more prominent. The question for contemporary art education is therefore not whether technical skills remain necessary, but **how technical competence can be integrated with the higher-order capacities required for independent artistic practice**.

The comparative findings consequently support a broader understanding of higher art education: not simply as the transmission of artistic tech-

niques or professional competencies, but as a progressive process through which students move from **learning established forms of practice toward becoming autonomous participants in the production, interpretation, and transformation of artistic knowledge**.

From Disciplinary Formation to Artistic Autonomy. The findings suggest that the central issue in contemporary higher art education is not an opposition between technical training and individual creativity, but the relationship established between them. Technical and disciplinary formation remains fundamental because students need knowledge of materials, techniques, visual language, historical context, and professional methods. These competencies, however, acquire a different educational significance when they become the basis for independent artistic inquiry.

From a Bourdieusian perspective, the art university functions as a site where students acquire the cultural and professional resources necessary to participate in the field of artistic production. They learn not only how to produce artistic work but also how it is discussed, evaluated, exhibited, justified, and positioned within a broader cultural field (Bourdieu, 1993). Artistic identity can therefore be understood partly as a process of socialization: students gradually learn the codes of the field while attempting to establish an individual position within it.

Foucault's concept of disciplinary formation adds another dimension to this interpretation. Educational institutions organize learning through curricula, assessment, supervision, schedules, and institutional expectations. Such structures inevitably introduce forms of discipline and normalization (Foucault, 1995). Art education nevertheless contains a distinctive tension: institutions use structured pedagogical mechanisms to prepare students for creative practices that are expected to demonstrate originality and independence.

This tension is not necessarily a weakness. Artistic autonomy does not emerge from the complete absence of institutional structures; rather, it develops when students acquire sufficient knowledge of existing structures to understand, reinterpret, challenge, or extend them. Autonomy can therefore be understood as a **transformation of disciplinary knowledge rather than its rejection**.

The comparison between France and Armenia illustrates the importance of this transition. The French programmes examined in the study demonstrate a relatively explicit progression from foundational education toward specialization, individual projects, experimentation, and research (ESADSE, 2025). Armenian higher art education, while incorporating the Bachelor–Master–Doctoral structure and maintaining substantial professional and theoretical components, continues to place considerable emphasis on systematic disciplinary and technical formation. The difference therefore concerns not simply what students learn, but **when they are expected to become autonomous and how autonomy is pedagogically constructed**.

These implications extend to assessment. If artistic autonomy is an educational objective, evaluating only technical correctness or conformity to established standards may privilege reproduction over exploration. An autonomy-oriented approach can instead consider the coherence of the artistic question, the development of the project, experimentation, responsiveness to criticism, and the ability to articulate and defend creative decisions. Assessment thus becomes part of the process through which artistic agency is developed rather than merely a mechanism for measuring technical achievement.

The Art University as a Space of Socialization, Research and Creative Agency. The findings further indicate that an art university should be understood as more than a place where artistic techniques are taught. It is simultaneously a **social, cultural, professional, and research environment** in which students encounter teachers, peers, exhibitions, professional practices, theoretical discourses, and forms of public evaluation. These interactions contribute to professional identity and influence how students understand their future roles as artists or designers.

The social dimension of artistic education is particularly important because the transition from student to professional does not occur simply when a particular technical level has been reached. Students must also learn to communicate their work, formulate positions, participate in critique, collaborate with others, respond to institutional contexts, and understand the cultural environment in which their practice operates. From this perspective, artistic education involves socialization into professional and cultural practices as well as the acquisition of technical skills (Bourdieu, 1993).

Artistic research strengthens this intellectual and social dimension. When students are encouraged to formulate questions rather than merely com-

plete assignments, the university becomes a space in which artistic practice can generate knowledge. The student consequently moves from being primarily a recipient of established knowledge toward becoming a participant in its production (Borgdorff, 2012).

This transition also changes the meaning of **creative agency**. Agency involves more than freedom to choose a subject or visual style. It includes the capacity to determine the direction of a project, select appropriate methods, evaluate alternatives, revise decisions, and understand the consequences of artistic choices. Educational structures can support such agency when they provide sufficient guidance without removing the student's responsibility for decision-making.

The comparison therefore points toward a pedagogical balance between **structure and freedom**. Excessive structure may restrict experimentation, while an absence of structure may provide insufficient support for developing competence and critical judgement. A productive educational environment lies between these extremes: students receive strong disciplinary foundations while progressively assuming responsibility for their artistic and research processes.

For Armenian higher art education, this perspective does not imply abandoning established traditions or technical standards. The systematic professional formation characteristic of Armenian art education can instead provide a strong foundation for developing greater artistic autonomy. The principal challenge is to create stronger connections between technical mastery, individual experimentation, theoretical reflection, research, and professional practice.

Artistic Autonomy in the Age of Artificial Intelligence. Artificial intelligence introduces a new dimension to the relationship between discipline and autonomy. Generative systems increasingly participate in visual production, textual development, ideation, image transformation, and experimentation. As a result, the traditional association between artistic competence and manual or technical execution is becoming more complex (Abad Gómez & Valverde Martínez, 2026; Cox & Davey, 2026; Jiang et al., 2026; Lee et al., 2026).

This development does not make technical education irrelevant. Understanding materials, composition, visual language, design principles, and artistic processes remains important because such knowledge enables students to formulate meaningful intentions and critically evaluate technological outputs. At the same time, AI makes it increasingly difficult to define artistic competence solely through the ability to execute a technical procedure.

The educational emphasis may therefore need to move toward a broader conception of authorship. In human–AI creative practice, authorship can involve defining the conceptual problem, selecting and modifying generated material, combining different processes, rejecting inappropriate results, contextualizing the work, and taking responsibility for the final outcome. The central educational question becomes not simply **who produced the image**, but **who formulated the artistic intention, directed the process, exercised critical judgement, and assumed responsibility for the resulting work**.

This development reinforces rather than diminishes the importance of artistic autonomy. When AI can rapidly generate numerous visual or conceptual possibilities, the student's distinctive contribution may increasingly lie in establishing criteria for selection, interpretation, and transformation. Critical judgement, cultural knowledge, conceptual thinking, ethical awareness, and the capacity to formulate meaningful questions therefore become increasingly important dimensions of artistic education (Abad Gómez & Valverde Martínez, 2026; Cox & Davey, 2026; Jiang et al., 2026; Lee et al., 2026).

AI also creates new pedagogical challenges. Students need to understand the limitations and biases of generative systems, questions of authorship and intellectual property, the provenance of training data, and the cultural implications of automated image and text production. These issues cannot be addressed effectively through technical instruction alone; they require dialogue across art theory, aesthetics, ethics, technology, and cultural studies.

For this reason, AI should not be introduced into art education merely as an additional software skill. It should be integrated into a broader pedagogical framework concerned with **human creative agency**. The objective is to prepare artists and designers who can employ emerging technologies while retaining conceptual and ethical responsibility for their work.

The resulting educational model can therefore be understood as a progression from **technical competence to critical competence**. Traditional artistic skills remain necessary, but increasingly operate alongside research capacity, conceptual autonomy, interdisciplinary knowledge, digital literacy, and ethical judgement. The future art university is conse-

quently not simply a place where students learn to produce images, objects, performances, or designs; it is a space in which they learn how to **formulate questions, construct knowledge, engage critically with technologies, and make responsible creative decisions**.

Toward a Hybrid Model of Artistic Education. The comparative findings suggest that the development of Armenian higher art education could benefit from a model that combines the strengths of systematic disciplinary formation with a stronger emphasis on artistic autonomy, experimentation, research, and emerging technologies. The following proposals are interpretive implications of the comparative findings rather than empirically tested interventions. Such a model should not replace technical and professional education but should extend its objectives.

The first component of this approach is the preservation of **strong foundational training**. Drawing, composition, colour, materials, artistic techniques, design principles, art history, and other disciplinary competencies remain essential to the formation of artists and designers. A reduction of technical education in the name of creativity would therefore not constitute an effective modernization strategy. Instead, technical competence should become the foundation from which students can progressively develop independent artistic positions.

The second component is a more clearly structured transition toward **specialization and individual practice**. Students could be given increasing opportunities to select themes, methods, media, and research questions as they progress through their studies. Rather than maintaining the same pedagogical relationship throughout all years of education, programmes could gradually transfer responsibility from teacher-directed exercises toward student-directed projects.

A third component concerns the integration of **artistic research** into advanced education. Master's and doctoral programmes can provide stronger connections between practical production and theoretical inquiry. Students could be encouraged to document their creative processes, formulate research questions, engage with relevant theoretical literature, and understand artistic practice as a potential form of knowledge production. This would strengthen the relationship between studio work and academic research without transforming artistic education into exclusively theoretical study.

The fourth component is **professional and social engagement**. Internships, collaborations, exhibitions, workshops, interdisciplinary projects, and interaction with cultural institutions can provide students with experiences beyond the university environment. Such activities can help connect academic education with the professional realities of contemporary artistic and design practice and can contribute to the development of professional identity.

Finally, contemporary curricula should incorporate **digital and AI literacy** as part of broader artistic competence. Students should learn not only how to operate AI-based tools but also how to evaluate their outputs, understand their limitations, address questions of authorship and intellectual property, and maintain human conceptual responsibility throughout the creative process. AI education should therefore be connected to artistic theory, ethics, research methodology, and critical thinking rather than treated as a purely technical specialization.

Together, these components suggest a hybrid educational model based on the sequence:

$$\text{Foundational Knowledge} \rightarrow \text{Specialization} \rightarrow \text{Individual Practice} \rightarrow \text{Artistic Research} \rightarrow \text{Professional Engagement} \rightarrow \text{Human–AI Creative Practice}.$$

Such a model could provide continuity between traditional artistic education and contemporary forms of creative practice while allowing students to develop progressively greater autonomy.

Adaptation Rather Than Imitation. The comparative analysis should not be interpreted as an argument for directly transferring the French educational model to Armenia. Educational systems are embedded within specific historical, cultural, institutional, and social contexts. A pedagogical structure that functions effectively within one national system cannot necessarily be reproduced unchanged within another.

The relevant objective is therefore **adaptation rather than imitation**. The experience of French art education can provide comparative perspectives concerning curriculum organization, specialization, individual projects, artistic research, professional placements, and the progressive development of student autonomy. These elements can be critically examined and selectively adapted to Armenian institutional conditions.

Such adaptation also requires recognition of the particular strengths of Armenian artistic education. Armenia possesses established traditions of drawing, painting, sculpture, applied arts, archi-

tecture, art history, and professional studio training. These traditions constitute significant cultural and educational resources. Modernization should therefore not be understood as replacing traditional competencies with new pedagogical approaches, but as establishing new relationships between inherited knowledge and contemporary forms of artistic practice.

A possible Armenian model could consequently combine **technical mastery, cultural heritage, critical theory, individual artistic development, research, professional practice, and digital competence**. Within this model, traditional disciplines would provide the foundation, while students would progressively acquire greater responsibility for defining their artistic questions and methods.

The role of academic staff would also require reconsideration. Teachers would continue to serve as specialists and transmitters of disciplinary knowledge, but they could increasingly function as mentors, critics, research supervisors, and facilitators of independent practice. This would not diminish academic authority; rather, it would transform its function from primarily transmitting established solutions toward supporting students in developing their own questions and solutions.

Curriculum reform could similarly be approached progressively. Rather than attempting comprehensive institutional transformation at once, individual programmes could introduce greater flexibility in project-based learning, interdisciplinary collaboration, research components, professional placements, and responsible AI use. The outcomes of such initiatives could then inform broader curricular development.

The broader implication is that the modernization of Armenian higher art education should be understood as a **process of pedagogical rebalancing**. The objective is not to move from tradition to innovation, or from teacher authority to complete student freedom, but to establish a more productive relationship between knowledge and autonomy, discipline and experimentation, technical mastery and conceptual development.

In this sense, the French experience provides a comparative reference rather than a prescribed model. Its principal value for Armenian higher art education lies in demonstrating how institutional structures can progressively create conditions in which students move from acquiring established competencies toward developing independent artistic, research, and professional identities. The emerging challenge of artificial intelligence makes this transition increasingly significant, because the future value of artistic education will depend not only on what students can technically produce, but also on their capacity to determine **why, how, and with what critical responsibility** they produce it.

Conclusions. This study has examined how higher art education in France and Armenia organizes the relationship between disciplinary formation and artistic autonomy. Both contexts show that becoming an artist or designer involves more than acquiring technical and disciplinary competencies. Higher art education functions simultaneously as a process of professional formation, cultural socialization, identity development, experimentation, and increasingly, artistic research. The way these elements are organized influences how students understand their roles as creative practitioners and develop independent artistic positions.

The study identifies a significant transition from **disciplinary formation toward artistic autonomy**. Technical mastery remains an essential foundation, but contemporary educational environments increasingly require students to move beyond reproducing established methods toward independent project development, critical reflection, experimentation, and research. The French and Armenian contexts demonstrate that these dimensions can coexist, although their relationship is shaped by institutional structures and educational cultures.

The examination of ESADSE and Université Jean Monnet in Saint-Étienne highlights the importance of progressive specialization, individual projects, professional engagement, and research-oriented approaches at advanced levels (ESADSE, 2025; Université Jean Monnet, 2026). The Armenian context, while incorporating comparable degree structures and maintaining strong professional and theoretical traditions, demonstrates greater continuity with disciplinary and technical models of formation. The comparison therefore indicates different configurations of the relationship between structured knowledge and individual artistic development rather than a hierarchy between the two systems.

From a socio-pedagogical perspective, the art university can consequently be understood as a space in which students learn both **how to practice art and how to position themselves as artists**. The institution provides disciplinary knowledge and professional frameworks while creating conditions in

which students progressively assume responsibility for their artistic decisions. Artistic autonomy is therefore not equivalent to freedom from educational structures; it develops through a movement from guided learning toward independent creative and research practice (Borgdorff, 2012; Bourdieu, 1993; Foucault, 1995).

Artificial intelligence adds a further dimension to this transformation. As AI systems increasingly participate in creative processes, technical execution alone becomes less sufficient as a basis for defining artistic competence. Conceptual thinking, critical judgement, cultural awareness, research capacity, ethical responsibility, and the ability to direct and evaluate technological processes become increasingly significant (Abad Gómez & Valverde Martínez, 2026; Cox & Davey, 2026; Jiang et al., 2026; Lee et al., 2026). The challenge for higher art education is therefore not simply to teach students how to use AI tools, but to preserve meaningful **human creative agency** in technologically mediated artistic practice.

For Armenian higher art education, the findings support an approach based on **adaptation rather than imitation**. International educational experiences can provide useful perspectives for reconsidering specialization, individual practice, artistic research, professional engagement, and digital competence, but these elements should be integrated with Armenia's established traditions of technical and disciplinary artistic education. A productive future model would connect foundational mastery with artistic autonomy, research, professional practice, and responsible engagement with emerging technologies.

Ultimately, contemporary higher art education can be understood as the formation of practitioners capable not only of producing artistic work but also of **formulating questions, developing independent positions, generating knowledge through practice, engaging critically with society and technology, and assuming responsibility for their creative decisions**. The transformation of art education is therefore not a movement away from disciplinary knowledge, but a reconfiguration of how knowledge, autonomy, research, and technology can work together in the formation of the contemporary artist and designer.

Prospects for further research and recommendations. Further research should include an equivalent field study of Armenian art universities – programme analysis, observation, and interviews with students and teachers – in order to verify the comparative interpretations proposed here. A further direction is the empirical examination of how AI-assisted creative practices affect students' authorship, critical judgement, and artistic autonomy, together with the piloting of project-based and research-oriented modules within Armenian Bachelor's and Master's programmes.

Фінансування / Funding
Дослідження здійснено без залучення зовнішнього фінансування.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Автор використовував ChatGPT і Gemini під час підготовки рукопису для допомоги в перекладі з вірменської та французької мов англійською та для добору відповідної методологічної термінології. Автор переглянув, доопрацював і відредагував отриманий текст і несе повну відповідальність за зміст і остаточну версію рукопису.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Автор підтверджує відсутність будь-якого конфлікту інтересів — фінансового, особистого, авторського чи іншого, — який міг би позначитися на проведенні дослідження або на викладених у статті результатах.

Надійшла до редакції / Received: 27.08.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 23.09.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 01.10.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Abad Gómez, R., & Valverde Martínez, C. (2026). Generative artificial intelligence in art education: Pedagogical and ethical implications in higher education. *Revista Complutense de Educación, 37*(3), 483–502. **https://doi.org/10.5209/rced.103892**

Bian, C., Wang, X., Huang, Y., Zhou, S., & Lu, W. (2025). Effects of AI-generated images in visual art education on students' classroom engagement, self-efficacy and cognitive load. *Humanities and Social Sciences Communications, 12*, Article 1548. **https://doi.org/10.1057/s41599-025-05860-2**

Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press.

Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Columbia University Press.

Cox, G., & Davey, A. (2026). Seeing AI in the art & design classroom: Exploring the material conditions for critical visual literacy. *International Journal of Art & Design Education*. Advance online publication. **https://doi.org/10.1111/jade.70043**

École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne. (2025). *Formation et cursus: Art, Design et Cycle Design Recherche*. ESADSE.

European Higher Education Area. (2026). *Armenia*. EHEA.

Foucault, M. (1995). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.). Vintage Books.

Jiang, Y., Fan, Y., & Liu, Z. (2026). Generative AI in art education: A systematic review of research trends, tool applications, and outcomes (2019–2025). *Education Sciences, 16*(1), Article 47. **https://doi.org/10.3390/educsci16010047**

Lee, H., Yu, W., & Lee, J. (2026). Negotiating creator identity: Agency and ethical awareness in AI-assisted art education. *AI & Society*. Advance online publication. **https://doi.org/10.1007/s00146-026-03187-3**

Miao, F., & Holmes, W. (2023). *Guidance for generative AI in education and research*. UNESCO. **https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000386693**

Université Jean Monnet. (2026). *Catalogue des formations: Doctorat Arts plastiques*. Université Jean Monnet.

REFERENCES

Abad Gómez, R., & Valverde Martínez, C. (2026). Generative artificial intelligence in art education: Pedagogical and ethical implications in higher education. *Revista Complutense de Educación, 37*(3), 483–502. **https://doi.org/10.5209/rced.103892** [in English].

Bian, C., Wang, X., Huang, Y., Zhou, S., & Lu, W. (2025). Effects of AI-generated images in visual art education on students' classroom engagement, self-efficacy and cognitive load. *Humanities and Social Sciences Communications, 12*, Article 1548. **https://doi.org/10.1057/s41599-025-05860-2** [in English].

Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press. [in English].

Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Columbia University Press. [in English].

Cox, G., & Davey, A. (2026). Seeing AI in the art & design classroom: Exploring the material conditions for critical visual literacy. *International Journal of Art & Design Education*. Advance online publication. **https://doi.org/10.1111/jade.70043** [in English].

École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne. (2025). *Formation et cursus: Art, Design et Cycle Design Recherche*. ESADSE. [in French].

European Higher Education Area. (2026). *Armenia*. EHEA. [in English].

Foucault, M. (1995). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.). Vintage Books. [in English].

Jiang, Y., Fan, Y., & Liu, Z. (2026). Generative AI in art education: A systematic review of research trends, tool applications, and outcomes (2019–2025). *Education Sciences, 16*(1), Article 47. **https://doi.org/10.3390/educsci16010047** [in English].

Lee, H., Yu, W., & Lee, J. (2026). Negotiating creator identity: Agency and ethical awareness in AI-assisted art education. *AI & Society*. Advance online publication. **https://doi.org/10.1007/s00146-026-03187-3** [in English].

Miao, F., & Holmes, W. (2023). *Guidance for generative AI in education and research*. UNESCO. **https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000386693** [in English].

Université Jean Monnet. (2026). *Catalogue des formations: Doctorat Arts plastiques*. Université Jean Monnet. [in French].

УДК [378.091.3:78]:004.032.6 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.17

Данилюк Яна
старша викладачка кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури, *Харків, Україна*
email: yana_danyliuk@xdak.ukr.education

Yana Danyliuk
Senior Lecturer at the Department of Folk Instruments, Kharkiv State Academy of Culture, *Kharkiv, Ukraine*
email: yana_danyliuk@xdak.ukr.education

ВІДЕОЗАПИС ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРОФЕСІЙНОГО САМОАНАЛІЗУ ДОМРИСТА: МОДЕЛЬ РЕФЛЕКСИВНО-КОРЕКЦІЙНОГО ЦИКЛУ

Використання відеозапису в самостійній музично-виконавській практиці розширює можливості відкладеного спостереження за власним виконанням, проте потребує структурованого переходу від зафіксованого результату до професійного самоаналізу, корекційної дії та перевірки змін.

Мета дослідження: теоретично обґрунтувати та розробити модель рефлексивно-корекційного циклу використання відеозапису в професійному самоаналізі домриста, визначивши послідовність і функції його етапів та основні аналітичні площини самоаналізу.

Методи: дослідження має теоретико-концептуальний і неекспериментальний характер. Використано структурований аналітичний огляд наукових праць, понятєво-порівняльний аналіз і концептуальне моделювання.

Наукова новизна: уточнено функціональне співвідношення самоспостереження, професійного самоаналізу, самооцінювання, рефлексії та саморегуляції у музично-виконавській практиці. Обґрунтовано модель, що поєднує відеофіксацію, професійне судження, корекційну дію, повторний запис і безпосереднє зіставлення версій виконання в межах одного циклу; розмежовано діагностичну функцію первинного та порівняльну функцію повторного запису.

Результати: визначено п’ять взаємопов’язаних етапів рефлексивно-корекційного циклу: цільова відеофіксація; професійний самоаналіз; корекційне рішення; корекційна практика і повторний запис; порівняльна рефлексія. Модель конкретизовано для професійної підготовки домриста через чотири аналітичні площини: техніку виконання і звуковий результат, координацію виконавських рухів, художньо-інтерпретаційні рішення та цілісність виконання. Показано, що співвіднесення слухової та візуальної інформації розширює можливості самоаналізу, але саме по собі не дає підстав для встановлення причин виконавських недоліків.

Висновки: відеозапис набуває професійно-педагогічної цінності за умови його включення в послідовну систему самоаналізу, корекції та перевірки змін. Рефлексивно-корекційний цикл конкретизує спосіб роботи виконавця з власним відеозаписом у межах саморегульованої практики та доповнює зовнішнє професійне оцінювання і педагогічний зворотний зв’язок.

Ключові слова: відеозапис; професійний самоаналіз; домра; рефлексивно-корекційний цикл; саморегульоване навчання; музично-виконавська підготовка; рефлексивна практика.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

VIDEO RECORDING AS A TOOL FOR PROFESSIONAL SELF-ANALYSIS OF A DOMRA PLAYER: A MODEL OF THE REFLECTIVE-CORRECTIVE CYCLE

Video recording in independent music performance practice enables delayed observation of one's own performance but requires a structured transition from recorded evidence to professional self-analysis, corrective action, and evaluation of changes.

Object. The study aims to theoretically substantiate and develop a reflective-corrective cycle for using video recording in the professional self-analysis of a domra player, defining its stages, functions, and main analytical dimensions.

Methods & methodology. The study is theoretical-conceptual and non-experimental. A structured analytical review, conceptual-comparative analysis, and conceptual modelling were used.

Scientific novelty. The functional relationships among self-observation, professional self-analysis, self-assessment, reflection, and self-regulation in music performance practice are clarified. A model combining video recording, professional judgement, corrective action, repeated recording, and direct comparison of performance versions within one cycle is substantiated. The diagnostic function of the initial recording and the comparative function of the repeated recording are distinguished.

Results. Five interrelated stages are identified: targeted video recording; professional self-analysis; corrective decision-making; corrective practice and repeated recording; and comparative reflection. For domra training, the model is specified through four analytical dimensions: performance technique and sound outcome, coordination of performance movements, artistic and interpretative decisions, and overall performance integrity. Comparing auditory and visual information broadens self-analysis but does not by itself establish the causes of performance deficiencies.

Conclusions. Video recording acquires professional and pedagogical value when integrated into a consistent system of self-analysis, correction, and evaluation of changes. The reflective-corrective cycle specifies work with one's own video recording within self-regulated performance practice and complements external professional assessment and pedagogical feedback.

Keywords: video recording; professional self-analysis; domra; reflective-corrective cycle; self-regulated learning; music performance training; reflective practice.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Самостійна музично-виконавська практика у професійній підготовці здобувача освіти передбачає здатність оцінювати власне виконання, виявляти розбіжності між художньо-виконавським задумом і фактичним результатом та визначати подальші способи роботи. У межах саморегульованої музичної практики ці процеси пов'язуються з постановкою цілей, самоспостереженням, самооцінюванням і коригуванням подальших дій (McPherson et al., 2019). Безпосередньо під час гри увага музиканта розподіляється між технічними діями, слуховим контролем, розгортанням музичної форми та реалізацією інтерпретаційного задуму, що обмежує можливості детального самоспостереження. Відеозапис частково долає це обмеження, оскільки дає змогу відокремити в часі виконання від його аналізу, багаторазово повертатися до окремих фрагментів і співвідносити слухову та візуальну інформацію; дослідження інструментальної практики підтверджують значення відкладеного перегляду для самооцінювання й вибору подальших стратегій роботи (Boucher et al., 2020, 2021). Проте сам факт створення й перегляду запису ще не визначає, яким чином виконавець має перейти від спостереження до професійно обґрунтованого корекційного рішення та подальшої перевірки змін.

Для підготовки домриста ця проблема має особливе практичне значення, оскільки аудіовізуальна фіксація дає змогу спостерігати звуковий результат, артикуляційні й координаційні особливості, характер виконавських рухів і реалізацію художнього задуму; значення таких параметрів уже окреслювалося в дослідженнях дистанційної підготовки домристів та використання відеозапису для контролю виконавської майстер-

ності (Я. В. Данилюк, 2025a, 2025b). Ефективність такого спостереження залежить від того, наскільки послідовно воно включене в самостійну професійну роботу виконавця. Звідси постає завдання структурувати використання відеозапису так, щоб зафіксоване виконання ставало основою для цілеспрямованого самоаналізу, визначення пріоритетної проблеми, корекційної дії, повторного виконання та порівняльного оцінювання результату. Розв'язання цього завдання пов'язане з ширшою проблемою формування самостійності й саморегуляції музиканта-виконавця у процесі професійної мистецької підготовки.

Аналіз основних досліджень і публікацій. У сучасних дослідженнях музично-виконавської практики самостійну роботу дедалі частіше осмислюють у межах теорії саморегульованого навчання, де постановка цілей, вибір стратегій, самоспостереження, самооцінювання та рефлексія утворюють взаємопов'язаний цикл. Мікроаналітичний підхід, адаптований до музичної практики, дає змогу розглядати виконавські дії у зв'язку з когнітивними та рефлексивними процесами, що їх супроводжують (McPherson et al., 2019). Подальші дослідження засвідчили можливість підтримувати саморегуляцію за допомогою структурованих засобів практики, зокрема мікроаналізу та спеціально організованих завдань для самооцінювання (Miksza et al., 2018; Osborne et al., 2021). У ширшому контексті мистецької освіти мультимедійні інструменти розглядаються як засоби створення й опрацювання цифрового контенту, оцінювання та забезпечення мультимодального зворотного зв'язку (М. М. Данилюк, 2025), а цифрові технології в інструментальній підготовці пов'язуються з підтримкою саморегуляції та рефлексивної практики музикантів (Wan et al., 2022; Utermohl de Queiroz et al., 2026).

Окремий напрям становлять дослідження цифрового зворотного зв'язку та відеозапису як засобу відкладеного спостереження за власним виконанням. Дослідження студентів-гітаристів показали, що перегляд запису після виконання дає музикантові змогу зосередити увагу на самооцінюванні, а зворотний зв'язок на основі відеозапису може бути пов'язаний зі змінами в характері самооцінювальних суджень і виборі стратегій подальшої практики (Boucher et al., 2020, 2021). Систематичний огляд досліджень зворотного зв'язку в музичній освіті акцентує значення того, як здобувач осмислює отриману інформацію та використовує її для наступних рішень (Blackwell et al., 2023). У суміжному професійному контексті S. Jang (2022) запропонувала рефлексивну практику на основі відеозапису (*Video-based Reflective Practice*, VRP), що передбачає самоспостереження під час перегляду записів сесій, самооцінювання, визначення сильних і слабких сторін та планування подальших дій.

Актуальним для цього дослідження є також структурований інтегративний огляд D. Emerick (2026), у якому цифровий зворотний зв'язок і саморегульоване навчання розглянуто насамперед у фортепіанній практиці із залученням досліджень інших видів музично-виконавської діяльності. Автор аналізує використання даних, зафіксованих цифровими засобами під час практики, для формування зворотного зв'язку та пропонує M-SRL – аналітичну схему, що охоплює сім вимірів і враховує специфіку музичної практики в контексті саморегульованого навчання (*self-regulated learning*, SRL). Важливим є розмежування між спостережуваними даними про практику та висновками щодо педагогічної ефективності: детальніше спостереження за виконанням саме по собі не доводить поліпшення навчання.

Найближчі до проблематики статті моделі по-різному пов'язують оцінювання результату з наступною дією. Протокол оптимальної музичної практики (*Optimal Music Practice Protocol*, OMMP) G. López-Íñiguez і G. E. McPherson (2024) структурує саморегульовану практику через постановку цілей, виконання, самоспостереження та рефлексивне оцінювання, використовуючи відеозапис як матеріал для подальшого аналізу. Модель GGMM G. McPhail (2025) організовує практику через послідовність «розбіжність – мета – засоби – вимірювання» (*Gap – Goal – Means – Measure*), акцентуючи перехід від виявленої проблеми до цілеспрямованої роботи та оцінювання прогресу. У дослідженнях, присвячених дистанційній підготовці домристів, відеозапис уже розглядався у зв'язку з контролем виконавської майстерності, технічними умовами фіксації та можливостями самоаналізу (Я. В. Данилюк, 2025a, 2025b). Ці напрацювання формують безпосереднє підґрунтя для переходу від розгляду відеозапису як засобу фіксації й контролю до його включення в послідовну професійну роботу домриста з власним виконанням.

Попри наявність досліджень саморегу-

льованої музично-виконавської практики, самооцінювання, рефлексії, цифрового зворотного зв'язку та використання відеозапису, у проаналізованому корпусі джерел не виявлено моделі, у якій робота музиканта з відеозаписом власного виконання була б послідовно організована як цілісний цикл професійного самоаналізу й корекції. Наявні підходи охоплюють окремі або поєднані елементи такого процесу – відкладене спостереження, самооцінювання, визначення розбіжностей, вибір стратегій практики та рефлексивне планування наступних дій. Проте цілісне поєднання цих складників у послідовність, що включає цільову первинну відеофіксацію, аналіз за визначеними критеріями, формулювання корекційного завдання, його цілеспрямоване опрацювання, повторний запис і безпосереднє порівняння двох версій виконання, не набуло системного представлення. Для професійної підготовки домриста ця прогалина потребує окремої конкретизації з урахуванням звукового результату, виконавських рухів і художньо-інтерпретаційних рішень.

Формулювання цілей та завдань статті. Мета дослідження – теоретично обґрунтувати та розробити модель рефлексивно-корекційного циклу використання відеозапису в професійному самоаналізі домриста, визначивши послідовність і функції його етапів, що охоплюють цільову фіксацію виконання, аналіз за визначеними критеріями, корекційну практику, повторний запис і порівняльне оцінювання змін.

Для досягнення мети поставлено такі завдання:

1) проаналізувати сучасні підходи до саморегульованої музично-виконавської практики, професійного самооцінювання, рефлексії та використання відеозапису в інструментальній підготовці;

2) визначити педагогічні функції та інформаційні межі відеозапису як засобу професійного самоаналізу;

3) теоретично обґрунтувати структуру рефлексивно-корекційного циклу, зміст його етапів і логіку переходів між ними;

4) конкретизувати модель для підготовки домриста, визначивши основні аналітичні площини професійного самоаналізу та принципи переходу від виявленої розбіжності до корекції й повторного оцінювання.

Методи дослідження. Дослідження має теоретико-концептуальний і неекспериментальний характер. Використано структурований аналітичний огляд наукових праць, поняттєво-порівняльний аналіз і концептуальне моделювання. Аналітичний огляд застосовано для узагальнення сучасних підходів до саморегульованого навчання, професійного самооцінювання, рефлексивної практики, цифрового зворотного зв'язку та використання відеозапису в інструментальній підготовці. Поняттєво-порівняльний аналіз дав змогу зіставити функції й логіку наявних підходів та уточнити співвідношення понять «самоспостереження», «самоаналіз», «самооцінювання», «рефлексія» і «саморегуляція». Концептуальне моделювання використано для обґрунтування структури рефлексивно-корекційного циклу, послідовності його етапів і зв'язків між професійним судженням, корекційною дією та повторним оцінюванням виконання.

Процедура концептуального моделювання передбачала кілька послідовних кроків. Спочатку зіставлено функціональні елементи проаналізованих підходів до саморегульованої музично-виконавської практики, самооцінювання, рефлексії та роботи з відеозаписом. Далі виокремлено дії, специфічні для професійного опрацювання відеозапису власного виконання, та встановлено логіку переходу від спостереження і професійного судження до корекційного рішення, повторного виконання й оцінювання змін. На цій основі сформовано структуру рефлексивно-корекційного циклу, у якій для кожного етапу визначено функцію, основні професійні дії та очікуваний результат. Конкретизацію моделі для професійної підготовки домриста здійснено з урахуванням положень наукових і методичних праць авторки, присвячених використанню відеозапису та дистанційній підготовці домристів.

Виклад основного матеріалу. Професійний самоаналіз у саморегульованій музично-виконавській практиці. Самостійна робота музиканта-виконавця передбачає постійне співвіднесення поставленої мети з фактичним результатом, вибір способів опрацювання твору та оцінювання досягнутих змін. У теорії саморегульованого навчання (*self-regulated learning*) ці процеси розглядаються як взаємопов'язані складники циклічної діяльності, що охоплює попереднє планування, виконання та подальшу самореф-

лексію (Zimmerman, 2002; McPherson et al., 2019). У музично-виконавській практиці циклічний характер саморегуляції конкретизується через постановку цілей, добір стратегій роботи, спостереження за перебігом власної практики, оцінювання результату та коригування наступних дій. Мікроаналітичні дослідження показують, що саморегуляція поєднує спостережувані дії виконавця з когнітивними та рефлексивними процесами, які їх супроводжують; структуровані засоби самоаналізу можуть спрямовувати увагу здобувача освіти на усвідомлення застосованих стратегій і результатів власної роботи (McPherson et al., 2019; Miksza et al., 2018; Osborne et al., 2021).

У цій системі професійний самоаналіз становить окрему ланку саморегуляції й не є синонімом самоспостереження, самооцінювання чи рефлексії. У межах цього дослідження зазначені поняття розмежовано за їхньою функцією в роботі виконавця. **Самоспостереження** передбачає цілеспрямоване спостереження за характеристиками власного виконання; **самоаналіз** – виокремлення характеристик виконання, їх зіставлення та виявлення розбіжностей, істотних для подальшої роботи; **самооцінювання** пов'язане зі співвідненням отриманого результату з поставленою метою або визначеними критеріями; **рефлексія** охоплює осмислення причин виявлених розбіжностей та можливих способів подальшої дії. **Саморегуляція** інтегрує ці процеси в ширшу систему керування власною виконавською практикою. Відповідно, **професійний самоаналіз** у цьому дослідженні розуміємо як цілеспрямоване осмислення виконавцем власного виконання за визначеними виконавськими параметрами, спрямоване на виявлення та інтерпретацію розбіжностей між поставленою виконавською метою і фактичним результатом та на обґрунтування наступної корекційної дії.

Практичне значення самоаналізу виявляється тоді, коли встановлена розбіжність стає підставою для наступного професійного рішення. Самого констатування недоліку недостатньо: необхідно оцінити його значущість, окреслити ймовірні причини, визначити пріоритет подальшої роботи та сформулювати конкретне корекційне завдання. Зв'язок самоаналізу з наступним корекційним рішенням узгоджується з моделями саморегульованої музичної практики, у яких оцінювання результату пов'язується з постановкою наступної мети, вибором засобів її досягнення та перевіркою змін (McPherson et al., 2019; López-Íñiguez & McPherson, 2024; McPhail, 2025). Дослідження використання відеозапису в інструментальній практиці також свідчать, що відкладений перегляд власного виконання може впливати на вибір подальших стратегій роботи та характер самооцінювальних суджень (Boucher et al., 2020, 2021).

Використання відеозапису змінює умови професійного самоспостереження, оскільки розмежовує в часі виконання та його аналіз. Під час гри увага музиканта спрямовується на технічні дії, слуховий контроль, розгортання музичної форми й реалізацію художнього задуму, тому можливості детального спостереження за власним виконанням обмежені. Відеофіксація зберігає аудіовізуальний результат і робить його доступним для повторного перегляду вже поза ситуацією безпосереднього виконання. Для самоаналізу особливо значущими є можливість багаторазово звертатися до того самого фрагмента, повторно аналізувати окремі елементи виконання та співвідносити слухову і візуальну інформацію. Завдяки відеофіксації результат виконання зберігається як матеріал для послідовного спостереження, зіставлення й професійного оцінювання.

Сам факт створення запису ще не забезпечує змістовного самоаналізу. Без визначеної мети, професійних критеріїв і переходу до корекційного рішення перегляд може залишитися на рівні загального враження або фіксації окремих недоліків. Інформативність матеріалу залежить також від умов його створення: якості звуку та зображення, акустики приміщення, ракурсу камери й технічних характеристик запису. У дослідженнях, присвячених дистанційній підготовці домристів і використанню відеозапису для контролю виконавської майстерності, уже окреслено значення цих чинників для спостереження за постановкою, артикуляцією, координацією рухів і динамічними характеристиками виконання (Я. В. Данилюк, 2025a, 2025b). Тому відеозапис варто розглядати як спеціально створений аудіовізуальний матеріал для професійного аналізу, а не як нейтральне й вичерпне відтворення виконання. Він доповнює аналіз нотного тексту, слуховий контроль, педагогічне спостереження та зовнішній професійний зворотний зв'язок.

У запропонованій логіці роботи з відеоза-

писом первинний і повторний записи мають різне функціональне призначення. Первинний запис виконує передусім діагностичну функцію: фіксує актуальний стан виконання та створює матеріал для виявлення розбіжностей між поставленою метою і фактичним результатом. Після самоаналізу й цілеспрямованого опрацювання визначеної проблеми повторний запис набуває порівняльної функції, оскільки забезпечує зіставлення двох версій і перевірку очікуваних змін. Саме розмежування цих функцій стало вихідною підставою для побудови рефлексивно-корекційного циклу.

Рефлексивно-корекційний цикл роботи з відеозаписом. Наявні підходи до саморегульованої музично-виконавської практики обґрунтовують циклічний зв'язок між постановкою мети, виконанням, спостереженням за результатом, його оцінюванням і подальшим коригуванням діяльності (McPherson et al., 2019; López-Íñiguez & McPherson, 2024; McPhail, 2025). Стосовно роботи з відеозаписом власного виконання цю загальну логіку конкретизовано як послідовність професійних дій, у якій зафіксований результат стає підставою для самоаналізу, корекційного рішення, цілеспрямованого опрацювання та наступної перевірки. Для позначення такої послідовності в цьому дослідженні використано поняття **«рефлексивно-корекційний цикл»**. Воно не замінює ширших моделей саморегульованого навчання, а характеризує спеціально організований спосіб роботи виконавця з відеозаписом у межах саморегульованої практики.

Рефлексивно-корекційний цикл розуміємо як повторювану послідовність професійних дій виконавця, у якій відеозапис власного виконання використовується для самоаналізу за визначеними критеріями, осмислення виявлених розбіжностей, формулювання корекційного завдання, його цілеспрямованого опрацювання та порівняльного оцінювання наступної версії виконання. Структурно цикл охоплює п'ять взаємопов'язаних етапів: цільову відеофіксацію; професійний самоаналіз; корекційне рішення; корекційну практику і повторний запис; порівняльну рефлексію. Завершення п'ятого етапу не обов'язково означає завершення роботи над виконанням: отриманий результат може стати підставою для постановки нового завдання і початку наступного циклу.

Структуру рефлексивно-корекційного циклу та взаємозв'язок його етапів узагальнено на рис. 1.

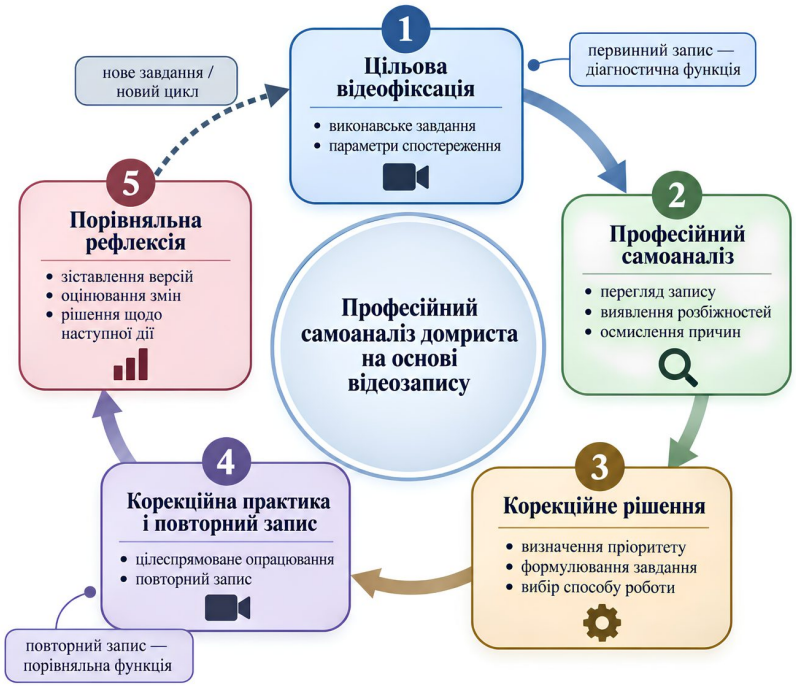


Рис. 1. Рефлексивно-корекційний цикл використання відеозапису в професійному самоаналізі домриста

Першим етапом є **цільова відеофіксація**, якій передує визначення виконавського завдання та параметрів подальшого спостереження. Постановка конкретної мети й планування дій до початку виконання відповідають логіці саморегульованої практики (McPherson et al., 2019). До початку запису виконавець визначає, що саме потребує перевірки: цілісне виконання твору чи окремий фрагмент, певний технічний компонент, артикуляційне, динамічне або інтерпретаційне рішення. Окреслення предмета спостереження пов'язує подальший перегляд із конкретною професійною метою й зменшує ризик невибіркового пошуку недоліків. Результатом етапу є відеозапис, створений за умов, достатніх для спостереження визначених параметрів.

Другий етап – **професійний самоаналіз відеозапису** – спрямований на виявлення та осмислення розбіжностей між поставленою метою і фактичним результатом. Відкладений перегляд дає виконавцеві можливість зосередити увагу на оцінюванні виконання; у дослідженнях студентів-гітаристів використання відеозапису пов'язувалося зі змінами в характері самооцінювальних суджень і виборі подальших стратегій практики (Boucher et al., 2020, 2021). У рефлексивно-корекційному циклі самоаналіз вибудовується від цілісного перегляду до повторного спостереження за визначеними параметрами, фіксації конкретних розбіжностей та осмислення їхніх можливих причин. Результатом має стати структуроване професійне судження, яке окреслює проблему, що потребує подальшої корекції. При цьому спостережуваний факт і припущення щодо його причини необхідно розрізняти: відеозапис може зафіксувати прояв проблеми, тоді як її причинне пояснення потребує професійної інтерпретації.

Третій етап – **корекційне рішення** – забезпечує перехід від результатів самоаналізу до цілеспрямованої виконавської роботи. Один запис може виявити кілька проблем, однак одночасна робота над ними розпорошує увагу й ускладнює перевірку результату. Тому виконавець визначає пріоритетну розбіжність з огляду на її значущість для технічної надійності, художньої цілісності або реалізації конкретного виконавського задуму. Після цього проблема переводиться у формулювання корекційного завдання: встановлюється, що саме необхідно змінити, який спосіб ро-

боти для цього обрати та за якою ознакою надалі оцінювати результат. Така послідовність співвідноситься з моделями саморегульованої практики, де виявлення розбіжності пов'язується з постановкою мети, вибором засобів і подальшим вимірюванням прогресу (McPhail, 2025).

Четвертий етап охоплює **корекційну практику і повторний запис**. Зміст роботи залежить від характеру виявленої проблеми й може передбачати зміну способу технічного опрацювання, темпу, артикуляційного або динамічного рішення, організації фрагмента чи іншої виконавської стратегії. Повторний запис здійснюється після достатнього опрацювання корекційного завдання і, наскільки це можливо, за умов, максимально подібних до первинного запису. Його призначення полягає у створенні матеріалу для перевірки результатів реалізованого корекційного рішення. Визначати єдиний часовий інтервал між двома записами або однакову кількість повторень недоцільно, оскільки вони залежать від складності завдання, репертуару та індивідуального перебігу роботи.

П'ятий етап – **порівняльна рефлексія** – передбачає співвіднесення первинного і повторного записів із поставленою метою та заздалегідь визначеними ознаками результату. Виконавець встановлює, чи відбулася очікувана зміна, якою мірою вона відповідає корекційному завданню та чи потребує спосіб подальшої роботи уточнення. У моделях саморегульованої музичної практики саморефлексія пов'язана з оцінюванням результату, осмисленням причин досягнутого й визначенням наступних дій; подібна логіка представлена і в музичному мікроаналізі, де після перегляду відеозапису музиканти оцінюють ефективність власної практики та досягнення поставлених цілей (McPherson et al., 2019; López-Íñiguez & McPherson, 2024). У рефлексивно-корекційному циклі ця ланка конкретизується через безпосереднє зіставлення версій після цілеспрямованої корекційної роботи. Підсумком стає рішення завершити роботу над визначеною проблемою, продовжити її опрацювання, змінити спосіб корекції або обрати новий пріоритет.

Циклічність моделі визначається тим, що результат порівняльної рефлексії стає вихідною підставою для наступного професійного рішення. Якщо корекційне завдання виконано, увага може бути перенесена на інший параметр або наступний етап роботи над твором; якщо зміна виявилася частковою чи відсутньою, уточнюються причина розбіжності, спосіб корекції або критерії подальшого спостереження. Таким чином, завершальний етап формує нову мету для подальшої саморегульованої практики й повертає виконавця до початку наступного циклу.

Конкретизація моделі у професійній підготовці домриста. Для конкретизації рефлексивно-корекційного циклу в підготовці домриста параметри виконання згруповано у чотири взаємопов'язані аналітичні площини (табл. 1), що дає змогу звузити предмет самоаналізу та пов'язати конкретне спостереження з подальшим корекційним завданням.

Таблиця 1. Площини професійного самоаналізу домриста та орієнтири аналізу відеозапису

Площина професійного самоаналізу	**Орієнтири аналізу відеозапису**
Техніка виконання і звуковий результат	якість звуковидобування; артикуляція і штрихи; ритмічна та темпова стабільність
Координація виконавських рухів	положення інструмента; координація правої і лівої рук; доцільність і свобода рухів
Художньо-інтерпретаційні рішення	фразування; динаміка; агогіка; логіка розвитку музичного матеріалу; реалізація виконавського задуму
Цілісність виконання	безперервність; структурна завершеність; художня переконливість виконання твору або значного фрагмента

Виділені площини не передбачають ізольованого оцінювання окремих параметрів, оскільки в реальному виконанні технічні, рухові та художні характеристики взаємопов'язані. Наприклад, загальне враження про недостатню виразність саме по собі ще не визначає способу подальшої роботи. Професійний самоаналіз має конкретизувати, із чим може бути пов'язана виявлена

проблема: якістю звуковидобування, артикуляцією, фразуванням, динамічним розвитком, руховою координацією або поєднанням кількох чинників.

Аудіовізуальний характер запису дає можливість співвідносити слуховий результат із візуально спостережуваними особливостями виконавської дії. Частина параметрів виявляється переважно через слухове сприйняття – якість звуку, ритмічна точність, темп, артикуляція, динаміка, фразування та агогіка. Візуальний компонент дає змогу повторно спостерігати положення інструмента, координацію правої і лівої рук, амплітуду й доцільність рухів, окремі ознаки виконавського напруження або нестабільності. Особливо інформативним є співвіднесення слухової та візуальної інформації: наприклад, нестабільність звуковидобування може супроводжуватися певними особливостями руху правої руки, а нерівність артикуляції – змінами в координації виконавських дій. Співвіднесення слухових і візуальних ознак допомагає перейти від констатації слухового результату до формування професійного припущення щодо його можливих передумов.

Візуальна інформація, однак, не може автоматично трактуватися як пояснення причини почутого недоліку. Помічений на записі руховий прояв може бути пов'язаний із результатом, але встановлення причинного зв'язку потребує професійного аналізу, а в окремих випадках – зовнішнього педагогічного оцінювання. За такого підходу відеозапис слугує матеріалом для формування та перевірки професійних припущень, а не самодостатнім джерелом остаточного висновку.

Професійний самоаналіз за відеозаписом розширює можливості самостійної роботи домриста, однак не замінює оцінювання викладача. Точність власного судження залежить від сформованості професійних критеріїв, виконавського досвіду та здатності інтерпретувати зафіксований результат. Дослідження зворотного зв'язку на основі відеозапису в інструментальній практиці підтверджують можливість використання запису для самооцінювання за відсутності безпосереднього коментаря викладача й засвідчують відмінності в характері самооцінювальних суджень виконавців різного рівня підготовки (Boucher et al., 2021).

Самоаналіз і зовнішній зворотний зв'язок у такому разі виконують взаємодоповнювальні функції. Самоаналіз підтримує регулярне спостереження за власною практикою, формування й перевірку професійних припущень та підготовку обґрунтованих запитань до викладача. Зовнішнє оцінювання допомагає зіставити власне судження з оцінкою викладача, виявити непомічені аспекти виконання та уточнити критерії подальшого самоспостереження. Це узгоджується з висновками Blackwell et al. (2023) щодо значення активного опрацювання зворотного зв'язку самим здобувачем. У цій моделі відеозапис не підмінює педагогічної взаємодії, а підтримує поступове розширення самостійності виконавця в ухваленні професійних рішень.

Співвіднесення моделі з наявними підходами та межі її застосування. Порівняння рефлексивно-корекційного циклу з протоколом оптимальної музичної практики (*Optimal Music Practice Protocol*, OMMP) та моделлю GGMM виявляє спільну орієнтацію на зв'язок між оцінюванням результату, постановкою наступної мети, вибором способу роботи та перевіркою змін. Проте OMMP охоплює організацію саморегульованої музичної практики загалом, а GGMM задає загальну послідовність роботи з розбіжністю між наявним і бажаним результатом. Рефлексивно-корекційний цикл конкретизує цю логіку стосовно роботи з відеозаписом власного виконання: первинний запис використовується для виявлення розбіжності, корекційне завдання реалізується в подальшій практиці, а результат перевіряється через повторну відеофіксацію та безпосереднє зіставлення версій (López-Íñiguez & McPherson, 2024; McPhail, 2025).

Найближчими за способом використання відеозапису є дослідження M. Boucher, A. Creech і F. Dubé та рефлексивна практика на основі відеозапису S. Jang. Ці підходи підтверджують можливості відкладеного перегляду для самооцінювання, рефлексії та планування подальших дій (Boucher et al., 2020, 2021; Jang, 2022). Відмінність розробленої моделі полягає у включенні корекційної практики, повторного запису та прямого порівняння двох версій виконання як взаємопов'язаних етапів одного циклу.

Аналітична схема M-SRL, запропонована D. Emerick (2026), охоплює сім вимірів і призначена для систематизації даних про цифровий зворотний зв'язок у саморегульованому музичному навчанні. Її функція є переважно аналітич-

ною, тоді як рефлексивно-корекційний цикл описує послідовність професійних дій виконавця під час роботи з власним відеозаписом. Спільною для обох підходів є обережність щодо інтерпретації зафіксованої інформації: наявність спостережуваних даних сама по собі не доводить педагогічної ефективності й не встановлює причин виявлених виконавських недоліків (Emerick, 2026).

Межі застосування рефлексивно-корекційного циклу визначаються його предметом і теоретико-концептуальним характером. Модель орієнтована на професійну музично-виконавську підготовку та передбачає сформованість у виконавця критеріїв оцінювання власного виконання. Вона не призначена для автоматичного встановлення причин виконавських недоліків і не замінює педагогічного оцінювання, коли самостійної інтерпретації недостатньо. Модель також не встановлює універсальної тривалості корекційної практики, кількості повторень або єдиного набору критеріїв: ці параметри залежать від конкретного виконавського завдання, репертуару та рівня підготовки.

Специфіка розробленої моделі полягає у функціональному розмежуванні первинного і повторного відеозаписів та їх включенні в єдиний цикл професійного самоаналізу й корекції. Первинний запис виконує переважно діагностичну функцію, повторний – порівняльну й використовується для оцінювання змін після цілеспрямованої корекційної роботи.

Висновки. Теоретичний аналіз дає підстави розглядати відеозапис у професійній підготовці музиканта-виконавця як засіб організації самоспостереження, професійного самоаналізу, корекційного рішення та подальшої перевірки змін. Його професійно-педагогічний потенціал визначається способом включення зафіксованого виконання в послідовну систему професійних дій. На цій основі обґрунтовано рефлексивно-корекційний цикл роботи з відеозаписом, що охоплює п’ять взаємопов’язаних етапів: цільову відеофіксацію; професійний самоаналіз; корекційне рішення; корекційну практику і повторний запис; порівняльну рефлексію. Науковий результат дослідження полягає в структурованому поєднанні цих дій у межах одного циклу та у функціональному розмежуванні первинного і повторного записів: перший виконує переважно діагностичну функцію, другий – порівняльну й використовується для оцінювання змін після цілеспрямованої корекційної роботи.

Конкретизація моделі для професійної підготовки домриста дала змогу визначити чотири взаємопов’язані аналітичні площини професійного самоаналізу: техніку виконання і звуковий результат, координацію виконавських рухів, художньо-інтерпретаційні рішення та цілісність виконання. Аудіовізуальний характер запису дає можливість співвідносити слуховий результат із візуально спостережуваними особливостями виконавської дії, проте таке співвіднесення саме по собі не є достатньою підставою для встановлення причин виявлених недоліків. У межах запропонованої моделі відеозапис слугує матеріалом для формування й перевірки професійних припущень, а професійний самоаналіз доповнює зовнішнє оцінювання та педагогічний зворотний зв’язок.

Рефлексивно-корекційний цикл має теоретико-концептуальний характер і конкретизує послідовну роботу виконавця з власним відеозаписом у межах саморегульованої музично-виконавської практики. Модель не замінює ширших концепцій саморегульованого навчання, а визначає спеціалізований спосіб організації професійного самоаналізу й корекції на основі відеозапису. Емпірична апробація моделі в межах цього дослідження не проводилася, тому її ефективність і умови застосування потребують подальшої перевірки.

Перспективи подальших досліджень пов’язані з емпіричною апробацією рефлексивно-корекційного циклу у професійній підготовці домристів, уточненням критеріїв і способів організації професійного самоаналізу, вивченням особливостей застосування моделі на різних етапах виконавської підготовки та визначенням можливостей її адаптації до інших інструментальних спеціалізацій. Окремим напрямом може стати дослідження співвідношення самостійного аналізу відеозапису із зовнішнім педагогічним зворотним зв’язком та умов, за яких їх поєднання найбільш ефективно підтримує професійну саморегуляцію музиканта-виконавця.

Фінансування / Funding
Дослідження здійснено без залучення зовнішнього фінансування.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Авторка запевняє, що технології штучного інтелекту при підготовці цієї статті не застосовувалися.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Авторка заявляє про відсутність конфлікту інтересів щодо цього дослідження, включаючи фінансові, особисті, авторські чи будь-які інші, які могли б вплинути на проведення дослідження або результати, представлені в цій статті.

Надійшла до редакції / Received: 06.08.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 01.09.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 15.09.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Данилюк, М. М. (2025). Мультимедійні технології в мистецькій освіті: класифікація інструментів і стратегії інтеграції. *Імідж сучасного педагога*, *5*(224), 141–150. **https://doi.org/10.33272/2522-9729-2025-5(224)-141-150**

Данилюк, Я. В. (2025a). *Відеозапис як ключовий засіб контролю виконавської майстерності домристів у дистанційному навчанні: методичні рекомендації для самостійної роботи з навчальної дисципліни «Спеціальний інструмент (домра)»*. Харківська державна академія культури. https://repository.ac.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/cbc909b1-fa88-45f9-8d48-ea58e59dab08/content

Данилюк, Я. В. (2025b). Дистанційна освіта домристів у сучасних умовах: виклики, досвід, рекомендації. *Слобожанські мистецькі студії*, *1*(7), 37–42. **https://doi.org/10.32782/art/2025.1.7**

Blackwell, J., Matherne, N., & McPherson, G. E. (2023). A PRISMA review of research on feedback in music education and music psychology. *Psychology of Music*, *51*(3), 716–729. **https://doi.org/10.1177/03057356221109328**

Boucher, M., Creech, A., & Dubé, F. (2020). Video feedback and the choice of strategies of college-level guitarists during individual practice. *Musicae Scientiae*, *24*(4), 430–448. **https://doi.org/10.1177/1029864918817577**

Boucher, M., Creech, A., & Dubé, F. (2021). Video feedback and the self-evaluation of college-level guitarists during individual practice. *Psychology of Music*, *49*(2), 159–176. **https://doi.org/10.1177/0305735619842374**

Emerick, D. de O. (2026). Digital feedback and self-regulated musical learning: A structured integrative review of piano and adjacent practice. *Professional Art Education*, *7*(2), 56–62. **https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.05**

Jang, S. (2022). Video-based Reflective Practice (VRP): A practical methodology for reflective practice in music therapy training and clinical supervision. *Voices: A World Forum for Music Therapy*, *22*(1). **https://doi.org/10.15845/voices.v22i1.3364**

López-Íñiguez, G., & McPherson, G. E. (2024). Using a music microanalysis protocol to enhance instrumental practice. *Frontiers in Psychology*, *15*, Article 1368074. **https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1368074**

McPhail, G. (2025). From practising to practice; towards a practice model for self-regulated learning. *Music Education Research*, *27*(4), 381–393. **https://doi.org/10.1080/14613808.2025.2540934**

McPherson, G. E., Osborne, M. S., Evans, P., & Miksza, P. (2019). Applying self-regulated learning microanalysis to study musicians' practice. *Psychology of Music*, *47*(1), 18–32. **https://doi.org/10.1177/0305735617731614**

Miksza, P., Blackwell, J., & Roseth, N. E. (2018). Self-regulated music practice: Microanalysis as a data collection technique and inspiration for pedagogical intervention. *Journal of Research in Music Education*, *66*(3), 295–319. **https://doi.org/10.1177/0022429418788557**

Osborne, M. S., McPherson, G. E., Miksza, P., & Evans, P. (2021). Using a microanalysis intervention to examine shifts in musicians' self-regulated learning. *Psychology of Music*, *49*(4), 972–988. **https://doi.org/10.1177/0305735620915265**

Utermohl de Queiroz, D., Foletto, C., & López-Íñiguez, G. (2026). Pedagogical approaches to promote self-regulation in musical instrument learning: A PRISMA scoping review. *Psychology of Music*, *54*(5), 750–771. **https://doi.org/10.1177/03057356251348414**

Wan, L., Crawford, R., & Jenkins, L. (2022). Facilitating self-regulation of instrumental practice with digital technology: A framework, a synthesis of literature and a call for research. *Australian Journal of Music Education*, *54*(2), 83–98. https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1438533.pdf

Zimmerman, B. J. (2002). Becoming a self-regulated learner: An overview. *Theory Into Practice*, *41*(2), 64–70. **https://doi.org/10.1207/S15430421TIP4102_2**

REFERENCES

Blackwell, J., Matherne, N., & McPherson, G. E. (2023). A PRISMA review of research on feedback in music education and music psychology. *Psychology of Music*, *51*(3), 716–729. **https://doi.org/10.1177/03057356221109328** [in English].

Boucher, M., Creech, A., & Dubé, F. (2020). Video feedback and the choice of strategies of college-level guitarists during individual practice. *Musicae Scientiae*, *24*(4), 430–448. **https://doi.org/10.1177/1029864918817577** [in English].

Boucher, M., Creech, A., & Dubé, F. (2021). Video feedback and the self-evaluation of college-level guitarists during individual practice. *Psychology of Music*, *49*(2), 159–176. **https://doi.org/10.1177/0305735619842374** [in English].

Danyliuk, M. M. (2025). Multymediini tekhnolohii v mystetskii osviti: klasyfikatsiia instrumentiv i stratehii intehratsii [Multimedia technologies in arts education: A classification of tools and integration strategies]. *Imidzh suchasnoho pedahoha*, *5*(224), 141–150. **https://doi.org/10.33272/2522-9729-2025-5(224)-141-150** [in Ukrainian].

Danyliuk, Ya. V. (2025a). *Videozapys yak kliuchovyi zasib kontroliu vykonavskoi maisternosti domrystiv u dystantsiinomu navchanni: metodychni rekomendatsii dlia samostiinoi roboty z navchalnoi dystsypliny «Spetsialnyi instrument (domra)»* [Video recording as a key tool for assessing the performance mastery of domra players in distance learning: Methodological recommendations for independent work in the course "Special Instrument (Domra)"]. Kharkivska derzhavna akademiia kultury. https://repository.ac.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/cbc909b1-fa88-45f9-8d48-ea58e59dab08/content [in Ukrainian].

Danyliuk, Ya. V. (2025b). Dystantsiina osvita domrystiv u suchasnykh umovakh: vyklyky, dosvid, rekomendatsii [Distance education of domra players in modern conditions: Challenges, experience, recommendations]. *Slobozhanski mystetski studii*, *1*(7), 37–42. **https://doi.org/10.32782/art/2025.1.7** [in Ukrainian].

Emerick, D. de O. (2026). Digital feedback and self-regulated musical learning: A structured integrative review of piano and adjacent practice. *Professional Art Education*, *7*(2), 56–62. **https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.05** [in English].

Jang, S. (2022). Video-based Reflective Practice (VRP): A practical methodology for reflective practice in music therapy training and clinical supervision. *Voices: A World Forum for Music Therapy*, *22*(1). **https://doi.org/10.15845/voices.v22i1.3364** [in English].

López-Íñiguez, G., & McPherson, G. E. (2024). Using a music microanalysis protocol to enhance instrumental practice. *Frontiers in Psychology*, *15*, Article 1368074. **https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1368074** [in English].

McPhail, G. (2025). From practising to practice; towards a practice model for self-regulated learning. *Music Education Research*, *27*(4), 381–393. **https://doi.org/10.1080/14613808.2025.2540934** [in English].

McPherson, G. E., Osborne, M. S., Evans, P., & Miksza, P. (2019). Applying self-regulated learning microanalysis to study musicians' practice. *Psychology of Music*, *47*(1), 18–32. **https://doi.org/10.1177/0305735617731614** [in English].

Miksza, P., Blackwell, J., & Roseth, N. E. (2018). Self-regulated music practice: Microanalysis as a data collection technique and inspiration for pedagogical intervention. *Journal of Research in Music Education*, *66*(3), 295–319. **https://doi.org/10.1177/0022429418788557** [in English].

Osborne, M. S., McPherson, G. E., Miksza, P., & Evans, P. (2021). Using a microanalysis intervention to examine shifts in musicians' self-regulated learning. *Psychology of Music*, *49*(4), 972–988. **https://doi.org/10.1177/0305735620915265** [in English].

Utermohl de Queiroz, D., Foletto, C., & López-Íñiguez, G. (2026). Pedagogical approaches to promote self-regulation in musical instrument learning: A PRISMA scoping review. *Psychology of Music*, *54*(5), 750–771. **https://doi.org/10.1177/03057356251348414** [in English].

Wan, L., Crawford, R., & Jenkins, L. (2022). Facilitating self-regulation of instrumental practice with digital technology: A framework, a synthesis of literature and a call for research. *Australian Journal of Music Education*, *54*(2), 83–98. https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1438533.pdf [in English].

Zimmerman, B. J. (2002). Becoming a self-regulated learner: An overview. *Theory Into Practice*, *41*(2), 64–70. **https://doi.org/10.1207/S15430421TIP4102_2** [in English].

УДК 791.43:782.01 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.18

Зуєв Сергій
кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант кафедри музичного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, *Київ, Україна*
email: s.zuev@dakkkim.edu.ua

Serhii Zuiev
PhD in Art Criticism, Associate Professor, Doctoral Student at the Department of Music Art, National Academy of Culture and Arts Management, *Kyiv, Ukraine*
email: s.zuev@dakkkim.edu.ua

ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТ ЕКРАНІЗАЦІЇ ОПЕРНОГО ТЕКСТУ (НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМУ ДЖОЗЕФА ЛОУЗІ «ДОН ЖУАН»)

Мета дослідження полягає у визначенні особливостей інтермедіальної взаємодії в структурі фільму-опери Дж. Лоузі «Дон Жуан» (1979).

Методи передбачають поєднання семіотичного підходу з аналізом кінотексту, музикознавчим і порівняльним аналізом.

Наукова новизна статті полягає в розкритті інтермедіальних зв'язків, що пронизують структуру кінотексту фільму Дж. Лоузі «Дон Жуан», а також інтерпретації смислів, що виникають у результаті такої взаємодії.

Результати дослідження. Фільм постає як полікодове семіотичне утворення, медіальна транспозиція (переклад опери мовою кіно), а також поле здійснення інтермедіальних посилань, пов'язаних з тематизацією «оперності», імітацією естетичних традицій оперної системи в цілому та її підсистем. Конструювання кінотексту здійснюється в контексті інтермедіальної взаємодії, що втілюється шляхом балансування між «театральністю» та «кінематографічністю». Ефект «мерехтіння» каналу комунікації обумовлює генерування смислів.

Висновки. Музикалізація кінотексту передбачає утворення візуальних тропів, переосмислення музичної форми, урахування музичної фактури в процесі монтажу. Концепт «вокальності» розкривається за допомогою помірної міміки й жестикуляції, закадрового співу та зйомки зі спини, довгих кадрів зі зміною планів. Акторська пластика, позначена статикою, позуванням, особливості мізансценування та сценографії, умовності сценічної комунікації визначають дистанціювання від «кіноправди» та рух у напрямку театрального коду. Натомість художнє завдання відійти від формату статично знятого оперного спектаклю обумовлює використання широкого арсеналу засобів кінематографічної виразності (синхронний звук у речитативах, титри, шумові звуки, рухи й ракурси камери), спрямованих на втілення драматургії номерів опери.

Ключові слова: Джозеф Лоузі; Вольфганг Амадей Моцарт; фільм-опера; інтермедіальність; канал комунікації.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

INTERMEDIAL ASPECT OF SCREENING AN OPERA TEXT (USING THE EXAMPLE OF JOSEPH LOSEY'S *DON GIOVANNI*)

Object is to identify the specific features of intermedial interaction in the structure of Joseph Losey's film-opera *Don Giovanni* (1979).

Methods & methodology involve combining a semiotic approach with film-text analysis, as well as musicological and comparative analysis.

Scientific novelty of the article lies in revealing the intermedial connections that permeate the structure of the film text, as well as in interpreting the meanings that emerge as a result of this interaction.

Results. The film appears as a polycode semiotic formation, a medial transposition, that is, a translation of opera into the language of cinema, and also as a field for the realization of intermedial references associated with the thematization of "operaticness" and the imitation of the aesthetic traditions of the operatic system as a whole and of its subsystems. The construction of the film text takes place in the context of intermedial interaction, embodied through a balance between "theatricality" and "cinematicity". The effect of the "flickering" communication channel conditions the generation of meanings.

Conclusions. The musicalization of the film text involves the formation of visual tropes, the reinterpretation of musical form, and consideration of musical texture in the editing process. The concept of "vocality" is revealed through restrained facial expression and gesture, off-screen singing and shooting from behind, as well as long takes with changes of shot scale. Acting plasticity marked by stasis and posing, the specific features of mise-en-scène and scenography, and the conventions of stage communication determine a distancing from "cinematic truth" and a movement toward the theatrical code. By contrast, the artistic aim of moving away from the format of a statically filmed opera performance determines the use of a wide arsenal of means of cinematic expression – synchronous sound in recitatives, intertitles, noise effects, camera movements and angles – aimed at creating the dramaturgy of the opera's numbers.

Keywords: Joseph Losey; Wolfgang Amadeus Mozart; film-opera; intermediality; communication channel.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Останнім часом набули розповсюдження інтермедіальні дослідження широкого кола мистецьких явищ. Серед них – жанр екранізації, вивчення якого із застосуванням інтермедіального підходу зумовлюється власною полікодовою природою кіно, а також реалізацією ситуації перекладу твору з однієї мови мистецтва іншою. Складні семіотичні взаємини, що виникають у процесі адаптації тексту до нового мовного середовища, стають чинником генерування смислів, а також акцентують проблему каналу комунікації. Зокрема, можливості кінематографічної інтерпретації опери простягаються в діапазоні від запису сценічної постановки фіксованими камерами (збереження театрального коду) до спроб втілити насамперед «кіноправду» за рахунок значної деформації оперної партитури (реалізація коду кінематографічного). Широке поле для аналізу інтермедіальної взаємодії пропонує фільм Джозефа Лоузі «Дон Жуан» 1979 року. У структурі кінотексту можна виділити плідний діалог з оперним мистецтвом і його підсистемами.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Сучасні інтермедіальні студії охоплюють різноманітні проблеми гуманітарного знання, серед яких – культурносеміотичний, медіатехнологічний, комунікативний підходи у дослідженні поняття «інтермедіальність» (Лупак, 2019), інтермедіальність як принцип побудови художнього тексту (Чаюн, 2023), технології сприйняття інтермедіальності сучасного мистецтва (Власенко & Король, 2024), інтермедіальні виміри сучасної драми-параболи (Можарівська, 2020), кіно як інтермедіальний код прози (Нікоряк, 2022).

Окреслюючи перспективи інтермедіального аналізу, І. Раєвські виділяє три підкатегорії інтермедіальності, що розуміється вузько: медіальна транспозиція, трансформація медіапродукту в інше середовище (зокрема, екранізація); комунікативно-семіотична концепція, що базує-

ться на поєднанні принаймні двох медіальних форм артикуляції (опера, фільм, театр); інтермедіальні посилання, за яких продукт частково або повністю конституює себе стосовно твору, системи чи підсистеми, до якої він посилається, при цьому тематизація, імітація елементів артикулюється власними медіа-специфічними засобами (Rajewsky, 2005).

Ґенезу інтермедіальних досліджень у галузі музикознавства А. Кравченко (2016) виводить з лона мистецтвознавчої компаративістики. Ситуація інтермедіальності утворюється внаслідок організації музичного тексту перекодуванням/перекладом універсальною мовою музичного мистецтва композиційних, структурних, сюжетно-номінативних ознак тексту-референта іншого художньо-семіотичного ряду. Авторка зазначає, що «при цьому текст-референт (літературний, образотворчий, театральний, кінематографічний тощо) стає смисловою домінантою, що моделює «ізсередини» інтермедіальний простір музичної композиції, експліцитно чи імпліцитно існуючи як її паралельна структура» (Кравченко, 2016, с. 56).

Темпоральні та просторові особливості кіноадаптації оперного твору виявляються в річищі досліджень природи кінематографічної образності, здійсненого І. Зубавіною: «Художній часопростір кінематографічного твору є однією з найважливіших характеристик/параметрів художнього образу. Саме через структуру кінохронотопу в тканину фільму потрапляють найсуттєвіші смисли. Принципи організації часопросторових координат великою мірою визначають композиційну будову фільму, ритм, динаміку перебігу подій, зумовлюють цілісність сприйняття художньої дійсності» (Зубавіна, 2008, с. 36).

Особливості перекладення опери мовою кіно з урахуванням надбань театральної практики (ідей музичного театру В. Фельзенштейна) досліджуються на прикладі екранізації опери «Фіделіо» 1956 року (Зуєв, 2025). Ключовими художніми принципами постають створення передісторії образів, характерів, подій, використання потенціалу зображуваного й закадрового співу, індивідуалізація та деталізація хорових сцен, розширення простору дії лібрето, «буквальне» прочитання партитури з синхронним зіставленням музики й зображення.

Аналізуючи адаптації моцартівської опери та міфу про Дон Жуана в контексті проблеми інтермедіальності, А. Гурне виокремлює в фільмі Дж. Лоузі два ключових моменти: дотримання режисером авторської партитури, а також акцентування уваги глядача на особливостях каналу комунікації: «Коли Джозефу Лоузі вдається узгодити коди опери та обмеження кіно, він водночас пропонує нам роздуми про специфічні властивості кожного середовища та про умови їхньої зустрічі та взаємодії» (Gournay, 2024, с. 13).

Формулювання цілей та завдань статті. Визначити особливості інтермедіальної взаємодії в структурі фільму-опери Дж. Лоузі «Дон Жуан». Проаналізувати кінотекст щодо інтермедіальної взаємодії та балансування між кодами «театральності» та «кінематографічності». Обґрунтувати використання інтермедіальних посилань, пов'язаних з імітацією естетичних традицій оперної системи в цілому та її підсистем. Конкретизувати тематизацію у фільмі концептів «оперності», «вокальності», «сценографічності». Виявити особливості рамування кінотексту, синхронізації в ньому музики й зображення, проблематизації жанру фільму-опери.

Виклад основного матеріалу. Використовуючи типологію інтермедіальності І. Раєвські, можна окреслити специфіку фільму-опери. Інтермедіальна трансформація оперного першоджерела відбувається у процесі перекладу мовою кіно та виробництва фільму. При цьому один полікодовий текст з певними формами артикуляції (музика, слово, театральна дія) транспонується в інший, позначений взаємодією зображення, що рухається, та звукової фонограми. Ситуація інтермедіальних посилань, що реалізується у фільмі-опері, пов'язана з тематизацією, імітацією, відтворенням естетичних традицій системи в цілому («оперність») чи її підсистем («вокальність», «музичність», «театральність», сценографія тощо).

Головним художнім принципом фільму Дж. Лоузі постав пріоритет моцартівської музики, що разом із творчим переосмисленням музичної форми та фактури зумовив особливості монтажу та утворення візуальних тропів. Результатом аналізу лібрето та музичної партитури стало складне рамування картини. Перший його рівень кінематографічними засобами утворює арку між Molto allegro увертюри та Presto фіналу. Спільним візуальним елементом, що пов'язує початок і кінець опери, виступає мотив човнів на воді, яки-

ми пересуваються персонажі. При цьому швидким темпам в музиці відповідає театральна статичність поз героїв і дуже повільний рух човнів (в кінці навіть утворюється відчуття зупинки, «зависання» на місці). Ефект «зворотної пропорції» звільняє музику від нав'язливої візуальної ритмізації та надає їй простір для безпосереднього звукового втілення. Другий рівень рами – власне увертюра як метатекстова програма опери та її кінематографічне розширення. Музиці Моцарта передує фрагмент «чистого кіно» із серією гравюр, титрами та шумовими звуками (морський прибій, вогонь, крики птахів). Сцена в скляному заводі Дон Жуана завершується крупним планом вогню печі, шум якої слугує «додатковим» тактом, що поєднує музику кінця увертюри й початку першої дії опери.

Аналізу гравюри з цитатою А. Грамші, що відкриває фільм, присвячено низку досліджень (Pieri, 2013; Ciment, 1985). Поміж інших малюнків, що натякають на сюжетну фабулу, можна також виокремити зображення поваленого дерева на тлі бурхливого моря. Поява гравюри, що стає фоном для титрів з назвою опери та іменами її авторів, супроводжується своєрідною кульмінацією звукової партитури, що маркує ключову для опери тему руйнівної сили стихій – природних, чуттєвих. Одночасно виникає здогадка про візуальний еквівалент стилю «Буря та натиск» – чи це не спроба режисера пояснити світогляд головного героя-бунтівника, нетрадиційне подвійне амплуа персонажа (на межі коханця та буфона) та специфіку жанрової неоднозначності опери?

На думку П. Паренті, «математична точність музичної структури Моцарта знайшла ідеальну паралель у майже метафізичному вимірі, що натякає на ідеальні симетрії реальних, конкретних місць, якими є вілли Палладіо у Вічензі: симетрія як порядок, раціоналізація, але також як дублювання та відображення» (Parenti, 2011, с. 223). Спроба встановити відповідність між пропорціями паладіанської архітектури та фактурою моцартівської музики здійснюється у відомій «арії зі списком». Початок номеру маркований ритмічним монтажем кадру із зображенням парадного входу до вілли Дон Жуана. З шести колон вілли Ротонди Дж. Лоузі залишає в кадрі чотири. Утворюється крупний вертикальний ритм, що взаємодіє з дрібним горизонтальним ритмом сходинок. Така структура зображення римується з музичною, де в розмірі 4/4 дрібним тривалостям в акомпанементі (восьмі тремоло) протиставлені чотиринотні мотиви, розділені паузами (фактично, мелодичний рух чвертями).

Цікаве переосмислення режисером ролі Донни Анни обумовлює її присутність в увертюрі. Обмін поглядами з Дон Жуаном змальовує свого роду передісторію подій і визначає функцію персонажа – закохана аристократка після приниження «провокує смерть свого батька і, зрештою, Дон Жуана» (Ciment, 1985, с. 371). Створений таким чином кінематографічний пролог слугує цілям втілення принципів реалізму. Одночасно наявність Донни Анни в метатекстовій програмі опери – увертюрі – позбавляє Дон Жуана привілейованого статусу одноосібного титульного героя. Таким чином режисер уникає ефекту лубочного персонажа, який «кочує» переказами й літературними та театральними творами. Двополюсна диспозиція героїв підкреслюється арочним зображенням кадрів з човнами. Якщо на тлі головної партії Molto allegro увертюри фігура Дон Жуана виділяється кольором (епатажний білий костюм) та статусно (відсутні інші головні персонажі опери), то в Presto фіналу Донна Анна виокремлюється поміж інших вокально: кадр із зображенням героїв опери, «що вижили», синхронізується з фрагментом соло Донни Анни, яке передує секстету.

Тематизація тієї підсистеми опери, що пов'язана з цінністю співочого голосу («вокальність»), спирається також на напрацьовані у кіно прийоми. Як зауважує В. Панасюк (2004), з появою звукового кіно «використання тримовності оперного співака у кінотексті стає аналогічним сценічному. Правда, тут теж спостерігаються ті ж самі підміни, що пояснюються закладеною у німому кіно традицією: «красивому» голосу – відповідний «красивий» візуальний еквівалент» (Панасюк, 2004, с. 85). У фільмі реалізації цього принципу слугують помірна міміка й жестикуляція акторів (оперні співаки Р. Раймонді, Е. Мозер, К.Т. Канава, К. Рігел, Ж. Дамм, Т. Берганса, М. Кінг), закадровий спів, використання довгих кадрів, у яких план поступово змінюється (наприклад, арія Донни Ельвіри «Mi tradì quell'alma ingrata» з другої дії), зйомки зі спини. Вважаючи неможливим робити співаків об'єктом глузувань для кіноаудиторії, Дж. Лоузі описує обережний підхід до екранізації співу: «Спів – це фізичне зусилля. Усе тіло стає інструментом; все спрямовано на ідеаль-

не створення цього звуку. Є напруга та напруження, як у спортсмена, і ви їх бачите; вони проявляються в м'язах, у всіх частинах тіла … Нам довелося дуже наполегливо працювати, щоб отримати саме ту кількість співу, яка вимагатиме потрібних зусиль, щоб зробити це правдоподібним, але не таким тривожним, як вистава в опері, якби ви дивилися її великими планами» (Ciment, 1985, с. 364).

Конструювання кінотексту здійснюється за рахунок балансування між «театральністю» та «кінематографічністю». Зокрема, відповідаючи на запитання про поєднання театральності та реалізму в роботі над фільмом, Дж. Лоузі зізнається, що побоювався мелодраматичності, закладеної в опері, і одночасно засвідчує імперативні посили коду: «Завдяки музиці я виявив, що неможливо не грати в оперному стилі» (Ciment, с. 366). Специфіка цього стилю активно запозичувалася кіно ще у часи німого періоду, коли сформувався ареал існування оперного співака в кінокадрі: «позувальник» або «фігурант» (Панасюк. 2004, с. 83). Втілена на екрані статика акторів, отже, установлює інтермедіальний зв'язок із практикою перебування співака на сцені. Цікавий приклад поєднання в кадрі зображення, що рухається, та статичної сценічної пози демонструє арія Донна Оттавіо «Dalla sua pace». Герой співає, нерухомо стоячи в гондолі (виникає алюзія на прийом театральної машинерії, що дозволяє акторам переміщуватися сценою в човні – мобільній декорації або реквізиті). Статичність пози, майже відсутні міміка та жестикуляція актора суголосні рівній гладі води та підсилюють пасивність образу. При цьому драматургія номеру втілюється кінематографічними засобами. Поява мінорного ладу в середній частині арії супроводжується зміною загального плану на середній, підвищенням гучності шумових звуків (веслування гондольєрів), а також динамізацією руху човна (зображується момент розвороту).

Оперна статика доповнюється в фільмі також театральним позуванням, що підсилює емоційний зміст музики (наприклад, Донна Анна в арії «Or sai, chi l'onore rapire a me volse» припадає до стін, згадуючи загиблого батька). Натомість вимога балансу між оперною умовністю та кінематографічною правдоподібністю змусили режисера ставити «чорновий варіант» сцен з драматичними акторами й танцівниками й показувати його в якості навчального фільму співакам. При цьому виявився брак навичок драматичної гри: «Проблема з оперними співаками полягає в тому, що вони ніколи не можуть виконати одні й ті ж рухи двічі» (Ciment, 1985, с. 365).

Театральність використаних Дж. Лоузі природних просторів, на яку звертав увагу ще Палладіо (Sicca, 2016), актуалізує інтермедіальну опозицію театр/ландшафт. Часом виникає враження вистави, «винесеної» на натуру. Великі порожні простори в кадрі, «повітря», що надає можливості музиці «висловитися» повніше, утворюють ефект видовища, в якому зорова насиченість наче поступається слуху.

Референції до театрального коду проглядаються в організації простору кадру. В епізоді на скляному заводі група аристократів утворює «публіку», яка розважається, спостерігаючи за вправністю склодувів. Горизонтальне розділення, що слугує просторовій і статусній диференціації персонажів у кадрі, нагадує аналогічну сценографічну практику, а риштування навколо печі (реальний об'єкт, скляний завод у Мурано) – надбудову сценічних декорацій. Театральна умовність виявляється також в особливостях зображення реквізиту. Підкреслено бутафорськими виглядають предмети побуту й продукти в епізодах сільського життя, в арії Мазетто, в дуеті Мазетто й Церліни на кухні. Не приховується і штучність блискавки, що пронизує дім Дон Жуана: глядач без зусиль ідентифікує почергову роботу кількох освітлювальних приладів.

Паралель до «театральності» втілюється у фільмі за рахунок мізансценування, у певних епізодах фільму далекого від кінематографічної правдоподібності. При цьому зчитуються посилання на певні театральні прийоми: особливості переміщення сценою, розташування груп акторів, їх функціональна диференціація. Наприклад, діагональним переміщенням характеризуються сцени, в яких підкреслюється шахрайська складова образу Дон Жуана: втеча від Донни Анни сходами вілли Командора з рухом спочатку до лівої, потім до правої балюстради, а також розмова з Мазетто в масці Лепорелло з аналогічним перебіганням від стіни до стіни. Символічний «трикутник» масок – гостей Дон Жуана, – об'єднаних спільною ідеєю покарання, набуває візуального еквіваленту шляхом симетричного розташування в кадрі. Дон Оттавіо, Донна Анна та Донна Ельвіра

на сходах дому Дон Жуана утворюють майже правильний рівносторонній трикутник, що віщує невідворотність відплати та торжество справедливості. Ефектним театральним прийомом є зняття масок героями синхронно зі вступом власної партії.

«Театральність» виявляється також в епізодах фільму за участі селян. При цьому транслюються особливості сценографії та мізансценування оперної жанрової сцени з функціональною диференціацією груп акторів. Наприклад, під час дуету Мазетто та Церліни, масовка – робітники кухні – спочатку спостерігають за героями, а після примирення задоволено аплодують їм.

У фільмі збережено театральну умовність сценічної комунікації. За певних обставин персонажі, знаходячись в одному кадрі, «не чують», «не бачать», «не впізнають» інших, говорять «про себе». Цікаво, що режисер вводить мовчазного персонажа, що виконує функцію театрального «бога з машини». «Персоналізація» драматургічного прийому відкриває ворота перед гостями скляного заводу на початку фільму, дістає маски з шафи на початку другої дії опери та зачиняє двері вілли Дон Жуана у фінальному кадрі картини. Обрамляючи фільм і з'являючись у ключових його сценах, кіноперсонаж ніби стає символом інтермедіальної взаємодії з театральною естетикою.

Певне дистанціювання від «кіноправди» та посилання на театральну сценографію спостерігається також в останній «повчальній» сцені. Після кульмінаційного епізоду падіння Дон Жуана в пекло герої зустрічають ранок у його домі, підлога якого вистелена серпанком. Виникає ефект заповнення сцени димом за допомогою театральної машинерії. Умовність і символічність цього прийому вкотре декларує пієтет до «театральності», а також слугує фактором інтеграції сцени, певною мірою відокремленої від основного конфлікту опери.

Втілюючи «театральність» у фільмі, Дж. Лоузі одночасно намагається відійти від формату статично знятого оперного спектаклю. Основним простором реалізації «кінематографічного» стають речитативи. Цікаво, що на відміну від арій та ансамблів, де використано запис оркестру та хору паризької опери під орудою Л. Маазеля, речитативи перезаписано синхронним звуком: «Головна причина полягала в тому, що ніхто ніколи не міг переконливо постсинхронізувати речитатив так, як він був записаний. Не те щоб вони були погані, але вони були занадто швидкими, і ви не можете грати з такою швидкістю» (Ciment, 1985, с. 365). Крім очевидного завдання донесення тексту лібрето до глядача, запис наживо дозволив режисеру ввести в кінотекст звуковий шар «натури» та зіставляти його зі звучанням театральної сцени. Слухова ідентифікація в речитативах, заснована на акустичному ефекті реверберації, утворює точний «звуковий зліпок» приміщень і відкритих майданчиків. Ми фактично «чуємо» архітектуру Палладіо та навколишній ландшафт.

Активного застосування у фільмі знаходить розмаїття кінематографічного інструментарію: титри (на початку, в кінці фільму, титри «Entracte» та «Act II»), шумові звуки, що накладаються на партитуру опери, а також передують вступу музики в фільмі, рухи й ракурси камери, які долають статику оперної сцени, закадровий спів і зйомка зі спини, що на певний час звільняє режисера від нав'язливої синхронізації міміки та музики. На перехресті інтермедіальної взаємодії знаходяться погляди персонажів у камеру. Цей прийом, якого зазвичай намагаються уникати в ігровому кіно, використовується в документальних фільмах, телевізійних спектаклях, а також в театральній сценічній практиці.

Висновки. Проаналізовано інтенсивний інтермедіальний обмін, що акцентує проблему каналу комунікації, а також стає чинником генерування смислів у фільмі-опері Дж. Лоузі «Дон Жуан». Розкрито особливості адаптації оперного тексту до нового мовного середовища. Обґрунтовано звернення до театрального коду (статичність акторської пластики, позування, специфіка мізансценування та сценографії), його взаємодію з кінематографічними засобами (рухом і ракурсами камери, синхронним звуком та шумовими ефектами). Виявлено шляхи музикалізації кінотексту, що передбачає утворення візуальних тропів, переосмислення музичної форми, урахування музичної фактури в процесі монтажу. Конкретизовано особливості перебування співака в кадрі та зображення вокальної пластики.

Перспективи подальших досліджень передбачають інтермедіальний аналіз жанру фільму-опери в цілому, а також вивчення особливостей інтермедіальної взаємодії, що реалізується в знакових екранізаціях опер.

Фінансування / Funding
Дослідження виконано без фінансової підтримки.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Автор стверджує, що при створенні цієї статті не використовував технології штучного інтелекту.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів щодо цього дослідження, включаючи фінансові, особисті, авторські чи будь-які інші, які могли б вплинути на дослідження, а також на результати, представлені в цій статті.

Надійшла до редакції / Received: 11.08.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 04.09.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 18.09.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Власенко, І. М., & Король, А. М. (2024). Інтермедіальність сучасного мистецтва і технології його сприйняття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (3), 38–45. **https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313265**

Зубавіна, І. Б. (2008). *Час і простір у кінематографі*. Щек.

Зуєв, С. (2025). Реалізація естетичних принципів музичного театру В. Фельзенштейна в екранізації опери Л. Бетховена «Фіделіо» (1956). *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, *75*, 223–240. **https://doi.org/10.34064/khnum1-75.14**

Кравченко, А. (2016). Від компаративістики до інтермедіальності в аналізі музичного мистецтва (на матеріалі камерно-інструментальної музики України кінця ХХ – початку ХХІ століття). *Культура і сучасність*, (2), 53–59. **https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2016.148214**

Лупак, Н. М. (2019). Культурносеміотичний, медіатехнологічний, комунікативний підходи у дослідженні поняття «інтермедіальність». *Science Review*, *6*(23), 21–27. **https://doi.org/10.31435/rsglobal_sr/31072019/6612**

Можарівська, І. О. (2020). Інтертекстуальність та інтермедіальність сучасної драми-параболи (на матеріалі п'єси Кокі Мітані «Академія сміху»). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*, *86*, 60–66. **https://doi.org/10.26565/2227-1864-2020-86-08**

Нікоряк, Н. (2022). Кіно як інтермедіальний код прози А. Кокотюхи. *Актуальні питання гуманітарних наук*, *47*(3), 67–76. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-3-11**

Панасюк, В. (2004). Німе кіно та опера: специфіка взаємодії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, *33*, 79–86.

Чаюн, І. (2023). Інтермедіальність як принцип побудови художнього тексту (теоретичний аспект). *Актуальні питання гуманітарних наук*, *64*(2), 253–257. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-40**

Ciment, M. (1985). *Conversations with Losey*. Methuen. https://archive.org/details/conversationswit0000lose

Gournay, A. (2024). Du film-opéra de Joseph Losey au roman musical de Pierre-Jean Remy: Réécritures intermédiales du *Don Giovanni* de Mozart. *Les Cahiers FoReLLIS – Formes et Représentations en Linguistique, Littérature et dans les arts de l'Image et de la Scène*. https://hal.science/hal-05093816

Parenti, P. (2011). Don Giovanni dall'opera di Mozart nel film di Joseph Losey. In *Don Giovanni dalla commedia dell'arte a Mozart: Testi e documenti* (pp. 215–235). https://www.academia.edu/144171122/Don_Giovanni_dallOpera_di_Mozart_al_film_di_Joseph_Losey

Pieri, M. (2013). Don Giovanni sullo schermo fra Brecht e Gramsci. In *Poeti all'opera: Sul libretto come genere letterario* (pp. 275–283). Artemide. https://www.academia.edu/10362800/Don_Giovanni_in_palcoscenico_fra_Brecht_e_Gramsci

Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermédialités / Intermedialities*, (6), 43–64. **https://doi.org/10.7202/1005505ar**

Sicca, C. M. (2016). Joseph Losey, Don Giovanni e Palladio. Una gigantesca follia. In M. A. Galanti, S. Lischi, & C. Torti (Eds.), *Sguardi su Don Giovanni* (pp. 179–192). ETS. https://www.academia.edu/74607014/Joseph_Losey_Don_Giovanni_e_Palladio

REFERENCES

Chaiun, I. (2023). Intermedialnist yak pryntsyp pobudovy khudozhnoho tekstu (teoretychnyi aspekt) [Intermediality as a principle of constructing a literary text (theoretical aspect)]. *Aktualni pytannia humani-*

tarnykh nauk, *64*(2), 253–257. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-40** [in Ukrainian].

Ciment, M. (1985). *Conversations with Losey*. Methuen. https://archive.org/details/conversationswit0000lose [in English].

Gournay, A. (2024). Du film-opéra de Joseph Losey au roman musical de Pierre-Jean Remy: Réécritures intermédiales du *Don Giovanni* de Mozart [From Joseph Losey's film-opera to Pierre-Jean Remy's musical novel: Intermedial rewritings of Mozart's Don Giovanni]. *Les Cahiers FoReLLIS*. https://hal.science/hal-05093816 [in French].

Kravchenko, A. (2016). Vid komparatyvistyky do intermedialnosti v analizi muzychnoho mystetstva (na materiali kamerno-instrumentalnoi muzyky Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia) [From comparative studies to intermediality in the analysis of musical art (based on Ukrainian chamber-instrumental music of the late 20th and early 21st centuries)]. *Kultura i suchasnist*, (2), 53–59. **https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2016.148214** [in Ukrainian].

Lupak, N. M. (2019). Kulturnosemiotychnyi, mediatekhnolohichnyi, komunikatyvnyi pidkhody u doslidzhenni poniattia «intermedialnist» [Cultural-semiotic, media-technological, and communicative approaches to the study of the concept of "intermediality"]. *Science Review*, *6*(23), 21–27. **https://doi.org/10.31435/rsglobal_sr/31072019/6612** [in Ukrainian].

Mozharivska, I. O. (2020). Intertekstualnist ta intermedialnist suchasnoi dramy-paraboly (na materiali piesy Koki Mitani «Akademiia smikhu») [Intertextuality and intermediality of contemporary parable drama (based on Koki Mitani's play The Academy of Laughter)]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriia «Filolohiia»*, *86*, 60–66. **https://doi.org/10.26565/2227-1864-2020-86-08** [in Ukrainian].

Nikoriak, N. (2022). Kino yak intermedialnyi kod prozy A. Kokotiukhy [Cinema as an intermedial code of A. Kokotiukha's prose]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, *47*(3), 67–76. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-3-11** [in Ukrainian].

Panasiuk, V. (2004). Nime kino ta opera: Spetsyfika vzaiemodii [Silent cinema and opera: Specificity of interaction]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, *33*, 79–86. [in Ukrainian].

Parenti, P. (2011). Don Giovanni dall'opera di Mozart nel film di Joseph Losey [Don Giovanni from Mozart's opera to Joseph Losey's film]. In *Don Giovanni dalla commedia dell'arte a Mozart: Testi e documenti* (pp. 215–235). https://www.academia.edu/144171122/Don_Giovanni_dallOpera_di_Mozart_al_film_di_Joseph_Losey [in Italian].

Pieri, M. (2013). Don Giovanni sullo schermo fra Brecht e Gramsci [Don Giovanni on screen between Brecht and Gramsci]. In *Poeti all'opera: Sul libretto come genere letterario* (pp. 275–283). Artemide. https://www.academia.edu/10362800/Don_Giovanni_in_palcoscenico_fra_Brecht_e_Gramsci [in Italian].

Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermédialités / Intermedialities*, (6), 43–64. **https://doi.org/10.7202/1005505ar** [in English].

Sicca, C. M. (2016). Joseph Losey, Don Giovanni e Palladio. Una gigantesca follia [Joseph Losey, Don Giovanni and Palladio: A gigantic folly]. In M. A. Galanti, S. Lischi, & C. Torti (Eds.), *Sguardi su Don Giovanni* (pp. 179–192). ETS. https://www.academia.edu/74607014/Joseph_Losey_Don_Giovanni_e_Palladio [in Italian].

Vlasenko, I. M., & Korol, A. M. (2024). Intermedialnist suchasnoho mystetstva i tekhnolohii yoho spryiniattia [Intermediality of contemporary art and technologies of its perception]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, (3), 38–45. **https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313265** [in Ukrainian].

Zubavina, I. B. (2008). *Chas i prostir u kinematohrafi* [Time and space in cinematography]. Shchek. [in Ukrainian].

Zuiev, S. (2025). Realizatsiia estetychnykh pryntsypiv muzychnoho teatru V. Felzenshteina v ekranizatsii opery L. Betkhovena «Fidelio» (1956) [Realization of the aesthetic principles of W. Felsenstein's musical theatre in the film adaptation of L. Beethoven's opera Fidelio (1956)]. *Problemy vzaiemodii mystetstv, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, *75*, 223–240. **https://doi.org/10.34064/khnum1-75.14** [in Ukrainian].

УДК 004.8:004.738.5:7.012 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.19

Іноземцева Світлана
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри анімації та інтерактивних медіа Харківської державної академії дизайну і мистецтв, *Харків, Україна*
email: inozemtsevasvetlana1709@gmail.com

Малиніна Ірина
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри анімації та інтерактивних медіа Харківської державної академії дизайну і мистецтв, *Харків, Україна*
email: golubeva242vg@gmail.com

Svitlana Inozemtseva
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Animation and Interactive Media, Kharkiv State Academy of Design and Arts, *Kharkiv, Ukraine*
email: inozemtsevasvetlana1709@gmail.com

Iryna Malinina
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Animation and Interactive Media, Kharkiv State Academy of Design and Arts, *Kharkiv, Ukraine*
email: golubeva242vg@gmail.com

РОЛЬ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У ГЕНЕРАЦІЇ ВЕБДИЗАЙНУ

Мета дослідження: проаналізувати роль генеративного штучного інтелекту в сучасному вебдизайні.

Методи: дослідження ґрунтується на теоретичних методах, зокрема аналізі, синтезі, порівнянні та узагальненні наукових джерел та праць із UX-дизайну. Спеціальні емпіричні методи не використовувалися, оскільки дослідження має теоретичний характер.

Наукова новизна: розглянуто, як алгоритми підтримують пошук ідей, створення графічних матеріалів, побудову структури сторінки, прототипування та перетворення макета на програмний код. Окрему увагу приділено межам автоматизації.

Результати: на основі праць із UX-дизайну, взаємодії людини зі штучним інтелектом і генерації інтерфейсного коду запропоновано модель спільної роботи, у якій система виконує варіативні й повторювані операції, а дизайнер формує завдання, перевіряє результат і відповідає за остаточні рішення.

Висновки: дослідження підкреслює, що швидке створення варіантів сайтів не гарантує якості користувацького досвіду, доступності, технічної коректності або відповідності візуальній ідентичності бренду. Найбільша практична цінність штучного інтелекту полягає не в автономному створенні готового сайту, а в прискоренні окремих етапів проєктування за умови постійного людського контролю.

Ключові слова: штучний інтелект, генеративний дизайн, вебдизайн, UX, UI, прототипування, автоматизація, генерація коду.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

THE ROLE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN WEB DESIGN GENERATION

The purpose of the study: to analyze the role of generative artificial intelligence in modern web design.

Methods: the study is based on theoretical methods, specifically the analysis, synthesis, comparison, and generalization of scientific sources and works on UX design. No specific empirical methods were employed, as the study is theoretical in nature.

Scientific novelty: the role of algorithms in supporting idea generation, the creation of graphic assets, page structure development, prototyping, and the conversion of layouts into code is examined. Particular attention is paid to the limitations of automation.

Results: based on research into UX design, human-AI interaction, and interface code generation, a collaborative model is proposed in which the system performs variable and repetitive operations, while the designer defines tasks, reviews results, and is responsible for final decisions.

Conclusions: the study highlights that the rapid creation of site variants does not guarantee the quality of the user experience, accessibility, technical correctness or compliance with the visual identity of the brand. The greatest practical value of artificial intelligence lies not in the autonomous creation of a ready-made site, but in the acceleration of individual design stages under the condition of constant human control.

Keywords: artificial intelligence, generative design, web design, UX, UI, prototyping, automation, code generation.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Вебдизайн давно не зводиться до вибору кольорів, шрифтів і розташування блоків. Дизайнер має зрозуміти потреби аудиторії, вибудувати логіку переходів, передбачити поведінку сторінки на різних екранах, узгодити візуальну мову з брендом і підготувати рішення до розроблення. Поява генеративних моделей додала до цього процесу новий інструмент. За коротким текстовим описом вони можуть запропонувати структуру лендингу, створити ілюстрацію, написати текст для інтерфейсу або згенерувати HTML і CSS. Через це межа між концептом, макетом і прототипом стала менш помітною.

Разом із прискоренням роботи виникає суперечність. Система здатна видати переконливий візуальний результат за кілька хвилин. Однак зовнішня завершеність ще не означає, що сайт зрозумілий користувачеві. Типові помилки стосуються ієрархії, контрасту, адаптивності, семантики елементів, доступності та узгодженості між екранами. Тому, актуальним є питання не про повну заміну дизайнера, а про місце штучного інтелекту в реальному циклі проєктування та про межі довіри до згенерованого результату.

Аналіз досліджень і публікацій. У систематичному огляді Å. Stige та співавторів (2024) проаналізовано 46 праць, пов'язаних із використанням штучного інтелекту в UX-дизайні. Автори показують, що алгоритми застосовуються не лише на етапі створення інтерфейсу, а й для аналізу контексту, виявлення вимог, пошуку рішень, оцінювання дизайну та підтримки розроблення. Водночас значна частина процесу залежить від людської інтерпретації, оскільки потреби користувача не можна повністю відновити з формальних даних.

Дослідження J. Li та співавторів (2024) базується на інтерв'ю з двадцятьма UX-дизайнерами. Досвідчені фахівці переважно сприймали генеративні системи як допоміжний інструмент і пов'язували власну професійну роль з емпатією, творчою відповідальністю та здатністю оцінити доречність рішення. Водночас учасники говорили про ризик втрати навичок у молодших дизайнерів, проблеми авторства і виснаження від великої кількості шаблонних варіантів.

Емпірична робота E. Niforatos та співавторів (2024) доповнює ці висновки. У двох дизайнерських воркшопах порівнювали процес без генеративного інструмента та роботу з Midjourney, а створені прототипи оцінювали користувачі. Застосування штучного інтелекту вплинуло на хід проєктування, але саме по собі не забезпечило кращого користувацького досвіду. Отже, швидкість генерації й якість UX є різними показниками.

Огляд Y. Lu та співавторів (2024), що охоплює 359 публікацій, виявив ще одну проблему:

інструменти часто підтримують роботу з окремим екраном, але слабше враховують повний сценарій взаємодії та процес формування емпатії до користувача. Для вебдизайну це принципово, оскільки навіть вдала головна сторінка не компенсує заплутану форму замовлення або нелогічну навігацію.

Формулювання цілей та завдань статті. Мета статті полягає у визначенні функцій штучного інтелекту на основних етапах генерації вебдизайну та в окресленні умов, за яких його використання справді покращує процес. Для досягнення поставленої мети у статті передбачено розв'язання таких завдань: проаналізувати наукові публікації, порівняти підходи до UX/UI-автоматизації та узагальнити дослідження із перетворення візуального макета на код. Практичні можливості розглянуто разом із технічними, етичними та професійними обмеженнями. Результатом такого узагальнення є модель спільної роботи дизайнера та системи штучного інтелекту з контрольними точками після кожного важливого етапу.

Виклад основного матеріалу. На початку проєктування вебсайту штучний інтелект корисний як засіб швидкого пошуку напрямів. Модель може згрупувати інформацію з брифу (анкета замовника), запропонувати структуру сторінок, скласти попередній перелік користувацьких сценаріїв або згенерувати кілька стилістичних концепцій. Це скорочує час на підготовку чернеток, проте не звільняє дизайнера від перевірки вихідних припущень. Якщо у запиті немає даних про аудиторію, контекст використання та бізнес-мету, система заповнює прогалини найбільш імовірними шаблонами.

На етапі візуального пошуку генеративні моделі створюють референси, фонові зображення, ілюстрації, піктограми та варіанти композиції. Їхня перевага полягає у швидкості ітерацій. Дизайнер може перевірити кілька напрямів до того, як витратить час на детальне опрацювання одного з них. Проте тут особливо помітний ефект усереднення: модель відтворює закономірності навчальних даних, тому часто пропонує знайомі композиції з великим заголовком, контрастною кнопкою, набором карток і типовим блоком переваг. Такий результат може бути акуратним, але слабко відрізнятися від сотень інших сайтів.

Наступна сфера застосування ШІ пов'язана з прототипуванням. За текстовим описом система здатна створити каркас сторінки, варіанти меню, форми, картки товарів та інші компоненти. Для малих проєктів це дає змогу швидко перейти від ідеї до клікабельного прототипу. У складних продуктах цінність полягає радше у створенні першої версії для обговорення. Вона виявляє суперечності у вимогах і допомагає команді швидше сформулювати, що саме потрібно змінити.

Окремий напрям використання ШІ становить генерація коду за зображенням або макетом. Ще у 2017 році система pix2code (інструмент на основі глибокого машинного навчання, який автоматично перетворює скриншоти або ескізи графічного інтерфейсу користувача (GUI) на готовий вихідний код) продемонструвала можливість перетворювати скриншот інтерфейсу на код для вебсайтів і мобільних платформ (Beltramelli, 2017).

Подальші роботи розвинули цю ідею завдяки мультимодальним моделям. Набір WebSight містить два мільйони синтетичних пар із HTML-коду та відповідних скриншотів. Його створення показує, наскільки важливими для навчання є структуровані пари «візуальний результат - реалізація» (Laurençon et al., 2024).

Бенчмаркінг (процес порівняння показників і методів роботи компанії з досягненнями лідерів ринку для покращення власних результатів) системи Design2Code, побудований на 484 реальних вебсторінках, засвідчив, що навіть сильні мультимодальні моделі часто пропускають елементи та неточно відтворюють компонування. Автори DCGen окремо виділяють три характерні збої: пропуск, спотворення та неправильне розташування елементів. Поділ великого скриншота на менші сегменти покращив візуальну подібність результату, але не усунув потреби в перевірці коду й поведінки сторінки (Si et al., 2025; Wan et al., 2025).

Аналіз розподілу функцій у процесі генерації вебдизайну засвідчив, що використання штучного інтелекту доцільно розглядати не як заміну діяльності дизайнера, а як інструмент підтримки окремих етапів проєктного процесу. Представлена модель передбачає диференціацію функцій між ШІ та дизайнером залежно від характеру завдань, а також збереження людського контролю на ключових етапах прийняття проєктних рішень.

На етапі брифу та дослідження штучний інтелект виконує функції узагальнення матеріалів і підготовки чернеткових гіпотез, тоді як дизайнер уточнює мету проєкту, цільову аудиторію та обмеження. Таким чином, ШІ забезпечує первинне опрацювання інформації, а дизайнер визначає контекст і спрямованість подальшої роботи. Контроль цього етапу пов'язаний насамперед із перевіркою джерел та точності отриманої інформації.

На етапі формування ідеї можливості ШІ використовуються для генерації варіантів структури, стилістичних рішень і контенту. Функція дизайнера полягає у відборі напряму та формуванні цілісної концепції. Отже, генеративні можливості ШІ розширюють простір можливих проєктних рішень, але остаточне концептуальне визначення залишається за дизайнером. Критеріями контролю при цьому виступають доречність і відмінність запропонованих рішень.

На етапі прототипування ШІ може формувати каркаси сторінок і компоненти, тоді як дизайнер відповідає за побудову сценаріїв взаємодії та інформаційної ієрархії. Контроль результату передбачає тестування сценарію, що дає змогу оцінити відповідність сформованого прототипу поставленим завданням.

На етапі дизайну та кодування ШІ може бути залучений до створення графіки, текстового наповнення, HTML і CSS. Дизайнер при цьому забезпечує формування системи компонентів, адаптивність та редагування результату. Такий розподіл демонструє поєднання автоматизованого генерування окремих складових із професійним опрацюванням цілісної дизайн-системи. Контрольним показником на цьому етапі є якість коду та макета.

На завершальному етапі перевірки ШІ може використовуватися для виявлення частини помилок і формування варіантів їх виправлення. Водночас дизайнер здійснює UX-тестування, перевіряє доступність і безпеку та приймає остаточне рішення щодо результату. Таким чином, навіть за умов значної автоматизації окремих операцій фінальна оцінка та відповідальність за якість проєктного рішення залишаються за людиною.

Отже, результати узагальнення показують поетапну модель взаємодії ШІ та дизайнера, у якій функції штучного інтелекту переважно пов'язані з генерацією, узагальненням, варіативним пошуком і технічним опрацюванням проєктних матеріалів. Функції дизайнера охоплюють постановку та уточнення завдань, концептуальний відбір, формування інформаційної структури, редагування, тестування та прийняття остаточних рішень. Важливою характеристикою запропонованої моделі є наявність контрольної функції на кожному етапі, що забезпечує перевірку точності, доречності, якості та безпеки результатів. Таким чином, центральним принципом взаємодії є не передача всього процесу генерації вебдизайну штучному інтелекту, а розподіл операцій між автоматизованими інструментами та професійною діяльністю дизайнера із збереженням людської відповідальності за кінцевий результат.

Найочевиднішою перевагою використання штучного інтелекту є скорочення часу між задумом і першою видимою версією. У контрольованому експерименті з GitHub Copilot розробники виконали задане програмне завдання на 55,8 відсотка швидше за групу без асистента. Цей результат не можна прямо переносити на весь вебдизайн, оскільки експеримент стосувався конкретного завдання з програмування. Водночас він підтверджує практичну користь автоматизації там, де роботу можна чітко описати і перевірити (Peng et al., 2023).

Друга перевага полягає у збільшенні кількості ітерацій. Раніше команда могла підготувати два або три варіанти першого екрана, а тепер швидко перевіряє більше композицій, формулювань і візуальних напрямів. Важливо, що кількість має сенс лише за наявності критеріїв відбору. Без них генерація перетворюється на перегляд випадкових картинок і не наближає проєкт до рішення.

Третя перевага стосується доступності інструментів. Людина без глибоких технічних знань може створити базовий прототип, перевірити ідею або пояснити задум розробнику. Для дизайнера це означає менше часу на механічні дії та більше можливостей зосередитися на сценарії, системі компонентів і якості комунікації. Однак демократизація створення сайтів не скасовує професійних вимог до продукту, особливо якщо через нього користувачі здійснюють оплату, передають персональні дані або отримують важливі послуги.

Варто зазначити, що існують певні обме-

ження і ризики використання штучного інтелекту. Перше обмеження пов'язане з якістю постановки завдання. Генеративна модель не знає цілей проєкту поза наданим контекстом. Вона може створити візуально привабливу сторінку, але розмістити другорядну дію вище за основну, запропонувати зайвий крок у формі або написати текст, що не відповідає голосу бренду. Тому промпт не замінює бриф, а лише переводить частину вимог у форму, зрозумілу системі.

Друге обмеження стосується оригінальності. Емпіричне дослідження 2026 року, у якому 92 учасники оцінювали прототипи без інформації про авторство, виявило позитивні оцінки практичності згенерованих інтерфейсів, але слабші оцінки оригінальності та інноваційності. Це узгоджується з характером генеративних моделей: вони добре комбінують поширені рішення, однак можуть закріплювати вже відомі візуальні й структурні схеми (Romero et al., 2026).

Третє обмеження є технічним. Код може працювати у демонстраційному вікні, але містити дублювання, зайві залежності, помилки семантики або небезпечні фрагменти. В одному з емпіричних досліджень вразливості виявили у 29,5% проаналізованих Python-фрагментів і 24,2% JavaScript-фрагментів, пов'язаних із трьома популярними асистентами програмування. Ці показники не описують усі сучасні моделі, але доводять необхідність рев'ю згенерованого коду (Fu et al., 2025).

Четверте обмеження пов'язане з доступністю. Генератор може підібрати недостатній контраст, пропустити текстові альтернативи для зображень, порушити порядок фокуса або створити елементи керування, які незручно використовувати з клавіатури. WCAG 2.2 визначає доступність через принципи сприйнятності, керованості, зрозумілості й надійності та містить критерії, які можна перевірити. Згенерований сайт має проходити таку перевірку так само, як і створений вручну (World Wide Web Consortium, 2024).

Окремо слід враховувати походження візуальних матеріалів, умови ліцензування сервісу, захист даних і прозорість використання автоматизованих систем. Регламент Європейського Союзу про штучний інтелект закріплює людиноцентричний підхід та вимоги до надійності й відповідальності. Для звичайного макета це не означає автоматичного віднесення проєкту до високого ризику, однак задає важливий принцип: відповідальність не можна перекласти на програмний інструмент (Regulation (EU) 2024/1689, 2024).

Аналіз публікацій та досліджень з обраної теми дозволив сформулювати модель спільної роботи дизайнера і штучного інтелекту. Доцільно розглядати генерацію вебдизайну як послідовність коротких циклів. Дизайнер формулює конкретне завдання, система створює обмежену кількість варіантів. Після чого людина порівнює їх із вимогами та вирішує, що залишити, переробити або відхилити. Наступна генерація спирається вже на перевірений результат. Такий підхід зменшує ризик, що помилка з раннього етапу непомітно перейде у фінальний сайт.

Контрольні точки мають відповідати природі етапу. Після аналізу брифу перевіряють факти та повноту вимог. Після генерації структури проходять основні користувацькі сценарії. Після візуального етапу оцінюють ієрархію, читабельність, відповідність бренду й відмінність від типових шаблонів. Після генерації коду тестують адаптивність, швидкодію, семантику, доступність та безпеку. Критично важливі рішення не слід приймати лише за суб'єктивним відчуттям, що згенерований екран «виглядає професійно».

Принципи взаємодії людини зі штучним інтелектом, запропоновані S. Amershi та співавторами (2019), також передбачають зрозуміле пояснення можливостей системи, коректне поводження з помилками та можливість користувача виправляти результат. У вебдизайні це означає, що інструмент має залишати дизайнеру реальний контроль над структурою, стилями й кодом, а не тільки кнопку повторної генерації.

У такій моделі змінюється набір професійних навичок. Уміння писати запити важливе, але саме по собі недостатнє. Більшої ваги набувають редакторське мислення, робота з системами компонентів, розуміння фронтенду, дослідження користувачів та здатність пояснити, чому певний варіант відповідає завданню. Штучний інтелект скорочує частину ручної роботи, але підвищує вимоги до відбору і перевірки.

Z. Zhou та співавтори (2026) досліджували не абстрактну взаємодію людини зі ШІ, а практику UX-дизайнерів, які використовують ChatGPT у професійній дизайн-діяльності. У дослідженні взяли участь 12 UX-дизайнерів. Автори аналізували їхню взаємодію з ChatGPT за допомогою трива-

лого спостереження, щоденникових досліджень та інтерв'ю. Дослідження показало, що взаємодія з генеративним ШІ передбачає не лише використання його як інструменту автоматизації окремих завдань, а й формування нових способів комунікації, ітеративної роботи та розподілу творчих функцій між дизайнером і ШІ. Отримані результати мають значення для розуміння трансформації професійної діяльності UX-дизайнера в умовах поширення генеративного штучного інтелекту.

Висновки. Отже, нами було проаналізовано сучасні підходи до використання штучного інтелекту у вебдизайні та UX/UI-проєктуванні, зокрема його застосування на етапах дослідження, формування концепції, прототипування, візуального проєктування, генерації коду та перевірки результатів. Узагальнення наукових досліджень показало, що генеративний ШІ здатний суттєво скорочувати час підготовки проєктних матеріалів і розширювати кількість варіантів, однак швидкість генерації не є безпосереднім показником якості користувацького досвіду.

Розкрито функціональні можливості та обмеження штучного інтелекту в процесі генерації вебдизайну. Встановлено, що ШІ може виконувати функції узагальнення інформації, генерації гіпотез, структурних і візуальних варіантів, прототипів, текстів, графіки та програмного коду, а також використовуватися для виявлення окремих помилок. Водночас проблемними аспектами залишаються відповідність результату контексту проєкту, оригінальність рішень, якість і безпека коду, доступність та необхідність перевірки згенерованих матеріалів.

Обґрунтовано модель спільної роботи вебдизайнера та штучного інтелекту, що передбачає розподіл функцій відповідно до характеру завдань і збереження людського контролю на ключових етапах проєктування. Запропоновано розглядати генерацію вебдизайну як послідовність коротких ітераційних циклів, у межах яких дизайнер формулює завдання, ШІ генерує варіанти, а дизайнер здійснює їх оцінювання, відбір, коригування або відхилення. Для кожного етапу визначено відповідні контрольні точки: перевірка вимог і фактів, оцінювання користувацьких сценаріїв, візуальної ієрархії та відповідності бренду, а також тестування адаптивності, семантики, доступності та безпеки коду.

Визначено, що інтеграція ШІ у професійну діяльність вебдизайнера не усуває потреби у спеціалізованих компетентностях, а змінює їхню структуру. Поряд із навичками формування запитів зростає значення редакторського мислення, дослідження користувачів, роботи із системами компонентів, розуміння принципів фронтенд-розроблення та здатності критично оцінювати згенеровані рішення.

Перспективи подальших досліджень. Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленням вивчення моделей взаємодії вебдизайнера та штучного інтелекту на різних етапах проєктування цифрових продуктів. Особливо актуальним є експериментальне дослідження ефективності запропонованого розподілу функцій залежно від типу дизайнерського завдання, складності проєкту та рівня залучення генеративних інструментів. Окремого вивчення потребують критерії оцінювання якості результатів, отриманих у процесі спільної роботи людини та ШІ, зокрема з позицій функціональності, зручності використання, візуальної цілісності, доступності та відповідності потребам цільової аудиторії.

Подальші дослідження доцільно зосередити не лише на візуальній схожості з еталонним макетом, а й на якості повних сценаріїв, доступності, підтримуваності коду та здатності згенерованого продукту зберігати виразну ідентичність.

Авторські внески згідно з CRediT / Author Contributions (CRediT)
Іноземцева Світлана – концептуалізація, методологія, аналіз і систематизація наукових джерел, написання первинного варіанту рукопису.
Малиніна Ірина – дослідження, валідація основних положень, формулювання висновків, рецензування та редагування рукопису.

Фінансування / Funding
Дослідження виконано без фінансової підтримки.

Етика та згода учасників / Ethics and Informed Consent
Не застосовується.

Дозволи на зображення / Image Permissions
Не застосовується.

Доступність даних / Data Availability
Не застосовується.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Автори стверджують, що при створенні цієї статті вони не використовували технології штучного інтелекту.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Автори заявляють про відсутність конфлікту інтересів щодо цього дослідження, включаючи фінансові, особисті, авторські чи будь-які інші, які могли б вплинути на дослідження, а також на результати, представлені в цій статті.

Надійшла до редакції / Received: 14.08.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 09.09.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 22.09.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Amershi, S., Weld, D., Vorvoreanu, M., Fourney, A., Nushi, B., Collisson, P., Suh, J., Iqbal, S., Bennett, P. N., Inkpen, K., Teevan, J., Kikin-Gil, R., & Horvitz, E. (2019). Guidelines for human-AI interaction. In *Proceedings of the 2019 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (pp. 1–13). ACM. **https://doi.org/10.1145/3290605.3300233**

Beltramelli, T. (2017). *pix2code: Generating code from a graphical user interface screenshot* [Preprint]. arXiv. **https://doi.org/10.48550/arXiv.1705.07962**

Fu, Y., Liang, P., Tahir, A., Li, Z., Shahin, M., Yu, J., & Chen, J. (2025). Security weaknesses of Copilot-generated code in GitHub projects: An empirical study. *ACM Transactions on Software Engineering and Methodology*, *34*(8), Article 218. **https://doi.org/10.1145/3716848**

Laurençon, H., Tronchon, L., & Sanh, V. (2024). *Unlocking the conversion of web screenshots into HTML code with the WebSight dataset* [Preprint]. arXiv. **https://doi.org/10.48550/arXiv.2403.09029**

Li, J., Cao, H., Lin, L., Hou, Y., Zhu, R., & El Ali, A. (2024). User experience design professionals' perceptions of generative artificial intelligence. In *Proceedings of the 2024 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (Article 381, pp. 1–18). ACM. **https://doi.org/10.1145/3613904.3642114**

Lu, Y., Yang, Y., Zhao, Q., Zhang, C., & Li, T. J.-J. (2024). *AI assistance for UX: A literature review through human-centered AI* [Preprint]. arXiv. **https://doi.org/10.48550/arXiv.2402.06089**

Niforatos, E., Ferwerda, B., Pop, M., & Schricker, M. (2024). Integrating generative AI in the UX design process: An empirical perspective. *Ekphrasis*, *32*(2), 114–122. **https://doi.org/10.24193/ekphrasis.32.7**

Peng, S., Kalliamvakou, E., Cihon, P., & Demirer, M. (2023). *The impact of AI on developer productivity: Evidence from GitHub Copilot* [Preprint]. arXiv. **https://doi.org/10.48550/arXiv.2302.06590**

Regulation (EU) 2024/1689 of the European Parliament and of the Council of 13 June 2024 laying down harmonised rules on artificial intelligence. (2024). *Official Journal of the European Union*. https://eur-lex.europa.eu/eli/reg/2024/1689/oj

Romero, K., Wiese, I., Balancieiri, R., Leal, G. C. L., & Guerino, G. C. (2026). *Usable but conventional: An empirical study on the UX of AI-generated interface prototypes* [Preprint]. arXiv. **https://doi.org/10.48550/arXiv.2605.15124**

Si, C., Zhang, Y., Li, R., Yang, Z., Liu, R., & Yang, D. (2025). Design2Code: Benchmarking multimodal code generation for automated front-end engineering. In *Proceedings of the 2025 Conference of the Nations of the Americas Chapter of the Association for Computational Linguistics: Human Language Technologies* (Vol. 1, pp. 3956–3974). Association for Computational Linguistics. **https://doi.org/10.18653/v1/2025.naacl-long.199**

Stige, Å., Zamani, E. D., Mikalef, P., & Zhu, Y. (2024). Artificial intelligence (AI) for user experience (UX) design: A systematic literature review and future research agenda. *Information Technology & People*, *37*(6), 2324–2352. **https://doi.org/10.1108/ITP-07-2022-0519**

Wan, Y., Wang, C., Dong, Y., Wang, W., Li, S., Huo, Y., & Lyu, M. R. (2025). Divide-and-conquer: Generating

UI code from screenshots. *Proceedings of the ACM on Software Engineering*, *2*(FSE), 2099–2122. **https://doi.org/10.1145/3729364**

World Wide Web Consortium. (2024, December 12). *Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.2*. https://www.w3.org/TR/WCAG22/

Zhou, Z., Gao, W., Li, Y., & Yu, J. (2026). Understanding the interaction between human and LLMs-based AI in creative tasks: Insights from UX professionals' collaboration and communication with ChatGPT. *Design Studies*, *104*, Article 101403. **https://doi.org/10.1016/j.destud.2026.101403**

REFERENCES

Amershi, S., Weld, D., Vorvoreanu, M., Fourney, A., Nushi, B., Collisson, P., Suh, J., Iqbal, S., Bennett, P. N., Inkpen, K., Teevan, J., Kikin-Gil, R., & Horvitz, E. (2019). Guidelines for human-AI interaction. In *Proceedings of the 2019 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (pp. 1–13). ACM. **https://doi.org/10.1145/3290605.3300233** [in English].

Beltramelli, T. (2017). *pix2code: Generating code from a graphical user interface screenshot* [Preprint]. arXiv. **https://doi.org/10.48550/arXiv.1705.07962** [in English].

Fu, Y., Liang, P., Tahir, A., Li, Z., Shahin, M., Yu, J., & Chen, J. (2025). Security weaknesses of Copilot-generated code in GitHub projects: An empirical study. *ACM Transactions on Software Engineering and Methodology*, *34*(8), Article 218. **https://doi.org/10.1145/3716848** [in English].

Laurençon, H., Tronchon, L., & Sanh, V. (2024). *Unlocking the conversion of web screenshots into HTML code with the WebSight dataset* [Preprint]. arXiv. **https://doi.org/10.48550/arXiv.2403.09029** [in English].

Li, J., Cao, H., Lin, L., Hou, Y., Zhu, R., & El Ali, A. (2024). User experience design professionals' perceptions of generative artificial intelligence. In *Proceedings of the 2024 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (Article 381, pp. 1–18). ACM. **https://doi.org/10.1145/3613904.3642114** [in English].

Lu, Y., Yang, Y., Zhao, Q., Zhang, C., & Li, T. J.-J. (2024). *AI assistance for UX: A literature review through human-centered AI* [Preprint]. arXiv. **https://doi.org/10.48550/arXiv.2402.06089** [in English].

Niforatos, E., Ferwerda, B., Pop, M., & Schricker, M. (2024). Integrating generative AI in the UX design process: An empirical perspective. *Ekphrasis*, *32*(2), 114–122. **https://doi.org/10.24193/ekphrasis.32.7** [in English].

Peng, S., Kalliamvakou, E., Cihon, P., & Demirer, M. (2023). *The impact of AI on developer productivity: Evidence from GitHub Copilot* [Preprint]. arXiv. **https://doi.org/10.48550/arXiv.2302.06590** [in English].

Regulation (EU) 2024/1689 of the European Parliament and of the Council of 13 June 2024 laying down harmonised rules on artificial intelligence. (2024). *Official Journal of the European Union*. https://eur-lex.europa.eu/eli/reg/2024/1689/oj [in English].

Romero, K., Wiese, I., Balancieiri, R., Leal, G. C. L., & Guerino, G. C. (2026). *Usable but conventional: An empirical study on the UX of AI-generated interface prototypes* [Preprint]. arXiv. **https://doi.org/10.48550/arXiv.2605.15124** [in English].

Si, C., Zhang, Y., Li, R., Yang, Z., Liu, R., & Yang, D. (2025). Design2Code: Benchmarking multimodal code generation for automated front-end engineering. In *Proceedings of the 2025 Conference of the Nations of the Americas Chapter of the Association for Computational Linguistics: Human Language Technologies* (Vol. 1, pp. 3956–3974). Association for Computational Linguistics. **https://doi.org/10.18653/v1/2025.naacl-long.199** [in English].

Stige, Å., Zamani, E. D., Mikalef, P., & Zhu, Y. (2024). Artificial intelligence (AI) for user experience (UX) design: A systematic literature review and future research agenda. *Information Technology & People*, *37*(6), 2324–2352. **https://doi.org/10.1108/ITP-07-2022-0519** [in English].

Wan, Y., Wang, C., Dong, Y., Wang, W., Li, S., Huo, Y., & Lyu, M. R. (2025). Divide-and-conquer: Generating UI code from screenshots. *Proceedings of the ACM on Software Engineering*, *2*(FSE), 2099–2122. **https://doi.org/10.1145/3729364** [in English].

World Wide Web Consortium. (2024, December 12). *Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.2*. https://www.w3.org/TR/WCAG22/ [in English].

Zhou, Z., Gao, W., Li, Y., & Yu, J. (2026). Understanding the interaction between human and LLMs-based AI in creative tasks: Insights from UX professionals' collaboration and communication with ChatGPT. *Design Studies*, *104*, Article 101403. **https://doi.org/10.1016/j.destud.2026.101403** [in English].

УДК 378.147:784.4 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.20

Ходот Аліна
доктор філософії, викладач кафедри теоретичної, музично-інструментальної та вокальної підготовки Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», *Одеса, Україна*
email: alinakhodot@ukr.net

Alina Khodot
Doctor of Philosophy (PhD), Lecturer at the Department of Theoretical, Instrumental and Vocal Training, State Institution "South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky", *Odesa, Ukraine*
email: alinakhodot@ukr.net

ПСИХОЕСТЕТИЧНИЙ ПІДХІД ЯК МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ОРІЄНТИР ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА

Статтю присвячено теоретичному обґрунтуванню психоестетичного підходу до професійної підготовки естрадного вокаліста та визначенню його можливостей у цілісному осмисленні психологічних і естетичних складових виконавської діяльності.

Мета дослідження: теоретично обґрунтувати психоестетичний підхід як методологічний орієнтир підготовки естрадного вокаліста та визначити характер взаємодії психологічних і естетичних складових вокального виконавства.

Методи: використано аналіз, синтез, порівняння, узагальнення наукових положень із вокальної педагогіки, музичної психології та теорії інтерпретації, а також теоретичне моделювання.

Наукова новизна: уточнено зміст психоестетичного підходу та теоретично структуровано психоестетичну модель виконавської діяльності естрадного вокаліста, що поєднує психологічні процеси сприйняття, переживання і рефлексії з формуванням художнього образу та інтерпретаційного задуму. Конкретизовано зміст художньо-виконавської позиції вокаліста.

Результати: визначено основні компоненти моделі: художнє сприйняття, емоційно-образне переживання, смислове осмислення, формування інтерпретаційного задуму, тілесно-вокальне і сценічне втілення, виконавська рефлексія. Обґрунтовано циклічний характер їх взаємодії та розкрито педагогічні можливості підходу у формуванні художньо-виконавської позиції, інтерпретаційної самостійності й усвідомленого вибору засобів виразності.

Висновки: психоестетичний підхід може слугувати методологічним орієнтиром для узгодження художнього змісту твору, особистісного переживання виконавця та професійних засобів його вокального і сценічного втілення.

Ключові слова: психоестетичний підхід, естрадний вокаліст, вокально-виконавська підготовка, художній образ, інтерпретаційний задум, емоційно-образне переживання, виконавська рефлексія.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

THE PSYCHOAESTHETIC APPROACH AS A METHODOLOGICAL ORIENTATION IN THE PERFORMANCE TRAINING OF POPULAR MUSIC VOCALISTS

The article provides a theoretical substantiation of the psychoaesthetic approach to the professional training of popular music vocalists and examines its potential for integrating the psychological and aesthetic dimensions of vocal performance.

The purpose of the study: the theoretical substantiation of the psychoaesthetic approach as a methodological orientation in the training of popular music vocalists and the identification of interactions between the psychological and aesthetic components of vocal performance.

Methods: analysis, synthesis, comparison and generalization of scholarly approaches in vocal pedagogy, music psychology and interpretation theory, supplemented by theoretical modelling.

Scientific novelty: the content of the psychoaesthetic approach to vocal performance training has been clarified, and a psychoaesthetic model of the popular music vocalist's performance process has been theoretically structured. The model integrates psychological processes of perception, emotional experience and reflection with the formation of an artistic image and an interpretive concept. The vocalist's artistic stance in performance has also been specified.

Results: the model comprises artistic perception, emotional and imagery-based experience, meaning-making, the formation of an interpretive concept, embodied vocal and stage expression, and reflective evaluation of performance. The cyclical interaction of these components has been substantiated. The pedagogical potential of the approach has been identified in relation to the development of the vocalist's artistic stance in performance, interpretive independence and conscious choice of expressive means.

Conclusions: the psychoaesthetic approach can serve as a methodological orientation for coordinating the artistic content of a musical work, the performer's personal experience and the professional means of vocal and stage expression.

Keywords: psychoaesthetic approach, popular music vocalist, vocal performance training, artistic image, interpretive concept, emotional and imagery-based experience, performance reflection.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Сучасна мистецька освіта дедалі виразніше орієнтується на цілісне професійне становлення виконавця, у якому технічна підготовленість поєднується з художнім мисленням, інтерпретаційною самостійністю, емоційною чутливістю та здатністю до творчого самовираження. Для музиканта-виконавця важливим стає особистісне осмислення авторського тексту, формування власного бачення художнього образу та пошук відповідних засобів його сценічного втілення. У вокальному мистецтві ці процеси набувають особливої складності через безпосередній зв'язок голосу з тілесним досвідом, психоемоційним станом і самосприйняттям виконавця.

М. Льюїс і К. Гендрікс (2022), досліджуючи виконавську самоефективність студентів-вокалістів, звертають увагу на тісний зв'язок між тілом, голосом та уявленнями людини про себе як виконавця. Художня переконливість вокального виконання водночас залежить від глибини інтерпретаційного опрацювання твору. О. Оганезова-Григоренко та Хуа Цивей (2024) пов'язують образно-смисловий контент вокальної інтерпретації з осмисленням авторського тексту, драматургії та культурно-історичного контексту твору. Емоційність також виступає істотною складовою музичного виконавства і бере участь у передачі художнього змісту в комунікації між виконавцем та аудиторією (Новська, 2024).

У виконавському процесі сприйняття, переживання, образне мислення, інтерпретація та сценічне втілення постійно взаємодіють, проте у професійній підготовці не завжди осмислюються як складові цілісного процесу формування виконавської позиції. Це актуалізує пошук методологічної оптики, здатної пояснити зв'язки між психологічними та естетичними аспектами діяльності естрадного вокаліста.

Одним із можливих методологічних орієнтирів у цьому контексті є психоестетичний під-

хід. Його осмислення пов'язане з удосконаленням професійної підготовки естрадного вокаліста, зокрема роботи над художнім образом, інтерпретаційним задумом, емоційно-образним переживанням та рефлексією виконання. Наукового уточнення потребують змістові можливості цього підходу та межі його застосування в сучасній вокальній педагогіці.

Аналіз основних досліджень і публікацій. У сучасних дослідженнях вокальної педагогіки помітне прагнення розширити уявлення про зміст виконавської підготовки. Дж. Сір, аналізуючи підготовку викладачів сучасного естрадного співу, поряд із технологічними аспектами вокального навчання наголошує на значенні художності, культурного контексту та емоційної інтенції (Sear, 2024). Необхідність оновлення змісту професійної підготовки відповідно до сучасних виконавських тенденцій простежується й у дослідженні І. Швець (2026), де увагу зосереджено на поєднанні технічної, стилістичної та сценічної складових майстерності естрадного вокаліста. В українському науковому просторі В. Гаснюк (2025) розглядає трансформацію підходів до підготовки естрадного вокаліста. Т. Самая (2025) акцентує значення ритмоінтонаційного мислення у формуванні виконавської індивідуальності, інтерпретаційної свободи та художньої виразності співака. В. Комісар і К. Комісар (2023) пов'язують потенціал естрадного вокального мистецтва з розвитком емоційного інтелекту студентів.

Проблему емоційної виразності співу досліджують Т. Хаканпяя, Т. Ваарамаа та А.-М. Лаукканен, які експериментально вивчають можливості цілеспрямованого формування здатності вокально передавати емоції в процесі навчання (Hakanpää et al., 2023). Тілесний аспект вокального виконання розглядають М.-Л. Юнтунен, Е. П. Арлін і К. Лііра. Вони трактують виразність в естрадному співі як цілісний тілесний та міжособистісний процес, пов'язаний з інтенціональністю, емоційним досвідом і взаємодією виконавця зі слухачем (Juntunen et al., 2023). Близьким є інтегративний огляд Х. Цзяна та У Венбо, у якому втілене пізнання постає засобом пояснення взаємодії тілесних, когнітивних і виконавських процесів у співі (Jiang & Wu, 2025).

До проблеми художнього образу та його пізнання звертаються Ю. Максименко і Д. Синенький (2009), А. Ткаченко (2016). Образно-смисловий зміст вокальної інтерпретації розглядають О. Оганезова-Григоренко та Хуа Цивей (2024).

Проведений огляд засвідчує, що емоційна виразність, тілесність, художній образ, інтерпретація та психологічні процеси, що супроводжують виконавську діяльність, вже представлені в сучасному науковому дискурсі, однак здебільшого аналізуються в різних теоретичних площинах. Недостатньо розробленим залишається їх цілісне методологічне осмислення стосовно виконавської підготовки естрадного вокаліста, що актуалізує звернення до потенціалу психоестетичного підходу.

Формулювання цілей та завдань статті. Мета статті полягає в теоретичному обґрунтуванні психоестетичного підходу як методологічного орієнтира виконавської підготовки естрадного вокаліста та визначенні його змістових можливостей у процесі формування художньо-виконавської позиції майбутнього фахівця. Для досягнення поставленої мети передбачено уточнити сутність психоестетичного підходу в контексті музично-виконавської діяльності; розкрити взаємозв'язки психологічних та естетичних складових вокального виконавства; визначити основні напрями реалізації цього підходу в роботі над художнім образом, інтерпретаційним задумом, емоційно-образним переживанням музичного матеріалу та рефлексією власного виконання; окреслити педагогічні можливості й межі його застосування у професійній підготовці естрадного вокаліста.

Виклад основного матеріалу. Теоретичне осмислення психоестетичного підходу до естрадної вокально-виконавської підготовки потребує врахування природи самого виконавського процесу, у якому психологічні та естетичні чинники функціонують у постійній взаємодії. У ширшому науковому контексті психоестетика пов'язана з вивченням психологічних чинників, що визначають естетичний досвід та сприйняття мистецтва. Дж. Вагеманс (2011) характеризує експериментальну психоестетику як напрям, зорієнтований на дослідження факторів, від яких залежить естетичне переживання. Звернення до цієї дослідницької традиції створює підґрунтя для конкретизації психоестетичного підходу відповідно до специфіки вокально-виконавської діяльності.

Художній образ у музичному мистецтві постає результатом пізнання, емоційного пере-

живання та смислового узагальнення, що надає виконавській діяльності особистісно забарвленого характеру (Максименко & Синенький, 2009; Ткаченко, 2016). У вокальному виконавстві взаємодія психологічного й естетичного набуває особливої складності через безпосередній зв'язок голосу з тілом, емоційним станом і самосприйняттям співака. Як показують М. Льюїс і К. Гендрікс (2022), уявлення вокаліста про власні виконавські можливості формуються в тісному зв'язку з переживанням тілесності та голосу як частини себе.

Естетичний вимір вокального виконання пов'язаний з осмисленням художнього змісту твору, формуванням образно-смислової концепції та вибором засобів її виконавського втілення. О. Оганезова-Григоренко та Хуа Цивей (2024) розглядають вокальну інтерпретацію через осмислення авторського тексту, драматургії, внутрішнього світу партитури та культурно-історичного контексту. Психологічний вимір охоплює емоційне переживання, сприйняття, тілесну залученість, інтенціональність і рефлексію виконавця. В естрадному співі виразність набуває водночас тілесного та міжособистісного характеру, оскільки художня інтенція реалізується через голос, тіло і взаємодію зі слухачем (Juntunen et al., 2023).

У цьому дослідженні психоестетичний підхід ми розуміємо як методологічний орієнтир організації вокально-виконавської підготовки, що передбачає цілісне осмислення психологічних механізмів переживання, сприйняття й рефлексії у взаємозв'язку з формуванням художнього образу, інтерпретаційного задуму та способів його сценічного втілення. Така позиція дає змогу розглядати виконавську діяльність як внутрішньо пов'язаний художньо-психологічний процес, у межах якого особистісне переживання музичного матеріалу набуває форми усвідомленої інтерпретації.

З огляду на запропоноване розуміння психоестетичного підходу, його внутрішню логіку доцільно конкретизувати через модель виконавської діяльності естрадного вокаліста. Вона охоплює взаємопов'язані процеси художнього сприйняття музичного матеріалу, його емоційно-образного переживання, смислового осмислення, формування інтерпретаційного задуму, тілесно-вокального і сценічного втілення та подальшої рефлексії виконання. Така послідовність має умовний характер, оскільки в реальній виконавській практиці окремі процеси постійно взаємодіють, повертаються один до одного й уточнюються в ході роботи над твором.

Умовно відправною точкою є художнє сприйняття, що відкриває для виконавця образний, емоційний і смисловий зміст твору. Його подальше переживання набуває особистісного характеру та створює внутрішню основу для інтерпретації. Емоційність у цьому процесі пов'язана зі здатністю передавати художній зміст і вибудовувати комунікацію зі слухачем (Новська, 2024). Дослідження Т. Хаканпяя, Т. Ваарамаа та А.-М. Лаукканен (2023) засвідчує, що вокальне вираження емоцій може цілеспрямовано вдосконалюватися в процесі навчання, а отже, емоційна виразність підлягає педагогічному опрацюванню.

Емоційно-образне переживання поступово конкретизується через осмислення музичного та словесного тексту, драматургії, стилістики й художнього контексту. Важливим у цьому процесі є взаємозв'язок словесного та вокального способів передавання емоційного змісту. Т. Нго і К. Спредборо (2022) показують, що емоційний смисл у співі формується у взаємодії тексту та якості голосу, що дає підстави розглядати вокальну виразність як складову смислотворення у виконавській інтерпретації.

На цьому ґрунті формується інтерпретаційний задум, який визначає характер подальших виконавських рішень (Оганезова-Григоренко & Хуа Цивей, 2024). Його реалізація у вокальному мистецтві безпосередньо залежить від тілесного способу проживання музики. М.-Л. Юнтунен, Е. П. Арлін і К. Лііра (2023) пов'язують виразність естрадного співу з тілесністю, інтенціональністю та міжособистісною взаємодією, а Х. Цзян і У Венбо (2025) розглядають вокальне виконання крізь призму втіленого пізнання, що пояснює взаємозв'язок когнітивних, тілесних і виконавських процесів.

Рефлексія замикає цей цикл. Завдяки їй співак співвідносить отриманий результат із власним художнім наміром, оцінює виразність обраних засобів і за потреби коригує інтерпретаційне рішення. У такому розумінні психоестетична модель відображає циклічний характер виконавської роботи, де сприйняття, переживання, осмислення, втілення та рефлексія утворюють єдину систему формування індивідуальної інтерпретації.

Взаємодія окреслених психоестетичних

процесів з часом формує художньо-виконавську позицію естрадного вокаліста. Її доцільно розуміти як усвідомлене особистісне ставлення до художнього змісту твору, що виявляється у здатності самостійно вибудовувати інтерпретаційний задум, обирати відповідні засоби виразності та співвідносити отриманий результат із власним творчим наміром.

Підґрунтям такої позиції стає образно-смислове опрацювання музичного матеріалу. Інтерпретація передбачає проникнення у внутрішню логіку твору, його драматургію, художній контекст і смислові зв'язки, що дає змогу перевести виконавця від первинного емоційного відгуку до більш усвідомленого художнього рішення (Оганезова-Григоренко & Хуа Цивей, 2024). Водночас емоційна залученість зберігає своє значення, оскільки саме через неї інтерпретаційний задум набуває особистісної виразності й комунікативної спрямованості.

Для естрадного вокаліста особливо важливим є узгодження внутрішнього художнього наміру з конкретним способом його вокального й сценічного втілення. Виразність співу пов'язана з інтенціональністю, тілесною залученістю та характером взаємодії зі слухачем (Juntunen et al., 2023). Тому художньо-виконавська позиція формується у процесі постійного співвіднесення того, що виконавець прагне передати, з тим, як цей зміст реалізується через голос, фразування, темброву організацію, динаміку та сценічну поведінку.

Важливим механізмом такого узгодження виступає рефлексія власного виконання. Вона дає змогу вокалісту оцінювати переконливість інтерпретаційного рішення, виявляти розбіжності між задумом і його реалізацією та коригувати подальшу роботу. За таких умов психоестетичний підхід сприяє розвитку інтерпретаційної самостійності та усвідомленості художнього вибору, що створює основу для індивідуалізації виконавської манери.

Перехід від психоестетичної моделі виконавської діяльності до педагогічної практики передбачає відповідну організацію роботи над музичним матеріалом. За такого підходу увага викладача спрямовується на взаємозв'язок технічних, емоційних, образних та інтерпретаційних завдань, що виникають у процесі опрацювання твору. Сучасна вокальна педагогіка дедалі виразніше враховує художність, емоційну інтенцію та культурний контекст виконання поряд із технологічною підготовкою співака (Sear, 2024). Подібна орієнтація простежується й у дослідженнях трансформації професійної підготовки естрадного вокаліста (Гаснюк, 2025).

Практична реалізація психоестетичного підходу може починатися з попереднього образно-смислового аналізу твору. Його метою є виявлення художньої ситуації, характеру образу, драматургічної логіки та емоційного розвитку музичного матеріалу. Подальша робота спрямовується на конкретизацію інтерпретаційного задуму та пошук вокальних і сценічних засобів, здатних забезпечити його виразне втілення. Важливого значення набуває вербалізація виконавцем власного розуміння твору, оскільки формулювання художнього наміру допомагає усвідомити причини вибору певного тембрового забарвлення, характеру фразування, динаміки чи сценічної поведінки.

Окремої уваги потребує розвиток здатності керувати емоційною виразністю співу. Експериментальні результати Т. Хаканпяя, Т. Ваарамаа та А.-М. Лаукканен (2023) свідчать, що вокальне передавання емоцій може вдосконалюватися завдяки цілеспрямованому навчанню. Це дозволяє включати роботу з емоційною інтенцією до структури виконавської підготовки як усвідомлюваний і коригований компонент, а не залишати її виключно сферою інтуїтивного переживання. Розвиток емоційної складової естрадного вокального мистецтва також пов'язують із ширшими можливостями емоційного становлення здобувачів (Комісар & Комісар, 2023).

Завершальним елементом такої роботи може бути рефлексивне обговорення виконання з використанням аудіо- або відеозапису. Його завдання полягає у співвіднесенні первинного художнього задуму з реально отриманим результатом, оцінюванні виразності обраних засобів та визначенні напрямів подальшого вдосконалення. Психоестетичний підхід у педагогічній площині постає, отже, як спосіб організації виконавської підготовки, за якого технічне опрацювання твору постійно співвідноситься з його художнім змістом, особистісним переживанням та усвідомленим інтерпретаційним вибором.

Педагогічний потенціал психоестетичного підходу полягає передусім у можливості цілі-

сно організувати виконавську підготовку естрадного вокаліста. Його застосування сприяє тому, що робота над технікою співу, художнім образом, емоційною виразністю та інтерпретацією не розпадається на ізольовані завдання. Виконавець покроково вчиться співвідносити власне переживання музичного матеріалу з його смисловим змістом і конкретними засобами сценічного втілення. Така організація навчального процесу створює умови для розвитку інтерпретаційної самостійності, більш усвідомленого художнього вибору та здатності критично оцінювати результат власного виконання.

Водночас можливості психоестетичного підходу не слід абсолютизувати. Емоційне переживання музики саме по собі не гарантує художньої переконливості, так само як глибоке розуміння образного змісту твору не може компенсувати недостатню вокально-технічну підготовку. Психологічні та естетичні складові набувають професійного значення тоді, коли вони знаходять адекватне вираження у виконавських засобах. Це особливо важливо для естрадного співу, де тілесність, голос, сценічна поведінка й комунікативна спрямованість утворюють єдине поле художнього висловлювання (Juntunen et al., 2023; Jiang & Wu, 2025).

Окремого уточнення потребує психологічний компонент підходу. Його включення до вокально-виконавської підготовки не означає перенесення у педагогічний процес функцій психологічного консультування або психотерапії. Увага викладача має зосереджуватися на тих психічних процесах і станах, які безпосередньо залучені до художньої діяльності: сприйнятті, емоційному реагуванні, тілесному відчутті, самосприйнятті та рефлексії. Дослідження взаємозв'язку музики з емоційними станами особистості підтверджують значущість психологічного виміру музичного досвіду, проте сфера його педагогічного використання потребує чіткого професійного окреслення (Клименко & Максимова, 2024).

Отже, психоестетичний підхід доцільно розглядати як методологічний орієнтир, який визначає узгодження психологічних і художніх аспектів виконавської підготовки. Методологічна цінність підходу визначається його здатністю зробити процес інтерпретації більш усвідомленим, цілісним і особистісно значущим для майбутнього естрадного вокаліста без перенесення педагогічної роботи у сферу психологічної практики.

Висновки. Проведене теоретичне дослідження дало змогу обґрунтувати психоестетичний підхід як методологічний орієнтир професійної підготовки естрадного вокаліста, що забезпечує цілісне осмислення взаємозв'язку психологічних і естетичних складових виконавської діяльності. Уточнено його зміст через поєднання процесів художнього сприйняття, емоційно-образного переживання, смислового осмислення, формування інтерпретаційного задуму, тілесно-вокального і сценічного втілення та виконавської рефлексії. Наукова новизна одержаних результатів полягає в теоретичному структуруванні психоестетичної моделі виконавської діяльності естрадного вокаліста, яка відображає циклічний характер переходу від особистісного переживання музичного матеріалу до усвідомленого художнього рішення та його сценічної реалізації. Визначено, що результатом функціонування такої моделі є формування художньо-виконавської позиції вокаліста, яка виявляється в самостійності інтерпретаційного задуму, усвідомленості вибору засобів виразності, здатності співвідносити художній намір із результатом виконання та коригувати власні виконавські рішення. Практичне значення психоестетичного підходу пов'язане з можливістю організувати роботу над твором через узгодження образно-смислового аналізу, емоційної виразності, інтерпретаційного задуму, вокально-сценічного втілення та рефлексії. Водночас межі його застосування визначаються сферою виконавсько-педагогічних завдань, оскільки такий підхід не замінює вокально-технічної підготовки й не передбачає перенесення у вокальну педагогіку функцій психологічного консультування чи психотерапії.

Перспективи подальших досліджень. Подальшого наукового опрацювання потребує емпірична перевірка результативності запропонованої психоестетичної моделі, конкретизація педагогічних методів її реалізації та визначення особливостей застосування на різних етапах професійної підготовки естрадного вокаліста.

Авторські внески згідно з CRediT / Author Contributions (CRediT)
Ходот Аліна – одноосібне авторство.

Фінансування / Funding
Дослідження виконано без фінансової підтримки.

Етика та згода учасників / Ethics and Informed Consent
Не застосовується.

Дозволи на зображення / Image Permissions
Не застосовується.

Доступність даних / Data Availability
Не застосовується.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Автор стверджує, що під час підготовки цієї статті технології штучного інтелекту використовувалися для мовного та стилістичного редагування тексту. Автор несе повну відповідальність за зміст статті.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів щодо цього дослідження, включаючи фінансові, особисті, авторські чи будь-які інші, які могли б вплинути на дослідження, а також на результати, представлені в цій статті.

Надійшла до редакції / Received: 18.08.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 12.09.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 25.09.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Гаснюк, В. В. (2025). Парадигма підготовки академічного та естрадного вокаліста: традиції, трансформації, перспективи. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, *14*, 97–102. **https://doi.org/10.59694/ped_sciences.2025.14.097**

Клименко, І., & Максимова, О. (2024). Психологічні особливості взаємозв'язку музики з емоційними станами особистості в умовах війни. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Психологія*, *2*(20), 63–67. **https://doi.org/10.17721/BPSY.2024.2(20).10**

Комісар, В., & Комісар, К. (2023). Потенціал естрадного вокального мистецтва у розвитку емоційного інтелекту студентів. *Актуальні питання гуманітарних наук*, *63*(2), 216–221. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/63-2-35**

Максименко, Ю., & Синенький, Д. (2009). Теоретичні засади пізнання художнього образу. *Психологія і суспільство*, *4*(38), 181–185.

Новська, О. Р. (2024). Категорія емоційності в сучасному фортепіанному виконавстві. *Південноукраїнські мистецькі студії*, *3*, 109–114. **https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.16**

Оганезова-Григоренко, О. В., & Хуа Цивей. (2024). Образно-смисловий контент інтерпретації: герменевтичний підхід. *Південноукраїнські мистецькі студії*, *4*, 88–93. **https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-4.14**

Самая, Т. В. (2025). Фундаментальні засади становлення естрадного вокаліста: ритмологічний контекст. *АРТ-платФОРМА*, *2*(12), 13–31. **https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.13-31**

Ткаченко, А. В. (2016). Художній образ як ключове поняття в естетичному вихованні. *Наука і освіта*, *12*, 63–67. **https://doi.org/10.24195/2414-4665-2016-12-13**

Швець, І. (2026). Формування професійної майстерності естрадного вокаліста в умовах інтеграції міжнародного вокального досвіду. *Науковий альманах мистецтва та освіти*, *3*, 213–215. **https://doi.org/10.31652/3083-7871-2026-3.61**

Hakanpää, T., Waaramaa, T., & Laukkanen, A.-M. (2023). Training the vocal expression of emotions in singing: Effects of including acoustic research-based elements in the regular singing training of acting students. *Journal of Voice*, *37*(2), 293.e7–293.e23. **https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2020.12.032**

Jiang, H., & Wu, W. (2025). How embodied cognition affects vocal performance: An integrative review. *Journal of Voice*. Advance online publication. **https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2025.11.005**

Juntunen, M.-L., Arlin, E. P., & Liira, K. (2023). Expression in popular music singing as embodied and interpersonal. *Frontiers in Education*, *8*, 1092736. **https://doi.org/10.3389/feduc.2023.1092736**

Lewis, M. C., & Hendricks, K. S. (2022). "It's your body, it's part of who you are!": Influences upon collegiate vocalists' performance self-efficacy beliefs. *International Journal of Music Education*, *40*(4), 514–529. **https://doi.org/10.1177/02557614221074057**

Ngo, T., & Spreadborough, K. (2022). Exploring a systemic functional semiotics approach to understanding emotional expression in singing performance: Implications for music education. *Research Studies in Music*

Education, *44*(3), 451–474. **https://doi.org/10.1177/1321103X211034694**

Sear, J. (2024). Modern vocal pedagogy: Investigating a potential curricular framework for training popular music singing teachers. *Journal of Popular Music Education*, *8*(2), 239–254. **https://doi.org/10.1386/jpme_00105_1**

Wagemans, J. (2011). Towards a new kind of experimental psycho-aesthetics? Reflections on the Parallellepipeda project. *i-Perception*, *2*(6), 648–678. **https://doi.org/10.1068/i0464aap**

REFERENCES

Hakanpää, T., Waaramaa, T., & Laukkanen, A.-M. (2023). Training the vocal expression of emotions in singing: Effects of including acoustic research-based elements in the regular singing training of acting students. *Journal of Voice*, *37*(2), 293.e7–293.e23. **https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2020.12.032** [in English].

Hasniuk, V. V. (2025). Paradyhma pidhotovky akademichnoho ta estradnoho vokalista: tradytsii, transformatsii, perspektyvy [The paradigm of training academic and pop vocalists: Traditions, transformations, prospects]. *Naukovi zapysky. Seriia: Pedahohichni nauky*, *14*, 97–102. **https://doi.org/10.59694/ped_sciences.2025.14.097** [in Ukrainian].

Jiang, H., & Wu, W. (2025). How embodied cognition affects vocal performance: An integrative review. *Journal of Voice*. Advance online publication. **https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2025.11.005** [in English].

Juntunen, M.-L., Arlin, E. P., & Liira, K. (2023). Expression in popular music singing as embodied and interpersonal. *Frontiers in Education*, *8*, 1092736. **https://doi.org/10.3389/feduc.2023.1092736** [in English].

Klymenko, I., & Maksymova, O. (2024). Psykholohichni osoblyvosti vzaiemozviazku muzyky z emotsiinymy stanamy osobystosti v umovakh viiny [Psychological features of the relationship between music and emotional states of personality in wartime]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Psykholohiia*, *2*(20), 63–67. **https://doi.org/10.17721/BPSY.2024.2(20).10** [in Ukrainian].

Komisar, V., & Komisar, K. (2023). Potentsial estradnoho vokalnoho mystetstva u rozvytku emotsiinoho intelektu studentiv [The potential of pop vocal art in the development of students' emotional intelligence]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, *63*(2), 216–221. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/63-2-35** [in Ukrainian].

Lewis, M. C., & Hendricks, K. S. (2022). "It's your body, it's part of who you are!": Influences upon collegiate vocalists' performance self-efficacy beliefs. *International Journal of Music Education*, *40*(4), 514–529. **https://doi.org/10.1177/02557614221074057** [in English].

Maksymenko, Yu., & Synenkyi, D. (2009). Teoretychni zasady piznannia khudozhnoho obrazu [Theoretical foundations of cognition of the artistic image]. *Psykholohiia i suspilstvo*, *4*(38), 181–185. [in Ukrainian].

Ngo, T., & Spreadborough, K. (2022). Exploring a systemic functional semiotics approach to understanding emotional expression in singing performance: Implications for music education. *Research Studies in Music Education*, *44*(3), 451–474. **https://doi.org/10.1177/1321103X211034694** [in English].

Novska, O. R. (2024). Katehoriia emotsiinosti v suchasnomu fortepiannomu vykonavstvi [The category of emotionality in contemporary piano performance]. *Pivdennoukrainski mystetski studii*, *3*, 109–114. **https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.16** [in Ukrainian].

Ohanezova-Hryhorenko, O. V., & Hua Qiwei. (2024). Obrazno-smyslovyi kontent interpretatsii: hermenevtychnyi pidkhid [Figurative and semantic content of interpretation: A hermeneutic approach]. *Pivdennoukrainski mystetski studii*, *4*, 88–93. **https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-4.14** [in Ukrainian].

Samaia, T. V. (2025). Fundamentalni zasady stanovlennia estradnoho vokalista: rytmolohichnyi kontekst [Fundamental principles of the development of a pop vocalist: A rhythmological context]. *ART-platFORMA*, *2*(12), 13–31. **https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.13-31** [in Ukrainian].

Sear, J. (2024). Modern vocal pedagogy: Investigating a potential curricular framework for training popular music singing teachers. *Journal of Popular Music Education*, *8*(2), 239–254. **https://doi.org/10.1386/jpme_00105_1** [in English].

Shvets, I. (2026). Formuvannia profesiinoi maisternosti estradnoho vokalista v umovakh intehratsii mizhnarodnoho vokalnoho dosvidu [Formation of the professional mastery of a pop vocalist in the context of integrating international vocal experience]. *Naukovyi almanakh mystetstva ta osvity*, *3*, 213–215. **https://doi.org/10.31652/3083-7871-2026-3.61** [in Ukrainian].

Tkachenko, A. V. (2016). Khudozhnii obraz yak kliuchove poniattia v estetychnomu vykhovanni [Artistic image as a key concept in aesthetic education]. *Nauka i osvita*, *12*, 63–67. **https://doi.org/10.24195/2414-4665-2016-12-13** [in Ukrainian].

Wagemans, J. (2011). Towards a new kind of experimental psycho-aesthetics? Reflections on the Parallellepipeda project. *i-Perception*, *2*(6), 648–678. **https://doi.org/10.1068/i0464aap** [in English].

УДК 791.228:791.43 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.21

Чен Наталія
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри «Анімація та інтерактивні медіа» Харківської державної академії дизайну і мистецтв, *Харків, Україна*
email: chien.nataliia@ksada.org

Nataliya Chyen
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Animation and Interactive Media, Kharkiv State Academy of Design and Arts, *Kharkiv, Ukraine*
email: chien.nataliia@ksada.org

МЕЖА РЕАЛЬНОГО Й АНІМОВАНОГО: ФЕНОМЕН ДОКУМЕНТАЛЬНОЇ АНІМАЦІЇ

Мета дослідження: аналіз документальної анімації як особливої аудіовізуальної форми, що перебуває на межі реального й анімованого, та визначення її ключових художніх і концептуальних характеристик. Проаналізовано генезу феномену, понятійно-категоріальний апарат і підходи зарубіжних та українських дослідників до визначення його сутності.

Методи: аналіз, систематизація, узагальнення та порівняння наукових концепцій і практичних прикладів документальної анімації. Особливу увагу приділено співвідношенню автентичного документального матеріалу та сконструйованого анімаційного образу.

Наукова новизна: уточнено сутність поняття «документальна анімація» та систематизовано її основні характеристики. Обґрунтовано розгляд анімадоку як особливої форми документального висловлювання, у якій документальність визначається не лише безпосередньою фіксацією реальності, а й автентичністю свідчень, документальною основою, авторською інтенцією та характером сприйняття твору.

Результати: встановлено, що анімація в документальному творі забезпечує реконструкцію подій, для яких відсутня фото- чи відеофіксація, візуалізацію пам'яті, психологічних і травматичних станів, збереження анонімності героїв та передачу суб'єктивного досвіду. Встановлено, що документальна анімація може поєднувати автентичні аудіозаписи, інтерв'ю, архівні матеріали та натурну зйомку з різними анімаційними техніками.

Висновки: документальна анімація є самостійною гібридною медіаформою, яка розширює можливості документального висловлювання. Її специфіка полягає у поєднанні реального факту, свідчення або особистого досвіду зі сконструйованим художнім образом, що дає змогу відтворювати недоступні для традиційної зйомки події та внутрішні стани людини.

Ключові слова: анімація; документальна анімація; гібридна медіаформа; документальне висловлювання; анімаційна реконструкція; візуалізація пам'яті; травматичний досвід; аудіовізуальне мистецтво.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

THE BORDER OF THE REAL AND THE ANIMATED: THE PHENOMENON OF ANIMATED DOCUMENTARY

The purpose of the study: to analyse animated documentary as a specific audiovisual form situated at the boundary between the real and the animated, and to identify its key artistic and conceptual characteristics. The study considers the genesis of the phenomenon, its conceptual and categorical framework, and approaches proposed by international and Ukrainian scholars to defining its nature.

Methods: the research is based on the analysis, systematization, generalization, and comparison of scholarly concepts and practical examples of animated documentary. Particular attention is paid to the relationship between authentic documentary material and the constructed animated image.

Scientific novelty: the essence of the concept of "animated documentary" is clarified and its main characteristics are systematized. The study substantiates the view of the animated documentary as a specific form of documentary expression in which documentary quality is determined not only by the direct recording of reality, but also by the authenticity of testimonies, the documentary basis, the author's intention, and the way the work is perceived.

Results: the study demonstrates that animation in documentary works enables the reconstruction of events for which no photographic or video record exists, the visualization of memory, psychological and traumatic states, the preservation of subjects' anonymity, and the representation of subjective experience. It is established that animated documentary can combine authentic audio recordings, interviews, archival materials, and live-action footage with various animation techniques.

Conclusions: animated documentary can be regarded as an independent hybrid media form that expands the possibilities of documentary expression. Its specificity lies in combining a real fact, testimony, or personal experience with a constructed artistic image, which makes it possible to represent events and internal states that cannot be directly captured through conventional filming. This approach provides new possibilities for visual communication, emotional expression, and the representation of individual and collective experience.

Keywords: animation; animated documentary; hybrid media form; documentary expression; animated reconstruction; visualization of memory; traumatic experience; audiovisual art.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Сучасний медіапростір переживає глибоку трансформацію, де межі між традиційними жанрами стають дедалі розмитішими. Самостійним і значущим феноменом сучасного екранного мистецтва є документальна анімація, що переосмислює традиційні уявлення про документальність, достовірність та способи репрезентації реальності. Упродовж останніх десятиліть, поєднуючи анімаційні засоби з документальним матеріалом, вона виходить за межі класичного документального кіно, пропонуючи нові форми візуального свідчення, роботи з пам'яттю, травматичним досвідом та суб'єктивним сприйняттям подій.

На відміну від традиційної документалістики, що ґрунтується на фотографічній фіксації реальності, документальна анімація оперує умовним, створеним образом, який, однак, не заперечує документального статусу зображуваного. Навпаки, анімація стає інструментом візуалізації того, що не піддається прямому зображенню: внутрішніх станів, спогадів, відсутніх або втрачених подій, індивідуального досвіду. Таким чином, виникає особливий простір між реальним і анімованим, де документальність формується через авторське свідчення, наратив і власну позицію.

Актуальність дослідження феномену документальної анімації зумовлена активним розвитком цього напряму в міжнародному та українському аудіовізуальному просторі, зростанням кількості фестивальних робіт, а також підвищеною увагою до тем пам'яті, ідентичності й травми у сучасній культурі. Водночас у науковому дискурсі зберігається потреба в чіткому окресленні теоретичних меж анімадоку та осмисленні його художніх і пізнавальних можливостей.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Протягом останніх десятиліть питання синтезу документального та анімаційного кінематографа перебуває в центрі уваги багатьох зарубіжних і вітчизняних дослідників екранних мистецтв.

Феномен документальної анімації ґрунтовно досліджено у працях Джудіт Крігер (Judith Kriger, 2012), Аннабель Гонесс Роу (Annabelle Honess Roe, 2013), Шейли Софіан (Sheila M. Sofian, 2022), а також у класичних концепціях Пола Ворда (Paul Ward, 2005). Зокрема, Пол Ворд є одним із головних теоретиків жанру документальної анімації. У своїй ключовій монографії «Documentary: The Margins of Reality» він обґрунтував сутнісний парадокс анімованого документалізму і довів, що відсутність безпосереднього зв'язку між реальністю та анімаційним кадром не позбавляє твір документальної цінності, а, навпаки, розширює рамки репрезентації «суб'єктивної правди» (Ward, 2005).

Ключовим дослідженням на стику анімації та документалістики є книга Джудіт Крігер (Kriger, 2012) «Animated Realism: A Behind the Scenes Look at the Animated Documentary Genre», у якій аналізується унікальність жанру документальної анімації.

У свій час Аннабель Гонесс Роу (Honess Roe, 2013) у своїй монографії «Animated Documentary» запропонувала класифікацію функцій анімації в документалістиці, у розділі «The World in Here: Evocation and Subjectivity» обґрунтувала ефективність анімації як найкращого інструменту для візуалізації внутрішнього світу людини, ментальних розладів, снів та суб'єктивного сприйняття, а у розділі «Framing the Past: Memory and History» розглянула проблему роботи анімації з особистою та колективною пам'яттю, травмою й історичною рефлексією (на прикладі стрічки «*Waltz with Bashir*»).

У вітчизняному науковому дискурсі питання про особливості документальної анімації залишається недостатньо дослідженим, хоча деякі аспекти цієї проблематики розглядаються в публікаціях таких мистецтвознавців та медіадослідників, як О. Безручко та М. Сухін (2023), А. Пащенко (2022), А. Канівець (2025), Г. Десятник (2012, 2013), О. Борисенко, В. Бойко та В. Литовченко (2024), К. Степаненко та М. Ляміна (2024), О. Шаповал (2022), Р. Тотиков (2025). Науковці аналізують документальну анімацію в контексті цифрових змін у сучасному медіапросторі, естетики мультимедійності, особливості виробництва та сприйняття глядацькою аудиторією.

Найактуальнішою з вітчизняних дослідницьких джерел є стаття «Анімаційно-документальні фільми в сучасному кіномистецтві: специфіка виробництва» О. Безручко та М. Сухіна (2023), які розкривають особливості виробництва документальної анімації, поєднання реальних фактів і подій з анімаційною реконструкцією, сучасні анімаційні техніки, взаємодію анімації та відеозйомки, вплив аудіовізуальних засобів на сприйняття глядача.

Формулювання цілей та завдань статті. Метою статті є аналіз документальної анімації як гібридної форми екранного мистецтва, що перебуває на межі реального й анімованого, а також виявлення її ключових художніх і концептуальних характеристик.

Для досягнення поставленої мети визначено такі завдання дослідження:

1. Проаналізувати генезу та понятійно-категоріальний апарат феномену «документальна анімація» у працях провідних зарубіжних та вітчизняних дослідників.
2. Систематизувати практичні приклади короткометражної документальної анімації за специфікою застосування анімадоку як інструменту відтворення усної історії та візуалізації травматичного досвіду свідків.

Виклад основного матеріалу. Однією з характерних тенденцій розвитку сучасного аудіовізуального мистецтва є активне взаємопроникнення різних кінематографічних форм, що зумовлює появу гібридних способів репрезентації дійсності. Серед них особливе місце посідає документальна анімація як форма аудіовізуального твору, документальний зміст якого реалізується через засоби анімаційного мистецтва.

Поняття «документальна анімація» є достатньо складним, оскільки поєднує два протилежні принципи художньої репрезентації: документальність, пов'язану з реальністю, фактом і свідченням, та анімацію, що передбачає створення зображення шляхом його покадрової побудови. Саме ця взаємодія формує специфіку феномену документальної анімації.

Важливо визначитись із дефініцією «доку-

ментальна анімація».

Пол Ворд (2006) зазначає, що «Документальна анімація — це екранна форма, яка за своєю природою зображення є повністю сконструйованою та штучною, проте функціонує в межах документального модусу сприйняття (*documentary mode of engagement*), закликаючи глядача зчитувати візуальні образи як такі, що роблять твердження про реальний фізичний та соціальний світ» (Ward, 2005, с. 84). На противагу йому Аннабель Гонесс Роу (Annabelle Honess Roe) визначає анімаційний документальний фільм як «фільм, який має документальний інтенціональний зміст (тобто прагне задокументувати реальність, історичні події чи суб'єктивний досвід), але при цьому візуально реалізований за допомогою анімаційних технік замість або частково із натурною зйомкою (*live-action*)» (Honess Roe, 2013, с. 4). Вона переконана, що анімаційний документальний фільм «має здатність представляти часово, географічно та психологічно дистальні аспекти життя, що знаходяться поза межами живих дій» (Honess Roe, 2013, с. 22).

Сибіл Дел-Гаудіо (Sybil DelGaudio) наголошує, що документальна анімація «це кінематографічна форма, яка використовує графічні й просторово-часові маніпуляції для відтворення реальних подій, де аніматор виступає не просто художником, а свідком і документалістом, який реконструює історичний чи особистий факт через художній образ» (DelGaudio, 1997, с. 191).

Еріна Хірохаші (Erina Hirohashi) розглядає феномен анімадоку як гібридну медіаформу, «що поєднує автентичний аудіодокумент (голоси свідків, польові записи, архівні інтерв'ю) із художньою візуалізацією, створюючи додатковий шар семантичних метафор та естетичного переживання реального факту» (Hirohashi, 2018, с. 45).

У дослідженнях документальна анімація розглядається не лише як різновид анімаційного кіно, а як особлива форма документального висловлювання. Зокрема, А. Гонесс Роу (Honess Roe, 2013) визначає animated documentary через сукупність трьох взаємопов'язаних характеристик: спосіб виробництва, предмет зображення та характер сприйняття твору. На її думку, документальна анімація створюється покадрово, стосується реального світу, а не вигаданого, і позиціонується або сприймається як документальний твір. Такий підхід дає змогу відокремити документальну анімацію від художньої, рекламної чи освітньої анімації.

В українському науковому дискурсі поняття документальної анімації також пов'язується насамперед із поєднанням документального матеріалу та анімаційної форми. О. Безручко та М. Сухін (2023), досліджуючи сучасні анімаційно-документальні фільми, акцентують увагу на специфіці поєднання реальних фактів і подій з анімуванням сюжетної послідовності, а також на можливості комбінування анімаційних технік із відзнятим матеріалом.

Таким чином, документальна анімація (анімадок) — це гібридна кінематографічна та медіаформа, яка поєднує документальний інтенціональний зміст (автентичні аудіодокументи, свідчення, історичні чи особисті факти) з повністю сконструйованою художньою візуалізацією.

Для нас документальна анімація є цікавою з точки зору використання анімаційних технік та просторово-часових маніпуляцій, що застосовуються для реконструкції реальності, психологічного досвіду чи подій, які знаходяться поза межами звичайної натурної зйомки. Анімадок функціонує в межах документального модусу сприйняття, закликаючи глядача зчитувати штучний образ як твердження про реальний світ.

Системне теоретичне осмислення документальної анімації розпочалося наприкінці XX – початку XXI століття, хоча синтез цих двох форм – документалістики та анімації – має досить тривалу історію. Етапи її становлення і розвитку можна простежити, аналізуючи наративи.

Зародженням та **раннім періодом розвитку** анімадоку можна вважати початок XX ст., а видатним прикладом цього періоду короткометражну стрічку Вінзора Маккея (Winsor McCay) «*Затоплення „Лузітанії“*» (*The Sinking of the Lusitania*, 1918). Оскільки реальної фото- або відеофіксації цієї трагедії не існувало, автор використав графічну анімацію для ретельної історичної реконструкції події. Середина XX сторіччя характеризується появою навчальних, науково-популярних та фільмів з інструктажами. В цей **період освітнього кіно** анімація стає головним інструментом уособлення «невидимого» як, наприклад, візуалізація внутрішньоутробного розвитку або фізичних законів чи процесів у мікробіології (роботи *National Film Board of Canada*). **Кінець XX — початок XXI ст.** став перехідним

від об'єктивної ілюстрації фактів до **відтворення суб'єктивного досвіду**. Фільми цього періоду «*Creature Comforts*» (1989), створений режисером Ніком Парком, «*Ryan*» (2004) Крісом Ландретом та «*Gömd*» (2002), «*Slavar*» (2009) й «*Sharaf*» (2012) Ханни Хейлборн продемонстрували можливості анімації у поєднанні з автентичними аудіоінтерв'ю. Сьогодні подією, що привела до визнання жанру, став міжнародний успіх стрічки Арі Фольмана «*Waltz with Bashir*» (2008) та анімаційна стрічка «*Я померла в Ірпені*» (2024) української режисерки Анастасії Фалілеєвої, які довели здатність анімованого документалізму працювати з масштабними історичними травмами, війною та розладами пам'яті.

Чому автори звертаються до анімації для висвітлення проблемних питань, якими зазвичай «опікується» документалістика? Є декілька причин поєднання документалістики та анімації.

1. **Реконструкція відсутніх кадрів:** Якщо подія, яку необхідно висвітлити, відбулася до появи камер («*Затоплення „Лузітанії“*» (1918) Вінзора Маккея) або в місці, де зйомка була неможливою, анімація дозволяє відтворити їх з високою точністю, спираючись на креслення, спогади та архівні аудіозаписи.
2. **Візуалізація невидимого та ментальних станів:** Анімація здатна показати галюцинації, сни або прояви ПТСР, які неможливо зняти на звичайну камеру. Яскравим прикладом є фільм «*Вальс із Баширом*» (2008) Арі Фольмана, де мальована анімація передає травматичні спогади про війну.
3. **Етика та анонімність:** Коли герої розповідають про політичні переслідування, пережите насильство або діляться важким особистим досвідом (як у трилогії документальних анімаційних фільмів Ханни Хейлборн (Hanna Heilborn) «*Gömd*» (2002), «*Slavar*» (2009) і «*Sharaf*» (2012)), анімація захищає їхню особистість краще, ніж просте розмиття пікселями в документальних зйомках, водночас зберігаючи емоційну глибину мімік.
4. **Суб'єктивний реалізм**: Замість сухої фіксації фактів, анімадок фокусується на «емоційній правді». Він показує світ таким, яким його відчувала конкретна людина у своїй пам'яті.

Попри повністю намальовану візуальну частину, анімадок зберігає непорушний зв'язок із реальністю (референтність) завдяки таким складовим як реальний звук (використання справжніх диктофонних записів, інтерв'ю, перехоплених розмов або судових фонограм), документальна основа (сценарій базується на реальних фактах, щоденниках, листах або свідченнях очевидців) та інтеграція хроніки (часто режисери залучають до анімації реальні фотографії, газетні вирізки чи секунди справжньої кінохроніки, щоб повернути глядача в матеріальний світ).

Технічно документальна анімація може поєднувати різні стилі та технології анімації: мальована анімація, ротоскопія, 3D, графічні образи і поєднання зі звичайними відзнятими матеріалами. Виробництво таких фільмів вимагає ретельної розкадровки й драматургічної роботи для збереження балансу між документальною точністю та художньою виразністю.

Отже, документальна анімація — це унікальне поєднання реальної історії та художньої анімаційної техніки, що дозволяє розповідати документальні сюжети з новим емоційним і візуальним виміром.

Документальні анімаційні фільми мають суттєвий вплив на суспільство через привернення уваги до актуальних соціальних проблем, які часто табуйовані або недостатньо висвітлені. Вони сприяють підвищенню обізнаності, зміні суспільних уявлень і ставлень, а також стимулюють громадську рефлексію та активну участь у вирішенні проблем. Завдяки унікальному поєднанню анімаційних образів і документального контексту такі фільми здатні подолати бар'єри сприйняття, залучити широку аудиторію й викликати емпатію до складних тем, наприклад, сексуального насильства чи війни. Крім того, анімаційна документалістика може впливати на формування громадянської свідомості, моральних цінностей і соціальних установок, особливо в молодіжному середовищі. Вона забезпечує діалогову платформу, де суспільство може обговорювати важливі питання, які допоможуть змінити реальність.

Таблиця 1. Функції документальної анімації, наративні стратегії та практичні приклади

Функція / причина	Особливості наративу / наративна стратегія	Практичні приклади (короткий метр / кейси)
1. Реконструкція відсутніх кадрів	Відновлення подій минулого, недоступних для камер (до епохи кіно, закриті простори), на основі аудіозаписів, спогадів та документів.	• «*Ryan*» (2004) режисера Кріса Ландрета (Chris Landreth) – реконструкція біографії та психологічного стану реальної людини. • Історичні та судові реконструкції (на основі архівних аудіостенограм) – «*Затоплення „Лузітанії“*» (1918) Вінзора Маккея.
2. Візуалізація невидимого та ментальних станів	Матеріалізація внутрішнього світу: снів, галюцинацій, пам'яті, наслідків ПТСР та психологічних травм.	• Прийоми з фільму «*Вальс із Баширом*» (2008), адаптовані в короткому метрі для передачі амнезії та військових травм. • Авторські анімаційні есеї про ментальні розлади та тривожність.
3. Етика та анонімність	Захист ідентичності свідків і жертв насильства, тоталітаризму чи переслідувань (заміна чи розмиття облич) із збереженням емоційної глибини.	• Анімаційні документальні проєкти правозахисних організацій (наприклад, *Amnesty International*). • Серії короткометражних свідчень біженців та постраждалих у медійних проєктах (трилогія документальних анімаційних фільмів Ханни Хейлборн (Hanna Heilborn) «*Gömd*» (2002), «*Slavar*» (2009) і «*Sharaf*» (2012)).
4. Суб'єктивний реалізм	Фокус на «емоційній правді» замість сухої фіксації фактів: показ світу таким, яким його відчувала конкретна людина у своїй пам'яті та особистому досвіді.	• Короткометражні біографічні анімадоки, побудовані на дитячих чи спотворених часом спогадах, наприклад, «*Тиша / Silence*» (1998) – класичний британський короткометражний анімадок режисерок Орлі Ядін (Orly Yadin) та Сільві Брінгас (Sylvie Bringas). • Експериментальна анімація емоційних станів (наприклад, «*Father and Daughter*» / «Батько і донька» Майкла Дудока де Віта як метафора проживання втрати й пам'яті).

Висновки. У результаті здійсненого дослідження обґрунтовано, що документальна анімація (*animated documentary* або *animated doc*) виступає яскравим свідченням постмодерністського розмивання міжжанрових меж у сучасних екранних мистецтвах, а її основною метою є відтворення подій або станів, які не були безпосередньо зафіксовані на відео або фото, а також показ внутрішнього світу героїв, їхні переживання. Вона дозволяє реконструювати спогади, події минулого або сучасного, абстрактні поняття чи навіть фізичні стани, які важко показати звичайними документальними засобами. Завдяки такому підходу глядач отримує глибше емоційне розуміння того, про що йдеться.

У межах статті уточнено зміст цього поняття, як гібридної кінематографічної та медіаформи, що поєднує документальний зміст з художньою візуалізацією в анімаційних техніках.

Теоретичний аналіз історії розвитку анімації та сучасних наукових джерел дав змогу зробити висновок, що генеза документальної анімації демонструє шлях від суто технічної компенсації відсутнього матеріалу до повноцінної художньо-естетичної мови. Понятійно-категоріальний апарат феномену базується на розумінні того, що «документальність» у анімадоку спирається не на фотографічну індексність зображення, а на автентичність звукового документа (аудіозаписи, свідчення), інтенцію авторів та глибинну суб'єктивно-емоційну правду, яку передає анімаційний образ.

Отже, документальні анімаційні фільми — це ефективний засіб соціальної комунікації та просвітництва, який робить внесок у соціальні зміни, підвищує рівень свідомості та емпатії в суспільстві.

Перспективи подальших досліджень. Перспективою подальших розвідок є дослідження української документальної анімації, оскільки сьогодні в Україні анімація стає інструментом візуалізації пам'яті і військової травми.

Авторські внески згідно з CRediT / Author Contributions (CRediT)
Чєн Наталія – одноосібне авторство.

Фінансування / Funding
Дослідження виконано без фінансової підтримки.

Етика та згода учасників / Ethics and Informed Consent
Не застосовується.

Дозволи на зображення / Image Permissions
Не застосовується.

Доступність даних / Data Availability
Не застосовується.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Автор стверджує, що при створенні цієї статті не використовував технології штучного інтелекту.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів щодо цього дослідження, включаючи фінансові, особисті, авторські чи будь-які інші, які могли б вплинути на дослідження, а також на результати, представлені в цій статті.

Надійшла до редакції / Received: 21.08.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 16.09.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 29.09.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Безручко, О., & Сухін, М. (2023). Анімаційно-документальні фільми в сучасному кіномистецтві: специфіка виробництва. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, *6*(2), 241–251. **https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289310**

Борисенко, О., Бойко, В., & Литовченко, В. (2024). Філософія мистецтва в цифрову епоху як фактор формування нових медіапрактик. *Актуальні питання гуманітарних наук*, *83*(1), 54–60. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-1-8**

Десятник, Г. (2012). *Монтаж екранних творів: словник-довідник*. КиМУ.

Десятник, Г. (2013). *Види, жанри і типи екранної творчості: словник-довідник*. КиМУ.

Степаненко, К., & Ляміна, М. (2024). Анімація в аудіовізуальному мистецтві: соціокультурні аспекти. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, *7*(2), 261–274. **https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.2.2024.318993**

Тотиков, Р. (2025). Кінодокументалістика: генеза і розвиток: сучасні тенденції та технології. *Актуальні питання гуманітарних наук*, *83*(3), 86–93. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-13**

Шаповал, О. (2022). Українська сучасна анімація: досягнення, проблеми і перспективи. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, *31*, 95–101. **https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267529**

DelGaudio, S. (1997). If truth be told, can 'toons tell it? Documentary and animation. *Film History*, *9*(2), 189–199.

Ehrlich, N. (2019). Conflicting realisms: Animated documentaries in the post-truth era. *Studies in Documentary Film*, *15*(1), 20–40. **https://doi.org/10.1080/17503280.2019.1663718**

Formenti, C. (2014). The sincerest form of docudrama: Re-framing the animated documentary. *Studies in Documentary Film*, *8*(2), 103–115. **https://doi.org/10.1080/17503280.2014.908491**

Formenti, C. (2022). *The classical animated documentary and its contemporary evolution*. Bloomsbury Academic.

Honess Roe, A. (2011). Absence, excess and epistemological expansion: Towards a framework for the study of animated documentary. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, *6*(3), 215–230. **https://doi.org/10.1177/1746847711417954**

Honess Roe, A. (2013). *Animated documentary*. Palgrave Macmillan.

Kriger, J. (2012). *Animated realism: A behind the scenes look at the animated documentary genre*. Focal

Press.

Murray, J., & Ehrlich, N. (Eds.). (2018). *Drawn from life: Issues and themes in animated documentary cinema*. Edinburgh University Press.

Ward, P. (2005). *Documentary: The margins of reality*. Wallflower Press.

Ward, P. (2006). Animated interactions: Animation aesthetics and the world of the 'interactive' documentary. In S. Buchan (Ed.), *Animated 'worlds'* (pp. 113–129). John Libbey.

Ward, P. (2011). Animating with facts: The performative process of documentary animation in *the ten mark* (2010). *Animation: An Interdisciplinary Journal*, *6*(3), 293–305. **https://doi.org/10.1177/1746847711420555**

REFERENCES

Bezruchko, O., & Sukhin, M. (2023). Animatsiino-dokumentalni filmy v suchasnomu kinomystetstvi: spetsyfika vyrobnytstva [Animated documentaries in modern cinematic art: Specifics of production]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, *6*(2), 241–251. **https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.2.2023.289310** [in Ukrainian].

Borysenko, O., Boiko, V., & Lytovchenko, V. (2024). Filosofiia mystetstva v tsyfrovu epokhu yak faktor formuvannia novykh mediapraktyk [Philosophy of art in the digital age as a factor in the formation of new media practices]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, *83*(1), 54–60. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-1-8** [in Ukrainian].

DelGaudio, S. (1997). If truth be told, can 'toons tell it? Documentary and animation. *Film History*, *9*(2), 189–199. [in English].

Desiatnyk, H. (2012). *Montazh ekrannykh tvoriv: slovnyk-dovidnyk* [Editing of screen works: A reference dictionary]. KyMU. [in Ukrainian].

Desiatnyk, H. (2013). *Vydy, zhanry i typy ekrannoi tvorchosti: slovnyk-dovidnyk* [Types, genres and forms of screen creativity: A reference dictionary]. KyMU. [in Ukrainian].

Ehrlich, N. (2019). Conflicting realisms: Animated documentaries in the post-truth era. *Studies in Documentary Film*, *15*(1), 20–40. **https://doi.org/10.1080/17503280.2019.1663718** [in English].

Formenti, C. (2014). The sincerest form of docudrama: Re-framing the animated documentary. *Studies in Documentary Film*, *8*(2), 103–115. **https://doi.org/10.1080/17503280.2014.908491** [in English].

Formenti, C. (2022). *The classical animated documentary and its contemporary evolution*. Bloomsbury Academic. [in English].

Honess Roe, A. (2011). Absence, excess and epistemological expansion: Towards a framework for the study of animated documentary. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, *6*(3), 215–230. **https://doi.org/10.1177/1746847711417954** [in English].

Honess Roe, A. (2013). *Animated documentary*. Palgrave Macmillan. [in English].

Kriger, J. (2012). *Animated realism: A behind the scenes look at the animated documentary genre*. Focal Press. [in English].

Murray, J., & Ehrlich, N. (Eds.). (2018). *Drawn from life: Issues and themes in animated documentary cinema*. Edinburgh University Press. [in English].

Shapoval, O. (2022). Ukrainska suchasna animatsiia: dosiahnennia, problemy i perspektyvy [Ukrainian contemporary animation: Achievements, problems and prospects]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, *31*, 95–101. **https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267529** [in Ukrainian].

Stepanenko, K., & Liamina, M. (2024). Animatsiia v audiovizualnomu mystetstvi: sotsiokulturni aspekty [Animation in audiovisual art: Sociocultural aspects]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, *7*(2), 261–274. **https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.2.2024.318993** [in Ukrainian].

Totykov, R. (2025). Kinodokumentalistyka: heneza i rozvytok: suchasni tendentsii ta tekhnolohii [Documentary filmmaking: Genesis and development: Contemporary trends and technologies]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, *83*(3), 86–93. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-13** [in Ukrainian].

Ward, P. (2005). *Documentary: The margins of reality*. Wallflower Press. [in English].

Ward, P. (2006). Animated interactions: Animation aesthetics and the world of the 'interactive' documentary. In S. Buchan (Ed.), *Animated 'worlds'* (pp. 113–129). John Libbey. [in English].

Ward, P. (2011). Animating with facts: The performative process of documentary animation in *the ten mark* (2010). *Animation: An Interdisciplinary Journal*, *6*(3), 293–305. **https://doi.org/10.1177/1746847711420555** [in English].

УДК 793.3 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.22

Бугаєць Наталія
кандидатка педагогічних наук, професорка, професорка кафедри хореографії Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди, *Харків, Україна*
email: kaf-choreography@hnpu.edu.ua

Волкова Тетяна
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності 024 Хореографія факультету мистецтв Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди, *Харків, Україна*
email: kaf-choreography@hnpu.edu.ua

Nataliya Bugayets
Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Department of Choreography, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, *Kharkiv, Ukraine*
email: kaf-choreography@hnpu.edu.ua

Tetiana Volkova
Master's Degree Student, Specialty 024 Choreography, Faculty of Arts, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, *Kharkiv, Ukraine*
email: kaf-choreography@hnpu.edu.ua

БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ПОЛІМОРФНИЙ КУЛЬТУРНИЙ ТЕКСТ: ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ

Мета дослідження: теоретично осмислити бальний танець як поліморфний культурний текст та визначити основні рівні його поліморфізму.

Методи: дослідження базується на семіотико-структуралістському, культурологічному та міждисциплінарному підходах, доповнених методами аналізу, синтезу, порівняння та теоретичної інтерпретації. Методологічну основу становлять концепції поліморфізму, «культури як тексту», хореографічної знаковості та виконавської інтерпретації.

Наукова новизна: уперше запропоновано концептуалізацію бального танцю як поліморфного культурного тексту та систематизовано основні рівні його поліморфізму: історико-культурний, стильовий, партнерсько-соціокультурний і виконавсько-інтерпретаційний. Уточнено теоретичне розуміння взаємодії нормативності та варіативності у структурі бальної хореографії, а також обґрунтовано роль партнерської взаємодії й музики як семіотичних механізмів формування та трансляції художнього смислу. Запропонована модель розширює культурологічне та хореологічне трактування бального танцю як динамічної системи, здатної зберігати структурну ідентичність за умов множинності форм її художньої актуалізації.

Результати: обґрунтовано доцільність розгляду бального танцю як поліморфного культурного тексту, здатного зберігати структурну цілісність і водночас породжувати множинність форм художньої репрезентації, комунікації та актуалізації смислу. Визначено основні рівні його поліморфізму: історико-культурний, стильовий, партнерсько-соціокультурний та виконавсько-інтерпретаційний. Розкрито історико-культурну зумовленість трансформації бального танцю, його стильову варіативність, різноманітність моделей партнерської взаємодії та можливість множинних індивідуальних виконавських інтерпретацій структурно заданої хореографічної форми. Встановлено, що поліморфна природа бального танцю формується через взаємодію нормативності та варіативності, стабільності й трансформаційності. Обґрунтовано семіотичний характер партнерської взаємодії, у межах якої рух, поза, жест, характер контакту та просторова організація пари функціонують як засоби формування й трансляції емоційно-смислового змісту. Виявлено, що музика є наскрізним чинником, який забезпечує взаємозв'язок структурного, стильового, образно-емоційного, партнерського та виконавсько-інтерпретаційного рівнів поліморфізму.

Висновки: теоретичне осмислення бального танцю як поліморфного культурного тексту дає

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

змогу розглядати його не лише як художню форму, а й як динамічну культурну систему, у якій поєднуються нормативність, варіативність та множинність способів художнього втілення. Запропонована модель рівнів поліморфізму поглиблює теоретичне розуміння сучасної бальної хореографії та може бути застосована для подальшого культурологічного, мистецтвознавчого й хореологічного аналізу бального танцю.

Ключові слова: бальний танець, текст культури, поліморфізм, історико-культурний рівень, стильовий рівень, партнерсько-соціокультурний рівень, виконавсько-інтерпретаційний рівень.

BALLROOM DANCE AS A POLYMORPHIC CULTURAL TEXT: A THEORETICAL PERSPECTIVE

The purpose of the study: to provide a theoretical understanding of ballroom dance as a polymorphic cultural text and to identify the main levels of its polymorphism.

Methods: the study is based on semiotic-structuralist, cultural studies, and interdisciplinary approaches, supplemented by the methods of analysis, synthesis, comparison, and theoretical interpretation. The methodological framework is grounded in the concepts of polymorphism, "culture as text," choreographic semiotics, and performance interpretation.

Scientific novelty: for the first time, ballroom dance is conceptualized as a polymorphic cultural text, and the main levels of its polymorphism are systematized: historical-cultural, stylistic, partner-based sociocultural, and performance-interpretive. The theoretical understanding of the interaction between normativity and variability within the structure of ballroom choreography is refined, and the role of partner interaction and music as semiotic mechanisms for the formation and transmission of artistic meaning is substantiated. The proposed model expands the cultural and choreological interpretation of ballroom dance as a dynamic system capable of preserving structural identity under conditions of multiple forms of its artistic actualization.

Results: the study substantiates the relevance of considering ballroom dance as a polymorphic cultural text capable of preserving structural integrity while simultaneously generating multiple forms of artistic representation, communication, and actualization of meaning. The main levels of its polymorphism are identified: historical-cultural, stylistic, partner-based sociocultural, and performance-interpretive. The historical and cultural determinants of the transformation of ballroom dance, its stylistic variability, the diversity of partner interaction models, and the possibility of multiple individual performance interpretations of a structurally defined choreographic form are revealed. It is established that the polymorphic nature of ballroom dance is formed through the interaction of normativity and variability, stability and transformability. The semiotic nature of partner interaction is substantiated, within which movement, posture, gesture, the nature of physical contact, and the spatial organization of the couple function as means of shaping and transmitting emotional and semantic content. It is revealed that music is a cross-cutting factor that ensures the interconnection of the structural, stylistic, figurative-emotional, partner-based, and performance-interpretive levels of polymorphism.

Conclusions: the theoretical understanding of ballroom dance as a polymorphic cultural text makes it possible to consider it not only as an artistic form but also as a dynamic cultural system in which normativity, variability, and multiple modes of artistic embodiment are combined. The proposed model of the levels of polymorphism deepens the theoretical understanding of contemporary ballroom choreography and can be applied to further cultural, art historical, and choreological analysis of ballroom dance.

Keywords: ballroom dance, cultural text, polymorphism, historical-cultural level, stylistic level, partner-social-cultural level, performance-interpretive level.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Поширення постмодернізму у другій половині ХХ століття сприяло формуванню нової культурно-мистецької парадигми, заснованої на діалозі, взаємодії та синтезі різних художніх систем. Для постмодерністської культури характерними стали розмивання меж між стильовими системами, еклектичне поєднання різних художніх мов, посилення міжвидової взаємодії та синестезійно-інтеграційних тенденцій. Такі процеси сприяли утвердженню принципу художньої варіативності та множинності форм, що створює теоретичне підґрунтя для розуміння поліморфізму сучасної хореографії, зокрема бального танцю. У зв'язку з цим актуальним є теоретичне обґрунтування бального танцю як поліморфного культурного тексту та визначення основних рівнів, на яких виявляється його поліморфна природа.

Аналіз основних досліджень і публікацій засвідчує, що проблематика сучасної бальної хореографії дотепер залишається недостатньо репрезентованою у вітчизняному науковому дискурсі. Серед дослідників, чиї наукові праці впродовж останніх років формують сучасний дискурс у галузі бальної хореографії, варто виокремити Д. Базела, М. Бевз, О. Вакуленко, Р. Гриценюк, М. Кеба, А. Крись, Р. Кундіс, Т. Павлюк, Д. Шариков, Ю. і Я. Васютяк та інші.

Водночас аналіз зазначених наукових праць дає підстави стверджувати, що феномен поліморфізму у сфері сучасної бальної хореографії ще не отримав достатнього теоретичного осмислення та системного наукового обґрунтування. Теоретично значущими для розгляду цієї проблематики є праця М. Юр «Поліморфізм художньої мови сучасного мистецтва» (2013) та дослідження Н. Лисюк, присвячене соціальному поліморфізму міського фольклору. Звернення до концепту поліморфізму в зазначених працях дає змогу розглядати його як важливий інструмент осмислення варіативності, трансформаційності та множинності форм художньої репрезентації.

Формулювання цілей та завдань статті. Мета статті полягає у теоретичному осмисленні бального танцю як поліморфного культурного тексту та визначенні основних рівнів його поліморфізму в історико-культурних, соціальних, партнерсько-соціальних та виконавських контекстах.

Виклад основного матеріалу. Концептуальна багатозначність і всеохопність феномену культури зумовлюють множинність теоретико-методологічних підходів до її осмислення та варіативність інтерпретацій, що дає підстави характеризувати культуру як «неоднозначне, полісемантичне, багатозмістовне поняття» (Ходунова, 2022). У цьому широкому теоретичному розумінні доцільним є звернення до поняття «поліморфізм» (з грец. poly – багато, morphe – форма), яке у науковій теорії пов'язується з «множинністю форм, багатообразністю, багатоформатністю та, водночас, варіативною дискретністю і нерегулярністю» (Юр, 2013, с. 286).

З огляду на це поліморфність культурного явища не слід ототожнювати лише з кількісним розмаїттям його форм. Вона передбачає здатність певної культурної системи породжувати різні способи художньої репрезентації, комунікації та актуалізації смислу за умови збереження її системної цілісності, «апелюючи до засобів виразності, запозичених з різних видів мистецтва, внаслідок чого з'являється синтетична за складом художня мова, що й визначає її поліморфізм» (Юр, 2013, с. 287). Саме таке розуміння поліморфізму є продуктивним для дослідження бального танцю, оскільки його структура поєднує нормативність (стандартизацію) і варіативність, стабільність та трансформаційність.

Для дослідження бального танцю як поліморфного культурного тексту особливого значення набуває розуміння культури як тексту, сформульоване в семіотичній концепції Ю. Лотмана: «Культуру взагалі можна розглядати як текст. Однак надзвичайно важливо зазначити, що це складно побудований текст, він розпадається на ієрархію „текстів у текстах" і творить складні переплетення текстів …» (Завгородня, 2009, с. 77). Розуміння культури як системи знаків і значень, на думку Б. Бахман-Медік (2012), сприяло формуванню нових аналітичних категорій, орієнтованих на інтерпретацію символів, ритуалів, культурних практик і способів репрезентації культурного досвіду. Як зазначає дослідниця: «„Культура як текст" стала шифром для розуміння того, що саме соціальне життя організоване через знаки та символи, а також через репрезентації та їх інтерпретацію» (Bachmann-Medick, 2012, с. 99).

Концепт «текст культури» у культурологічному та семіотичному підходах використовує-

ться для позначення моделей культурного осмислення дійсності. За Д. Кондратюком, це універсальна категорія, що охоплює множинність форм культурних текстів, кожен із яких увиразнює окремий аспект культури та презентує його специфіку (Кондратюк, 2025). Відповідно «текст» можна розглядати як загальнотеоретичну категорію: «текст – це універсум всього, що сприймає, робить, творить, у чому живе людина» (Сюта, 2016, с. 135); «текст культури» – як узагальнену модель культурного простору, а «тексти культури» – як його конкретні прояви. У цьому сенсі мистецькі та соціокультурні явища можна розглядати як тексти культури, що відображають і трансформують значення, цінності та моделі культурного досвіду.

У контексті концепції «культура як текст» танець постає не лише як вид мистецтва, а й як своєрідний текст культури (Кондратюк, 2025, с. 59). Його «знаковість, образність і символізм» визначають мовну природу, забезпечують взаємодію різних знакових рядів та здатність акумулювати, зберігати й транслювати культурні смисли у концентрованій формі (Герц & Нечаєнко, 2017, с. 140).

Бальний танець як складне явище культури, що інтегрує видовищні, пластичні, перформативні, виражально-зображальні та аудіовізуальні властивості, дослідники визначають як «… мистецтво, засноване на музичних, упорядкованих у просторі й часі, умовно-метафоричних та образно-виразних рухах людського тіла, основними ознаками якого є синтетичність, інтерпретаційність, зображальність і видовищність» (Бугаєць, Пінчук, & Мукін, 2024, с. 28). У цьому сенсі бальний танець функціонує одночасно як художня форма, система рухової комунікації та соціокультурна практика, у якій смисл формується через взаємодію пластичної, музичної, просторової, комунікативної та символічної складових.

Саме багатокомпонентність цієї системи дає підстави розглядати бальний танець у контексті поняття поліморфізму. Його поліморфність виявляється не тільки у множинності танцювальних форм, а й у здатності однієї культурно-хореографічної системи функціонувати в різних, зокрема історико-культурних, соціальних, партнерсько-соціальних та виконавських контекстах.

Історико-культурний вимір поліморфізму пов'язаний із трансформацією бального танцю в процесі його історичного розвитку. Особливо виразно поліморфізм виявляється на рівні історичної ґенези бального танцю. Його становлення пов'язане з трансформацією традиційних форм народної хореографії. К. Кіндер наголошує, що пластична символіка архаїчної танцювальної спадщини, трансформуючись у процесі історичного розвитку, відіграла важливу роль у становленні та розвитку етнічних традицій танцювального мистецтва (Кіндер, 2007, с. 9). У ході соціального розшарування суспільства та становлення привілейованих соціальних верств виникли салонні, або бальні, танці, основу яких становили побутові народні танцювальні форми, що зазнали структурних і стилістичних перетворень. Цей процес простежується, зокрема, у взаємозв'язку селянського бранлю із салонними бассдансами, народного контрдансу – із салонними лансьє, а також народного та світського менуету. Історична трансформація засвідчує, що бальний танець від початку формувався як відкрита система, здатна засвоювати, переосмислювати та трансформувати різні культурні форми. Саме ця здатність до культурної адаптації є однією з передумов його поліморфної природи.

Стильовий поліморфізм бальної хореографії виявляється у поєднанні різноманітних художньо-стилістичних моделей у межах єдиної танцювальної системи. Як зазначає І. Герц, «для бального танцю характерні світський і переважно розважальний характер, парне, колективне та індивідуальне виконання, а також функціонування у сферах дозвілля, сценічної діяльності та змагальної практики» (Герц, 2017, с. 54). За історико-стильовими й культурними ознаками можна виокремити такі основні форми бального танцю: історико-побутові; класичні європейські (стандартні) танці; латиноамериканські танці; національно-стилізовані – танцювальні форми, сформовані на основі національних хореографічних традицій та адаптовані до бальної, сценічної або конкурсної практики; сучасні – новітні танцювальні форми, що розвиваються на основі сучасної ритмопластики та взаємодії з іншими хореографічними напрямами. Водночас зазначена типологічна множинність є лише зовнішнім проявом поліморфізму.

Найвиразніше стильовий поліморфізм простежується у співіснуванні європейської та латиноамериканської програм, які, маючи спільну змагальну основу, відрізняються характером пла-

стики, музично-ритмічною організацією, просторовою поведінкою та партнерською взаємодією.

Латиноамериканська програма охоплює самбу, ча-ча-ча, румбу, пасодобль і джайв. Їхнє різне культурно-історичне походження зумовлює своєрідність пластики й характеру виконання. Спільними ознаками є синкопований ритм, акцентованість рухів, експресивність, емоційність та варіативність взаємодії партнерів. Європейську програму становлять повільний вальс, танго, віденський вальс, повільний фокстрот і квікстеп. Для неї характерні контактна позиція партнерів, просторове переміщення вздовж лінії танцю, плавність, злитність, лінійність і цілісність руху (Бугаєць, Пінчук, & Гамівка, 2024). Водночас кожен танець має власну систему пластичних, музичних та образно-емоційних характеристик.

Партнерсько-соціокультурний рівень поліморфізму пов'язаний із варіативністю способів взаємодії виконавців та культурних моделей, які ця взаємодія репрезентує. Бальний танець, на думку Я. та Ю. Васютяк, є «мистецтвом, практика якого потребує, щоб тіла двох людей реагували на музику взаємозалежно – один керує та репрезентує власну інтерпретацію рухів, а інший відповідає на ведення і музику» (Васютяк & Васютяк, 2020, с. 118). У цьому контексті О. Пінчук та П. Бондарев визначають партнерську взаємодію як «особистісний контакт», у процесі якого відбуваються взаємний вплив партнерів і формування взаємовідносин, спрямованих на створення естетично виразного танцю та цілісного танцювального дуету (Пінчук & Бондарев, 2023, с. 470). Інтеграція техніко-виконавських прийомів партнерської взаємодії віддзеркалюється в різноманітних патернах партнерських взаємовідносин: унісонному (партнери виконують однакові або синхронні рухи), партнерському (дует розкриває почуття, взаємини та емоційний зв'язок між партнерами) та діалогічному (партнери взаємодіють як учасники пластичного діалогу, «відповідаючи» один одному рухами), які разом із різноманітними положеннями в парі забезпечують цілісність художньо-пластичного образу танцю.

О. Вакуленко вважає, що «взаємодія в парі є індикатором соціальних кодів, що регулюють гендерні і класові форми поведінки, а також симптоматичним вираженням внутрішньої особистості людини» (Вакуленко, 2019, с. 137). Як зазначають Б. Нунес та М. Карвалью, «…бальні танці дотримуються цис-гетеропатріархальної норми: у нас є фігура джентльмена (зазвичай асоціюється з чоловіком) та дами (зазвичай асоціюється з жінкою). Джентльмен відповідає за лідерство, а даму веде через бальну залу її партнер» (Nunes & Carvalho, 2022, с. 6). Водночас сучасна танцювальна практика створює можливості для переосмислення усталених моделей гендерної взаємодії (Nunes & Carvalho, 2022), зокрема через практику «співкерівництва» (co-leading), яка передбачає відповідальність обох партнерів за ведення в парі (Feitoza, 2011), а також через концепцію «активної жінки» (Strack, 2013).

Виконавсько-інтерпретаційний поліморфізм полягає у здатності хореографічної форми – побутової, спортивної чи сценічної – набувати індивідуальних художніх проявів у процесі її реалізації конкретною танцювальною парою. Як твір мистецтва, бальний танець є «особливим матеріальним утворенням, особливою системою знаків», що відкриває можливість різних способів конструювання та декодування сенсу (Євдокимова, 2025, с. 46) і набуває сценічної реалізації безпосередньо в процесі виконання, оскільки хореографічне мистецтво «інтегрується з виконавською діяльністю» (Локтіонова-Ойцюсь, 2020, с. 170). Саме в цей момент він стає об'єктом художнього сприйняття та набуває конкретного емоційно-образного й естетичного втілення. Водночас виконавець не обмежується механічним відтворенням авторського задуму, а здійснює його творчу інтерпретацію. У цьому контексті інтерпретація розуміється як «…форма передачі, відтворення художнього явища… коли реалізується співучасть виконавця у створенні можливих варіантів передачі змісту цього тексту» (Білобловський, 2024, с. 76).

У процесі інтерпретації хореографії танцювальним дуетом у бальній хореографії важливого значення набувають розуміння задуму автора, створення відповідної емоційно-образної структури танцю, передача художнього змісту твору, внесення власних творчих рішень та збагачення хореографічного образу через індивідуальність виконавця. Особливого значення в цьому контексті набуває дуетна природа бального танцю. М. Кеба зазначає, що підґрунтям художньої образності спортивного бального танцю є дуетність, зумовлена його парною природою. Образна система такого танцю формується через взаємо-

дію чоловічого та жіночого образів, яка може реалізовуватися як у гармонійному спілкуванні, так і в конфлікті характерів (Кеба, 2020). Сукупність дуетної взаємодії, пластики, музикальності, технічної майстерності, ансамблевості та емоційно-образної виразності формує підґрунтя індивідуального виконавського стилю. У цьому контексті індивідуальний виконавський стиль розглядаємо як «специфічну форму сценічної характеристики танцівника, необхідну для виявлення ступеня відображення феномену духовності у створюваному ним образі крізь призму світоглядних орієнтирів особистості та специфіки його фізичних даних» (Бугаєць & Врублевська, 2022, с. 305).

Особливо виразно індивідуальний виконавський стиль як прояв поліваріантності хореографічного прочитання виявляється в умовах спортивно-змагального майданчика під час фінальної частини змагань. У фіналі шість танцювальних пар одночасно виконують танець однієї програми під єдиний музичний супровід; водночас кожна пара репрезентує власну хореографічну та виконавську версію його образно-музичного змісту. Попри спільність музичного матеріалу, хореографічне рішення, характер пластичної взаємодії партнерів, технічні засоби, динаміка, акцентуація та емоційно-образна виразність можуть суттєво відрізнятися. Саме така ситуація створює умови для одночасного зіставлення різних способів хореографічної інтерпретації одного музичного матеріалу та виразного виявлення індивідуального виконавського стилю кожного танцювального дуету.

З іншого боку, у контексті сценічного танцю одна й та сама хореографічна композиція може бути реалізована різними парами по-різному: змінюються характер руху, динаміка, якість партнерської взаємодії, емоційна насиченість, експресивність і загальне художнє враження. Як зазначає О. Вакуленко, «засобами відбору, спрощення й інтерпретації хореографічний знак розкриває свою мету» (Вакуленко, 2019, с. 138). Отже, одна структурно задана форма потенційно породжує множинність індивідуальних інтерпретацій. При цьому варіативність не означає довільного відхилення від хореографічної основи, а виявляє її внутрішній потенціал до різних способів художнього втілення.

Висновки. У ході проведеного дослідження обґрунтовано, що бальний танець доцільно розглядати як унікальне культурне явище, основною ознакою якого є поліморфізм, що виявляється насамперед в інтеграції властивостей різних видів мистецтва, зокрема видовищного, пластичного, хронотопічного, перформативного, виражально-зображального та аудіовізуального.

Доведено, що поліморфізм бального танцю як тексту культури виявляється у здатності цієї культурно-хореографічної системи породжувати різні способи художньої репрезентації, комунікації та актуалізації смислу за умови збереження її системної цілісності. Одним із чинників такої поліморфності є використання засобів художньої виразності, притаманних різним видам мистецтва, що зумовлює синтетичний характер художньої мови бального танцю.

Визначено, що здатність до культурної адаптації є однією з передумов його поліморфної природи. Розкрито, що стильовий поліморфізм бальної хореографії визначається співіснуванням різних стильових моделей, які, зберігаючи спільну, зокрема змагальну, основу, забезпечують різноманіття засобів хореографічної виразності. Партнерський рівень поліморфізму виявляється у здатності однієї хореографічної системи реалізовувати різні моделі взаємодії, комунікації та соціокультурної поведінки. Виконавсько-інтерпретаційний поліморфізм полягає у здатності хореографічної форми та музично-пластичних модифікацій набувати індивідуальних художніх проявів у процесі її реалізації конкретною танцювальною парою.

Зазначені рівні поліморфізму не існують ізольовано, а формують цілісну систему, у якій структурна, стильова, образно-емоційна, партнерська, музично-хореографічна та виконавсько-інтерпретаційна варіативність взаємодіють між собою. Умовно цю систему можна представити як послідовність: структура стиль образ партнерська взаємодія виконавська інтерпретація. При цьому музика виступає наскрізним чинником, який впливає на всі зазначені рівні. У такій моделі поліморфізм виникає через взаємодію двох фундаментальних начал – стабільності та варіативності.

Авторські внески згідно з CRediT / Author Contributions (CRediT)
Бугаєць Наталія – концептуалізація, методологія, аналіз і систематизація наукових джерел, написання первинного варіанту рукопису.
Волкова Тетяна – дослідження, валідація основних положень, формулювання висновків, рецензування та редагування рукопису.

Фінансування / Funding
Дослідження виконано без фінансової підтримки.

Етика та згода учасників / Ethics and Informed Consent
Не застосовується.

Дозволи на зображення / Image Permissions
Не застосовується.

Доступність даних / Data Availability
Не застосовується.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Автори стверджують, що при створенні цієї статті вони не використовували технології штучного інтелекту.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Автори заявляють про відсутність конфлікту інтересів щодо цього дослідження, включаючи фінансові, особисті, авторські чи будь-які інші, які могли б вплинути на дослідження, а також на результати, представлені в цій статті.

Надійшла до редакції / Received: 26.08.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 15.09.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 01.10.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Білобловський, В. (2024). Концепт «інтерпретація» в історії, теорії та музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*, *73*(1). **https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-1-11**

Бугаєць, Н., & Врублевська, В. (2022). Індивідуальний художній стиль як актуальна проблема естетики спортивних танців. In *Modern directions of scientific research development: Proceedings of the 14th International scientific and practical conference* (pp. 303–311). BoScience Publisher. https://sci-conf.com.ua/xiv-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-modern-directions-of-scientific-research-development-13-15-07-2022-chikago-ssha-arhiv/

Бугаєць, Н. А., Пінчук, О. І., & Гамівка, А. (2024). Конкурсна варіація як музично-хореографічна форма змагальних композицій європейських та латиноамериканських танців. *Professional Art Education*, *5*(1), 15–25. **https://doi.org/10.34142/27091805.2024.5.01.02**

Бугаєць, Н. А., Пінчук, О. І., & Мукін, В. С. (2024). Стаккато проти легато: феномен музикальності в європейських танцях. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, (215), 26–32. **https://doi.org/10.36550/2415-7988-2024-1-215-26-32**

Вакуленко, О. М. (2019). Символи та знаки в контексті хореографічного художнього образу. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (40), 135–140. **https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172693**

Вакуленко, О. М. (2021). Художній простір хореографічної вистави та його герменевтика. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (1), 103–107. https://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2021_1_19

Васютяк, Ю. В., & Васютяк, Я. О. (2020). Бальний танець у контексті партнерської взаємодії: проблематика мистецтва ведення. *Культура України*, (68), 117–125. **https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.12**

Герц, І. І. (2017). Класичний танець у сучасному соціокультурному просторі. *Наукові записки*, (136), 53–64.

Герц, І., & Нечаєнко, Т. (2017). Танець як система: спроба семіотичного аналізу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, (21), 136–141. **https://doi.org/10.34026/1997-4264.21.2017.221086**

Євдокимова, Т. (2025). Художня структура конструювання смислу. In В. М. Слюсар, Л. М. Червона, Н. М. Лакуша та ін. (Ред.), *Соціально-гуманітарні студії: інновації, виклики та перспективи: матеріали ІІІ Міжнародної наукової конференції* (с. 43–46). Житомирська політехніка.

Завгородня, Л. В. (2009). *Текстознавство: навчально-методичні рекомендації до курсу*. Брама-Україна.

Кеба, М. Є. (2020). Створення художнього образу в спортивному бальному танці. *Мистецтвознавчі записки*, (37), 68–72.

Кіндер, К. Р. (2007). *Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культу-

ри і мистецтв].

Кондратюк, Д. О. (2025). *Сучасні балети на музику українських композиторів як тексти культури (на прикладі творчості «Київ Модерн-балету»)* [Дисертація доктора філософії, Київський національний університет культури і мистецтв].

Локтіонова-Ойцюсь, О. О. (2020). До визначення поняття «виконавський образ». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (4), 170–175. **https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219152**

Пінчук, О. І., & Бондарев, П. С. (2023). Features of the embodiment of partner interaction in Latin American dances. In *Science and society: Modern trends in a changing world: Proceedings of the 1st International scientific and practical conference* (pp. 465–472). MDPC Publishing. https://sci-conf.com.ua/i-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-science-and-society-modern-trends-in-a-changing-world-18-20-12-2023-vid en-avstriya-arhiv/

Сюта, Г. (2016). Поняття текст у некласичних мовознавчих парадигмах. *Культура слова*, (84), 131–142.

Ходунова, В. Л. (2022). Естетична культура: теоретичний аспект. *Наукові перспективи*, *5*(23), 469–482. **https://doi.org/10.52058/2708-7530-2022-5(23)-469-482**

Юр, М. (2013). Поліморфізм художньої мови сучасного мистецтва. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*, (9), 285–291.

Bachmann-Medick, D. (2012). Culture as text: Reading and interpreting cultures. In B. Neumann & A. Nünning (Eds.), *Travelling concepts for the study of culture* (pp. 99–118). De Gruyter. **https://doi.org/10.1515/9783110227628.99**

Feitoza, J. (2011). *Danças de salão: Os corpos iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências* [Master's thesis, Universidade Federal da Bahia]. http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/8141/1/DISSERTACAO%20JONAS.pdf

Nunes, B. B., & Carvalho, M. P. de. (2022). Dama/mulher, cavalheiro/homem: Papéis e relações de gênero na dança de salão. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, *9*(2). **https://doi.org/10.36025/arj.v9i2.28757**

Strack, M. M. (2013). *Dama ativa e comunicação entre o casal na dança de salão: Uma abordagem prática* [Specialization monograph, Faculdade Metropolitana de Curitiba].

REFERENCES

Bachmann-Medick, D. (2012). Culture as text: Reading and interpreting cultures. In B. Neumann & A. Nünning (Eds.), *Travelling concepts for the study of culture* (pp. 99–118). De Gruyter. **https://doi.org/10.1515/9783110227628.99** [in English].

Biloblovskyi, V. (2024). Kontsept «interpretatsiia» v istorii, teorii ta muzychnomu mystetstvi [The concept of "interpretation" in history, theory, and musical art]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, *73*(1). **https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-1-11** [in Ukrainian].

Bugaets, N., & Vrublevska, V. (2022). Indyvidualnyi khudozhnii styl yak aktualna problema estetyky sportyvnykh tantsiv [Individual artistic style as an actual problem of aesthetics of sports dance]. In *Modern directions of scientific research development: Proceedings of the 14th International Scientific and Practical Conference* (pp. 303–311). BoScience Publisher. https://sci-conf.com.ua/xiv-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-modern-directions-of-scientific-research-development-13-15-07-2022-chikago-ssha-arhiv/ [in Ukrainian].

Bugaets, N. A., Pinchuk, O. I., & Hamivka, A. (2024). Konkursna variatsiia yak muzychno-khoreohrafichna forma zmahalnykh kompozytsii yevropeiskykh ta latynoamerykanskykh tantsiv [Competition variation as a musical and choreographic form of competitive compositions of European and Latin American dances]. *Professional Art Education*, *5*(1), 15–25. **https://doi.org/10.34142/27091805.2024.5.01.02** [in Ukrainian].

Bugaets, N. A., Pinchuk, O. I., & Mukin, V. S. (2024). Stakkato proty lehato: fenomen muzykalnosti v yevropeiskykh tantsiakh [Staccato versus legato: The phenomenon of musicality in European dances]. *Naukovi zapysky. Seriia: Pedahohichni nauky*, (215), 26–32. **https://doi.org/10.36550/2415-7988-2024-1-215-26-32** [in Ukrainian].

Feitoza, J. (2011). *Danças de salão: Os corpos iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências* [Ballroom dances: Bodies equal in their purposes and different in their experiences] [Master's thesis, Univer-

sidade Federal da Bahia]. http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/8141/1/DISSERTACAO%20JONAS.pdf [in Portuguese].

Herts, I. I. (2017). Klasychnyi tanets u suchasnomu sotsiokulturnomu prostori [Classical dance in the contemporary sociocultural space]. *Naukovi zapysky*, (136), 53–64. [in Ukrainian].

Herts, I., & Nechaienko, T. (2017). Tanets yak systema: sproba semiotychnoho analizu [Dance as a system: An attempt at semiotic analysis]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, (21), 136–141. **https://doi.org/10.34026/1997-4264.21.2017.221086** [in Ukrainian].

Keba, M. Ye. (2020). Stvorennia khudozhnoho obrazu v sportyvnomu balnomu tantsi [Creating an artistic image in competitive ballroom dance]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, (37), 68–72. [in Ukrainian].

Khodunova, V. L. (2022). Estetychna kultura: teoretychnyi aspekt [Aesthetic culture: Theoretical aspect]. *Naukovi perspektyvy*, *5*(23), 469–482. **https://doi.org/10.52058/2708-7530-2022-5(23)-469-482** [in Ukrainian].

Kinder, K. R. (2007). *Semantyka plastychnykh symvoliv narodnoi tantsiuvalnoi kultury ukraintsiv* [Semantics of plastic symbols of the folk dance culture of Ukrainians] [Extended abstract of Candidate's dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts]. [in Ukrainian].

Kondratiuk, D. O. (2025). *Suchasni balety na muzyku ukrainskykh kompozytoriv yak teksty kultury (na prykladi tvorchosti «Kyiv Modern-baletu»)* [Contemporary ballets set to music by Ukrainian composers as cultural texts (using the works of Kyiv Modern Ballet as an example)] [PhD dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts]. [in Ukrainian].

Loktionova-Oitsius, O. O. (2020). Do vyznachennia poniattia «vykonavskyi obraz» [Towards defining the concept of "performing image"]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, (4), 170–175. **https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219152** [in Ukrainian].

Nunes, B. B., & Carvalho, M. P. de. (2022). Dama/mulher, cavalheiro/homem: Papéis e relações de gênero na dança de salão [Lady/woman, gentleman/man: Gender roles and relations in ballroom dance]. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, *9*(2). **https://doi.org/10.36025/arj.v9i2.28757** [in Portuguese].

Pinchuk, O. I., & Bondarev, P. S. (2023). Features of the embodiment of partner interaction in Latin American dances. In *Science and society: Modern trends in a changing world: Proceedings of the 1st International Scientific and Practical Conference* (pp. 465–472). MDPC Publishing. https://sci-conf.com.ua/i-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-science-and-society-modern-trends-in-a-changing-world-18-20-12-2023-viden-avstriya-arhiv/ [in English].

Siuta, H. (2016). Poniattia tekst u neklasychnykh movoznavchykh paradyhmakh [The concept of text in non-classical linguistic paradigms]. *Kultura slova*, (84), 131–142. [in Ukrainian].

Strack, M. M. (2013). *Dama ativa e comunicação entre o casal na dança de salão: Uma abordagem prática* [Active lady and communication between the couple in ballroom dance: A practical approach] [Specialization monograph, Faculdade Metropolitana de Curitiba]. [in Portuguese].

Vakulenko, O. M. (2019). Symvoly ta znaky v konteksti khoreohrafichnoho khudozhnoho obrazu [Symbols and signs in the context of the choreographic artistic image]. *Visnyk KNUKiM. Seriia «Mystetstvoznavstvo»*, (40), 135–140. **https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172693** [in Ukrainian].

Vakulenko, O. M. (2021). Khudozhnii prostir khoreohrafichnoi vystavy ta yoho hermenevtyka [Artistic space of a choreographic performance and its hermeneutics]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, (1), 103–107. https://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2021_1_19 [in Ukrainian].

Vasiutiak, Yu. V., & Vasiutiak, Ya. O. (2020). Balnyi tanets u konteksti partnerskoi vzaiemodii: problematyka mystetstva vedennia [Ballroom dance in the context of partner interaction: The issue of leading technique]. *Kultura Ukrainy*, (68), 117–125. **https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.12** [in Ukrainian].

Yevdokymova, T. (2025). Khudozhnia struktura konstruiuvannia smyslu [Artistic structure of meaning construction]. In V. M. Sliusar, L. M. Chervona, N. M. Lakusha et al. (Eds.), *Sotsialno-humanitarni studii: innovatsii, vyklyky ta perspektyvy: materialy III Mizhnarodnoi naukovoi konferentsii* (pp. 43–46). Zhytomyrska politekhnika. [in Ukrainian].

Yur, M. (2013). Polimorfizm khudozhnoi movy suchasnoho mystetstva [Polymorphism of the artistic language of contemporary art]. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia*, (9), 285–291. [in Ukrainian].

Zavhorodnia, L. V. (2009). *Tekstoznavstvo: navchalno-metodychni rekomendatsii do kursu* [Text studies: Methodological recommendations for the course]. Brama-Ukraina. [in Ukrainian].

УДК 378.147:793.3 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.23

Волкова Юлія
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичного мистецтва і хореографії Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», *Одеса, Україна*
email: Yuliyamiri@gmail.com

Мікулінська Ольга
кандидат філософських наук, доцент кафедри музичного мистецтва і хореографії Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», *Одеса, Україна*
email: OlyaMikulinskaya@gmail.com

Yuliia Volkova
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor at the Department of Musical Art and Choreography, State Institution "South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky", *Odesa, Ukraine*
email: Yuliyamiri@gmail.com

Olha Mikulinska
Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor at the Department of Musical Art and Choreography, State Institution "South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky", *Odesa, Ukraine*
email: OlyaMikulinskaya@gmail.com

ІНТЕГРАЦІЯ МУЗИЧНО-РУХОВОЇ, СЦЕНІЧНО-АКТОРСЬКОЇ ТА ПРОЄКТНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ХОРЕОГРАФА

У статті теоретично обґрунтовано інтеграцію музично-рухової, сценічно-акторської та проєктної підготовки майбутнього хореографа. Розглянуто функціональний зміст цих напрямів та характер їх взаємодії у процесі створення і сценічного втілення колективного хореографічного проєкту.

Мета дослідження: теоретично обґрунтувати інтеграцію музично-рухової, сценічно-акторської та проєктної підготовки майбутнього хореографа, уточнити функціональний зміст її складників і визначити характер їх взаємодії у процесі колективної творчої діяльності.

Методи: концептуальний аналіз і порівняння наукових підходів до музично-рухової, сценічно-акторської та проєктної підготовки хореографів; теоретичне моделювання характеру взаємодії цих напрямів у колективному хореографічному проєкті.

Наукова новизна: уточнено функціональний зміст музично-рухової, сценічно-акторської та проєктної підготовки за характером професійних рішень, що формуються в межах кожного напряму. Колективний хореографічний проєкт визначено як простір їх практичної взаємодії. Конкретизовано механізм інтеграції, пов'язаний із взаємним впливом, апробацією та переглядом професійних рішень у процесі реалізації цілісного художнього задуму.

Результати: розмежовано паралельне використання професійних умінь, однобічне пристосування та взаємний перегляд рішень. Визначено роль співтворчості, командної взаємодії, імпровізації, репетиційної апробації та рефлексії у процесі інтеграції. Професійний результат охарактеризовано як здатність майбутнього хореографа самостійно й у співтворчості виробляти, аргументувати, узгоджувати, апробувати та переглядати музично-рухові, сценічно-акторські й проєктні рішення, за потреби коригуючи їх відповідно до художнього задуму та умов сценічної реалізації.

Висновки: інтеграція зазначених напрямів підготовки виявляється у взаємному впливі професійних рішень, їх практичній апробації та перегляді в процесі колективної творчої діяльності. Такий підхід конкретизує характер зв'язків між складниками професійної підготовки майбутнього хореографа та дозволяє розглядати колективний хореографічний проєкт як середовище формування інтегрованої професійної дії.

Ключові слова: майбутній хореограф, професійна підготовка хореографа, музично-рухова підготовка, сценічно-акторська підготовка, проєктна підготовка, колективний хореографічний проєкт, інтеграція, професійні рішення.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

INTEGRATION OF MUSIC AND MOVEMENT, ACTING AND STAGECRAFT, AND CREATIVE PROJECT WORK IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE CHOREOGRAPHERS

The article provides a theoretical rationale for integrating music and movement, acting and stagecraft, and creative project work in the professional training of future choreographers. It examines the functional scope of these areas and the nature of their interaction in the creation and stage realisation of a collective choreographic project.

The purpose of the study: to theoretically substantiate the integration of music and movement, acting and stagecraft, and creative project work in the professional training of future choreographers, clarify the functional scope of these components, and determine the nature of their interaction in collective creative activity.

Methods: conceptual analysis and comparison of scholarly approaches to music and movement training, acting and stagecraft training, and training in creative project work; theoretical modelling of the interaction among these areas within a collective choreographic project.

Scientific novelty: the functional scope of music and movement training, acting and stagecraft training, and training in creative project work has been clarified in relation to the types of professional decisions developed within each area. A collective choreographic project is conceptualised as a setting for their practical interaction. The mechanism of integration is specified through the mutual influence, practical testing, and review of professional decisions in the process of implementing a coherent artistic concept.

Results: distinctions are drawn among the parallel application of professional skills, one-way adaptation, and the mutual review of decisions. The roles of co-creation, teamwork, improvisation, rehearsal-based testing, and reflection in the integration process are identified. The professional outcome is characterised as the future choreographer's ability, both independently and collaboratively, to develop, justify, coordinate, test, and review decisions concerning music and movement, acting and stagecraft, and creative project work, revising them where necessary in accordance with the overall artistic concept and the conditions of stage realisation.

Conclusions: the integration of these areas of training is manifested in the mutual influence, practical testing, and review of professional decisions in the course of collective creative activity. This approach clarifies the relationships among the components of future choreographers' professional training and positions the collective choreographic project as a setting for the development of integrated professional action.

Keywords: future choreographer, professional training of choreographers, music and movement training, acting and stagecraft training, creative project work, collective choreographic project, integration, professional decisions.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Сучасна професійна діяльність хореографа не обмежується технічним створенням або відтворенням танцювального матеріалу. Вона передбачає роботу з музикою, пластикою, сценічною дією, драматургією, простором, візуальним оформленням і організацією спільного творчого процесу. У дослідженнях підготовки майбутніх хореографів уже простежується увага до взаємодії музичного і рухового компонентів, сценічної виразності та проєктної діяльності (Мартиненко & Ємельянова, 2021; Talebi et al., 2026).

Важливим напрямом професійної підготовки є також створення здобувачами цілісного художнього продукту. В. Фрицюк (2026) пов'язує таку діяльність із синтезом хореографії, музики, драматургії, сценографії та цифрових технологій. У практиці проєктного навчання також поєднуються музична і рухова імпровізація, репетиційна робота, організаційні рішення та сценічна реалізація (Kézér, 2024). Проте сама присутність різних складників у межах одного проєкту ще не пояснює характер їх взаємодії.

Професійна підготовка потребує не лише накопичення окремих умінь, а й формування здатності співвідносити їх під час розроблення художнього задуму. Музичне рішення може

змінювати характер руху, сценічне трактування впливати на пластичну організацію, а репетиційна апробація змушувати переглядати початкові проєктні рішення. Тому потребує теоретичного уточнення механізм інтеграції музично-рухової, сценічно-акторської та проєктної підготовки майбутнього хореографа.

Аналіз основних досліджень і публікацій. У сучасних дослідженнях представлені різні напрями професійної підготовки майбутнього хореографа, що мають значення для порушеної проблеми. О. Мартиненко та О. Ємельянова пов'язують музичну компетентність із практичним застосуванням музичних знань у хореографічній діяльності та міжпредметною взаємодією (Мартиненко & Ємельянова, 2021). Зв'язок музики, руху і сценічного смислу розглядається також у дослідженні музично-рухової синхронізації та наративного втілення в балеті (Talebi et al., 2026). Сценічно-акторський аспект висвітлюють В. Сабодаш, С. Афанасьєв і Н. Головко, акцентуючи значення образності, жесту, міміки та імпровізації (Сабодаш et al., 2025). Драматургічне мислення виконавця розглядається як складова його участі у створенні сценічного твору (Scialom, 2022).

Проєктна діяльність у хореографічній освіті також має самостійне наукове представлення. Н. Горбатова розглядає творчий проєкт як форму самостійної постановочної та дослідницької роботи студента (Горбатова, 2022), а С. Заєць простежує його послідовність від задуму до реалізації й оцінювання (Заєць, 2022).

Г. Кезер зазначає, що у проєктній практиці можуть поєднуватися музична й рухова імпровізація, сценічні та організаційні рішення (Kézér, 2024). В. Фрицюк пов'язує інтегровані художні проєкти із синтезом хореографії, музики, драматургії, візуальних і цифрових засобів, однак її дослідження зосереджене передусім на готовності педагога-хореографа до створення цілісного продукту (Фрицюк, 2026).

Окрему групу релевантних джерел становлять праці, присвячені співтворчості, перегляду матеріалу та змінності творчих ролей у хореографічному процесі (Ciolfi Felice et al., 2021; Hsueh et al., 2019; Haskins, 2024). Попри наявний доробок, недостатньо конкретизовано функціональні межі музично-рухової, сценічно-акторської та проєктної підготовки, а також характер взаємного впливу відповідних професійних рішень у колективному хореографічному проєкті. Не до кінця розмежовано й паралельне використання різних умінь, однобічне пристосування та їх взаємний перегляд. Саме ця частина проблеми визначає спрямованість подальшого теоретичного аналізу.

Формулювання цілей та завдань статті. Мета статті полягає в теоретичному обґрунтуванні інтеграції музично-рухової, сценічно-акторської та проєктної підготовки майбутнього хореографа, уточненні функціонального змісту її складників і визначенні характеру їх взаємодії у процесі створення та сценічного втілення колективного хореографічного проєкту. Для досягнення поставленої мети передбачено: уточнити зміст музично-рухової, сценічно-акторської та проєктної підготовки; визначити колективний хореографічний проєкт як простір їх інтеграції; розкрити механізм взаємного впливу, апробації та перегляду відповідних професійних рішень; окреслити професійний результат такої інтеграції.

Виклад основного матеріалу. У межах запропонованого підходу музично-рухову, сценічно-акторську та проєктну підготовку доцільно розглядати як відносно самостійні, але функціонально пов'язані напрями професійної підготовки майбутнього хореографа. Кожен із них передбачає власне коло завдань, способів діяльності та професійних рішень, однак у реальному творчому процесі ці рішення не існують ізольовано. Музичний матеріал впливає на характер руху і побудову композиції, сценічне трактування змінює пластичну та смислову організацію виконання, а проєктні умови визначають можливості реалізації художнього задуму. Тому таке розмежування має передусім аналітичне значення. Воно дає можливість точніше окреслити зміст кожного напряму та надалі простежити, за яких умов їх взаємодія виходить за межі простого поєднання різних умінь і набуває ознак інтегрованої професійної діяльності.

Музично-рухова підготовка пов'язана не лише зі сприйманням музичного матеріалу, а й із його осмисленням у категоріях руху, пластики, простору та композиції. О. Мартиненко та О. Ємельянова розглядають музичну компетентність майбутнього хореографа через здатність застосовувати музичні знання у професійній діяльності (Мартиненко & Ємельянова, 2021). Таке розуміння дозволяє перейти від музичної обізнано-

сті до питання про характер самого хореографічного рішення. Зв'язок музики й руху може впливати не тільки на ритмічну організацію виконання, а й на формування сценічного та драматургічного смислу, що особливо виразно простежується в дослідженні музично-рухової синхронізації в класичному балеті (Talebi et al., 2026).

Інший змістовий акцент має сценічно-акторська підготовка. Її предметом є способи сценічної дії, виразність виконання, створення образу та осмислення його місця в загальній драматургії твору. В. Сабодаш, С. Афанасьєв і Н. Головко серед засобів формування сценічного образу виокремлюють жест, міміку, уяву та імпровізацію (Сабодаш et al., 2025). Проте пов'язувати цей напрям лише з роботою над персонажем означало б невиправдано звузити його зміст. Драматургічне мислення виконавця охоплює також здатність вибудовувати сценічну дію, співвідносити рух із загальним смислом твору та брати участь у виробленні художніх рішень (Scialom, 2022).

Проєктна підготовка доповнює музично-руховий і сценічно-акторський напрями іншим типом професійних завдань. Її зміст охоплює розроблення задуму, планування, організацію спільної роботи, координацію ресурсів та реалізацію творчого результату. Н. Горбатова розглядає творчий проєкт як поєднання самостійної постановочної роботи, обґрунтування концепції та створення практичного продукту (Горбатова, 2022). У дослідженні В. Фрицюк зміст проєктної діяльності розширюється завдяки залученню музики, драматургії, візуальних і цифрових засобів та необхідності координувати різні види діяльності (Фрицюк, 2026).

Саме на цьому рівні виникає потреба розмежувати проєктну підготовку і колективний хореографічний проєкт. Перша є складником професійної підготовки, тоді як другий може виступати простором практичної взаємодії музично-рухових, сценічно-акторських і проєктних умінь та відповідних професійних рішень. У практиці, описаній Г. Кезер, така робота охоплює музичну й рухову імпровізацію, групову взаємодію та підготовку сценічного результату (Kézér, 2024). Проте їх співіснування в межах одного проєкту ще не означає інтеграції. Для цього принципового значення набуває характер зв'язків між професійними рішеннями.

Характер цих зв'язків дозволяє розмежувати інтеграцію і просте одночасне використання кількох професійних умінь. Найпростішим варіантом є паралельне використання, коли музично-рухове, сценічно-акторське та проєктне рішення існують поруч, але фактично не впливають одне на одне. Більш тісна взаємодія виникає за однобічного пристосування, коли один складник змінюється відповідно до вже прийнятого рішення в іншому. Наприклад, пластичний матеріал підлаштовується під готову музичну структуру, тоді як саме музичне трактування залишається незмінним. Такої взаємодії ще недостатньо, щоб говорити про повноцінну інтеграцію.

Складніший тип взаємодії виникає тоді, коли вплив між професійними рішеннями стає взаємним. Сценічне трактування може змінити спосіб організації руху, а результат репетиційної проби, своєю чергою, спонукати до перегляду попереднього музичного або проєктного задуму. М. Чолфі Феліче та співавтори показують, що робота над хореографічним матеріалом включає пропозиції, переговори, фіксацію та подальше коригування рішень (Ciolfi Felice et al., 2021). Нелінійність творчого процесу й рухливість ролей його учасників простежують також С. Хсю та співавтори (Hsueh et al., 2019). Отже, інтеграцію доцільно пов'язувати не з разовим поєднанням різних засобів, а з можливістю їх взаємного перегляду в процесі роботи.

Цей принцип простежується і в музично-руховій взаємодії. А. Девідсон описує взаємний характер рішень викладача танцю, музиканта і студентів у балетному класі (Davidson, 2023). При цьому узгодження не обов'язково означає буквальну відповідність. Аналіз І. Шарнавель показує, що розбіжності між музичною та руховою структурами також можуть створювати виразний художній результат (Charnavel, 2023).

Перегляд рішень не зводиться до словесного обговорення. Показ, повторна спроба, рухова відповідь, спостереження за партнером або зміна способу виконання теж можуть впливати на подальше рішення, що узгоджується з висновками А. Івальді та співавторів про мультимодальний характер навчальної взаємодії у виконавських мистецтвах (Ivaldi et al., 2021). Колективний характер роботи, описаний Н. Гаскінс, додатково підкреслює значення внеску різних учасників і розподіленої відповідальності (Haskins, 2024).

Механізм інтеграції становлять взаєм-

ний вплив, практична апробація та перегляд музично-рухових, сценічно-акторських і проєктних рішень, який за потреби приводить до їх коригування відповідно до цілісного художнього задуму.

Взаємний перегляд рішень потребує конкретних способів організації творчої роботи. Співтворчість і командна взаємодія створюють умови для розподілу відповідальності та участі студентів у виробленні спільного задуму. Дж. Баттерворт показує, що характер такої участі може істотно відрізнятися залежно від розподілу творчих ролей (Butterworth, 2004), а Н. Гаскінс пов'язує колективне хореографування з переговорюванням, імпровізацією та рефлексією (Haskins, 2024).

Функції цих засобів у творчому процесі різняться. Імпровізація відкриває простір для пошуку альтернатив, тоді як репетиційна апробація дозволяє перевірити прийняте рішення безпосередньо в дії. Рефлексія пов'язана вже з його осмисленням, переглядом та, за потреби, коригуванням. М. Чолфі Феліче та співавтори простежують перегляд матеріалу в процесі колективної роботи (Ciolfi Felice et al., 2021), тоді як А. Івальді та співавтори підкреслюють значення невербальної взаємодії, показу й виправлення у виконавському навчанні (Ivaldi et al., 2021). Імпровізаційні та рефлексивні практики розглядають також А. Демещук з групою дослідників (Демещук et al., 2025).

Професійним результатом такої інтеграції можна вважати здатність майбутнього хореографа самостійно й у співтворчості виробляти, аргументувати, узгоджувати, апробувати та переглядати музично-рухові, сценічно-акторські й проєктні рішення, за потреби коригуючи їх відповідно до цілісного художнього задуму та умов сценічної реалізації. Інтегрованість у цьому випадку виявляється через взаємний вплив і перегляд професійних рішень, що забезпечують цілісне застосування набутих умінь.

Досліджена тріада не претендує на вичерпне представлення всієї професійної підготовки хореографа. Хореографічна композиція не вилучається з запропонованого підходу, а розглядається як професійна діяльність, у межах якої інтеграція може виявлятися найбільш виразно. Успішний колективний сценічний продукт водночас не може автоматично свідчити про однаковий рівень інтегрованої підготовленості всіх учасників, оскільки їхній внесок у вироблення та перегляд рішень може бути нерівномірним (Ciolfi Felice et al., 2021). Отже, запропонований підхід спрямований не на розширення переліку складників підготовки, а на уточнення характеру зв'язків між ними в реальному творчому процесі.

Висновки. Теоретичний аналіз дав змогу розмежувати музично-рухову, сценічно-акторську та проєктну підготовку за характером професійних рішень, з якими вони пов'язані. Музично-руховий напрям охоплює осмислення музичного матеріалу в русі, пластиці та композиції, сценічно-акторський стосується організації сценічної дії, образу й драматургічного смислу, а проєктний пов'язаний із розробленням, координацією та реалізацією спільного творчого задуму. Колективний хореографічний проєкт при цьому постає простором, у якому ці напрями можуть вступати у взаємодію. Однак їх одночасна присутність ще не означає інтеграції. Її ознакою є взаємний вплив професійних рішень, їх апробація та перегляд, коли зміна одного складника може спричинити збереження, уточнення або коригування іншого.

Професійний результат такого процесу виявляється у здатності майбутнього хореографа самостійно й у співтворчості виробляти, аргументувати, узгоджувати та переглядати різні типи рішень відповідно до цілісного художнього задуму. Запропонований підхід не вичерпує структуру професійної підготовки, а конкретизує механізм взаємодії її складників у процесі колективної творчої діяльності.

Перспективи подальших досліджень. Перспективним є емпіричне вивчення того, як взаємний перегляд музично-рухових, сценічно-акторських і проєктних рішень проявляється в реальній роботі студентів над колективним хореографічним проєктом та які ознаки можуть свідчити про сформованість такої здатності.

Авторські внески згідно з CRediT / Author Contributions (CRediT)
Волкова Юлія – концептуалізація дослідження, розроблення теоретичних і методологічних засад, аналіз та систематизація наукових джерел, підготовка первинного варіанту рукопису.
Мікулінська Ольга – участь у концептуалізації дослідження, теоретичний аналіз, верифікація основних положень, редагування та доопрацювання рукопису.

Фінансування / Funding
Дослідження здійснено без залучення зовнішнього фінансування.

Етика та згода учасників / Ethics and Informed Consent
Не застосовується.

Дозволи на зображення / Image Permissions
Не застосовується.

Доступність даних / Data Availability
Не застосовується.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Автори засвідчують, що під час підготовки цієї статті технології штучного інтелекту використовувалися для мовного та стилістичного редагування тексту, а також структурування пошукових запитів на початковому етапі дослідження. Усі теоретичні положення, інтерпретації та висновки сформульовані авторами, які несуть повну відповідальність за зміст статті.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Автори заявляють про відсутність фінансових, особистих, авторських чи інших інтересів, що могли б вплинути на проведення дослідження або його результати.

Надійшла до редакції / Received: 28.08.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 17.09.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 02.10.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Горбатова, Н. О. (2022). Бакалаврський творчий проєкт у підготовці студента за освітньо-професійною програмою «Бальна хореографія». *Танцювальні студії*, *5*(2), 148–156. **https://doi.org/10.31866/2616-7646.5.2.2022.269344**

Демещук, А., Курілов, Д., & Ятченко, Н. (2025). Педагогічні стратегії формування сценічної виразності у студентів-хореографів. *Вісник науки та освіти*, *10*(40), 1541–1554. **https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-10(40)-1541-1554**

Заєць, С. (2022). Проєктна діяльність як засіб формування творчої особистості хореографа у процесі професійної підготовки. *Актуальні питання гуманітарних наук*, *54*(1), 108–112. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-1-15**

Мартиненко, О. В., & Ємельянова, О. Ю. (2021). Бінарний підхід у формуванні музичної компетентності майбутнього хореографа. *Наукові записки. Серія «Психолого-педагогічні науки»*, *3*, 83–92. **https://doi.org/10.31654/2663-4902-2021-PP-3-83-92**

Сабодаш, В., Афанасьєв, С., & Головко, Н. (2025). Акторська майстерність у сценічному народному танці: між традицією, імпровізацією та цифровими технологіями. *Актуальні питання гуманітарних наук*, *88*(2), 121–126. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/88-2-18**

Фрицюк, В. (2026). Формування готовності майбутніх педагогів-хореографів до реалізації інтегрованих художніх проєктів у позашкільних закладах. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія*, *85*, 78–82. **https://doi.org/10.31652/2415-7872-2026-85-78-82**

Butterworth, J. (2004). Teaching choreography in higher education: A process continuum model. *Research in Dance Education*, *5*(1), 45–67. **https://doi.org/10.1080/1464789042000190870**

Charnavel, I. (2023). Moving to the rhythm of spring: A case study of the rhythmic structure of dance. *Linguistics and Philosophy*, *46*, 799–838. **https://doi.org/10.1007/s10988-022-09356-z**

Ciolfi Felice, M., Fdili Alaoui, S., & Mackay, W. E. (2021). Studying choreographic collaboration in the wild. In *Proceedings of the 2021 ACM Designing Interactive Systems Conference* (pp. 2039–2051). ACM. **https://doi.org/10.1145/3461778.3462063**

Davidson, A. (2023). "The cycle of creativity": A case study of the working relationship between a dance teacher and a dance musician in a ballet class. *Research in Dance Education*, *24*(4), 323–341. **https://doi.org/10.1080/14647893.2021.1971645**

Haskins, N. (2024). Meshwork choreography: A pragmatic approach to collaborative embodied learning in South African higher education. *Research in Dance Education*. Advance online publication. **https://doi.org/10.1080/14647893.2024.2413624**

Hsueh, S., Fdili Alaoui, S., & Mackay, W. E. (2019). Deconstructing creativity: Non-linear processes and fluid roles in contemporary music and dance. *Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction*, *3*(CSCW), Article 203, 1–21. **https://doi.org/10.1145/3359305**

Ivaldi, A., Sanderson, A. S., Hall, G., & Forrester, M. (2021). Learning to perform: A conversation analytic systematic review of learning and teaching practices in performing arts lesson interactions. *Learning, Culture and Social Interaction*, *28*, Article 100459. **https://doi.org/10.1016/j.lcsi.2020.100459**

Kézér, G. (2024). Project pedagogy in commercial dance education: Soundpainting with body. *Tánc és Nevelés / Dance and Education*, *5*(2), 107–119. **https://doi.org/10.46819/TN.5.2.107-119**

Scialom, M. (2022). Performer's dramaturgy: Developing dramaturgical thinking through choreological practice. *Theatre, Dance and Performance Training*, *13*(4), 573–586. **https://doi.org/10.1080/19443927.2022.2083668**

Talebi, M., Cienki, A., & Meelberg, V. (2026). Multimodal communication through dance-music synchronization: Narrative embodiment in classical ballet. *Research in Dance Education*. Advance online publication. **https://doi.org/10.1080/14647893.2026.2682749**

REFERENCES

Butterworth, J. (2004). Teaching choreography in higher education: A process continuum model. *Research in Dance Education*, *5*(1), 45–67. **https://doi.org/1464789042000190870** [in English].

Charnavel, I. (2023). Moving to the rhythm of spring: A case study of the rhythmic structure of dance. *Linguistics and Philosophy*, *46*, 799–838. **https://doi.org/10.1007/s10988-022-09356-z** [in English].

Ciolfi Felice, M., Fdili Alaoui, S., & Mackay, W. E. (2021). Studying choreographic collaboration in the wild. In *Proceedings of the 2021 ACM Designing Interactive Systems Conference* (pp. 2039–2051). ACM. **https://doi.org/10.1145/3461778.3462063** [in English].

Davidson, A. (2023). "The cycle of creativity": A case study of the working relationship between a dance teacher and a dance musician in a ballet class. *Research in Dance Education*, *24*(4), 323–341. **https://doi.org/10.1080/14647893.2021.1971645** [in English].

Demeshchuk, A., Kurilov, D., & Yatchenko, N. (2025). Pedahohichni stratehii formuvannia stsenichnoi vyraznosti u studentiv-khoreohrafiv [Pedagogical strategies for developing stage expressiveness in choreography students]. *Visnyk nauky ta osvity*, *10*(40), 1541–1554. **https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-10(40)-1541-1554** [in Ukrainian].

Frytsiuk, V. (2026). Formuvannia hotovnosti maibutnikh pedahohiv-khoreohrafiv do realizatsii intehrovanykh khudozhnikh proiektiv u pozashkilnykh zakladakh [Forming the readiness of future teachers-choreographers to implement integrated art projects in out-of-school institutions]. *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho. Seriia: Pedahohika i psykholohiia*, *85*, 78–82. **https://doi.org/10.31652/2415-7872-2026-85-78-82** [in Ukrainian].

Haskins, N. (2024). Meshwork choreography: A pragmatic approach to collaborative embodied learning in South African higher education. *Research in Dance Education*. Advance online publication. **https://doi.org/10.1080/14647893.2024.2413624** [in English].

Horbatova, N. O. (2022). Bakalavrskyi tvorchyi proiekt u pidhotovtsi studenta za osvitno-profesiinoiu prohramoiu «Balna khoreohrafiia» [Bachelor creative project in student training under the educational and professional program "Ballroom Choreography"]. *Tantsiuvalni studii*, *5*(2), 148–156. **https://doi.org/10.31866/2616-7646.5.2.2022.269344** [in Ukrainian].

Hsueh, S., Fdili Alaoui, S., & Mackay, W. E. (2019). Deconstructing creativity: Non-linear processes and fluid roles in contemporary music and dance. *Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction*, *3*(CSCW), Article 203, 1–21. **https://doi.org/10.1145/3359305** [in English].

Ivaldi, A., Sanderson, A. S., Hall, G., & Forrester, M. (2021). Learning to perform: A conversation analytic systematic review of learning and teaching practices in performing arts lesson interactions. *Learning, Culture and Social Interaction*, *28*, Article 100459. **https://doi.org/10.1016/j.lcsi.2020.100459** [in English].

Kézér, G. (2024). Project pedagogy in commercial dance education: Soundpainting with body. *Tánc és Nevelés / Dance and Education*, *5*(2), 107–119. **https://doi.org/10.46819/TN.5.2.107-119** [in English].

Martynenko, O. V., & Yemelianova, O. Yu. (2021). Binarnyi pidkhid u formuvanni muzychnoi kompetentnosti maibutnoho khoreohrafa [Binary approach in the formation of musical competence of the future choreographer]. *Naukovi zapysky. Seriia «Psykholoho-pedahohichni nauky»*, *3*, 83–92. **https://doi.org/10.31654/2663-4902-2021-PP-3-83-92** [in Ukrainian].

Sabodash, V., Afanasiev, S., & Holovko, N. (2025). Aktorska maisternist u stsenichnomu narodnomu tantsi: mizh tradytsiieiu, improvizatsiieiu ta tsyfrovymy tekhnolohiiamy [Acting skills in stage folk dance: Between tradition, improvisation and digital technologies]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, *88*(2), 121–126. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/88-2-18** [in Ukrainian].

Scialom, M. (2022). Performer's dramaturgy: Developing dramaturgical thinking through choreological practice. *Theatre, Dance and Performance Training*, *13*(4), 573–586. **https://doi.org/10.1080/19443927.2022.2083668** [in English].

Talebi, M., Cienki, A., & Meelberg, V. (2026). Multimodal communication through dance-music synchronization: Narrative embodiment in classical ballet. *Research in Dance Education*. Advance online publication. **https://doi.org/10.1080/14647893.2026.2682749** [in English].

Zaiets, S. (2022). Proiektna diialnist yak zasib formuvannia tvorchoi osobystosti khoreohrafa u protsesi profesiinoi pidhotovky [Project activity as a means of forming the creative personality of the choreographer in the process of professional training]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, *54*(1), 108–112. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-1-15** [in Ukrainian].

УДК 7.05:004.9 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.24

Гула Євген
професор кафедри графічного дизайну Київського національного університету технологій та дизайну, *Київ, Україна*
email: ye.gula@ukr.net

Yevhen Gula
Professor at the Department of Graphic Design, Kyiv National University of Technologies and Design, *Kyiv, Ukraine*
email: ye.gula@ukr.net

ТЕХНОЛОГІЇ ТА ІННОВАЦІЇ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ

Мета дослідження: уточнити роль цифрових технологій та інновацій у трансформації сучасного дизайну з акцентом на графічному й виставковому дизайні та візуальних комунікаціях, а також визначити критерії, за якими технологічне нововведення набуває власне дизайнерської, а не лише технічної або декоративної цінності.

Методи: дослідження поєднує системний і порівняльний підходи, аналіз наукової літератури, візуально-композиційний та функціональний аналіз, а також метод case study. Емпіричний матеріал становлять три візуальні об'єкти, наведені в статті: гібридна портретна композиція, дизайн обкладинки альбому та афіша міжнародної виставки. Їх зіставлено за функцією, способом технологічної інтеграції, характером візуальної мови та комунікаційним результатом.

Наукова новизна: запропоновано чотирирівневу модель технологічної інтеграції в дизайні – інструментальний, генеративно-алгоритмічний, інтерактивно-середовищний і системно-комунікаційний рівні – та обґрунтовано три критерії інноваційності дизайнерського рішення: функціональну доцільність, трансформацію дизайн-процесу і посилення комунікативної взаємодії.

Результати: встановлено, що цифровізація не тотожна інновації: саме використання програмного забезпечення, нейромереж або мультимедіа не переводить об'єкт у площину сучасного дизайну без чіткої проєктної функції. Найбільш продуктивною є модель, у якій технологія використовується як дизайн-матеріал і засіб ітеративного прототипування, а рішення контролюється дизайнером з огляду на зміст, ідентичність, доступність та сценарій сприйняття.

Висновки: сучасний дизайн розвивається від цифрового інструментарію до систем людсько-машинної співтворчості. Професійна цінність інновації визначається не кількістю технологічних ефектів, а здатністю покращувати функцію, візуальну ієрархію, адаптивність і комунікацію з користувачем. Це потребує поєднання технологічної компетентності з критичним мисленням, етичною відповідальністю та збереженням авторської позиції дизайнера.

Ключові слова: сучасний дизайн; графічний дизайн; цифрові технології; інновації; генеративний штучний інтелект; візуальні комунікації; дизайн-процес.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

TECHNOLOGIES AND INNOVATIONS IN CONTEMPORARY DESIGN

The purpose of the study: to clarify the role of digital technologies and innovations in the transformation of contemporary design, with an emphasis on graphic and exhibition design and visual communications, as well as to identify the criteria by which a technological innovation acquires specifically design value rather than merely technical or decorative value.

Methods: the research combines systemic and comparative approaches, literature review, visual-compositional and functional analysis, and the case-study method. The empirical material consists of three visual objects presented in the article: a hybrid portrait composition, an album-cover design, and an international exhibition poster. They are compared by function, mode of technological integration, visual language, and communicative outcome.

Scientific novelty: a four-level model of technological integration in design is proposed: instrumental, generative-algorithmic, interactive-environmental, and systemic-communicative. Three criteria for assessing innovative design are substantiated: functional relevance, transformation of the design process, and enhancement of communication and interaction.

Results: digitalization is shown not to be synonymous with innovation. The mere use of software, neural networks, or multimedia does not make an object an example of contemporary design unless it performs a clearly defined project function. The most productive model treats technology as a design material and a means of iterative prototyping while keeping conceptual, ethical, and communicative control with the designer.

Conclusions: contemporary design is moving from the use of digital tools toward systems of human–machine co-creation. The professional value of innovation is determined not by the quantity of technological effects but by its capacity to improve function, visual hierarchy, adaptability, and user communication. This requires combining technological competence with critical thinking, ethical responsibility, and a distinct authorial position.

Keywords: contemporary design; graphic design; digital technologies; innovation; generative artificial intelligence; visual communication; design process.

Постановка проблеми та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Цифрова трансформація змінила не лише набір інструментів дизайнера, а й логіку проєктної діяльності. У графічному, комунікаційному та виставковому дизайні програмні середовища, генеративні алгоритми, штучний інтелект, 3D-візуалізація, AR/VR і цифрове прототипування застосовуються від етапу пошуку концепції до адаптації готового продукту. Водночас цифровий характер об'єкта нерідко автоматично ототожнюють з інноваційністю. Для дизайну таке ототожнення є недостатнім: професійна цінність визначається проєктною функцією, адресатом, візуальною ієрархією, сценарієм використання та якістю комунікації. Тому технологію доцільно оцінювати за тим, як вона змінює процес і результат проєктування, а не за самим фактом її застосування.

Особливо виразно проблема проявляється у візуальних комунікаціях, де межі між мистецьким твором, цифровою ілюстрацією, графічним дизайном і медіаконтентом є рухомими. Колаж, комп'ютерна обробка, генеративне зображення або 3D-візуалізація можуть слугувати як автономному художньому висловлюванню, так і конкретному дизайнерському завданню. Відмінність задає функція: дизайн структурує повідомлення, формує ідентичність, організовує взаємодію і передбачає користувача. У цьому сенсі інновація виникає тоді, коли технологія створює нову якість проєктного рішення (Verganti et al., 2020).

Актуальність проблеми посилюється поширенням генеративного штучного інтелекту. У графічному дизайні ШІ використовується для автоматизації рутинних операцій, генерації варіантів, обробки зображень і підтримки творчого пошуку (Li et al., 2024). Разом із продуктивністю зростають ризики шаблонізації, непередбачуваності результату, порушення авторських прав і втрати контролю над культурними кодами. Отже, потрібні критерії, що дозволяють відрізнити технологічну ефектність від дизайнерської інновації.

Практичне значення проблеми пов'язане з професійною підготовкою дизайнерів. Сучасний

фахівець має поєднувати композиційне й типографічне мислення, проєктну методологію, цифрову грамотність, роботу з даними та критичне використання AI-інструментів. Дослідження підготовки здобувачів графічного дизайну в Україні показують потребу орієнтувати навчання не на окремі програми, а на здатність розв'язувати комунікаційні й проєктні завдання в мінливому технологічному середовищі (Бобренко & Сліпіч, 2026).

Аналіз основних досліджень і публікацій. Українські дослідження графічного дизайну акцентують його функціонування в інформаційному й візуальному просторі, де художньо-образна виразність підпорядкована комунікаційному завданню (Колосніченко, 2022). Значну увагу приділено типографіці та організації текстової інформації (Підгурний, 2015), формоутворенню і проєктним прийомам (Садова, 2025), а також зміні художньої виразності під впливом поліграфічних і цифрових технологій (Островський & Голубєва, 2013). Водночас тенденція до повернення рукотворності демонструє, що технологічність не скасовує потреби в авторській пластичній мові (Сбітнєва, 2015).

Окремий напрям становлять дослідження ідентичності й культурної специфіки. В. Косів (2019) показує залежність візуальної мови дизайну від історичних, соціальних і національних кодів. Для цифрового середовища це принципово, оскільки генеративні системи можуть створювати стилістично переконливі, але культурно поверхові рішення. Практика партисипативного дизайну додатково засвідчує, що інновація може полягати у новій моделі участі користувачів і спільнот, а не лише в новому інструменті (Борисенко & Близнюк, 2026).

Найдинамічніше поле сучасних досліджень пов'язане зі штучним інтелектом. С. Геренко (2024) аналізує генеративні нейромережі як чинник зміни графічного дизайну, а H. Li та співавтори (2024) систематизують способи застосування AI у галузі. У HCI-дослідженнях машинне навчання розглядається як новий «матеріал» дизайну, що вимагає роботи з імовірнісною поведінкою систем (Dove et al., 2017), а складність людино-машинної взаємодії пов'язується з недостатньою передбачуваністю алгоритмів (Yang et al., 2020). У ширшому контексті AI змінює не лише інструментарій, а й сам процес створення інновацій (Verganti et al., 2020).

Для практики принциповими є людиноцентричність і керованість AI. Рекомендації S. Amershi та співавторів (2019) наголошують на зрозумілих очікуваннях, можливості виправлення та збереженні контролю користувача; B. Shneiderman (2020) пов'язує якість AI-систем із надійністю, безпекою й людською відповідальністю. За J. Hou та ін. (2025), експериментальні дані також показують подвійний ефект GenAI: він здатний розширювати простір ідей, але за певних умов звужує творчий пошук і підсилює залежність від запропонованих алгоритмом варіантів.

Попри значну кількість праць, недостатньо визначеними залишаються критерії, за якими технологічне нововведення можна кваліфікувати саме як дизайнерську інновацію. Бракує також моделі, що пов'язувала б рівень технологічної інтеграції з функцією, комунікацією та авторською відповідальністю. На розв'язання цієї частини проблеми спрямовано подальший аналіз.

Формулювання цілей та завдань статті. Мета статті полягає у визначенні специфіки технологій та інновацій у сучасному дизайні з акцентом на графічному й виставковому дизайні та візуальних комунікаціях. Для досягнення мети поставлено такі завдання: 1) систематизувати основні способи включення цифрових технологій у дизайн-процес; 2) запропонувати критерії, що відрізняють дизайнерську інновацію від суто технічної або декоративної новизни; 3) апробувати ці критерії на трьох візуальних кейсах, наведених у статті; 4) визначити можливості та обмеження генеративного ШІ й сформулювати практичні орієнтири його відповідального використання.

Методологія має якісно-аналітичний характер. Системний підхід застосовано для розгляду технології як елемента цілісного дизайн-процесу; порівняльний – для зіставлення рівнів інтеграції й трьох кейсів; візуально-композиційний – для аналізу ієрархії, типографіки, кольору й образної структури; функціональний – для визначення адресата, носія та комунікаційної ролі об'єкта. Метод case study дає змогу перевірити теоретичні положення на конкретному візуальному матеріалі. Обмеження дослідження полягає в невеликій кількості кейсів, тому запропонована модель потребує подальшої емпіричної перевірки.

Наукова новизна полягає у чотирирівневій моделі технологічної інтеграції в дизайні

– інструментальній, генеративно-алгоритмічній, інтерактивно-середовищній і системно-комунікаційній – та у трьох взаємопов'язаних критеріях інноваційності: функціональній доцільності, трансформації дизайн-процесу і посиленні комунікативної взаємодії. Модель дозволяє оцінювати не наявність технології, а її проєктну роль.

Виклад основного матеріалу та його результатів. У сучасному дизайні технологія може діяти як інструмент виконання або як чинник, що змінює сам принцип проєктування. У першому випадку вона прискорює верстку, обробку зображень і підготовку макетів; у другому – впливає на генерування варіантів, персоналізацію, адаптивність, взаємодію з користувачем і масштабування візуальної системи. Саме друга роль найбільше пов'язана з інновацією, однак лише за умови збереження проєктної функції й авторського контролю.

Таблиця 1. Рівні технологічної інтеграції в сучасному дизайні

Рівень	Характеристика	Типові технології	Критерій дизайнерської цінності
Інструментальний	Технологія оптимізує виконання вже сформованого задуму	векторні та растрові редактори; цифрова типографіка; 3D-візуалізація	точність, керованість, економія часу без втрати якості
Генеративно-алгоритмічний	Система продукує варіанти або бере участь в ідеації	GenAI; параметричні та генеративні алгоритми; ML	контроль варіативності, релевантність брифу, авторська селекція
Інтерактивно-середовищний	Форма змінюється внаслідок дії користувача або середовища	AR/VR/XR; сенсори; проєкційні та інтерактивні системи	зрозумілий сценарій взаємодії, доступність, просторово-часова цілісність
Системно-комунікаційний	Дизайн функціонує як адаптивна система в різних каналах	responsive design; дизайн-системи; платформи; data-driven персоналізація	послідовність ідентичності, масштабованість, адаптивність і вимірюваність

Джерело: розроблено автором на основі (Геренко, 2024; Amershi et al., 2019; Li et al., 2024; Verganti et al., 2020; Yang et al., 2020).

На інструментальному рівні цифрові засоби переважно підвищують швидкість і точність роботи: редагування, ретушування, верстка, кольорокорекція, підготовка до друку чи публікації. Така цифровізація є базовою професійною умовою, але сама по собі не становить інновації. Її цінність визначається якістю вирішення завдання та збереженням читабельності, ієрархії й композиційної цілісності (Сбітнєва, 2015).

H. Li, J. Hou та ін. (2024; 2025) стверджують, що на генеративно-алгоритмічному рівні змінюється ідеація: система пропонує множину композиційних, образних або стилістичних варіантів. Продуктивність такого підходу полягає у швидкому розширенні поля пошуку, але результат потребує дизайнерського відбору, перевірки на відповідність брифу та доопрацювання. Тому GenAI доцільно трактувати як керований співтворчий матеріал, а не як автономного автора.

Інтерактивно-середовищний рівень пов'язаний із переходом від статичного носія до досвіду, що розгортається в часі. У виставковому дизайні, цифрових експозиціях, AR/VR і вебсередовищах об'єкт реагує на дії користувача, контекст або дані. Тут інноваційність оцінюється не видовищністю ефекту, а тим, чи покращує інтерактивність орієнтацію, розуміння змісту та залучення.

Системно-комунікаційний рівень характерний для ідентичностей і візуальних систем, які працюють одночасно в друкованих, екранних і просторових носіях. Технологія забезпечує модульність, адаптацію та послідовність, а дизайнер визначає правила системи. Інновація виявляєть-

ся у здатності рішення зберігати впізнаваність і функціональність у різних сценаріях, а не в кількості цифрових ефектів.

Відмінність між мистецтвом і дизайном у цифровому середовищі доцільно визначати через цільову установку. Мистецький твір може бути самодостатнім висловлюванням, тоді як дизайнерський об'єкт має розв'язувати конкретне завдання для певної аудиторії та носія. Це не заперечує художньої складової дизайну, але змінює критерій оцінювання: технологічний прийом набуває дизайнерської цінності тоді, коли підтримує функцію, структуру повідомлення і сценарій сприйняття.

Емпіричний аналіз охоплює три візуальні кейси, наведені в статті. Перший – гібридна портретна композиція з живописними, текстовими й цифровими нашаруваннями. Вона демонструє виразний потенціал цифрової текстуризації та колажу, але не має очевидно заданої комунікаційної функції. Тому цей приклад є межовим: він показує, що технологічна складність і художня експресія ще не є достатньою підставою для віднесення об'єкта до дизайну.



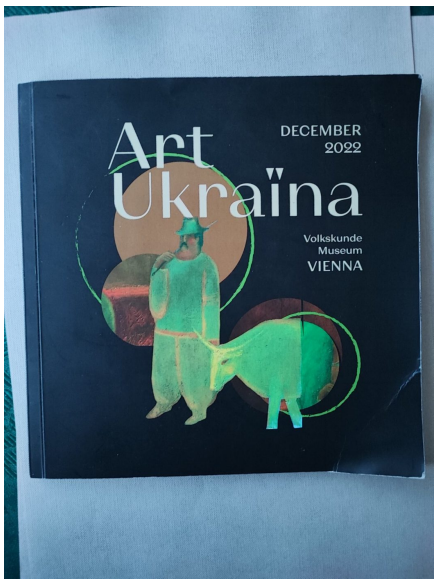
Іл. 1. Гібридна портретна композиція як межовий приклад між художньою практикою та дизайнерською візуалізацією

Другий кейс – обкладинка альбому «Ewelia» – має чітке проєктне призначення. Контрастний фон, символ пера, типографіка й абстрактні кольорові елементи формують ідентичність видання та організовують перше сприйняття продукту. Цифрові інструменти тут підтримують композицію, масштабування і підготовку макета до різних носіїв. За запропонованою моделлю це насамперед інструментальний рівень із системно-комунікаційними ознаками.



Іл. 2. Обкладинка альбому «Ewelia» як приклад гібридної графічної мови та цифрової інтеграції

Третій кейс – афіша «Art Ukraina» у Відні – найпослідовніше репрезентує комунікаційний та виставковий дизайн. Типографічна ієрархія, геометричні форми й контрастні акценти підпорядковані повідомленню про подію та швидкому зчитуванню інформації. Технологія не демонструється як самоціль: її роль полягає у забезпеченні модульності, відтворюваності та потенційної адаптації афіші для цифрових каналів. Це відповідає системно-комунікаційному рівню інтеграції.



Іл. 3. Афіша «Art Ukraina» у Відні як об’єкт виставкового дизайну та візуальної комунікації

Порівняння кейсів уточнює ключовий критерій: дизайнерська інновація виникає тоді, коли технологія вбудована в логіку проєктної функції. У першому кейсі вона переважно розширює художню мову; у другому – допомагає формувати й відтворювати візуальну ідентичність; у третьому – організовує комунікацію події та її масштабування. Отже, перехід від мистецької експресії до дизайну відбувається через конкретизацію адресата, носія, інформаційної структури та сценарію використання.

Як вважають J. Hou та ін. (2025), штучний інтелект доцільно застосовувати на етапах дизайн-процесу неоднаково. Під час ідеації він корисний для пошуку метафор, колірних і композиційних альтернатив; на етапі реалізації потребує жорсткішого контролю типографіки, брендпослідовності, параметрів друку й експорту та можливості повторного редагування. Такий поділ узгоджується з експериментальними даними про найбільшу користь GenAI для розширення варіантів пошуку, а не для безконтрольного фінального рішення.

За результатами досліджень S. Amershi, B. Shneiderman та ін. (2019; 2020), етичний вимір інноваційного дизайну охоплює авторство й походження даних, репрезентацію, прозорість та професійну відповідальність. Дизайнер має перевіряти правомірність використання контенту, уникати відтворення стереотипів, фіксувати істотну роль AI у робочому процесі та не передавати алгоритму остаточні рішення щодо змісту, читабельності й доступності. Такий підхід відповідає принципам людиноцентричного AI, де контроль і можливість корекції залишаються за людиною.

Не менш важливою є освітня складова. Підготовка дизайнера не повинна зводитися до опанування конкретних програм, адже інструменти швидко змінюються. Стійкими компетентностями залишаються постановка проблеми, робота з брифом, композиція й типографіка, прототипування, критичний відбір варіантів, перевірка на доступність і аргументація рішення. AI-грамотність має інтегруватися в цю основу як здатність правильно формулювати запит, оцінювати результат, перевіряти джерела та відповідально редагувати згенерований матеріал (Бобренко & Сліпіч, 2026).

Отримані результати дозволяють уточнити поняття «інноваційний дизайн». У межах цього дослідження ним пропонується вважати про-

єктний підхід, у якому нові технології не просто прискорюють операції, а змінюють спосіб генерування, реалізації, взаємодії або масштабування рішення, водночас зберігаючи функціональну відповідність, комунікаційну якість і відповідальність дизайнера. Таке визначення відмежовує інновацію від декоративної технологізації.

Висновки. Проведене дослідження підтвердило, що аналіз технологій та інновацій у межах спеціальності «Дизайн» потребує фокусування на проєктній функції. Цифровізація є умовою сучасної практики, але не тотожна інновації. Дизайнерську цінність технології визначають її здатність покращувати функцію, змінювати процес проєктування та посилювати взаємодію з аудиторією.

Запропонована чотирирівнева модель – інструментальний, генеративно-алгоритмічний, інтерактивно-середовищний і системно-комунікаційний рівні – дає змогу зіставляти різні форми технологічної інтеграції за спільними критеріями. Кейс-аналіз показав, що один і той самий цифровий прийом може мати різний професійний статус залежно від задачі: портретна композиція є межовим художньо-дизайнерським прикладом, обкладинка – функціональним графічним продуктом, афіша – елементом системної візуальної комунікації. Генеративний ШІ доцільно розглядати як керований дизайн-матеріал, особливо цінний на етапі ідеації, але такий, що потребує авторського, етичного й технічного контролю.

Перспективи подальших досліджень та рекомендації. Подальші дослідження доцільно спрямувати на емпіричну перевірку запропонованих критеріїв із залученням професійних дизайнерів, студентів і користувачів. Перспективними є порівняння AI-асистованих і традиційних дизайн-процесів за часом виконання, різноманітністю рішень, читабельністю, впізнаваністю та оцінками аудиторії, а також вивчення AR/VR, адаптивних ідентичностей і генеративних систем у виставковому та комунікаційному дизайні.

Для практики рекомендується фіксувати роль AI та інших автоматизованих інструментів у дизайн-процесі; визначати критерії відбору варіантів до генерації; перевіряти походження й правовий статус контенту; тестувати рішення на різних носіях і з цільовою аудиторією; зберігати можливість ручного редагування та відтворюваність ключових етапів. Це дозволяє поєднати технологічну експериментальність із професійною відповідальністю.

Авторські внески згідно з CRediT / Author Contributions (CRediT)
Гула Євген – одноосібне авторство.

Фінансування / Funding
Дослідження здійснено без залучення зовнішнього фінансування.

Етика та згода учасників / Ethics and Informed Consent
Не застосовується.

Дозволи на зображення / Image Permissions
Ілюстрації (іл. 1–3) надано автором статті для публікації.

Доступність даних / Data Availability
Не застосовується.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Автор запевняє, що технології штучного інтелекту при підготовці цієї статті не застосовувалися.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Автор підтверджує відсутність будь-якого конфлікту інтересів – фінансового, особистого, авторського чи іншого, – який міг би позначитися на проведенні дослідження або на викладених у статті результатах.

Надійшла до редакції / Received: 29.08.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 18.09.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 03.10.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Бобренко, Р., & Сліпіч, А. (2026). Методи викладання мистецьких дисциплін у підготовці здобувачів спеціальності «Графічний дизайн»: український ринок праці та досвід НАКККіМ. *Professional Art Education*, *7*(1), 41–52. **https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.01.05**

Борисенко, Д., & Близнюк, Т. (2026). Партисипативний дизайн у процесі розробки фірмового знаку для візуальної ідентифікації територіальної громади. *Professional Art Education*, *7*(2), 6–13. **https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.01**

Геренко, С. (2024). Штучний інтелект у графічному дизайні: кейс генеративних нейромереж. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, *7*(1), 78–91. **https://doi.org/10.31866/2617-7951.7.1.2024.300924**

Колосніченко, М. В. (Ред.). (2022). *Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі*. КНУТД.

Косів, В. (2019). *Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років*. Родовід.

Островський, О. С., & Голубєва, Н. В. (2013). *Еволюція художньо-образної виразності об'єктів графічного дизайну в процесі розвитку поліграфічних технологій*. УІПА.

Підгурний, І. С. (Уклад.). (2015). *Графічний дизайн. Типографіка*. Аксіома.

Садова, В. В. (Уклад.). (2025). *Проєктування та формоутворення в графічному дизайні*. КАІ.

Сбітнєва, Н. Ф. (2015). Тенденції розвитку сучасного графічного дизайну: повернення до рукотворності. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, (4), 60–66.

Amershi, S., Weld, D., Vorvoreanu, M., Fourney, A., Nushi, B., Collisson, P., Suh, J., Iqbal, S., Bennett, P. N., Inkpen, K., Teevan, J., Kikin-Gil, R., & Horvitz, E. (2019). Guidelines for human-AI interaction. In *Proceedings of the 2019 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (Paper 3, pp. 1–13). ACM. **https://doi.org/10.1145/3290605.3300233**

Dove, G., Halskov, K., Forlizzi, J., & Zimmerman, J. (2017). UX design innovation: Challenges for working with machine learning as a design material. In *Proceedings of the 2017 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (pp. 278–288). ACM. **https://doi.org/10.1145/3025453.3025739**

Hou, J. J., Wang, L., Wang, G., Wang, H. J., & Yang, S. (2025). The double-edged roles of generative AI in the creative process: Experiments on design work. *Information Systems Research*. Advance online publication. **https://doi.org/10.1287/isre.2024.0937**

Li, H., Xue, T., Zhang, A., & Luo, X. (2024). The application and impact of artificial intelligence technology in graphic design: A critical interpretive synthesis. *Heliyon*, *10*(21), e40037. **https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2024.e40037**

Shneiderman, B. (2020). Human-centered artificial intelligence: Reliable, safe & trustworthy. *International Journal of Human–Computer Interaction*, *36*(6), 495–504. **https://doi.org/10.1080/10447318.2020.1741118**

Verganti, R., Vendraminelli, L., & Iansiti, M. (2020). Innovation and design in the age of artificial intelligence. *Journal of Product Innovation Management*, *37*(3), 212–227. **https://doi.org/10.1111/jpim.12523**

Yang, Q., Steinfeld, A., Rosé, C. P., & Zimmerman, J. (2020). Re-examining whether, why, and how human-AI interaction is uniquely difficult to design. In *Proceedings of the 2020 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (pp. 1–13). ACM. **https://doi.org/10.1145/3313831.3376301**

REFERENCES

Amershi, S., Weld, D., Vorvoreanu, M., Fourney, A., Nushi, B., Collisson, P., Suh, J., Iqbal, S., Bennett, P. N., Inkpen, K., Teevan, J., Kikin-Gil, R., & Horvitz, E. (2019). Guidelines for human-AI interaction. In *Proceedings of the 2019 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (Paper 3, pp. 1–13). ACM. **https://doi.org/10.1145/3290605.3300233** [in English].

Bobrenko, R., & Slipich, A. (2026). Metody vykladannia mystetskykh dystsyplin u pidhotovtsi zdobuvachiv spetsialnosti «Hrafichnyi dyzain»: ukrainskyi rynok pratsi ta dosvid NAKKKiM [Methods of teaching art disciplines in training students of the Graphic Design specialty: Ukrainian labor market and NACAM experience]. *Professional Art Education*, *7*(1), 41–52. **https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.01.05** [in Ukrainian].

Borysenko, D., & Blyznyuk, T. (2026). Partysypatyvnyi dyzain u protsesi rozrobky firmovoho znaku dlia vizualnoi identyfikatsii terytorialnoi hromady [Participatory design processes in creating a visual identity brand mark for territorial communities]. *Professional Art Education*, *7*(2), 6–13. **https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.01** [in Ukrainian].

Dove, G., Halskov, K., Forlizzi, J., & Zimmerman, J. (2017). UX design innovation: Challenges for working with machine learning as a design material. In *Proceedings of the 2017 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (pp. 278–288). ACM. **https://doi.org/10.1145/3025453.3025739** [in English].

Herenko, S. (2024). Shtuchnyi intelekt u hrafichnomu dyzaini: keis heneratyvnykh neiromerezh [Artificial intelligence in graphic design: The case of generative neural networks]. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu*, *7*(1), 78–91. **https://doi.org/10.31866/2617-7951.7.1.2024.300924** [in Ukrainian].

Hou, J. J., Wang, L., Wang, G., Wang, H. J., & Yang, S. (2025). The double-edged roles of generative AI in the creative process: Experiments on design work. *Information Systems Research*. Advance online publication.

https://doi.org/10.1287/isre.2024.0937 [in English].

Kolosnichenko, M. V. (Ed.). (2022). *Hrafichnyi dyzain v informatsiinomu ta vizualnomu prostori* [Graphic design in the information and visual space]. KNUTD. [in Ukrainian].

Kosiv, V. (2019). *Ukrainska identychnist u hrafichnomu dyzaini 1945–1989 rokiv* [Ukrainian identity in graphic design, 1945–1989]. Rodovid. [in Ukrainian].

Li, H., Xue, T., Zhang, A., & Luo, X. (2024). The application and impact of artificial intelligence technology in graphic design: A critical interpretive synthesis. *Heliyon*, *10*(21), e40037. **https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2024.e40037** [in English].

Ostrovskyi, O. S., & Holubieva, N. V. (2013). *Evoliutsiia khudozhno-obraznoi vyraznosti obiektiv hrafichnoho dyzainu v protsesi rozvytku polihrafichnykh tekhnolohii* [Evolution of artistic and figurative expressiveness of graphic design objects in the development of printing technologies]. UIPA. [in Ukrainian].

Pidhurnyi, I. S. (Comp.). (2015). *Hrafichnyi dyzain. Typohrafika* [Graphic design. Typography]. Aksioma. [in Ukrainian].

Sadova, V. V. (Comp.). (2025). *Proiektuvannia ta formoutvorennia v hrafichnomu dyzaini* [Design and form-making in graphic design]. KAI. [in Ukrainian].

Sbitnieva, N. F. (2015). Tendentsii rozvytku suchasnoho hrafichnoho dyzainu: povernennia do rukotvornosti [Trends in contemporary graphic design: A return to handcraftedness]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, (4), 60–66. [in Ukrainian].

Shneiderman, B. (2020). Human-centered artificial intelligence: Reliable, safe & trustworthy. *International Journal of Human–Computer Interaction*, *36*(6), 495–504. **https://doi.org/10.1080/10447318.2020.1741118** [in English].

Verganti, R., Vendraminelli, L., & Iansiti, M. (2020). Innovation and design in the age of artificial intelligence. *Journal of Product Innovation Management*, *37*(3), 212–227. **https://doi.org/10.1111/jpim.12523** [in English].

Yang, Q., Steinfeld, A., Rosé, C. P., & Zimmerman, J. (2020). Re-examining whether, why, and how human-AI interaction is uniquely difficult to design. In *Proceedings of the 2020 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (pp. 1–13). ACM. **https://doi.org/10.1145/3313831.3376301** [in English].

УДК [791.6:004.8]:001.891 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.25

Сайбеков Максим
доктор філософії, старший викладач кафедри дизайну і медіавиробництва Державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», *Полтава, Україна*
email: maksym0532@gmail.com

Підпалий Ростислав
доктор філософії, старший викладач кафедри дизайну і медіавиробництва Державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», *Полтава, Україна*
email: rostislav.pidpaliy@gmail.com

Maksym Saibekov
PhD, Senior Lecturer at the Department of Design and Media Production, State Institution "Luhansk Taras Shevchenko National University", *Poltava, Ukraine*
email: maksym0532@gmail.com

Rostyslav Pidpalyi
PhD, Senior Lecturer at the Department of Design and Media Production, State Institution "Luhansk Taras Shevchenko National University", *Poltava, Ukraine*
email: rostislav.pidpaliy@gmail.com

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У МЕТОДОЛОГІЇ ДОСЛІДЖЕНЬ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА МЕДІАВИРОБНИЦТВА

Мета дослідження: обґрунтувати методологічні межі залучення технологій штучного інтелекту (ШІ) до наукових досліджень аудіовізуального мистецтва та медіавиробництва, розмежувавши функції, у яких ШІ розширює інструментарій мистецтвознавця, і функції, у яких його застосування руйнує валідність результату або порушує академічну доброчесність.

Методи: аналітичний огляд літератури 2019–2026 рр. (цілеспрямований пошук за ключовими словами українською та англійською мовами у відкритих наукових ресурсах; добір рецензованих праць з експлікованою методологією за змістовою релевантністю) за напрямами цифрових гуманітарних наук, обчислювального дослідження візуальної культури та етики наукової комунікації; порівняльний аналіз редакційних політик щодо ШІ; типологізація функцій ШІ; моделювання процедурного протоколу. Емпірична основа – досвід викладання освітнього компонента «Методологія наукових досліджень в медіагалузі» для магістрів спеціальності «Аудіовізуальне мистецтво та медіавиробництво».

Наукова новизна: загальні принципи відповідального використання ШІ перенесено на специфіку мистецтвознавчого дослідження аудіовізуального твору, об'єктом якого є не текст і не однорідний числовий масив, а часова поліфонічна структура, і конкретизовано з урахуванням трьох її властивостей – часовості, поліканальності та опосередкованості копією; запропоновано модель допустимості ШІ-асистування з чотирма режимами (три – для дослідницької частини, один – для художнього проєкту), що відповідає двоскладовій структурі кваліфікаційної роботи магістра творчої спеціальності.

Результати: встановлено, що ШІ обіймає в дослідженні три позиції – інструмента, об'єкта та середовища художньої практики, – і змішування цих позицій є основним джерелом методологічних помилок. Показано, що обчислювальний зір (computer vision) і методологія дистанційного бачення (distant viewing) розширюють формально-стилістичний аналіз до масштабу корпусу творів, проте не заміщують інтерпретації. Запропоновано типологію функцій ШІ за етапами дослідницького циклу з розподілом на режими «без розкриття», «з обов'язковим розкриттям» і «неприйнятне використання» для дослідницької частини та окремий режим «творче використання» для художнього проєкту. Виокремлено сім епістемологічних ризиків і чотири критерії валідності. Розроблено восьмикроковий протокол інтеграції ШІ в кваліфікаційне дослідження магістра, кроки якого прив'язано до етапів і структурних елементів кваліфікаційної роботи; протокол подано у формі чек-листа з контрольними точками

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

та бланка реєстру застосувань ШІ.

Висновки: продуктивною формою залучення обчислювальних методів є двоступеневий дизайн: спочатку обчислювальний відбір аномалій у корпусі, потім їх пояснення близьким прочитанням (close reading). Операції, результат яких піддається незалежній верифікації, є прийнятними за умови розкриття; інтерпретація, наукова новизна та висновки не можуть бути делеговані без втрати авторства.

Ключові слова: методологія наукового дослідження; штучний інтелект; аудіовізуальне мистецтво та медіавиробництво; обчислювальний зір; дистанційне бачення; академічна доброчесність.

ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE METHODOLOGY OF AUDIOVISUAL ART AND MEDIA PRODUCTION RESEARCH

The purpose of the study: the study substantiates the methodological limits of using artificial intelligence (AI) in scholarly research on audiovisual art and media production, distinguishing the functions in which AI extends the art scholar's toolkit from those in which its use undermines validity or violates academic integrity.

Methods: an analytical literature review of scholarly sources (2019–2026; targeted keyword search in Ukrainian and English in open scholarly resources; selection of peer-reviewed works with explicit methodology based on topical relevance) in digital humanities, computational study of visual culture, and the ethics of scholarly communication; comparative analysis of editorial AI policies; typologisation of AI functions; modelling of a procedural protocol. The empirical basis is the teaching of the course "Methodology of Scientific Research in the Media Industry" to master's students in Audiovisual Art and Media Production.

Scientific novelty: general principles of responsible AI use are transferred to the specific conditions of art-historical inquiry into the audiovisual work, whose object is neither a text nor a homogeneous numerical array but a polyphonic temporal structure, and specified with regard to three of its properties: temporality, multichannel structure, and mediation by a specific copy; a model of the admissibility of AI assistance with four modes (three for the research component and one for the artistic project) is proposed, corresponding to the two-part structure of a master's qualification work in a creative speciality.

Results: AI is shown to occupy three positions in research – instrument, object, and environment of artistic practice – and conflating them is the principal source of methodological error. Computer vision and the distant viewing methodology extend formal and stylistic analysis to the scale of a corpus of works yet do not replace interpretation. A typology of AI functions across the stages of the research cycle is proposed, with three modes for the research component – permitted without disclosure, permitted with mandatory disclosure, and unacceptable – and a separate creative-use mode for the artistic project. Seven epistemological risks and four validity criteria are identified. An eight-step protocol for integrating AI into master's qualification research is developed; its steps are linked to the stages and structural elements of the qualification work, and it is presented as a checklist with control points and a template for an AI-use register.

Conclusions: the most productive form of computational involvement is a two-stage design: computational selection of corpus anomalies followed by their explanation through close reading. Operations whose results can be independently verified are acceptable subject to disclosure; interpretation, scientific novelty, and conclusions cannot be delegated without loss of authorship.

Keywords: research methodology; artificial intelligence; audiovisual art and media production; computer vision; distant viewing; academic integrity.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Впродовж останніх років технології генеративного штучного інтелекту перетворилися з предмета футурологічних припущень на щоденний інструмент дослідницької та художньої праці. Для сфери аудіовізуального мистецтва ця зміна виявилася особливо різкою: нейромережеві

моделі одночасно увійшли до виробничого циклу екранного твору (генерація зображення й руху, синтез голосу, автоматизований монтаж, реставрація архівних матеріалів) і до інструментарію того, хто цей твір досліджує. Дослідник опиняється в ситуації, коли інструмент його аналізу та об'єкт аналізу технологічно збігаються, – ситуації, для якої класична методологія мистецтвознавства не має готових процедурних рішень.

Проблема має три виміри. *Епістемологічний*: велика мовна модель генерує текст, що синтаксично й стилістично не відрізняється від наукового, але не має за собою дослідницької процедури, – і мистецтвознавство, де аргумент традиційно спирається на безпосередній контакт дослідника з твором, особливо вразливе до підміни аналізу його імітуванням. *Методологічний*: обчислювальні методи аналізу зображення й звуку відкривають доступ до масштабів, раніше недосяжних (автоматична сегментація на окремі кадри (плани), аналіз колірних гістограм, розпізнавання облич і поз), проте кожна така операція передбачає переведення художнього твору в систему кодів, і питання про те, що втрачається під час цього переведення, є методологічним, а не технічним. *Нормативний*: академічна спільнота вже виробила базові позиції щодо авторства й розкриття використання ШІ, проте українські мистецтвознавчі видання та випускові кафедри творчих спеціальностей здебільшого не мають деталізованих правил, що враховували б специфіку робіт, де теоретична частина супроводжується творчим проєктом.

Дослідницькою проблемою є відсутність методологічно обґрунтованої межі, яка визначала б, у яких функціях залучення ШІ до мистецтвознавчого дослідження є виправданим.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Методологічним фундаментом напряму стала концепція «віддаленого читання» Ф. Моретті (Moretti, 2013), що запропонувала розглядати літературний процес через статистичні характеристики великих корпусів. Л. Манович переніс цю логіку на візуальний матеріал (Manovich, 2020), показавши, що масиви зображень піддаються опису через вимірювані параметри. Найбільш розробленою пропозицією є концепція «дистанційного бачення» Т. Арнольда й Л. Тілтон (Arnold & Tilton, 2019, 2023), суть якої полягає в тому, що перш ніж аналізувати, дослідник має свідомо сконструювати систему кодування зображення, і ця система є теоретичним рішенням, а не технічною деталлю. Запропонований чотириетапний цикл, а саме: анотування, організація, дослідження, комунікація – задає процедурну форму роботи з візуальними корпусами, застосовну і до рухомого зображення та звуку (Arnold & Tilton, 2019).

Дж. Хуанг зі співавторами (Huang et al., 2025) проаналізували 98 статей і доповідей конференцій 2020–2024 рр. у секторах кіно, телебачення, ігор, анімації, розширеної реальності та живого виконавського мистецтва, констатуючи фрагментованість наявної літератури. Дж. Аманква-Амоа зі співавторами (Amankwah-Amoah et al., 2024) описують дисрупційний ефект генеративних технологій для креативних індустрій. К. Еріксон (Erickson, 2024) ставить питання, чи є вплив ШІ на працю в креативних індустріях розривом, чи продовженням цифрової трансформації. Дж. Чжан зі співавторами (Zhang et al., 2025), спираючись на дані хакатону зі створення фільмів за допомогою ШІ, фіксують швидке зростання частки проєктів із синтезованим голосом і музикою, водночас відзначаючи, що переможною в музичній номінації 2025 р. стала композиція, створена людиною за умови «сліпого» оцінювання, – показове свідчення, що межа якості лишається предметом емпіричної перевірки, а не декларації.

Позиція Комітету з етики публікацій (COPE Council, 2023) встановлює, що інструменти ШІ не можуть бути зазначені як автори публікації, а їх використання має бути прозоро розкрите; тотожну вимогу містять рекомендації ICMJE (ICMJE, n.d.). Рекомендація ЮНЕСКО (UNESCO, 2021) задає ширшу межу – пропорційність, прозорість і людський нагляд. О. Семеніхіна, В. Різник і В. Шамоня (Семеніхіна та ін., 2025) здійснили порівняльний аналіз політик щодо ШІ в журналах, індексованих у Scopus і Web of Science, та в українських фахових виданнях, запропонувавши проєкт редакційної політики. Філософський вимір проблеми розглядає Т. Гуменюк (Гуменюк, 2023); прикладні наслідки впровадження ШІ в медіа аналізують О. Глазунов і В. Мироненко (Глазунов & Мироненко, 2025); Ф. Саймон (Simon, 2026) показує, як алгоритмічні системи перебудовують гейткіпінг у редакціях трьох країн. Е. Еспозіто (Esposito, 2022) пропонує описувати алгоритмічні системи не через метафору інтелекту, а через поняття штучної

комунікації: система продукує інформативні для людини висловлювання, не розуміючи їх змісту.

Аргумент на користь окремої методологічної рамки для аудіовізуального твору ґрунтується на трьох його властивостях, що відрізняють його і від тексту, і від однорідного числового масиву. *Часовість*: значення твору розгортається в тривалості, а аналітичною одиницею є не окремий кадр, а план, епізод чи монтажна фраза; тому будь-яка обчислювальна операція починається з рішення про дискретизацію (частоту вибірки кадрів, межі сегментів), яке вже є інтерпретаційним, – у дослідженні тексту чи числових даних такого кроку немає. *Поліканальність (поліфонічність)*: зображення, рух камери, мовлення, музика, шуми й текст у кадрі існують одночасно, а художнє значення нерідко виникає саме в їх взаємодії – контрапункті звуку й зображення, асинхронії, монтажному зіткненні; обчислювальні інструменти, як правило, обробляють кожен канал окремо, тож синтез каналів залишається функцією дослідника й утворює межу делегування, специфічну саме для аудіовізуального матеріалу. *Опосередкованість копією*: дослідник працює не з твором як таким, а з конкретною цифровою копією (версія, реставрація, стиснення, кадрування), і для обчислювального аналізу ці параметри безпосередньо впливають на результат. Нормативні документи (COPE Council, 2023; ICMJE, n.d.; UNESCO, 2021) та огляди редакційних політик (Семеніхіна та ін., 2025) розраховані передусім на текстову наукову продукцію й цих властивостей не враховують; методологію дистанційного бачення (Arnold & Tilton, 2019, 2023) і культурної аналітики (Manovich, 2020) опрацьовано передусім на нерухомих зображеннях і покадрових вибірках; праці про генеративний ШІ в екранних індустріях (Huang et al., 2025; Zhang et al., 2025) розглядають його як виробничу технологію, а не як інструмент дослідника. Додатковим чинником є поєднання в кваліфікаційній роботі творчої спеціальності дослідницької та художньої складових, для якого в проаналізованих джерелах окремих правил не запропоновано.

Обчислювальні методи розроблені переважно для фотографії, живопису й телесеріалу; їх адаптація до аудіовізуального твору залишається фрагментарною. Етико-нормативні документи не враховують специфіки кваліфікаційних робіт творчих спеціальностей, де теорія поєднана з художнім проєктом. Праць, що пов'язували б ці аспекти в єдину рамку, майже немає – заповнення цієї прогалини й становить завдання статті.

Формулювання цілей та завдань статті. Метою статті є обґрунтування методологічних меж залучення технологій ШІ до наукових досліджень аудіовізуального мистецтва та медіавиробництва з розмежуванням функцій, у яких ШІ розширює дослідницький інструментарій, і функцій, у яких його застосування нівелює валідність результату.

Завдання: 1) визначити позиції ШІ в мистецтвознавчому дослідженні й наслідки їх змішування; 2) охарактеризувати можливості й межі обчислювального зору та дистанційного бачення; 3) типологізувати функції великих мовних моделей за етапами дослідницького циклу; 4) виокремити епістемологічні ризики й критерії валідності; 5) узгодити ці межі з нормами академічної доброчесності; 6) розробити протокол інтеграції ШІ в кваліфікаційне дослідження магістра спеціальності «Аудіовізуальне мистецтво та медіавиробництво».

Застосовано аналітичний огляд літератури (процедуру описано нижче); аналіз і синтез – для реконструкції підходів; порівняльний метод – для зіставлення редакційних політик; типологізацію – для впорядкування функцій ШІ за режимами допустимості; моделювання – для побудови процедурного протоколу. Емпірична основа – досвід викладання освітнього компонента «Методологія наукових досліджень в медіагалузі» для магістрів спеціальності «Аудіовізуальне мистецтво та медіавиробництво», у структурі якого окрема тема присвячена методиці використання ШІ в дослідженнях.

Процедура огляду. Дослідження виконано як аналітичний огляд. Джерела добирали цілеспрямованим пошуком за ключовими словами українською та англійською мовами («штучний інтелект», «генеративний ШІ», «artificial intelligence», «generative AI», «computer vision» у поєднанні з «film», «audiovisual», «distant viewing», «research methodology», «academic integrity») у відкритих наукових ресурсах і на сторінках видавців. До аналізу залучали рецензовані праці 2019–2026 рр. українською та англійською мовами, що мають експліковану методологію і стосуються цифрових гуманітарних наук, обчислювального аналізу візуальної культури, застосування

ШІ в екранних індустріях або етики наукової комунікації. Добір джерел здійснювався за змістовою релевантністю до аудіовізуального матеріалу, експлікованістю методу та відповідністю висновків наведеним даним; формалізованого підрахунку записів на етапах відбору не проводилося. До остаточного корпусу включено 12 праць. Поза часовими межами залучено базову для напряму працю Ф. Моретті (Moretti, 2013) та три нормативні документи (COPE Council, 2023; ICMJE, n.d.; UNESCO, 2021), які аналізувалися порівняльним методом. Огляд не претендує на вичерпність, а його результати слід розглядати як аналітичне узагальнення відібраної літератури.

Виклад основного матеріалу. Перше методологічне рішення дослідника, що звертається до ШІ, – визначення позиції, у якій ШІ входить до роботи. Таких позицій три. *ШІ як інструмент дослідження*, де виконує операції, які раніше виконував дослідник чи асистент (транскрибування, сегментація, кодування якісних даних); нормативний режим тут як режим наукового приладу: інструмент названо, версію зафіксовано, результати вибірково перевірено людиною. *ШІ як об'єкт дослідження* – генеративні практики в кінематографі, зміна професійних ролей, естетичні наслідки алгоритмічної генерації – вивчаються у звичайному режимі мистецтвознавчого аналізу (Amankwah-Amoah et al., 2024; Erickson, 2024; Huang et al., 2025; Zhang et al., 2025). *ШІ як середовище художньої практики* є специфічною для творчих спеціальностей позицією, коли дослідник є водночас практиком, а кваліфікаційна робота містить художній проєкт, створений за участю ШІ; тут використання розкривається, авторський внесок експлікується, а сам факт застосування не потребує виправдання.

Основне джерело помилок – непомічене змішування позицій: коли здобувач досліджує естетику згенерованого зображення, послуговуючись характеристиками, які запропонувала та сама модель, виникає замкнене коло, у якому система описує саму себе. Тому позиція ШІ має бути експлікована окремим пунктом, а за наявності кількох позицій – розведена за розділами роботи.

Мистецтвознавчий аналіз традиційно ґрунтується на близькому прочитанні – методі глибокому, але обмеженому у масштабі. Обчислювальні методи (Moretti, 2013; Manovich, 2020; Arnold & Tilton, 2019, 2023) знімають це обмеження: масив творів описується через вимірювані ознаки, а розподіл цих ознак стає предметом інтерпретації. Для аудіовізуального твору це конкретизується в кілька процедур: *сегментація на плани й монтажний ритм* (крива тривалості планів як матеріал для зіставлення з драматургічною структурою); *колірний аналіз* (домінантні відтінки, насиченість і контраст за епізодами); *трекінг об'єктів і облич* (часова карта екранної присутності персонажів, за прикладом Arnold & Tilton, 2019); *аналіз звукової доріжки* (розрізнення мовлення, музики й шумів, транскрибування з часовими мітками).

Проте розмітка (анотування) зображення ніколи не охоплює його повністю, а вибір ознак для кодування вже містить теоретичне припущення про те, що в творі суттєве. Звідси три обмеження. По-перше, вимірювана ознака не тотожна художній категорії: середня тривалість плану не є «темпоритмом», а є його операціоналізацією, якість якої підлягає обґрунтуванню. По-друге, похибка інструмента має бути виміряна на матеріалі дослідження – прийнятною практикою є ручна перевірка не менше ніж 5–10 % сегментів із зазначенням показників точності. По-третє, корпус має бути описаний як корпус: джерело копій, якість, версії, реставраційні втручання, – інакше обчислювальний результат фіксує історію копій, а не стиль творів.

За дотримання цих умов обчислювальні процедури не конкурують із близьким прочитанням, а створюють для нього нову вихідну позицію: статистичний опис корпусу локалізує аномалії – твори чи епізоди, що виламуються із загального розподілу, – які й стають матеріалом глибокого інтерпретаційного аналізу. Такий *двоступеневий дизайн* (обчислювальний етап виконує функцію добору, герменевтичний – функцію пояснення) є, на нашу думку, найпродуктивнішою формою залучення ШІ до мистецтвознавчого дослідження.

Великі мовні моделі втручаються у чутливішу зону – процедуру формулювання наукового знання, і різні операції дослідницького циклу мають принципово різну чутливість до автоматизації. Критерієм диференціації доцільно вважати перевірюваність результату операції: чи може дослідник незалежно підтвердити його у прийнятний час. Транскрипт інтерв'ю перевіряється прослуховуванням запису, перелік джерел – зверненням до баз даних; натомість твердження про нау-

кову новизну чи інтерпретація художнього рішення не мають зовнішньої процедури перевірки, окрім судження дослідника, – і саме тому не можуть бути делеговані. За цим критерієм типологію функцій ШІ систематизовано за етапами дослідницького циклу (табл. 1; режими I–IV позначено відповідно до моделі допустимості, описаної нижче).

Таблиця 1. Функції ШІ за етапами дослідницького циклу та режимами допустимості (I–IV)

Етап дослідження	Режим I – без розкриття	Режим II – обов'язкове розкриття	Режим III – неприйнятне використання
Вибір теми, огляд джерел	–	Пошук аналогів і літератури, скринінг анотацій, переклад, структурування нотаток	Реферування непрочитаних праць; формування списку джерел без перевірки
Об'єкт, предмет, методи	–	Перевірка логічної несуперечливості формулювань	Самостійне визначення предмета; вибір методу замість дослідника
Збір і аналіз даних	Технічна конвертація файлів (формати, кодування)	Транскрибування, розпізнавання тексту; попереднє кодування з подальшою перевіркою; обчислювальна сегментація	Генерування «даних»; інтерпретація художнього рішення; передавання персональних даних без згоди
Написання тексту	Перевірка орфографії та пунктуації	Суттєве мовне редагування; переклад анотації	Генерування розділів, висновків, наукової новизни
Оформлення результатів	Приведення бібліографії до стандарту (з обов'язковою звіркою кожної позиції)	–	Створення джерел, не перевірених автором
Художній (творчий) проєкт	**Режим IV – творче використання.** Генеративні інструменти допустимі як художній засіб за умови експлікації: інструменти й версії, етапи застосування, права на вихідні матеріали, авторський внесок. Шкала I–III до цієї частини не застосовується.		

Наведена типологія дозволяє уникнути двох крайніх позицій – тотальної заборони й беззастережного схвалення, проміжна позиція зберігає за дослідником функції, що конституюють авторство, і делегує ті, що мають характер технічної підготовки. Генерування результатів моделі варто трактувати як гіпотезу співрозмовника без доступу до джерел – матеріал, що потребує перевірки, а не свідчення (Esposito, 2022).

На основі вищевикладеного можемо виокремити сім ризиків:

Фабрикація посилань: генеративні моделі продукують правдоподібні, але неіснуючі описи джерел; єдина прийнятна процедура – правило безпосереднього контакту, коли жодна позиція списку не подається без того, щоб дослідник особисто бачив джерело. *Непрозорість процедури:* відповідь моделі не відтворюється точно навіть за ідентичного запиту, тому в роботі мають бути зафіксовані назва й версія системи, дата звернення, тексти запитів і спосіб верифікації. *Упередженість навчальних даних*: західна кінематографічна традиція представлена в корпусах моделей повніше за східноєвропейську, і модель схильна описувати український фільм у категоріях, вироблених для іншого матеріалу, зводити його до аналогій із відомішими творами й відтворювати вже усталені класифікаційні ієрархії. *Згладжування культурної специфіки*: модель тяжіє до нормалізованого формулювання, що усуває термінологічну своєрідність національної традиції. *Автоматизаційна упередженість дослідника*: перевірка стає формальною, а розбіжність між власним спостереженням і висновком системи розв'язується на користь системи – ризик особливо гострий у навчальному контексті. *Втрата конфіденційності інформантів*: завантаження запису інтерв'ю до зовнішнього сервісу є

передаванням персональних даних третій стороні; рішення – знеособлення матеріалу або локальні інструменти обробки. *Розмивання критерію наукової новизни*: модель не має доступу до стану знання в полі, лише до статистичних закономірностей тексту, тому згенероване формулювання новизни може бути бездоганним за формою і порожнім за змістом.

Звідси можемо вивести чотири критерії валідності:

Верифікованість: кожне твердження, отримане за участю ШІ, має незалежне підтвердження. *Процедурна прозорість*: застосування ШІ описане настільки повно, щоб інший дослідник міг оцінити його вплив на результат. *Збереження авторської позиції*: інтерпретація, новизна й висновки належать дослідникові, що підтверджується здатністю обґрунтувати їх поза текстом роботи. *Пропорційність*: обсяг залучення ШІ відповідає характеру завдання – технічні операції автоматизуються значною мірою, інтерпретаційні не автоматизуються взагалі.

Позиція міжнародних організацій усталена у двох пунктах: ШІ не може бути зазначений як автор публікації, оскільки не здатний нести відповідальність за роботу (COPE Council, 2023; ICMJE, n.d.), а використання ШІ підлягає прозорому розкриттю (COPE Council, 2023); рекомендація ЮНЕСКО (UNESCO, 2021) додає принципи пропорційності й людського нагляду. На рівні українських фахових видань ситуація менш однорідна: більшість журналів або не мають окремої політики щодо ШІ, або обмежуються декларативною забороною (Семеніхіна та ін., 2025). Для мистецтвознавчих видань завдання ускладнюється специфікою матеріалу – ілюстраціями, кадрами, а в кваліфікаційних роботах творчими проєктами, у яких генеративні технології можуть бути легітимним засобом.

Узагальнюючи табл. 1 і наведені міжнародні норми, пропонуємо модель допустимості ШІ-асистування з чотирма режимами. Три з них утворюють шкалу для дослідницької (теоретико-аналітичної) частини роботи – від повної допустимості до недопустимості: *Режим I – без розкриття*: перевірка орфографії та пунктуації, технічна конвертація файлів, приведення бібліографії до стандарту з обов'язковою звіркою. *Режим II – обов'язкове розкриття:* транскрибування, переклад, обчислювальна обробка, пошук літератури, суттєве мовне редагування – з описом назви й версії інструмента, функції та способу верифікації в розділі методів. *Режим III – неприйнятне використання*: генерування наукового тексту, формування переліку джерел без ознайомлення, створення емпіричних даних, генерування висновків і новизни, передавання персональних даних без згоди. Четвертий режим не є продовженням цієї шкали, а стосується іншого об'єкта – художнього проєкту, що в творчих спеціальностях є обов'язковою складовою кваліфікаційної роботи: *Режим IV – творче використання*: вимога тут полягає не в обмеженні, а в експлікації – які інструменти застосовано, на яких етапах, які права на вихідні матеріали і в чому полягає авторський внесок. Отже, кількість режимів визначається двоскладовою структурою роботи: шкала I–III регулює дослідницький текст, режим IV – творчу частину. Перенесення норм однієї частини на іншу (наприклад, допустимості генерування з художнього проєкту в дослідницький текст) є окремим випадком змішування позицій ШІ, описаного вище.

Узагальнення викладеного дозволяє сформулювати восьмикроковий протокол (наочно його подано у формі чек-листа в табл. 2). *1. Визначення позиції ШІ* – на етапі затвердження теми фіксується, у якій із трьох позицій (інструмент, об'єкт чи середовище художньої практики) ШІ входить до роботи. *2. Реєстр застосувань* – робочий документ із датою, інструментом і версією, функцією, обсягом і способом перевірки, що ведеться паралельно з роботою. *3. Верифікація джерельної бази* – кожна позиція списку підтверджується безпосереднім зверненням до публікації. Джерела, знайдені за допомогою ШІ-пошуку, позначаються в реєстрі окремо й підлягають суцільній перевірці. 4. *Обґрунтування операціоналізації* – зв'язок між вимірюваною ознакою і художньою категорією експлікується й аргументується. *5. Оцінювання похибки* – для кожної автоматизованої процедури визначається частка матеріалу, перевірена вручну, з показниками точності. *6. Захист інтерпретаційного ядра* – розділи з інтерпретацією, новизною й висновками пишуться без залучення генеративних систем; критерій для керівника / членів екзаменаційної комісії – здатність здобувача усно обґрунтувати будь-яке твердження цих розділів. *7. Декларація про використання ШІ* – перелік інструментів і версій, функцій, обсягу застосуван-

ня, процедур верифікації та твердження про відповідальність автора за весь зміст роботи. *8. Окреме розкриття для творчої частини* – опис технологій художнього проєкту, вихідних матеріалів і прав на них.

Узгодженість протоколу з логікою кваліфікаційної роботи магістра творчої спеціальності забезпечується трьома принципами. *По-перше, структурна відповідність.* Кваліфікаційна робота за спеціальністю «Аудіовізуальне мистецтво та медіавиробництво», як правило, поєднує дослідницьку складову (вступ із понятійним апаратом, теоретичний та аналітичний розділи, висновки) і творчу (художній проєкт з його описом), і кожен крок протоколу прив'язано до конкретного структурного елемента: крок 1 – до затвердження теми та формулювання об'єкта, предмета й методів у вступі; крок 3 – до теоретичного розділу й списку джерел; кроки 4–5 – до аналітичного розділу, у якому застосовано обчислювальні процедури; крок 6 – до висновків і положень наукової новизни; крок 8 – до творчої частини; кроки 2 і 7 супроводжують увесь цикл і завершуються додатком до роботи. *По-друге, процедурна відповідність.* Контрольні точки протоколу збігаються з уже наявними етапами підготовки роботи – затвердженням теми, звітами науковому керівникові, перевіркою на академічний плагіат, попереднім захистом і захистом, – тому протокол не створює додаткових адміністративних процедур, а наповнює наявні конкретним змістом. *По-третє, відповідність подвійному статусу здобувача* як дослідника й практика: режими I–III застосовуються до дослідницької частини, режим IV – до творчої, а кроки 1 і 8 запобігають перенесенню норм однієї частини на іншу. Реєстр застосувань (крок 2) ведеться за єдиною формою (табл. 3), що робить його придатним для перевірки керівником і комісією.

Протокол побудований як процедура, а не перелік заборон: він змушує здобувача відповідати на питання про межу власного внеску. Апробація в межах компонента «Методологія наукових досліджень в медіагалузі» показала: завдання за логікою «спочатку самостійно, потім з ШІ, потім порівняння розбіжностей» формують стійку недовіру до правдоподібної форми, а здобувачі, які отримали кількісний опис корпусу перед інтерпретацією, формулюють точніші дослідницькі питання, що підтверджує продуктивність двоступеневого дизайну.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в межах проаналізованого корпусу джерел принципи відповідального використання ШІ перенесено на специфіку мистецтвознавчого дослідження аудіовізуального твору з урахуванням його часовості, поліканальності та опосередкованості копією; розрізнено три позиції ШІ та показано наслідки їх змішування; запропоновано типологію функцій ШІ з критерієм перевірюваності результату й модель допустимості з чотирма режимами; обґрунтовано чотири критерії валідності; розроблено восьмикроковий протокол інтеграції ШІ в магістерське дослідження, узгоджений зі структурою та процедурами кваліфікаційної роботи творчої спеціальності.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання у викладанні методологічних дисциплін для спеціальностей аудіовізуального мистецтва та медіавиробництва, у роботі наукових керівників кваліфікаційних робіт, у розробленні кафедральних положень і редакційних політик фахових мистецтвознавчих видань.

Таблиця 2. Протокол інтеграції ШІ в кваліфікаційне дослідження магістра (чек-лист)

Крок протоколу	**Етап / структурний елемент роботи**	**Що фіксує здобувач (обов'язкові поля)**	**Режим**	**Контрольна точка**
1. Визначення позиції ШІ	Затвердження теми; вступ	Позиція ШІ: інструмент / об'єкт / середовище художньої практики; розділи, у яких реалізовано кожну позицію	–	Затвердження теми; науковий керівник
2. Реєстр застосувань	Увесь цикл підготовки	Записи за формою табл. 3 (кожне звернення до ШІ-інструмента)	I–IV	Звіти науковому керівникові
3. Верифікація джерельної бази	Теоретичний розділ; список джерел	Для кожної позиції: DOI / URL, дата звернення, позначка «перевірено особисто»; окрема позначка джерел, знайдених ШІ-пошуком	II (пошук); III (без перевірки)	Науковий керівник; перевірка на академічний плагіат
4. Обґрунтування операціоналізації	Аналітичний розділ; підрозділ методів	Вимірювана ознака художня категорія аргумент їх відповідності	II	Науковий керівник
5. Оцінювання похибки	Аналітичний розділ	Процедура; інструмент і версія; частка вручну перевіреного матеріалу (не менше 5–10 %); показники точності	II	Науковий керівник; попередній захист
6. Захист інтерпретаційного ядра	Інтерпретаційні підрозділи; наукова новизна; висновки	Підтвердження, що ці розділи написано без генеративних систем	III	Попередній захист і захист: усне обґрунтування будь-якого твердження
7. Декларація про використання ШІ	Додаток до роботи	Інструменти й версії; функції; обсяг застосування; процедури верифікації; заява про відповідальність автора за весь зміст	I–III	Попередній захист; екзаменаційна комісія
8. Розкриття для творчої частини	Художній проєкт і його опис	Технології та інструменти; етапи застосування; вихідні матеріали й права на них; авторський внесок	IV	Захист творчої частини

Таблиця 3. Реєстр застосувань ШІ: обов'язкові поля (бланк)

Поле	Що вноситься	Приклад заповнення (умовний)
Дата	Дата звернення до інструмента	12.03.2026
Інструмент і версія	Назва, версія / модель; локальний чи хмарний	PySceneDetect 0.6, локально
Позиція ШІ	Інструмент / об'єкт / середовище художньої практики	Інструмент
Розділ і крок протоколу	Структурний елемент роботи; номер кроку (табл. 2)	Розділ 2; крок 5
Функція	Яку операцію виконано	Сегментація фільмів на плани
Режим	I / II / III / IV	II
Обсяг	Частка матеріалу чи тексту, оброблена інструментом	12 фільмів, увесь корпус
Спосіб верифікації	Як і ким перевірено результат	Ручна перевірка 10 % планів
Результат перевірки	Показники точності; внесені виправлення	Точність сегментації 94 %; помилки виправлено вручну
Персональні дані	Чи містить матеріал персональні дані; спосіб знеособлення	Не містить

Висновки. 1. У мистецтвознавчому дослідженні ШІ обіймає три позиції – інструмента, об'єкта та середовища художньої практики, – кожна з яких підпорядкована власному нормативному режиму; непомічене змішування цих позицій є основним джерелом методологічних помилок.

2. Обчислювальний зір і дистанційне бачення розширюють формально-стилістичний аналіз до масштабу корпусу, проте не заміщують інтерпретації: вимірювана ознака є операціоналізацією художньої категорії, а не самою категорією. Найпродуктивнішою формою є двоступеневий дизайн, де обчислювальний етап виконує функцію добору аномалій, а близьке прочитання – функцію їх пояснення.

3. Функції великих мовних моделей диференціюються за критерієм перевірюваності результату: операції з незалежною верифікацією прийнятні за умови розкриття; інтерпретація, наукова новизна та висновки не можуть бути делеговані без втрати авторства. Модель допустимості включає чотири режими: три (без розкриття, з обов'язковим розкриттям, неприйнятне використання) регулюють дослідницьку частину роботи, четвертий (творче використання) – художній проєкт.

4. Виокремлено сім епістемологічних ризиків застосування ШІ в мистецтвознавстві, серед яких особливе значення для української практики має упередженість навчальних даних, що веде до опису національного матеріалу в категоріях, вироблених для іншої традиції.

5. Валідність дослідження визначається чотирма критеріями: верифікованістю, процедурною прозорістю, збереженням авторської позиції та пропорційністю.

6. Розроблений восьмикроковий протокол інтеграції ШІ в кваліфікаційне дослідження магістра узгоджено зі структурою кваліфікаційної роботи творчої спеціальності: кожен крок прив'язано до її структурного елемента, а контрольні точки – до наявних процедур (затвердження теми, звітів керівникові, попереднього захисту й захисту). Подання протоколу у формі чек-листа та бланка реєстру застосувань робить його придатним для безпосереднього впровадження в освітній процес; протокол узгоджується з міжнародними нормами щодо авторства й прозорості.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з емпіричною перевіркою протоколу на більшій вибірці кваліфікаційних робіт, розробленням валідизованих процедур операціоналізації художніх категорій для обчислювального аналізу українського кінематографа та порівняльним аналізом політик щодо ШІ у мистецтвознавчих фахових виданнях України.

Авторські внески згідно з CRediT / Author Contributions (CRediT)
Сайбеков Максим – концептуалізація, методологія, аналіз і систематизація наукових джерел, написання первинного варіанту рукопису.
Підпалий Ростислав – дослідження, валідація основних положень, формулювання висновків, рецензування та редагування рукопису.

Фінансування / Funding
Дослідження виконано без фінансової підтримки.

Етика та згода учасників / Ethics and Informed Consent
Не застосовується.

Дозволи на зображення / Image Permissions
Не застосовується.

Доступність даних / Data Availability
Не застосовується.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Під час підготовки статті автори використовували інструменти генеративного штучного інтелекту (великі мовні моделі) для допоміжних операцій: пошуку та попереднього скринінгу наукових джерел, перекладу англомовних матеріалів і анотації, структурування робочих нотаток, а також мовно-стилістичного редагування тексту. Відповідно до запропонованого в статті протоколу (режим II) кожну бібліографічну позицію перевірено авторами особисто за першоджерелом, а результати мовного редагування й перекладу вичитано вручну. Постановку проблеми, аналіз, інтерпретацію, наукову новизну та висновки сформульовано авторами без залучення генеративних систем. Автори несуть повну відповідальність за зміст статті.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Автори заявляють про відсутність конфлікту інтересів щодо цього дослідження, включаючи фінансові, особисті, авторські чи будь-які інші, які могли б вплинути на дослідження, а також на результати, представлені в цій статті.

Надійшла до редакції / Received: 31.08.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 20.09.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 05.10.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Глазунов, О., & Мироненко, В. (2025). Медіа США в добу штучного інтелекту: трансформації та перспективи. *Образ*, *3*(49), 166–177. **https://doi.org/10.21272/Obraz.2025.3(49)-166-177**

Гуменюк, Т. (2023). Використання штучного інтелекту в інформаційному просторі: філософський аспект. *Український інформаційний простір*, *2*(12), 41–54. **https://doi.org/10.31866/2616-7948.2(12).2023.291164**

Семеніхіна, О., Різник, В., & Шамоня, В. (2025). Використання штучного інтелекту в наукових дослідженнях в контексті академічної доброчесності. *Освіта. Інноватика. Практика*, *13*(6), 63–68. **https://doi.org/10.31110/2616-650X-vol13i6-009**

Amankwah-Amoah, J., Abdalla, S., Mogaji, E., Elbanna, A., & Dwivedi, Y. K. (2024). The impending disruption of creative industries by generative AI: Opportunities, challenges, and research agenda. *International Journal of Information Management*, *79*, 102759. **https://doi.org/10.1016/j.ijinfomgt.2024.102759**

Arnold, T., & Tilton, L. (2019). Distant viewing: Analyzing large visual corpora. *Digital Scholarship in the Humanities*, *34*(Supplement_1), i3–i16. **https://doi.org/10.1093/llc/fqz013**

Arnold, T., & Tilton, L. (2023). *Distant viewing: Computational exploration of digital images*. The MIT Press.

COPE Council. (2023). *COPE position statement: Authorship and AI tools*. **https://doi.org/10.24318/cCVRZBms**

Erickson, K. (2024). AI and work in the creative industries: Digital continuity or discontinuity? *Creative Industries Journal*, 1–21. **https://doi.org/10.1080/17510694.2024.2421135**

Esposito, E. (2022). *Artificial communication: How algorithms produce social intelligence*. The MIT Press.

Huang, J., Hitchen, G., & Dogan, S. (2025). Generative AI in the screen and live performance industries: A conceptual framework and prospects for future research. *Convergence*, *31*(6). **https://doi.org/10.1177/13548565251383409**

ICMJE. (n.d.). *Defining the role of authors and contributors*. International Committee of Medical Journal Editors. https://www.icmje.org/recommendations/browse/roles-and-responsibilities/defining-the-role-of-authors-and-contributors.html

Manovich, L. (2020). *Cultural analytics*. The MIT Press.

Moretti, F. (2013). *Distant reading*. Verso.

Simon, F. M. (2026). Rationalisation of the news: How AI reshapes and retools the gatekeeping processes of news organisations in the United Kingdom, United States and Germany. *New Media & Society*, *28*(9), 4370–

4390. **https://doi.org/10.1177/14614448251336423**

UNESCO. (2021). *Recommendation on the ethics of artificial intelligence*. UNESCO.

Zhang, R., Yu, B., Min, J., Xin, Y., Wei, Z., Shi, J. N., … Rao, A. (2025). Generative AI for film creation: A survey of recent advances. *Proceedings of the IEEE/CVF Conference on Computer Vision and Pattern Recognition Workshops*. **https://doi.org/10.48550/arXiv.2504.08296**

REFERENCES

Amankwah-Amoah, J., Abdalla, S., Mogaji, E., Elbanna, A., & Dwivedi, Y. K. (2024). The impending disruption of creative industries by generative AI: Opportunities, challenges, and research agenda. *International Journal of Information Management*, *79*, 102759. **https://doi.org/10.1016/j.ijinfomgt.2024.102759** [in English].

Arnold, T., & Tilton, L. (2019). Distant viewing: Analyzing large visual corpora. *Digital Scholarship in the Humanities*, *34*(Supplement_1), i3–i16. **https://doi.org/10.1093/llc/fqz013** [in English].

Arnold, T., & Tilton, L. (2023). *Distant viewing: Computational exploration of digital images*. The MIT Press. [in English].

COPE Council. (2023). *COPE position statement: Authorship and AI tools*. **https://doi.org/10.24318/cCVRZBms** [in English].

Erickson, K. (2024). AI and work in the creative industries: Digital continuity or discontinuity? *Creative Industries Journal*, 1–21. **https://doi.org/10.1080/17510694.2024.2421135** [in English].

Esposito, E. (2022). *Artificial communication: How algorithms produce social intelligence*. The MIT Press. [in English].

Hlazunov, O., & Myronenko, V. (2025). Media SShA v dobu shtuchnoho intelektu: transformatsii ta perspektyvy [U.S. media in the age of artificial intelligence: Transformations and prospects]. *Obraz*, *3*(49), 166–177. **https://doi.org/10.21272/Obraz.2025.3(49)-166-177** [in Ukrainian].

Huang, J., Hitchen, G., & Dogan, S. (2025). Generative AI in the screen and live performance industries: A conceptual framework and prospects for future research. *Convergence*, *31*(6). **https://doi.org/10.1177/13548565251383409** [in English].

Humeniuk, T. (2023). Vykorystannia shtuchnoho intelektu v informatsiinomu prostori: filosofskyi aspekt [The use of artificial intelligence in the information space: A philosophical aspect]. *Ukrainskyi informatsiinyi prostir*, *2*(12), 41–54. **https://doi.org/10.31866/2616-7948.2(12).2023.291164** [in Ukrainian].

ICMJE. (n.d.). *Defining the role of authors and contributors*. International Committee of Medical Journal Editors. https://www.icmje.org/recommendations/browse/roles-and-responsibilities/defining-the-role-of-authors-and-contributors.html [in English].

Manovich, L. (2020). *Cultural analytics*. The MIT Press. [in English].

Moretti, F. (2013). *Distant reading*. Verso. [in English].

Semenikhina, O., Riznyk, V., & Shamonia, V. (2025). Vykorystannia shtuchnoho intelektu v naukovykh doslidzhenniakh v konteksti akademichnoi dobrochesnosti [The use of artificial intelligence in scientific research in the context of academic integrity]. *Osvita. Innovatyka. Praktyka*, *13*(6), 63–68. **https://doi.org/10.31110/2616-650X-vol13i6-009** [in Ukrainian].

Simon, F. M. (2026). Rationalisation of the news: How AI reshapes and retools the gatekeeping processes of news organisations in the United Kingdom, United States and Germany. *New Media & Society*, *28*(9), 4370–4390. **https://doi.org/10.1177/14614448251336423** [in English].

UNESCO. (2021). *Recommendation on the ethics of artificial intelligence*. UNESCO. [in English].

Zhang, R., Yu, B., Min, J., Xin, Y., Wei, Z., Shi, J. N., … Rao, A. (2025). Generative AI for film creation: A survey of recent advances. *Proceedings of the IEEE/CVF Conference on Computer Vision and Pattern Recognition Workshops*. **https://doi.org/10.48550/arXiv.2504.08296** [in English].

УДК 791.43:7.01 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.26

Коновалова Софія
магістр, викладач кафедри кінотелережисури та сценарної майстерності Харківської державної академії культури, *Харків, Україна*
email: vasofiya1@gmail.com

Sofiia Konovalova
Master, Lecturer at the Department of Film and Television Directing and Screenwriting, Kharkiv State Academy of Culture, *Kharkiv, Ukraine*
email: vasofiya1@gmail.com

ТРАНСФОРМАЦІЯ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ МОВИ У ВЕРТИКАЛЬНОМУ ФОРМАТІ: ПРОСТОРОВО-КОМПОЗИЦІЙНИЙ АСПЕКТ

Мета дослідження: виявити особливості трансформації принципів організації аудіовізуального простору у вертикальному форматі та їхню взаємодію із засобами режисерської виразності на матеріалі вертикальних короткометражних фільмів.

Методи: структурно-функціональний, порівняльний та інтерпретаційний аналіз кадрів шести короткометражних фільмів, знятих у вертикальному форматі (2015–2021); побудова матриці аналізу за параметрами положення героя, вільного простору, ракурсу, векторів руху й погляду, графічних векторів, перспективи та драматургічної функції простору.

Наукова новизна: комплексно розглянуто не окремі елементи вертикального відео, а зв'язок режисерських засобів екранної виразності та трансформацію принципів їх організації у вертикальному екранному просторі.

Результати: визначено особливості взаємодії мізансцени, композиції, ракурсу, векторних напрямків і перспективи у вертикальному кадрі. Виявлено закономірності: актуалізація вертикальної осі як структурного принципу композиції, посилення значення верхньої та нижньої зон кадру; вільний простір у вертикальному кадрі може виконувати не тільки композиційну, а й драматургічну функцію; горизонтальні вектори руху й погляду зберігаються і взаємодіють із вертикальним простором, що свідчить про продовження традиції горизонтальної взаємодії в кадрі в умовах його вертикальної геометрії. Окреслено значення ракурсу, перспективи та глибинної організації мізансцени у формуванні просторової виразності.

Висновки: вертикальний формат перерозподіляє композиційні можливості між вертикальною і горизонтальною осями, що створює для режисера додаткові можливості в організації мізансцени: вільний простір над персонажем або під ним може ставати носієм драматургічної інформації, превалююча вертикаль будує вертикальну взаємодію між персонажами, а ракурс – ієрархію цієї взаємодії.

Ключові слова: вертикальне зображення, вертикальний кадр, вертикальна геометрія кадру, вертикальний екранний формат, вертикальна вісь, вертикальна організація простору, вертикальна композиція.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

TRANSFORMATION OF AUDIOVISUAL LANGUAGE IN THE VERTICAL FORMAT: THE SPATIAL AND COMPOSITIONAL ASPECT

The purpose of the study: to identify how the principles of organizing audiovisual space are transformed in the vertical format and how they interact with directorial means of expression, using vertical short films as the research material.

Methods: structural-functional, comparative, and interpretive analysis of frames from six short films shot in the vertical format (2015–2021); construction of an analysis matrix covering the character's position, empty space, camera angle, vectors of movement and gaze, graphic vectors, perspective, and the dramatic function of space.

Scientific novelty: rather than individual elements of vertical video, the study examines comprehensively the relationship between directorial means of screen expression and the transformation of the principles of their organization in vertical screen space.

Results: the features of the interplay of mise-en-scène, composition, camera angle, vectors, and perspective in the vertical frame are determined. The following patterns are identified: the vertical axis becomes a structural principle of composition, and the upper and lower zones of the frame gain significance; empty space in the vertical frame can perform not only a compositional but also a dramatic function; horizontal vectors of movement and gaze are retained and interact with vertical space, which indicates a continuation of the tradition of horizontal interaction within the vertical geometry of the frame. The role of camera angle, perspective, and depth staging in creating spatial expressiveness is outlined.

Conclusions: the vertical format redistributes compositional possibilities between the vertical and horizontal axes, giving the director additional means of staging: the empty space above or below a character can convey dramatic information, the dominant vertical establishes vertical interaction between characters, and the camera angle creates a hierarchy within that interaction.

Keywords: vertical image, vertical frame, vertical frame geometry, vertical screen format, vertical axis, vertical spatial organization, vertical composition.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Поширення медіаплатформ, цифровізація виробництва і розповсюдження смартфонів сприяли трансформації аудіовізуального середовища. Одним із проявів таких змін став вертикальний формат, що перестав бути лише технічною характеристикою для адаптації екрана, а набув форм самостійної аудіовізуальної системи організації простору. Активного розповсюдження набули вертикальний новинний контент, мобільні платформи і соціальні медіа, орієнтовані на вертикальне споживання. Виокремився і такий напрям, як короткометражні фільми та серіали вертикального формату. Ще одним напрямом, що адаптував вертикальний формат під себе, стали музичні кліпи, які використовують специфіку вертикального екрана як елемент наративної і композиційної організації матеріалу. Такий попит спонукав дослідників до вивчення цього формату та його можливостей.

Аналіз досліджень і публікацій. Наукові розвідки щодо вертикального відео можна умовно розділити на кілька напрямів: історичний і теоретичний аспекти вертикального відео (G. Menotti, 2019; R. Clayton, 2019), композиція та мізансценування (тайські дослідники N. Singnongsuang, 2024; T. Chaowanich і T. Taiphapoon, 2024), естетичні аспекти та виробництво вертикального контенту (M. Maric, 2023), глядацьке сприйняття і досвід (D. Molijn, 2021; L. Mulier, H. Slabbinck та I. Vermeir, 2021), залежність контенту від платформи споживання (H. Navarro-Güere, 2024).

G. Menotti (2019) у своєму історико-теоретичному дослідженні наводить аргументи і факти того, що вертикальний формат не є новітнім явищем цифрової епохи, а розвинувся в епоху авангарду як експериментальне та маргінальне мистецтво. R. Clayton (2019) у своїй роботі систематизує наявні дослідження про вертикальне кіно і наголошує на тривалому домінуванні

горизонтального формату в теорії і практиці кіно. N. Singnongsuang (2024) у своїй статті приділив увагу композиції вертикального кадру, наголошуючи на розташуванні об'єкта за допомогою сітки для створення простору перед ним, використанні правила третин, налаштуванні передньопланового простору для створення тривимірності, вдалості ракурсу для краси зображення. Також дослідник акцентує увагу на передньоплановому розміщенні об'єкта та використанні крупних планів для передачі емоційності. T. Chaowanich і T. Taiphapoon (2024) аналізують форми та прийоми в музичному відео і доводять, що перехід від горизонтального до вертикального формату змінює принципи та способи організації простору: трансформуються принцип розташування людей і предметів у кадрі, відстань між героєм і камерою, масштаб зображення тощо. M. Maric (2023) у своїй дисертації досліджує трансформацію естетики вертикального формату та зосереджується на виявленні закономірностей між принципами вертикального кадрування, технологією виробництва та платформою розповсюдження матеріалу, які впливають на режисерські, операторські і монтажні рішення. B. Anadolu та E. Koparan (2023) розглядають вертикальне кіно з позицій кінематографічного стилю на прикладі фільмів «The Stunt Double» і «Glass House».

D. Molijn (2021) досліджує досвід глядачів від перегляду вертикального формату, наголошуючи на тому, що користувачі отримують більше задоволення від вертикального перегляду, ніж від горизонтального. Це пов'язують із неавтоматичним заповненням простору, меншими зусиллями, яких потребує перегляд такого контенту, вищим станом потоку, коли людина занурюється з більшим інтересом, на відміну від горизонтального формату, де потік сприймається гірше і інтерес втрачається. L. Mulier, H. Slabbinck та I. Vermeir (2021) досліджують глядацький досвід, отриманий від перегляду контенту у вертикальному форматі та його адаптації в горизонтальний, і залежність цієї трансформації від залученості глядача та легкості опрацювання інформації. H. Navarro-Güere (2024) дослідив понад 1000 відео на таких платформах, як Instagram Reels, TikTok, YouTube Shorts, і у своєму класифікаційно-описовому дослідженні порівнює формати за різними категоріями та їх залежність від платформи. Технічний аспект перенесення зображення між форматами пов'язаний з алгоритмами контентно-залежного масштабування, що спираються на виявлення візуально значущих зон кадру (Achanta & Süsstrunk, 2009), а також із концепцією адаптивного (responsive) відео, яке підлаштовується під орієнтацію екрана (Van der Wel, 2017).

Незважаючи на доволі широке коло дослідницьких розвідок, вони точково досліджують різні аспекти – композицію кадру, мізансценування, ракурс, естетику, досвід глядача, технологію виробництва та залежність наративу контенту від платформи споживання. Водночас зазначимо, що комплексного мистецтвознавчого дослідження потребують не стільки окремі елементи вертикального відео, скільки зв'язок режисерських засобів екранної виразності та трансформація принципів їх організації у вертикальному екранному просторі. Зокрема, потребують ґрунтовного дослідження взаємозв'язки між композицією, мізансценою, рухом камери, кольором, світлом і монтажною логікою та їхня роль у специфіці творення вертикального зображення.

Таким чином, проблематика дослідження полягає у визначенні того, як зміна геометрії екранного простору від горизонтального до вертикального формату трансформує принципи взаємодії режисерських засобів виразності й організації аудіовізуального матеріалу, і чи дає це можливість на основі виявлених тенденцій визначити принципи побудови вертикального зображення.

Формулювання цілей та завдань статті. Мета дослідження – виявити особливості трансформації принципів організації аудіовізуального простору у вертикальному форматі та їхню взаємодію із засобами режисерської виразності на матеріалі вертикальних короткометражних фільмів.

Для дослідження було обрано короткометражні фільми, створені вертикально, а не адаптовані під вертикальний формат. Під вертикальним відео ми розуміємо, слідом за A. Friedberg, «…відео, створене камерою або комп'ютером, призначене для перегляду в портретному режимі, що створює зображення, вище, ніж завширшки» (Friedberg, 2009, с. 131). Опорними для аналізу стали вертикальні короткометражні фільми: «Purgout» (Matt Richards, 2015); «Bird Murderer» (Evan Moor and Sawra, 2015); «Girl» (Megan K. Fox, 2016); «Golden Delicious» (Veronika Jelskova, 2017);

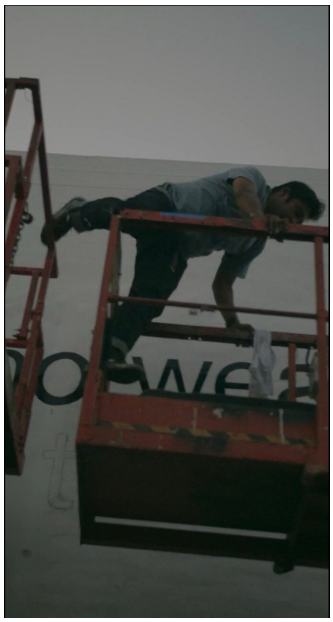
«Double» (Laura Sargisson, 2018); «Up on a Wall» (Andriy Semenyuk, 2021). Фільми було відібрано за такими принципами: вертикальний формат створення; короткометражна форма; різні роки створення; наявність виразних композиційних рішень; фестивальний успіх.

Виклад основного матеріалу. Вертикальний формат обмежує горизонтальну протяжність кадру, до якої звик глядач. Ця властивість змінює побудову композиції, мізансцени, розміщення героїв, заповнення вільного простору і центр уваги глядача.

Організація глядацької уваги в екранному просторі може бути розглянута через поняття візуальних сил, запропоноване Р. Арнгеймом. Він стверджував: «Людина або тварина сприймає не просто розташування об'єктів, кольорів і форм, рухів і розмірів. Це, мабуть, насамперед взаємодія спрямованих напружень. Оскільки ці напруження мають величину і напрямок, їх можна описати як психологічні "сили". У центрі всі сили врівноважують одна одну, тому центральне положення створює відчуття спокою» (Arnheim, 1974, с. 11). Отже, можна стверджувати, що композиція кадру може розглядатися не як статична система розміщення об'єктів у кадрі, а як організація напрямків і напружень, які впливають на сприйняття аудіовізуального матеріалу. Водночас цієї композиційної моделі недостатньо, адже кінематографічне зображення розвивається в часопросторі. Сучасні дослідження визначають, що драматургія погляду глядача залежить від руху героя, руху самої камери та монтажу. A. Bruckert зі співавторами провели експериментальне дослідження, у якому за допомогою eye tracking відстежували увагу глядача на кіноматеріалах, і виявили такі закономірності: «…ми фіксуємо зміщення ліворуч (або праворуч) під час панорамування та зйомки в русі (dolly shots), коли камера рухається ліворуч (або праворуч)… Це підтверджує, що рух камери є важливим інструментом, за допомогою якого кінематографісти спрямовують увагу глядачів» (Bruckert et al., 2023, с. 2954). Таким чином, ми можемо розглядати драматургію погляду не як прив'язку глядацької уваги до певної сторони кадру, а як динамічну систему організації уваги, яка поєднує композиційне розміщення об'єкта, напрямок його руху в кадрі, рух камери, монтажні рішення.

Будь-яке екранне зображення (вертикальне чи горизонтальне) має спрямовувальні вектори, які працюють на драматургію погляду: «…спрямовані сили є одними з найпотужніших сил, які діють у межах екранного простору. Виділяють три основні їх типи: графічні вектори, індексні вектори та вектори руху» (Zettl, 2016, с. 127). Графічний вектор – це статичні елементи, які спрямовують погляд (схил гори, звивиста дорога, лінія горизонту); індексний вектор – це вектор погляду героя в кадрі: куди спрямований його погляд, туди спрямований і вектор; вектор руху – переміщення об'єкта певною траєкторією (наприклад, мотоцикл, що їде трасою).

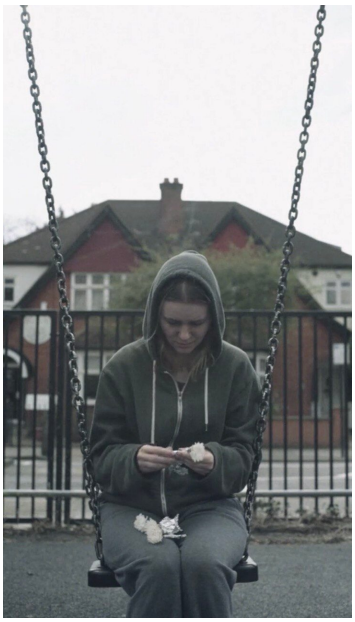
Аналіз досліджуваного матеріалу демонструє відмінні від горизонтального формату композиційні рішення. На іл. 1 герой розташований у верхній центральній частині кадру з напрямком вектора руху ліворуч. Таким чином, увага концентрується не тільки на положенні героя, а й на напрямку його руху, що формує горизонтальний вектор усередині вертикальної композиції. На іл. 2 герої розташовані ліворуч, задають вертикаль погляду і виражену вертикальну організацію композиції. Натомість на іл. 3 об'єкт розташований у нижній центральній частині кадру з порожнім простором над ним, де наявний індексний вектор погляду. У наведених прикладах спостерігається вертикальний розподіл композиційного навантаження: об'єкт може бути розташований у нижній, центральній чи верхній частині кадру, натомість незаповнений простір залишається вільним для композиційного рішення і драматургічного навантаження. На відміну від горизонтального простору, який переважно організований уздовж горизонтальної осі, вертикальний формат змінює напрямок композиційного розподілу вільного простору: функціонального значення набувають верхня та нижня зони кадру.



Іл. 1. Кадр з фільму «Up on a Wall» (A. Semenyuk, 2021)



Іл. 2. Кадр з фільму «Up on a Wall» (A. Semenyuk, 2021)



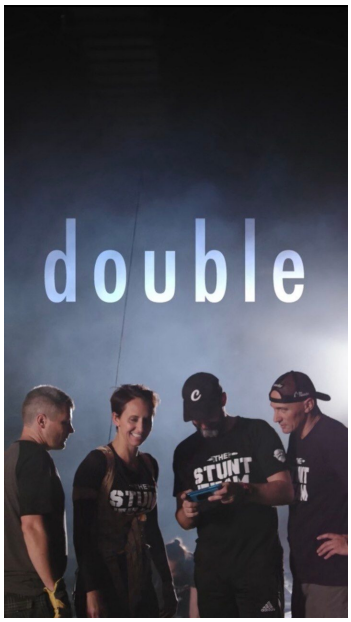
Іл. 3. Кадр з фільму «Girl» (M. K. Fox, 2016)

T. Chaowanich і T. Taiphapoon наголошують на важливості розкриття особистості героя та його переживань, зосереджуючись на середніх і крупних (близьких) планах: «…розміщення людей та об'єктів, а також розмір та відстань до зображення – це речі, які творці повинні враховувати під час створення візуальних робіт, щоб передати значення та представити естетичну красу у вертикальному просторі. Це включає розміщення людей або об'єктів у центрі зображення або переважно використання середніх та крупних планів для підкреслення особистості чи об'єкта, а не представлення фону чи виділення краси місця за допомогою дуже віддалених або далеких планів» (Chaowanich & Taiphapoon, 2024, с. 100). Ця тенденція, однак, не вичерпує можливостей вертикальної композиції. І для цього варто дослідити такий інструмент, як ракурс.

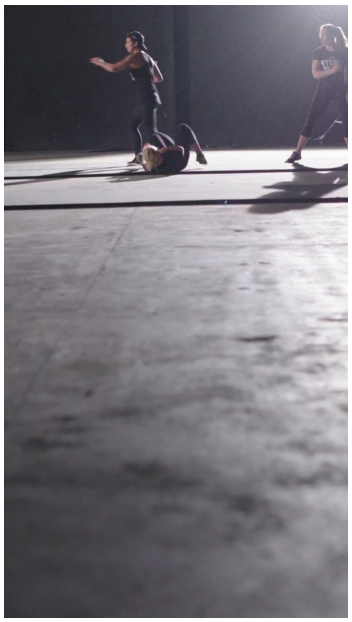
Горизонтальний формат дозволяє розмістити декількох героїв на рівні очей один одного, заповнити простір ліворуч і праворуч, додати деталі, візуальні акценти, заповнити передній, середній і задній плани. У вертикальному форматі розташувати людей на одному горизонтальному рівні також можливо, але до певного масштабу. Саме це обмеження спонукає до пошуку інших способів організації мізансцени та взаємодії між персонажами. Проаналізовані кадри демонструють, що обмеження горизонтальної ширини компенсується вертикальною протяжністю простору. Ракурс стає важливим інструментом, який за рахунок вертикальної протяжності компенсує можливе розташування передньопланових об'єктів у кадрі, окрім героя, та дає можливість створення перспективи за ним. Нижній ракурс у цьому випадку дає змогу одночасно охопити вертикальний масштаб персонажа та простору, зокрема опанувати межі будівлі і захопити зріст людини; розмістити людей один над одним і таким чином побудувати ієрархію відносин між героями. Вертикальний формат створює умови для специфічної взаємодії «герой – герой» або «герой – простір». Особливо виразно взаємодія «герой – простір» проявляється через утворення вільного простору над героєм або під ним. Під час організації вертикального кадру ці зони можуть набувати самостійного композиційного та драматургічного значення. Залежно від режисерського рішення простір може тиснути на героя або, навпаки, надавати легкості. На іл. 4 простір виглядає замкненим, важким, викликає відчуття тиску на героя. Тоді як на іл. 5 теж спостерігаємо відкритий простір зверху, але він сприймається легшим за рахунок відкритості та світлового рішення режисера. На іл. 6 використовується нижній ракурс, простір знизу заповнений підлогою, а головні об'єкти розташовані зверху та підсвічені. Таке композиційне рішення дозволяє створити тіньові малюнки на підлозі від героїв, що увиразнює зображення та робить його динамічним.



Іл. 4. Кадр з фільму «Purgout» (M. Richards, 2015)



Іл. 5. Кадр з фільму «Double» (L. Sargisson, 2018)



Іл. 6. Кадр з фільму «Double» (L. Sargisson, 2018)

Не менш виразними є можливості і верхнього ракурсу. У вертикальному зображенні зменшена горизонтальна протяжність, що обмежує заповнення простору вздовж цієї осі об'єктами або акцентними деталями, які можуть бути одночасно включені до композиційного поля, натомість збільшується значення вертикального розподілу візуального простору. На середніх і крупних планах це дає змогу локалізувати увагу навколо головного героя та посилити його композиційну роль. На іл. 7 у центрі уваги знаходиться дитина з валізою: вона є композиційним центром, і при цьому простір не має зайвих візуальних акцентів. На іл. 8 герой має вектор руху ліворуч. При цьому, окрім фігури людини, немає додаткових композиційних елементів, які б спрямовували на нього увагу. У кадрі він є центральним і локалізованим об'єктом уваги.

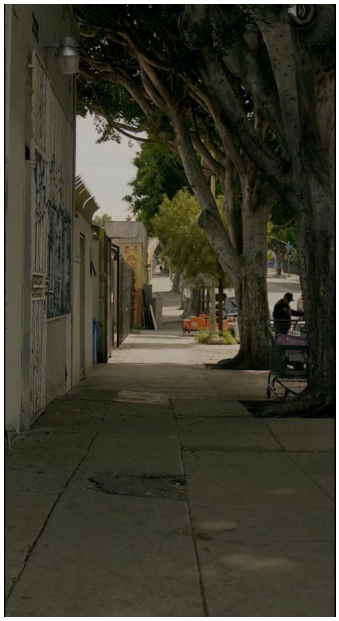


Іл. 7. Кадр з фільму «Golden Delicious» (V. Jelskova, 2017)

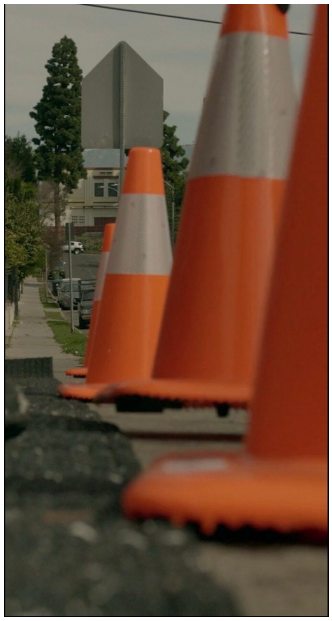


Іл. 8. Кадр з фільму «Purgout» (M. Richards, 2015)

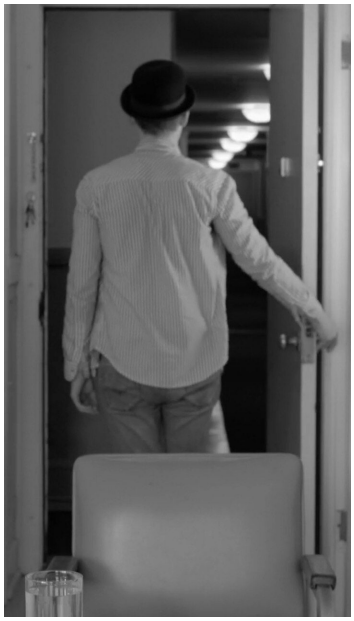
Розглядаючи трансформації просторово-композиційних аспектів у вертикальному форматі, важливо звернути увагу на побудову перспективи та функціонування графічних векторів. Графічні вектори особливо виразно проявляються на середніх, загальних і дальніх планах, де, окрім героя, збільшується частка просторового середовища кадру, що створює умови для організації драматургії погляду вглиб зображення. Лінії, що створюють перспективу, у такому випадку виконують не лише функцію творення просторової глибини, а й впливають на створення композиційного центру в організації глядацької уваги. На іл. 9 головний герой відсутній, лінії перспективи сходяться в центральній точці кадру і фактично виконують функцію композиційного центру. На іл. 10 наявні передньопланові об'єкти, натомість позаду них є графічні вектори, які спрямовують погляд у глибину кадру і утворюють композиційний центр поза об'єктом попереду. На іл. 11 наявні герой і перспектива: ряд ламп, розташований перед героєм, формує послідовність графічних векторів, які спрямовують увагу глядача і напрямок руху героя. Аналіз кадрів свідчить про те, що композиційний центр уваги створює не лише наявність персонажа або об'єкта: він може формуватися через безпосередню просторову організацію кадру за допомогою графічних векторів та перспективних ліній.



Іл. 9. Кадр з фільму «Up on a Wall» (A. Semenyuk, 2021)



Іл. 10. Кадр з фільму «Up on a Wall» (A. Semenyuk, 2021)



Іл. 11. Кадр з фільму «Bird Murderer» (E. Moor and Sawra, 2015)

Для виявлення тенденцій було створено матрицю аналізу визначених для дослідження фільмів (табл. 1).

Таблиця 1. Матриця аналізу просторово-композиційних рішень у вертикальних короткометражних фільмах

Параметр	Purgout	Girl	Golden Delicious	Double	Bird Murderer	Up on a Wall
Положення героя по вертикалі	переважно права частина кадру	нижня зона кадру	нижня центральна зона	змінне: верхня, центральна, нижня зони; горизонтально – ліворуч / праворуч	нижня права або нижня ліва зона	центральна або права зона
Вільний простір	переважно над героєм	переважно над героїнею	над героїнею	над або під героїнею залежно від композиції	переважно над героєм	над і під героєм
Ракурс	переважно верхній	переважно на рівні очей	верхній	верхній, нижній, на рівні очей	на рівні очей, верхній	нижній, верхній, на рівні очей; нижній ракурс превалює в епізодах роботи персонажа, верхній акцентує увагу на масштабах його роботи
Вектор руху	горизонтальний: справа наліво	горизонтальний: справа наліво / зліва направо	вертикальний: знизу вгору	вертикальний і горизонтальний	горизонтальний: справа наліво / зліва направо	горизонтальний: справа наліво / зліва направо
Вектор погляду	горизонтальний: справа наліво	горизонтальний	вертикальний: знизу вгору	вертикальний і горизонтальний	горизонтальний	переважно горизонтальний
Графічний вектор	лінії каміння; лінія горизонту «море – небо»	архітектурні лінії міського простору	вертикальні лінії в напрямку знизу вгору	архітектурні лінії міського простору	архітектурні лінії міського простору	архітектурні лінії міського простору
Передній / середній / задній план	не виражений	героїня на передньому плані, задній план у розфокусі, перспектива формується позаду	фіксується в окремих кадрах: передній план у розфокусі, героїня на середньому плані	фіксується в окремих кадрах: передній план заповнений, задній – у розфокусі, силует / рух героїні виділяється на його тлі	не виражений	фіксується в окремих кадрах: заповнений передній план, композиційний центр позаду, перспектива розгортається вглиб
Герой – простір	значний вільний простір над героєм	значний вільний простір над героїнею, простір візуально замкнений	простір оточує героя, але не домінує над ним	переважно відкритий простір над героїнею, в окремих кадрах – вільний простір знизу	взаємодія з простором не є вираженою	відкритий простір над і під героєм, відсутність візуального стискання
Герой – герой	герої розташовані у верхній і нижній зонах кадру, вертикальне співвідношення не зводиться безпосередньо до ієрархії	не виявлено	не виявлено	персонажі можуть перебувати на одному рівні; у взаємодії з дітьми камера розташована на їхньому рівні, через що мати візуально займає вищу позицію	не виявлено	не виявлено
Перспектива	формується графічними векторами, вектором погляду та рухом героя	фіксується в окремих кадрах: розгортається вглиб позаду героїні, частково розфокусована	виражена перспектива в проаналізованих кадрах відсутня	формується графічними векторами	фіксується в окремих кадрах: формується графічними векторами вглиб кадру, задній план розфокусований	фіксується в окремих кадрах: лінії перспективи сходяться до композиційного центру
Драматургічна функція простору	вільний простір над героєм збільшує його візуальну віддаленість від навколишнього середовища	простір над героїнею формує відчуття замкненості та візуального тиску	простір виконує переважно функцію середовища, у якому перебуває герой	відкритий простір і світлове рішення створюють відчуття легкості, нижня зона може використовуватися для тіньового малюнка	простір переважно виконує функцію середовища героя	відкритий простір формує відчуття свободи та відсутності просторового тиску

Джерело: розроблено авторкою.

Спираючись на матрицю, можемо зазначити такі тенденції:

1. У вертикальному форматі посилюється функціональне значення вертикальної

осі композиції, що зумовлює використання верхньої, центральної та нижньої частин кадру як самостійних носіїв композиційного і драматургічного навантаження.

2. Вільний простір уздовж вертикальної лінії може нести самостійне драматургічне навантаження залежно від поставленої режисером мети.
3. Обмеження горизонтальної протяжності у вертикальному кадрі сприяє трансформації мізансценічного розташування декількох героїв у кадрі, що дає додаткові можливості в побудові ієрархії взаємодії між героями або виявленні їхніх життєвих обставин.
4. Вертикальний формат актуалізує ракурс як інструмент просторової компенсації, що дозволяє за рахунок вертикальної перспективи розширити композиційні можливості.
5. У вертикальному форматі зберігаються горизонтальні вектори руху, погляду та графічного напрямку, що створює гармонійну взаємодію з вертикальною композицією кадру.

Висновки. Вертикальний формат перерозподіляє композиційні можливості між вертикальною і горизонтальною осями. Це створює для режисера додаткові можливості в організації мізансцени: вільний простір під персонажем або над ним може стати носієм драматургічної інформації, превалююча вертикаль будує вертикальну взаємодію між персонажами, а ракурс створює ієрархію цієї взаємодії. Зміна геометрії кадру, зумовлена зміною співвідношення сторін, впливає на умови просторової організації візуальної інформації в кадрі.

Перспективи подальших досліджень. Дослідження потребує подальшої систематизації зв'язків і закономірностей між зміною формату і режисерським інструментарієм, що стосується світла, кольору, акторської гри та монтажу.

Авторські внески згідно з CRediT / Author Contributions (CRediT)
Коновалова Софія – одноосібне авторство.

Фінансування / Funding
Дослідження виконано без фінансової підтримки.

Етика та згода учасників / Ethics and Informed Consent
Не застосовується.

Дозволи на зображення / Image Permissions
Кадри з фільмів (іл. 1–11) наведено в обсязі, виправданому науково-аналітичною метою, як цитування із зазначенням назви фільму, режисера та року створення.

Доступність даних / Data Availability
Не застосовується.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Авторка стверджує, що при створенні цієї статті вона не використовувала технології штучного інтелекту.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Авторка заявляє про відсутність конфлікту інтересів щодо цього дослідження, включаючи фінансові, особисті, авторські чи будь-які інші, які могли б вплинути на дослідження, а також на результати, представлені в цій статті.

Надійшла до редакції / Received: 02.09.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 23.09.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 07.10.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Achanta, R., & Süsstrunk, S. (2009). Saliency detection for content-aware image resizing. In *2009 16th IEEE International Conference on Image Processing (ICIP)* (pp. 1005–1008). IEEE. **https://doi.org/10.1109/ICIP.2009.5413815**

Anadolu, B., & Koparan, E. (2023). Film biçemi açısından dikey sinema: The Stunt Double ve Glass House filmlerinin analizi. *Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, *13*(2), 256–272. **https://doi.org/10.7456/tojdac.1246152**

Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye* (2nd ed.). University of California Press.

Bruckert, A., Christie, M., & Le Meur, O. (2023). Where to look at the movies: Analyzing visual attention

to understand movie editing. *Behavior Research Methods*, *55*, 2940–2959. **https://doi.org/10.3758/s13428-022-01949-7**

Chaowanich, T., & Taiphapoon, T. (2024). The forms and narrative techniques of vertical music videos. *Siam Communication Review*, *23*(1), 84–102.

Clayton, R. (2019). Filmmaking theory for vertical video production. In *The European Conference on Media, Communication & Film 2019: Official Conference Proceedings*. IAFOR. https://papers.iafor.org/submission52556/

Friedberg, A. (2009). *The virtual window: From Alberti to Microsoft*. MIT Press.

Maric, M. (2023). *The evolving aesthetics of the moving image in vertical video online* [Doctoral dissertation, Massey University]. http://hdl.handle.net/10179/18206

Menotti, G. (2019). Discourses around vertical videos: An archaeology of "wrong" aspect ratios. *ARS (São Paulo)*, *17*(35), 147–165. **https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.140526**

Molijn, D. (2021). *Made for mobile: Exploring the effect of vertical video formats on online public television viewer experience* [Master's thesis, Erasmus University Rotterdam]. Erasmus University Thesis Repository. https://thesis.eur.nl/pub/60605/Molijn-Derk.pdf

Mulier, L., Slabbinck, H., & Vermeir, I. (2021). This way up: The effectiveness of mobile vertical video marketing. *Journal of Interactive Marketing*, *55*(1), 1–15. **https://doi.org/10.1016/j.intmar.2020.12.002**

Navarro-Güere, H. (2024). El vídeo de formato vertical en dispositivos móviles. Estudio de caso en TikTok, Instagram Reels y YouTube Shorts. *Revista de Comunicación*, *23*(1), 377–394. **https://doi.org/10.26441/RC23.1-2024-3316**

Singnongsuang, N. (2024). Esthetic of composition in vertical video. *Journal of Humanities and Social Sciences Nakhon Phanom University*, *14*(3), 370–381.

Van der Wel, E. (2017, December 2). *Vertical video? Het is tijd voor responsive video!* Numrush. https://numrush.nl/vertical-video-responsive-video/

Zettl, H. (2016). *Sight, sound, motion: Applied media aesthetics* (8th ed.). Thomson Wadsworth.

REFERENCES

Achanta, R., & Süsstrunk, S. (2009). Saliency detection for content-aware image resizing. In *2009 16th IEEE International Conference on Image Processing (ICIP)* (pp. 1005–1008). IEEE. **https://doi.org/10.1109/ICIP.2009.5413815** [in English].

Anadolu, B., & Koparan, E. (2023). Film biçemi açısından dikey sinema: The Stunt Double ve Glass House filmlerinin analizi [Vertical cinema in terms of film style: An analysis of The Stunt Double and Glass House]. *Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, *13*(2), 256–272. **https://doi.org/10.7456/tojdac.1246152** [in Turkish].

Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye* (2nd ed.). University of California Press. [in English].

Bruckert, A., Christie, M., & Le Meur, O. (2023). Where to look at the movies: Analyzing visual attention to understand movie editing. *Behavior Research Methods*, *55*, 2940–2959. **https://doi.org/10.3758/s13428-022-01949-7** [in English].

Chaowanich, T., & Taiphapoon, T. (2024). The forms and narrative techniques of vertical music videos. *Siam Communication Review*, *23*(1), 84–102. [in English].

Clayton, R. (2019). Filmmaking theory for vertical video production. In *The European Conference on Media, Communication & Film 2019: Official Conference Proceedings*. IAFOR. https://papers.iafor.org/submission52556/ [in English].

Friedberg, A. (2009). *The virtual window: From Alberti to Microsoft*. MIT Press. [in English].

Maric, M. (2023). *The evolving aesthetics of the moving image in vertical video online* [Doctoral dissertation, Massey University]. http://hdl.handle.net/10179/18206 [in English].

Menotti, G. (2019). Discourses around vertical videos: An archaeology of "wrong" aspect ratios. *ARS (São Paulo)*, *17*(35), 147–165. **https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.140526** [in English].

Molijn, D. (2021). *Made for mobile: Exploring the effect of vertical video formats on online public television viewer experience* [Master's thesis, Erasmus University Rotterdam]. Erasmus University Thesis Repository. https://thesis.eur.nl/pub/60605/Molijn-Derk.pdf [in English].

Mulier, L., Slabbinck, H., & Vermeir, I. (2021). This way up: The effectiveness of mobile vertical video marketing. *Journal of Interactive Marketing*, *55*(1), 1–15. **https://doi.org/10.1016/j.intmar.2020.12.002** [in

English].

Navarro-Güere, H. (2024). El vídeo de formato vertical en dispositivos móviles. Estudio de caso en TikTok, Instagram Reels y YouTube Shorts [Vertical video on mobile devices: Case study on TikTok, Instagram Reels and YouTube Shorts]. *Revista de Comunicación*, *23*(1), 377–394. **https://doi.org/10.26441/RC23.1-2024-3316** [in Spanish].

Singnongsuang, N. (2024). Esthetic of composition in vertical video. *Journal of Humanities and Social Sciences Nakhon Phanom University*, *14*(3), 370–381. [in English].

Van der Wel, E. (2017, December 2). *Vertical video? Het is tijd voor responsive video!* Numrush. https://numrush.nl/vertical-video-responsive-video/ [in Dutch].

Zettl, H. (2016). *Sight, sound, motion: Applied media aesthetics* (8th ed.). Thomson Wadsworth. [in English].

УДК 780.614.13:78.071.2:130.2 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.27

Меліхова Юлія
народна артистка України, кандидат юридичних наук, доцент, старший викладач кафедри культурології Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого, *Харків, Україна*
email: melikhova888@gmail.com

Yuliia Melikhova
People's Artist of Ukraine, Candidate of Legal Sciences (PhD), Associate Professor, Senior Lecturer at the Department of Cultural Studies, Yaroslav Mudryi National Law University, *Kharkiv, Ukraine*
email: melikhova888@gmail.com

МУЗИЧНО-СТИЛЬОВИЙ ЕТОС ТРІО БАНДУРИСТОК У ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ

Мета дослідження: філософсько-культурологічне осмислення та концептуалізація музично-стильового етосу тріо бандуристок крізь призму індивідуального, інтерсуб'єктивного та темпорально-екзистенційного вимірів у контексті сучасної української музичної культури.

Методи: методологічну основу дослідження становить філософсько-культурологічний підхід, конкретизований застосуванням феноменологічного, герменевтичного та екзистенційно-філософського методів. Теоретичний аналіз, узагальнення та систематизацію наукових підходів використано для осмислення феномену музично-стильового етосу в сучасному міждисциплінарному дискурсі.

Наукова новизна: уперше у філософсько-культурологічній перспективі музично-стильовий етос тріо бандуристок осмислено як феномен, що формується на перетині індивідуального самовираження, інтерсуб'єктивної співтворчості та темпорально-екзистенційного досвіду, та обґрунтовано його тривимірну концептуальну модель як простору ансамблевого буття. Це поглиблює наукові уявлення про природу музично-стильового етосу та його роль у розвитку сучасної української музичної культури.

Результати: встановлено, що музично-стильовий етос тріо бандуристок формується у взаємозв'язку індивідуального, інтерсуб'єктивного та темпорально-екзистенційного вимірів. Його специфіка виявляється у взаємодії виконавських компонентів – співогри, органічного тембрового злиття, динамічної драматургії, характеру фразування та артикуляційної виразності. Водночас музично-стильовий етос тріо бандуристок постає як система цінностей і способів творчого мислення, що реалізується у процесі ансамблевої співтворчості.

Висновки: музично-стильовий етос тріо бандуристок є способом осмисленого спільного творчого буття та характеристикою виконавської стилістики, концептуальна специфіка якого визначається взаємозв'язком його складових, що формує унікальну модель ансамблевого виконавства.

Ключові слова: тріо бандуристок, музично-стильовий етос, виконавський стиль, ансамблеве виконавство, інтерпретаційність, інтерсуб'єктивність.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

THE MUSICAL AND STYLISTIC ETHOS OF THE BANDURA TRIO FROM A PHILOSOPHICAL AND CULTURAL PERSPECTIVE

The purpose of the study: to examine the musical and stylistic ethos of the bandura trio through its individual, intersubjective, and temporal-existential dimensions within contemporary Ukrainian musical culture.

Methods: the study draws on the philosophical and cultural approach specified through phenomenological, hermeneutic, and existential-philosophical methods. Theoretical analysis, synthesis, and systematization are used to examine existing approaches to the concept of musical and stylistic ethos.

Scientific novelty: the musical and stylistic ethos of the bandura trio is conceptualized for the first time as a phenomenon shaped by individual self-expression, intersubjective co-creation, and temporal-existential experience, which expands its understanding within contemporary Ukrainian musical culture.

Results: the analysis shows that the ethos of the bandura trio emerges through the interaction of individual, intersubjective, and temporal-existential dimensions. It is manifested in ensemble performance through singing while playing the bandura, timbral blending, dynamic development, phrasing, and articulation, while reflecting a system of values and creative approaches formed through ensemble interaction.

Conclusions: the musical and stylistic ethos of the bandura trio represents a form of shared creative being and a characteristic feature of its performance style. The interaction of its individual, intersubjective, and temporal-existential dimensions shapes the specific character of ensemble performance.

Keywords: bandura trio; musical and stylistic ethos; performance style; ensemble performance; intersubjectivity; temporal-existential experience; Ukrainian musical culture.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Тріо бандуристок у музичному мистецтві постає як різновид камерного ансамблю, що посідає особливе місце між сольним та колективним музикуванням, поєднуючи як можливості індивідуального самовираження, так і переваги спільного мистецького буття. Специфіка цього феномену полягає у формуванні особливої творчої взаємодії, яка не зводиться до механічного поєднання голосів та бандурних партій, а передбачає узгодження мистецьких інтенцій трьох виконавиць-особистостей у процесі втілення авторського задуму, розкриття художньої ідеї та образної палітри музичного твору.

Водночас сучасні дослідження переважно зосереджуються на музично-виконавських, жанрово-стильових та інтерпретаційних аспектах тріо, що сприяє поглибленню наукового осмислення його художньої специфіки та виконавських засад. Проте, поза межами належної наукової уваги залишається музично-стильовий етос тріо бандуристок, який виявляється не тільки в характері його звучання, тембровій взаємодії та виконавській манері, а й у системі цінностей та світоглядних настанов, що формують так зване творче обличчя ансамблю. Це актуалізує необхідність осмислення тріо як особливої форми художньої взаємодії, в якій індивідуальний виконавський потенціал кожної учасниці стає основою формування спільної музично-стильової цілісності.

Отже, феномен тріо бандуристок доцільно розглядати не тільки з позицій мистецтвознавства, а й у ширшій філософсько-культурологічній перспективі. Такий підхід дає змогу порушити питання про глибинну природу індивідуальної та колективної виконавської суб'єктності, а також специфіку їхнього тріадичного взаємозв'язку.

Безпосереднім виявом цієї суб'єктності в музичній практиці стає виконавський акт, у якому музичний твір набуває конкретної форми звучання та смислової актуалізації. Звідси сутність музичного буття пов'язана з «тотожністю людського і музичного», що визначає особистісне значення музики (Полюга, 2022, с. 39). Недаремно у філософській традиції музика осмислюється як «форма буття», «чисте споглядання ідей» тощо, а її специфіка пов'язується з «безпосереднім висловлюванням волі» (Полюга, 2022, с. 41). У цьому контексті категорія волі набуває особливого значення для розуміння ансамблевого музикування: кожна учасниця входить у простір музичного твору як автономний суб'єкт із власним художнім баченням, інтонаційним відчуттям та способом музи-

чного висловлювання, що має вольову природу. Тріо, таким чином, є формою взаємодії індивідуальних волевиявлень, у якій відбувається узгодження особистої мистецької свободи з відповідальністю за спільний художній результат.

Проте індивідуальна суб'єктність виконавиці виявляється не тільки у вольовому акті музичного висловлювання, а й у специфіці особистісного переживання та осмислення музики. У цьому аспекті важливого значення набуває теза про «сприйняття музики як одкровення, а філософії – як музичного ентузіазму» (Полюга, 2022, с. 41). Одкровення в такому розумінні полягає не лише у розкритті змісту музичного твору, а й у виявленні через нього особистісних ціннісних настанов кожної виконавиці, її способу переживання музики тощо. Відтак ансамблеве музикування стає процесом, у якому індивідуальні художні позиції вступають у своєрідний полілог і через взаємодію набувають нового спільного смислового виміру. Тому порушена проблематика безпосередньо пов'язана з актуальними науковими та практичними завданнями сучасного бандурного мистецтва. Її наукова значущість полягає в теоретичному осмисленні музично-стильового етосу тріо бандуристок як особливого феномену ансамблевого виконавства. Практична ж спрямованість дослідження визначається можливістю застосування його положень у виконавській та педагогічній діяльності, зокрема для вдосконалення методики роботи з тріо, формування орієнтації на ансамблеву злагодженість та відповідальність за спільні виконавські рішення. Усвідомлення цих засад може сприяти подоланню типових проблем ансамблевої взаємодії, мінімізації можливих непорозумінь між учасницями та збереженню творчої цілісності ансамблю.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Тривалий час діяльність тріо бандуристок осмислювалася в загальному контексті бандурного виконавства. Як самостійний об'єкт наукового дослідження тріо виокремлюється тільки впродовж останніх двох десятиліть. Саме в цей період спостерігається активізація уваги з боку науковців до його діяльності за окремими аналітичними напрямами, зокрема: дослідження передумов розвитку та шляхів їх формування з позицій виконавського складу – у праці Л. Пасічняк (2007); виявлення засад репертуарної стратегії – в наукових розвідках Н. Морозевич (2022), Т. Слюсаренко (2022), Н. Б. Федорняк, С. В. Вишневської та Н. С. Шевченко (2026); висвітлення окремих аспектів виконавської діяльності тріо як своєрідної форми камерного жіночого вокально-інструментального ансамблю – в працях О. Бобечко (2010) та Т. Слюсаренко (2013); аналіз діяльності тріо як однієї із найпоширеніших форм ансамблевого бандурного виконавства в Україні та за її межами – у дисертаційному дослідженні О. Кубік (2023); розгляд шляхів становлення та специфіки виконавської діяльності окремих тріо бандуристок – у статтях О. Бобечко (2020), Т. Слюсаренко (2023), М. Сточанської та Н. Чернецької (2024).

Особливої уваги заслуговують праці Л. Мандзюк, присвячені досліджуваній проблематиці. У статті «Жіноче тріо бандуристок як національно-мистецький феномен» (Мандзюк, 2008а) вона акцентує увагу на становленні тріо як форми ансамблевого виконавства та розглядає цей феномен передусім крізь призму його національно-мистецької специфіки.

Натомість у роботі «Феномен «тріо бандуристок» в сучасному мистецькому просторі України: витоки, тенденції розвитку та виклики сьогодення» (Мандзюк, 2025) дослідницька перспектива істотно розширюється: проблематика набуває глибшого наукового осмислення, актуалізуючи питання історичної динаміки, сучасного функціонування та подальшого розвитку тріо як феномену.

Отже, аналіз наукових джерел дає підстави констатувати, що попри значний теоретично-емпіричний доробок у осмисленні феномену тріо бандуристок як знакового в контексті української музичної культури, недослідженими залишаються сутність та специфіка його музично-стильового етосу як специфічної форми колективної творчої суб'єктності, яка виявляється в особливих модусах його реалізації.

Це зумовлює звернення до філософсько-культурологічного дискурсу. Відтак методологічним та історико-теоретичним підґрунтям цього дослідження стали наукові праці, в яких розглядається музичний етос як багатовимірний феномен, що поєднує стильові, культурно-смислові, історико-типологічні, комунікативні та онтологічні аспекти музичного буття.

До таких належать праці А. Черноіваненко (2018), (2021), в яких музичний етос постає як культурно-смислова якість музичної системи

та осмислюється через його конкретну музичну реалізацію – «неповторний характер» музичного елемента або твору загалом, що реалізується через комплекс пов'язаних жанрових, тембрових, фактурних, ритмічних та інших стильових параметрів (Черноіваненко, 2021, с. 196). Показовим є обґрунтування А. Черноіваненко поняття «етосу музично-інструментального виконання» як смислового та ціннісного потенціалу музично-інструментального мистецтва, який реалізується через його конкретну звукову, інструментальну, виконавську та інші форми організації (Черноіваненко, 2021, с. 203).

Інший аспект досліджуваної проблематики представлено у працях Т. Каблової (2019) та В. Мішина (2018), у яких музичний етос постає як характерна універсалія культурного простору певної історичної епохи. Такий підхід уможливлює розширення наявних дослідницьких перспектив, оскільки дає змогу розглядати музично-стильовий етос у доволі широкому історико-культурному вимірі, зокрема як своєрідний індикатор духовно-ціннісної атмосфери епохи, що виявляється в специфіці взаємодії виконавця, композитора, слухача тощо.

Суттєвим теоретичним підґрунтям цього дослідження стала концепція К. Чікеу (2020), відповідно до якої музичний етос може осмислюватися як реляційний феномен. За такого підходу він формується не ізольовано в межах окремого суб'єкта, а виникає та набуває визначеності у процесі активної творчої комунікації. У межах цієї концептуальної рамки реляційний характер музичного етосу може бути співвіднесений із широким феноменологічно-онтологічним осмисленням музики як особливого способу переживання та здійснення буття, представленим у праці В. Полюги (2022).

Формулювання цілей та завдань статті. Метою статті є теоретичне обґрунтування сутності музично-стильового етосу тріо бандуристок та його концептуалізація крізь призму індивідуального, інтерсуб'єктивного та темпорально-екзистенційного вимірів у контексті сучасної української музичної культури.

Відповідно до поставленої мети визначено такі **завдання дослідження:** проаналізувати основні наукові підходи до осмислення феномену музично-стильового етосу; обґрунтувати філософсько-культурологічну концептуальну модель музично-стильового етосу тріо бандуристок як феномену, що формує особливий простір ансамблевого буття; розкрити індивідуальний вимір як сферу виявлення особистісного виконавського потенціалу та інтерпретаційної позиції; дослідити інтерсуб'єктивний вимір як простір комунікативного конструювання ансамблевої суб'єктності тріо бандуристок; осмислити темпорально-екзистенційний вимір як такий, що відбиває досвід особистісного та колективного переживання простору і часу.

Виклад основного матеріалу. Творчість кожного тріо бандуристок є привабливою й унікальною насамперед завдяки неповторному трансцендентному змісту його буття в мистецтві, який не вичерпується фактом спільної виконавської практики, а виявляється у виході за межі безпосереднього сприйняття музичного твору через його специфічне художнє осмислення.

Попри певну парадоксальність, саме різноманітність трьох індивідуальних інтерпретаційних підходів, узгоджених у процесі ансамблевої взаємодії, стає важливим чинником формування неповторної манери звучання конкретного тріо – його виконавського стилю, тобто «… тієї якості, яка дозволяє в музиці чути та визначати того чи тих, хто її створює або відтворює» (Радко, 2019, с. 144).

Основу поняття «стиль», на думку В. Зайця, становить «… виконавська технологія незалежності інтерпретаційних пошукувань музиканта-виконавця, спрямована на тонкощі сприйняття, відчуття, розуміння, утворення і перетворювання, притаманні тільки даній конкретній особистості» (Заєць, 2019, с. 313). Отже, виконавський стиль тріо бандуристок не вичерпується сукупністю характерних і відносно стійких ознак ансамблевого виконання, що виникають у процесі їхньої творчої співпраці. Його формування значною мірою зумовлюється спрямованістю особистісних ціннісно-світоглядних настанов виконавиць, які визначають специфіку як індивідуальної творчої самореалізації, так і особливість колективної виконавської суб'єктності.

Оскільки «… кожна значуща стилістична концепція є водночас концепцією етичною» (Черноіваненко, 2018, с. 38), формування виконавського стилю тріо бандуристок є процесом творення спільного ціннісно-естетичного мистецького простору – *музично-стильового етосу*. Таке розу-

міння ґрунтується ще на античній традиції трактування поняття «етосу» не тільки як сукупності уявлень про характер, звичай і норов, а й як простору спільного людського буття, в якому формуються особистісні взаємини та ставлення до світу загалом. Звідси музично-стильовий етос виявляється у системі цінностей, способах мислення виконавиць та формах їхньої взаємодії, в процесі якої формуються і трансформуються культурні сенси, а також характеризує спрямованість музичної свідомості кожної з них. Остання є‘ «відбиттям світу через осмислене звучання» (Черноіваненко, 2021, с. 566), що реалізується через стильові принципи виконавства, звуковидобування, тембрової взаємодії тощо.

З огляду на це виконанню будь-якого музичного твору передує здатність «мислити музично», тобто «… формувати звукові конструкції та надавати їм змістовної інтерпретації» (Черноіваненко, 2021, с. 542), детально аналізувати музичний матеріал та здійснювати «… відбір тих чи інших компонентів задуму і його реалізації» (Черноіваненко, 2021, с. 543).

Цей аспект набуває подальшого осмислення в концепції румунського музиканта й філософа К. Чікеу, який наголошує, що музика є «прикладним етосом» (Ciceu, 2020, p. 24), тобто не тільки видом мистецтва, в якому художньо-естетичні образи та сенси передаються за допомогою системи організованих звуків, ритму, мелодії, гармонії, тембру та інших виражальних засобів, а й формою практичного втілення певного способу ставлення людини до світу та «Іншого» (Ciceu, 2020, p. 26). Отже, «прикладний» – це реалізований у практичній діяльності спосіб особистісного самовиявлення у взаємодії.

У такому розумінні, на наш погляд, музично-стильовий етос доцільно досліджувати у трьох взаємопов’язаних вимірах – індивідуальному, інтерсуб’єктивному та темпорально-екзистенційному. Такий підхід дає змогу осмислювати це явище не тільки на перетині стильової, виконавської та світоглядно-ціннісної проблематики, а й розглядати його як динамічну форму особистісної взаємодії, музичної комунікації та темпорального-процесуального розгортання.

Насамперед зосередимося на *індивідуальному вимірі*: тріо бандуристок починається не з первинної єдності, а з трьох самодостатніх виконавських суб’єктностей. Саме неповторна індивідуальність кожної з його учасниць є передумовою майбутньої ансамблевості. Звідси індивідуальний вимір пов’язаний із важливістю ціннісно-інтерпретаційної позиції кожної з них – особистого осмислення музичного твору, створення його художньо-образної концепції та способів її виконавського втілення. Таке осмислення має трансцендентний характер, оскільки передбачає вихід за межі об’єктивно зафіксованого в нотному тексті композиторського творчого задуму, в якому, здавалося б, уже чимало передбачено й закладено – від структури до форми, однак його повноцінне осягнення та виконавська реалізація потребує власної духовно-особистісної визначеності кожної з учасниць тріо. Формування такої визначеності значною мірою пояснює відома філософема: «Найцікавішою для людини є вона сама». Отже, відбувається своєрідне самозвернення до власного виконавського, емоційно-почуттєвого та ціннісного досвіду, через яке індивідуальне осмислення музичного твору набуває вищого духовно-смислового значення.

На цій підставі кожна учасниця тріо є самодостатньою творчою особистістю, з притаманним їй вокальним тембровим багатством, специфічним виконавським досвідом, унікальним інтерпретаційним баченням, яка в процесі осмислення музичного матеріалу «… створює нескінченність нетрафаретного внутрішнього особистісного простору» (Черноіваненко, 2018, с. 158), проживаючи свої почуття і думки, часом надихаючись досвідом інших, а інколи вдаючись до імітації чи копіювання. Наслідування при цьому може ставати одним із способів осягнення внутрішньої логіки музичного твору, через розуміння якої згодом сформується індивідуальне сприйняття його художнього змісту і не втрачається інтерпретаційна суб’єктність, адже запозичений досвід проходить крізь сито індивідуального сприйняття.

У цьому контексті цікавою є думка Т. Адорно про мімезисну природу музичного виконання, відповідно до якої художній зміст твору розкривається у взаємодії композиторського задуму та його індивідуального осмислення кожною з учасниць тріо. Мімезис розуміється не як «механічне дешифрування нотного тексту», а передусім як здатність «правильно говорити мовою музики», тобто прагнути до такого виконавського прочитання, за якого художній зміст твору якнайповніше розкривається безпосередньо через звучання

(Adorno, 2001, p. 253). Отже, на початковому етапі роботи над музичним твором кожна з учасниць тріо стає інтерпретатором – «… творцем нового бачення його сутнісних образів» (Черноіваненко, 2021, с. 158), що зумовлює очевидні відмінності в їхньому образно-смисловому звучанні та характері виконання загалом.

Звісно, у процесі репетицій індивідуальні інтерпретаційні бачення поступово переосмислюються, узгоджуються й трансформуються у спільну виконавську концепцію твору – власний «музичний текст», сформований на основі нотного, який «… з боку сенсу є єдністю множинного, а з боку значень – множинністю єдиного» (Черноіваненко, 2021, с. 90).

Така «єдність множинного» пов'язана з *інтерсуб'єктивним виміром* музично-стильового етосу тріо, що виявляється у механізмах ансамблевої взаємодії, передусім у тембральному й інтерпретаційному узгодженні та ґрунтується на принципі альтерності як своєрідному містку-переході від «я виконую» до «ми створюємо». Водночас альтерність не зводиться тільки до усвідомлення самого факту існування «Іншого», а передбачає певне ставлення до нього (Ciceu, 2020, p. 26).

Загалом поняття «the Other» (відмінний від «Я»), за К. Чікеу, пов'язане з формуванням власного особистісного самоусвідомлення через зустріч, співвіднесення, визнання, взаємність та діалогічність із «Іншим» (Ciceu, 2020, p. 28). Ця позиція перегукується із сартрівським розумінням переживання власного «Я» через погляд «Іншого» – «трансцендованої трансцендентності» (Сартр, 2001, с. 284); левінасівським «пробудженням на зустріч Іншого», коли сама зустріч стає вже відповідальністю за нього і при цьому «… не потребує взаємності» (Lévinas, 1998, p. 103); а також буберівським «Я стаю в Ти, а стаючи, Я промовляю: «Ти»», в якому альтерність постає через взаємодію, адже «усе справжнє життя є зустріччю» (Бубер, 2021, с. 38).

Відповідно, сама структура тріо може осмислюватися через категорію тріадичності – не як символічне значення числа «три», а як модель системи, в якій окремі елементи реалізують себе через взаємодію та породжують нову якість цілого. Таке прочитання ґрунтується на гегелівському розумінні розвитку як руху, взаємодії, саморозгортання, в якому окреме завжди співвідноситься із загальним як його конкретизована форма, долає свою ізольованість і набуває нової визначеності (Гегель, 2023).

У цьому контексті, на наш погляд, доцільним буде використання поняття *«Aufhebung»* – діалектичного «зняття», яке, за Г.Ф. Гегелем, означає одночасне скасування безпосередності та самостійності певного явища без «перетворення на ніщо» та водночас збереження його визначеності в новій формі з «того, з чого виникло» (Гегель, 2023, с. 91).

Це поняття дає змогу осмислювати музично-стильовий етос тріо як динамічну систему взаємодії, в якій кожна учасниця реалізовує свій потенціал і розкриває його у співвіднесенні з іншими, адже ансамблева практика передбачає таке перетворення індивідуальності, за якого вона набуває нового функціонального та художнього значення в структурі спільного музичного висловлювання, не втрачаючи своєї своєрідності.

Така трансформація розпочинається вже на початковому етапі індивідуальної роботи кожної з учасниць тріо над музичним твором. Саме в момент вступу її виконавської суб'єктності у взаємодію з авторським задумом композитора може відбуватися своєрідна «Aufhebung» як процес, що передбачає одночасне збереження індивідуальності, часткову відмову від первинного власного бачення та відкритість до авторського (інакшого) смислового горизонту. Внаслідок цього виникає інтерпретація, яка не є ані простим відтворенням авторського задуму, ані його довільним трактуванням, а народжується як результат діалогу виконавської суб'єктності та авторського задуму.

На цьому «Aufhebung» не завершується, а набуває подальшого розвитку на наступному рівні – у взаємодії між самими виконавицями. Оскільки кожна з учасниць тріо зазвичай входить у ансамблевий музичний простір із прагненням реалізувати власну інтерпретаційну позицію, це може спричиняти виникнення певної внутрішньої напруги. Водночас в ансамблі жодна з бандуристок не може діяти цілком автономно. Тому в процесі взаємодії виконавська індивідуальність не втрачається, проте властива їй окремішність «знімається», внаслідок чого постає нова якість – ансамблеве звучання. Позаяк тріо бандуристок є моделлю співбуття в творчості, коли повноцінна самореалізація кожної з його учасниць залежить від її орієнтації на ефективну творчу взаємодію, спрямовану на досягнення спільного мистецько-

го результату та взаємний творчий розвиток, а не на утвердження власної окремішності чи побудову взаємин на засадах конкурентності (Меліхова, 2025).

Авторка цієї статті має 25-річний досвід виконавської діяльності у складі тріо бандуристок «Купава» (м. Харків), що неодноразово давав змогу переконатися у важливості формування спільного розуміння поняття «ансамблева єдність» у колективі. Її не можна ототожнювати ні з механічною синхронністю («звучання разом» – одночасним початком і завершенням музичного твору), ні з окремими, хоча й важливими, параметрами ансамблевого звучання, такими як злиття голосів, артикуляція, фразування тощо. Безумовно, їхнє опрацювання потребує тривалої та цілеспрямованої роботи, особливо на початкових етапах творчого шляху. Проте, справжня ансамблева єдність передбачає насамперед творення специфічного емоційно-почуттєвого осердя, яке виявляється на глибинному рівні взаємної налаштованості учасниць одна на одну, в готовності перенести фокус уваги із себе на інших. Ідеться про особливий тип виконавської комунікації, в якому учасниці тріо здатні взаємодіяти на рівні погляду, передбачити можливий жест партнерки, відчути її дихання та реагувати на найтонші зміни у звучанні.

Таке уміння передавати невербалізовану інформацію за допомогою оптико-кінетичної системи, пара- та екстралінгвістичних факторів (інтонації, пауз), а також системи «контакту очима», на думку А. Черноіваненко, часто набуває надзвичайно важливого значення у комунікативному акті музично-виконавської творчості, забезпечуючи полілог як між виконавцями зокрема, так і між виконавцями та слухачами загалом (Черноіваненко, 2021, с. 543).

Не варто залишати поза дослідницькою увагою і той факт, що формування ансамблевої єдності значною мірою визначається тілесно-просторовими аспектами виконавської взаємодії тріо. Кожна виконавиця вирізняється специфічною поставою, характером рухів, тілесною координацією тощо. Водночас у процесі спільного музикування поступово формується своєрідна тілесно-просторова манера тріо загалом, що виявляється у синхронізації рухів, спільних принципах поведінки на сцені, узгодженості жестів і навіть способі тримання інструментів. Вона (манера) є не тільки зовнішнім проявом ансамблевої взаємодії, а й важливим чинником вдалої репрезентації художнього образу та його переконливого сценічного втілення.

Отже, підсумком інтерсуб'єктивності стає народження феномену «третього звучання» – нової художньої якості, як заслуженої нагороди для тих тріо, учасниці яких виявили здатність сприймати одна одну не як конкуренток, а як творчих партнерок, чиї здібності, майстерність та індивідуальна своєрідність сприяли якнайповнішому втіленню спільного музичного задуму та розкриттю творчого потенціалу кожної з них. Втрата цієї якості неминуче призводить до руйнування ансамблевої цілісності, а зрештою й до припинення існування тріо як творчої одиниці.

Крім наведеного, у філософсько-культурологічному осмисленні музично-стильового етосу тріо бандуристок важливо зосереджувати увагу і на його *темпорально-екзистенційному вимірі.* Адже незалежно від тривалості роботи тріо над певним твором, його виконання в конкретному просторі й часі щоразу стає унікальною подією, яка не може бути абсолютно відтвореною. Саме ця неповторність моменту, коли кожен виступ тріо стає новим способом конструювання взаємодії між учасницями, музичним твором і слухачем перетворює виконання «на акт екзистенції» – безпосереднього переживання музики як події, що відбувається в моменті та набуває сенсожиттєвого значення (Ciceu, 2020, p. 28).

Особливу виконавську темпоральність зумовлює і подвійний статус учасниць тріо – як вокалісток-інструменталісток. Йдеться про «співогру», за якої вокальна та інструментальна складові не функціонують автономно, а перебувають у стані постійної взаємодії та взаємообумовленості: «… інструментальне звучання підтримує й увиразнює слово, тоді як вокальна інтонація визначає характер музичного супроводу» (Мандзюк, 2008b, с. 357). Отже, темпоральна організація виконання формується безпосередньо в процесі творчого співзвуччя голосу та інструмента. При цьому, вокальне звучання повинне ґрунтуватися на диханні, фразуванні та артикуляції, адже нечітке чи незрозуміле слово послаблює не тільки вокальну виразність, а й цілісність сприйняття художнього образу загалом. Натомість інструментальне звучанням має вирізнятися метроричмічною впорядкованістю, технічною довершеністю та ди-

намічністю фактурного розвитку. Так перед бандуристками постає необхідність одночасного осмислення двох взаємопов'язаних виконавських площин – «… вокальних кульмінацій та інструментальних інтерлюдій», що відіграють важливу роль у розгортанні музичної драматургії (Мандзюк, 2008b, с. 358). Саме це дає підстави Н. Брояко зауважити, що виконавська техніка бандуриста загалом є складним «… синергетичним феноменом, де неможливо виокремити домінантний елемент, оскільки кожен складник системи перебуває в стані динамічної рівноваги та взаємозалежності, утворюючи неподільний виконавський конструкт» (Брояко, 2026, с. 6).

Проте, оскільки «пісня – це принципово не тільки музика» (Черноіваненко, 2021, с. 568), ще одним «викликом» для учасниць тріо стає органічне поєднання музичного та поетичного текстів. Відповідно, якість вокального виконання ансамблю значною мірою визначається здатністю кожної з його учасниць осягнути семантику тексту, емоційно-смислові акценти, особливості поетичної мови тощо. Таке прочитання безпосередньо впливає на характер вокальної інтонації, визначаючи логічні наголоси, специфіку фразування, темпові нюанси та динамічну гнучкість, коли голос виступає не тільки засобом відтворення мелодії, а й своєрідним інструментом інтерпретації поетичного тексту, через який його смисловий та образний потенціал утілюється в звучанні. Слушним із цього приводу є твердження Л. Мандзюк: «Виразно донесене до слухача оспіване слово, де музична та літературна смислова інтонація можуть єднатися перемінністю функцій, – поглибить зміст» (Мандзюк, 2006, с. 82)

Цей чинник принципово змінює характер виконавської уваги, адже учасниця тріо – бандуристка-вокалістка – змушена одночасно перебувати в епіцентрі кількох часових і смислових процесів (вокального, інструментального, поетичного), координуючи їхню взаємодію та оперативно реагуючи на дії партнерок. Таким чином, у процесі виконавської діяльності вона повинна сформувати здатність свідомо диференціювати та спрямовувати увагу на вокальну або інструментальну партію відповідно до їхньої функціонально-драматургічної ролі. Водночас диференціація уваги не означає послаблення контролю над цілісністю виконання. Отже, саме здатність до гнучкого перерозподілу уваги за умови одночасного збереження цілісного слухового контролю є важливою передумовою співгри, яка набуває виразного екзистенційного виміру, що виявляється в особливому переживанні власної присутності в процесі спільного музикування.

Висновки. Проаналізовано сучасні підходи до розуміння музично-стильового етосу тріо бандуристок, що дозволило визначати його як важливий чинник реалізації художньо-виражальних можливостей та репрезентації світоглядних цінностей ансамблю.

Встановлено, що музично-стильовий етос тріо бандуристок не вичерпується сукупністю характерних і відносно стійких ознак ансамблевого виконання, сформованих у процесі творчої співпраці, а охоплює систему цінностей, способи музичного мислення виконавиць та форми їхньої творчої взаємодії, в процесі якої формуються і трансформуються культурні сенси.

Розкрито специфіку музично-стильового етосу тріо бандуристок в трьох взаємопов'язаних вимірах – індивідуальному, інтерсуб'єктивному та темпорально-екзистенційному.

Доведено, що індивідуальний вимір визначається ціннісно-інтерпретаційною позицією кожної учасниці тріо, її особистим осмисленням музичного твору, формуванням художньо-образної концепції та способами виконавського втілення.

Встановлено, що інтерсуб'єктивний вимір ґрунтується на творчій взаємодії учасниць ансамблю, спрямованій на узгодження індивідуальних інтерпретаційних позицій, досягнення спільного мистецького результату та взаємне творче збагачення. У цьому контексті ансамблева взаємодія постає умовою формування нової художньої якості – «третього звучання», що виникає внаслідок органічного поєднання індивідуальної своєрідності виконавиць із цілісністю музичного задуму.

Обґрунтовано темпорально-екзистенційний вимір музично-стильового етосу тріо бандуристок, який виявляється в неповторності кожного виконавського акту. Незалежно від тривалості роботи ансамблю над музичним твором, його виконання в конкретному просторі та часі стає унікальною подією, коли взаємодія між виконавицями, музичним твором і слухачем щоразу вибудовується по-новому. Таким чином, те-

мпоральність простежується у ситуативній неповторності виконання, зумовленій конкретними просторово-часовими обставинами, а екзистенційність – у безпосередньому його переживанні виконавцями та слухачами.

Теоретичне значення отриманих результатів полягає у поглибленні наукових уявлень та розширенні понятєвого апарату осмислення музично-стильового етосу тріо бандуристок. Практичне значення визначається можливістю застосування запропонованої концептуальної моделі для подальшого дослідження феномену тріо бандуристок у контексті української музичної культури.

Перспективи подальших досліджень полягають у поєднанні теоретико-музикознавчих, виконавсько-аналітичних та філософсько-культурологічних підходів, що дасть змогу осмислювати музично-стильовий етос тріо бандуристок не тільки як сукупність формально-стильових ознак, а й як динамічну систему ціннісних, світоглядних та комунікативних характеристик сучасного ансамблевого звучання.

Авторські внески згідно з CRediT / Author Contributions (CRediT)
Меліхова Юлія – одноосібне авторство.

Фінансування / Funding
Дослідження виконано без фінансової підтримки.

Етика та згода учасників / Ethics and Informed Consent
Не застосовується.

Дозволи на зображення / Image Permissions
Не застосовується.

Доступність даних / Data Availability
Не застосовується.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Авторка стверджує, що при створенні цієї статті вона не використовувала технології штучного інтелекту.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Авторка заявляє про відсутність конфлікту інтересів щодо цього дослідження, включаючи фінансові, особисті, авторські чи будь-які інші, які могли б вплинути на дослідження, а також на результати, представлені в цій статті.

Надійшла до редакції / Received: 03.09.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 24.09.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 08.10.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Бобечко, О. (2010). Витоки і розвиток камерних ансамблевих форм жіночого бандурного виконавства. *Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Серія: Мистецтвознавство*, (17–18), 332–339.

Бобечко, О. (2020). Творчо-виконавська діяльність дуету бандуристок «Берегиня» в контексті розвитку сучасного ансамблевого виконавства на бандурі. *Актуальні питання гуманітарних наук*, *32*(1), 24–30. **https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/32.214468**

Брояко, Н. (2026). Концептуалізація виконавської техніки бандуриста: авторський підхід. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, *9*(1), 6–22. **https://doi.org/10.31866/2616-7581.9.1.2026.362768**

Бубер, М. (2021). *Я і Ти. Шлях людини за хасидським вченням* (В. Терлецький & Н. Спринчан, Пер.). Дух і Літера.

Гегель, Г. В. Ф. (2023). *Наука логіки. Енциклопедія філософських наук. Мала логіка* (Б. О. Лис, Упоряд.; Г. М. Глушкова, Пер.). Ліра-К.

Заєць, В. (2019). Стиль музиканта-виконавця: діалектика і полілектика виконавської творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (1), 313–316. **https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.167016**

Кубік, О. Є. (2023). *Ансамблеве мистецтво бандуристів України та діаспори: історія, теорія, виконавська практика* [Дисертація доктора філософії, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника]. https://kc.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/156/2023/11/dysertatsiia_kubik-1.pdf

Мандзюк, Л. С. (2006). Інтелектуально-творчий аспект предмета «ансамбль» у класі бандури. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*

та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, *1*(16), 80–84.

Мандзюк, Л. С. (2008a). Жіноче тріо бандуристок як національно-мистецький феномен. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, (14), 54–58.

Мандзюк, Л. С. (2008b). Співогра у контексті гармонійного розвитку виконавця-бандуриста. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*, (11), 356–363.

Мандзюк, Л. С. (2025). Феномен «тріо бандуристок» в сучасному мистецькому просторі України: витоки, тенденції розвитку та виклики сьогодення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, *3*(68), 79–93. **https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(68).2025.343250**

Меліхова, Ю. А. (2025). Тандемна творчість Володимира Зубицького та Любові Мандзюк у феноменологічній парадигмі сучасного бандурного мистецтва: харківські контексти. *Аспекти історичного музикознавства*, (40), 49–72. **https://doi.org/10.34064/khnum2-40.03**

Мішин, В. Ю. (2018). Вчення про музичний етос у класичну епоху. *Молодий вчений*, *2*(54), 537–542. https://irbis-nbuv.gov.ua/EJRN/873001

Морозевич, Н. (2022). Пісні В. Власова з репертуару тріо бандуристок «Мальви»: першопрочитання «нової музики» для бандури. *Музичне мистецтво і культура*, *2*(35), 171–180. **https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-15**

Пасічняк, Л. (2007). *Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України XX ст.: історико-виконавський аспект* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Львівська державна музична академія імені М. В. Лисенка]. https://www.uacademic.info/ua/document/0407U000752

Полюга, В. (2022). Філософія музики (форми і методи осмислення музичного буття). *Актуальні питання гуманітарних наук*, *48*(2), 36–42. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/48-2-6**

Радко, Ю. І. (2019). *Стильова еволюція жанру баянної сонати у східнослов'янському інструментальному мистецтві другої половини XX – початку XXI століть* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника]. https://kmunim.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/44/2021/05/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F-%D0%A0%D0%B0%D0%B4%D0%BA%D0%BE-%D0%AE.%D0%86..pdf

Сартр, Ж.-П. (2001). *Буття і ніщо: нарис феноменологічної онтології* (В. Лях & П. Таращук, Пер.). Основи.

Слюсаренко, Т. О. (2013). Ансамблеве бандурне виконавство другої половини XX – початку XXI століття: мистецькі особливості творчих колективів центрального та південного регіонів України. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, (2), 70–73.

Слюсаренко, Т. О. (2022). Проблеми становлення та розвитку бандурного виконавства Харкова (XX – XXI ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук*, *55*(3), 73–79. https://www.aphn-journal.in.ua/archive/55_2022/part_3/11.pdf

Слюсаренко, Т. О. (2023). Шляхи становлення та особливості виконавської практики тріо бандуристок «Купава» (до 25-річчя творчої діяльності). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, (49), 99–106. **https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293292**

Сточанська, М. П., & Чернецька, Н. Г. (2024). Виконавська естетика вокально-інструментального триголосся (із 25-річного досвіду творчо-виконавської діяльності тріо бандуристок «Дивоструни»). *Fine Art and Culture Studies*, (2), 3–12. **https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-1**

Федорняк, Н. Б., Вишневська, С. В., & Шевченко, Н. С. (2026). Українська естрадна пісня у сучасному репертуарі ансамблю бандуристів. *Південноукраїнські мистецькі студії*, *2*(13), 226–235. **https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-2.34**

Черноіваненко, А. Д. (2018). Музично-інструментальна культура в системі музичного етосу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, (2), 27–42. **https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2018.153373**

Черноіваненко, А. Д. (2021). *Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології* [Монографія]. Гельветика. https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/09/chernoivanenko-a.d.-monografyya-1.pdf

Adorno, T. W. (2001). *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata* (H. Lonitz, Hrsg.). Suhrkamp.

Ciceu, C. (2020). Filosofie şi muzică? Articulări ale unei posibile (ne)întâlniri. *Revista de Filosofie Aplicată*, *3*(5), 24–35. https://www.filosofieaplicata.ro/index.php/filap/issue/view/8

Kablova, T. (2019). Musical ethos of the epoch of Middle Ages. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (2), 379–381. **https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177744**

Lévinas, E. (1998). *Entre nous: On thinking-of-the-other* (M. B. Smith & B. Harshav, Trans.). Athlone Press.

REFERENCES

Adorno, T. W. (2001). *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata* [Towards a theory of musical reproduction: Notes, a draft and two schemata] (H. Lonitz, Ed.). Suhrkamp [in German].

Bobechko, O. (2010). Vytoky i rozvytok kamernykh ansamblevykh form zhinochoho bandurnoho vykonavstva [Origins and development of chamber ensemble forms of female bandura performance]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu imeni Vasylia Stefanyka. Seriia: Mystetstvoznavstvo*, (17–18), 332–339 [in Ukrainian].

Bobechko, O. (2020). Tvorcho-vykonavska diialnist duetu bandurystok «Berehynia» v konteksti rozvytku suchasnoho ansamblevoho vykonavstva na banduri [Creative and performing activities of the bandura duet "Berehynia" in the context of the development of modern ensemble performance on the bandura]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 32*(1), 24–30. **https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/32.214468** [in Ukrainian].

Broiako, N. (2026). Kontseptualizatsiia vykonavskoi tekhniky bandurysta: avtorskyi pidkhid [Conceptualization of the bandura player's performing technique: An authorial approach]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Muzychne mystetstvo*, *9*(1), 6–22. **https://doi.org/10.31866/2616-7581.9.1.2026.362768** [in Ukrainian].

Buber, M. (2021). *Ia i Ty. Shliakh liudyny za khasydskym vchenniam* [I and Thou. The way of man according to the teaching of Hasidism] (V. Terletskyi & N. Sprynchan, Trans.). Dukh i Litera [in Ukrainian].

Chernoivanenko, A. D. (2018). Muzychno-instrumentalna kultura v systemi muzychnoho etosu [Musical-instrumental culture in the system of musical ethos]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Muzychne mystetstvo*, (2), 27–42. **https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2018.153373** [in Ukrainian].

Chernoivanenko, A. D. (2021). *Akademichne muzychno-instrumentalne mystetstvo yak predmet muzykoznavchoi systemolohii* [Academic musical-instrumental art as a subject of musicological systemology] [Monograph]. Helvetyka. https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/09/chernoivanenko-a.d.-monografyya-1.pdf [in Ukrainian].

Ciceu, C. (2020). Filosofie şi muzică? Articulări ale unei posibile (ne)întâlniri [Philosophy and music? Articulations of a possible (non)encounter]. *Revista de Filosofie Aplicată*, *3*(5), 24–35. https://www.filosofieaplicata.ro/index.php/filap/issue/view/8 [in Romanian].

Fedorniak, N. B., Vyshnevska, S. V., & Shevchenko, N. S. (2026). Ukrainska estradna pisnia u suchasnomu repertuari ansambliu bandurystiv [Ukrainian pop song in the contemporary repertoire of the bandura ensemble]. *Pivdennoukrainski mystetski studii, 2*(13), 226–235. **https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-2.34** [in Ukrainian].

Hehel, H. V. F. (2023). *Nauka lohiky. Entsyklopediia filosofskykh nauk. Mala lohika* [The science of logic. Encyclopaedia of the philosophical sciences. The lesser logic] (B. O. Lys, Comp.; H. M. Hlushkova, Trans.). Lira-K [in Ukrainian].

Kablova, T. (2019). Musical ethos of the epoch of Middle Ages. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, (2), 379–381. **https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177744** [in English].

Kubik, O. Ye. (2023). *Ansambleve mystetstvo bandurystiv Ukrainy ta diaspory: istoriia, teoriia, vykonavska praktyka* [Ensemble art of bandura players of Ukraine and the diaspora: History, theory, performing practice] [Doctoral dissertation, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University]. https://kc.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/156/2023/11/dysertatsiia_kubik-1.pdf [in Ukrainian].

Lévinas, E. (1998). *Entre nous: On thinking-of-the-other* (M. B. Smith & B. Harshav, Trans.). Athlone Press [in English].

Mandziuk, L. S. (2006). Intelektualno-tvorchyi aspekt predmeta «ansambl» u klasi bandury [The intellectual and creative aspect of the "Ensemble" subject in the bandura class]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, *1*(16), 80–84 [in Ukrainian].

Mandziuk, L. S. (2008a). Zhinoche trio bandurystok yak natsionalno-mystetskyi fenomen [The female bandura trio as a national artistic phenomenon]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, (14), 54–58 [in Ukrainian].

Mandziuk, L. S. (2008b). Spivohra u konteksti harmoniinoho rozvytku vykonavtsia-bandurysta [Singing while playing in the context of the harmonious development of a bandura performer]. *Problemy suchasnosti: kultura, mystetstvo, pedahohika*, (11), 356–363 [in Ukrainian].

Mandziuk, L. S. (2025). Fenomen «trio bandurystok» v suchasnomu mystetskomu prostori Ukrainy: vytoky, tendentsii rozvytku ta vyklyky sohodennia [The phenomenon of the "bandura trio" in the contemporary

artistic space of Ukraine: Origins, development trends and current challenges]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, *3*(68), 79–93. **https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(68).2025.343250** [in Ukrainian].

Melikhova, Yu. A. (2025). Tandemna tvorchist Volodymyra Zubytskoho ta Liubovi Mandziuk u fenomenolohichnii paradyhmi suchasnoho bandurnoho mystetstva: kharkivski konteksty [The creative tandem of Volodymyr Zubytskyi and Liubov Mandziuk in the phenomenological paradigm of contemporary bandura art: Kharkiv contexts]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, (40), 49–72. **https://doi.org/10.34064/khnum2-40.03** [in Ukrainian].

Mishyn, V. Yu. (2018). Vchennia pro muzychnyi etos u klasychnu epokhu [The doctrine of musical ethos in the Classical era]. *Molodyi vchenyi*, *2*(54), 537–542. https://irbis-nbuv.gov.ua/EJRN/873001 [in Ukrainian].

Morozevych, N. (2022). Pisni V. Vlasova z repertuaru trio bandurystok «Malvy»: pershoprochytannia «novoi muzyky» dlia bandury [V. Vlasov's songs from the repertoire of the "Malvy" bandura trio: The first interpretation of "new music" for bandura]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, *2*(35), 171–180. **https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-15** [in Ukrainian].

Pasichniak, L. (2007). *Akademichne narodno-instrumentalne ansambleve mystetstvo Ukrainy XX st.: istoryko-vykonavskyi aspekt* [Academic folk-instrumental ensemble art of Ukraine in the 20th century: Historical and performing aspect] [Extended abstract of candidate's dissertation, Mykola Lysenko Lviv State Music Academy]. https://www.uacademic.info/ua/document/0407U000752 [in Ukrainian].

Poliuha, V. (2022). Filosofiia muzyky (formy i metody osmyslennia muzychnoho buttia) [Philosophy of music (forms and methods of comprehending musical being)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, *48*(2), 36–42. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/48-2-6** [in Ukrainian].

Radko, Yu. I. (2019). *Stylova evoliutsiia zhanru baiannoi sonaty u skhidnoslovianskomu instrumentalnomu mystetstvi druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolit* [Stylistic evolution of the bayan sonata genre in East Slavic instrumental art of the second half of the 20th – early 21st centuries] [Candidate's dissertation, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University] [in Ukrainian].

Sartr, Zh.-P. (2001). *Buttia i nishcho: narys fenomenolohichnoi ontolohii* [Being and nothingness: An essay on phenomenological ontology] (V. Liakh & P. Tarashchuk, Trans.). Osnovy [in Ukrainian].

Sliusarenko, T. O. (2013). Ansambleve bandurne vykonavstvo druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia: mystetski osoblyvosti tvorchykh kolektyviv tsentralnoho ta pivdennoho rehioniv Ukrainy [Ensemble bandura performance of the second half of the 20th – early 21st century: Artistic features of creative ensembles in the central and southern regions of Ukraine]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, (2), 70–73 [in Ukrainian].

Sliusarenko, T. O. (2022). Problemy stanovlennia ta rozvytku bandurnoho vykonavstva Kharkova (XX – XXI st.) [Problems of the formation and development of bandura performance in Kharkiv (20th–21st centuries)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, *55*(3), 73–79. https://www.aphn-journal.in.ua/archive/55_2022/part_3/11.pdf [in Ukrainian].

Sliusarenko, T. O. (2023). Shliakhy stanovlennia ta osoblyvosti vykonavskoi praktyky trio bandurystok «Kupava» (do 25-richchia tvorchoi diialnosti) [Formation and specific features of the performing practice of the "Kupava" bandura trio (on the 25th anniversary of its artistic activity)]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Mystetstvoznavstvo*, (49), 99–106. **https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293292** [in Ukrainian].

Stochanska, M. P., & Chernetska, N. H. (2024). Vykonavska estetyka vokalno-instrumentalnoho tryholossia (iz 25-richnoho dosvidu tvorcho-vykonavskoi diialnosti trio bandurystok «Dyvostruny») [Performing aesthetics of vocal-instrumental three-part singing (from 25 years of experience of the "Dyvostruny" bandura trio)]. *Fine Art and Culture Studies*, (2), 3–12. **https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-1** [in Ukrainian].

Zaiets, V. (2019). Styl muzykanta-vykonavtsia: dialektyka i polilektyka vykonavskoi tvorchosti [The style of the performing musician: Dialectics and polylectics of performing creativity]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, (1), 313–316. **https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.167016** [in Ukrainian].

УДК 781.66:780.616.433:784 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.28

Новська Олена
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри теоретичної, музично-інструментальної і вокальної підготовки Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», *Одеса, Україна*
email: Novska.OR@pdpu.edu.ua

Olena Novska
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Theoretical, Instrumental and Vocal Training, State Institution "South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky", *Odesa, Ukraine*
email: Novska.OR@pdpu.edu.ua

ПІДГОТОВКА ПІАНІСТА ДО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ З ВОКАЛІСТОМ І ХОРОМ: СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНА СИСТЕМАТИЗАЦІЯ

Мета дослідження: систематизувати підготовку піаніста до роботи з вокалістом і хором, виокремивши спільні компоненти, контекстні способи їх реалізації та вміння, що потребують спеціалізованого формування.

Методи: використано теоретичний аналіз і узагальнення наукових положень, порівняльний та структурно-функціональний аналіз професійних умінь за об'єктами уваги й слухового контролю, джерелами інформації, способами дій і функціональними результатами.

Наукова новизна: запропоновано структурно-функціональну систематизацію підготовки піаніста, у якій структурний вимір представлено співвідношенням спільного професійного ядра, контекстно модифікованої реалізації та специфічних умінь, а функціональний розкрито через взаємозв'язок об'єкта уваги, джерела інформації, способу дії піаніста та очікуваного результату. Уточнено критерій розмежування контекстної модифікації та спеціалізації: підставою для останньої є поява професійних операцій, опанування яких потребує додаткової цілеспрямованої підготовки.

Результати: встановлено спільне ядро концертмейстерської підготовки, що охоплює слухово-координаційні, інтерпретаційно-текстові, техніко-операційні та комунікативні компоненти. Показано, що ті самі вміння у роботі з вокалістом і хором реалізуються через різні способи дій залежно від структури партнерства, джерел інформації та професійного завдання. Окреслено спеціалізовані операції хорової практики.

Висновки: системність концертмейстерської підготовки забезпечується поєднанням спільної професійної основи з варіативними способами її реалізації та спеціалізованим формуванням умінь, зумовлених конкретним виконавським контекстом.

Ключові слова: концертмейстерська підготовка, піаніст, концертмейстер, вокаліст, хор, ансамблева взаємодія, структурно-функціональна систематизація, професійні вміння.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

PREPARING A PIANIST FOR COLLABORATIVE PIANO WORK WITH A VOCALIST AND CHOIR: A STRUCTURAL AND FUNCTIONAL SYSTEMATIZATION

The purpose of the study: to systematize pianist preparation for work with a vocalist and choir by identifying its common components, context-specific modes of their realization, and skills that require specialized development.

Methods: the study employs theoretical analysis and generalization of scholarly approaches, as well as comparative and structural-functional analysis of professional skills in terms of objects of attention and auditory control, sources of information, modes of action, and functional outcomes.

Scientific novelty: a structural and functional systematization of pianist preparation is proposed in which the structural dimension is represented through the relationship among a common professional core, context-modified realization, and specific skills, while the functional dimension is revealed through the interrelation of the object of attention, source of information, pianist's mode of action, and expected outcome. The criterion for distinguishing contextual modification from specialization is clarified: specialization arises when professional operations require additional, purposefully designed preparation.

Results: a common core of collaborative piano preparation has been identified, comprising auditory-coordination, interpretative-textual, technical-operational, and communicative components. The same professional skills are shown to be realized through different modes of action in work with a vocalist and choir, depending on the structure of partnership, available sources of information, and the professional task. Specialized operations characteristic of choral practice are outlined.

Conclusions: systematic collaborative piano preparation is achieved by combining a common professional foundation with variable modes of its realization and the specialized development of skills required by a particular performance context.

Keywords: collaborative piano training, pianist, collaborative pianist, vocalist, choir, ensemble interaction, structural and functional systematization, professional skills.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Концертмейстерська діяльність належить до тих сфер професійної реалізації піаніста, де якість виконання визначається не стільки автономною досконалістю інструментальної партії, скільки здатністю вибудовувати її в мінливій системі ансамблевих зв'язків. Для піаніста це означає постійне співвіднесення власних виконавських рішень із діями інших учасників, прогнозування розвитку музичної взаємодії та оперативне коригування звучання відповідно до конкретної ситуації. Особливо виразно складність такої діяльності виявляється у роботі з вокалістом і хором.

Спільна вокальна природа партнерства зумовлює низку близьких професійних вимог, однак сама організація взаємодії принципово різниться. Безпосередній діалог двох виконавців у вокально-фортепіанному ансамблі змінюється багатокомпонентною системою «піаніст – диригент – хор», у якій поєднуються слуховий контроль, зорове сприйняття диригентського жесту, орієнтація в багатопартійній фактурі та оперативне перемикання репетиційних функцій.

Водночас концертмейстерська підготовка традиційно значною мірою зосереджується на набутті досвіду акомпанування солісту, вокалісту або інструменталісту. Досвід викладання концертмейстерських дисциплін засвідчує, що накопичення практики взаємодії з різними виконавськими складами саме по собі ще не забезпечує її системного осмислення. Унаслідок цього способи перенесення сформованих умінь у нові професійні ситуації, їх адаптація та необхідність опанування додаткових дій можуть залишатися поза цілеспрямованою підготовкою і фактично засвоюватися вже у процесі самостійної професійної діяльності.

Тому актуальним постає не розширення переліку традиційно визначених концертмейстерських умінь, а з'ясування внутрішньої організації підготовки піаніста: що становить її спільну основу, як змінюються способи реалізації базових умінь залежно від виконавського контекс-

ту та які саме вміння потребують спеціалізованого формування. Таке розмежування створює підґрунтя для цілісного осмислення підготовки концертмейстера відповідно до реальної варіативності його професійної діяльності.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Проблематика концертмейстерської підготовки представлена в сучасному науковому просторі кількома дослідницькими лініями, які розкривають різні сторони професійної діяльності піаніста. У вітчизняному дискурсі її освітній вимір послідовно розробляє Т. Молчанова, звертаючись до моделей навчання концертмейстерства та формування професійної компетентності майбутнього піаніста-концертмейстера (Молчанова, 2022, 2023). О. Никон і М. Остапчук конкретизують операційний склад такої підготовки через читання з аркуша, транспонування, фактурне спрощення, опрацювання вокальної партії та ансамблеву взаємодію (Никон & Остапчук, 2021). Сучасні форми й завдання концертмейстерської практики, її зв'язок із професійною автономією музиканта осмислює К. Підпорінова (2025).

Іншу площину формують праці, в яких спільне музикування розглядається через механізми координації, прогнозування й адаптації. Емпіричне дослідження С. Д'Амаріо зі співавторами виявляє залежність взаємодії піаніста і співака від структури музичної фрази та способів узгодження дій партнерів (D'Amario et al., 2023). Репетиційна комунікація у вокально-фортепіанному дуеті стала предметом аналізу Дж. Гінсборг та Е. Кінг (Ginsborg & King, 2012), тоді як Л. Бішоп зі співавторами простежують тілесну координацію та суб'єктивне відчуття ансамблевої єдності (Bishop et al., 2026). Теоретичну основу для розуміння адаптивних і антиципативних процесів створюють модель М. К. ван дер Стен і П. Е. Келлера (van der Steen & Keller, 2013) та сучасна концепція спільного музикування С. Ф. Абальде зі співавторами (Abalde et al., 2024).

Хоровий контекст окреслений значно компактніше. І. Грушак розглядає взаємодію концертмейстера і диригента в роботі над хоровою партитурою (Грушак, 2026), а Дж. Наммінга акцентує активну професійну роль хорового піаніста в репетиційному процесі (Namminga, 2022). Водночас у проаналізованих працях окремі компоненти концертмейстерської діяльності переважно розглядаються в межах певного виконавського середовища. Їх співвідношення як спільних, контекстно модифікованих і спеціалізованих складників підготовки піаніста до роботи з вокалістом і хором залишається недостатньо систематизованим.

Формулювання цілей та завдань статті. Мета статті полягає у структурно-функціональній систематизації підготовки піаніста до концертмейстерської діяльності з вокалістом і хором. Відповідно до поставленої мети визначено такі завдання: виокремити спільні компоненти підготовки піаніста до роботи з вокалістом і хором та з'ясувати особливості їх контекстної реалізації; розмежувати контекстно модифіковані способи реалізації спільних умінь і специфічні вміння, зумовлені характером взаємодії піаніста з вокалістом і хором; зіставити функціонування основних концертмейстерських умінь за об'єктами уваги й слухового контролю, джерелами виконавської інформації та способами дії піаніста; на цій основі систематизувати співвідношення спільного, контекстно модифікованого та спеціалізованого у його професійній підготовці.

Виклад основного матеріалу. Структурно-функціональна систематизація підготовки піаніста потребує насамперед чіткого окреслення виконавських ситуацій, у межах яких виявляються спільні та відмінні характеристики концертмейстерської діяльності. У пропонованому дослідженні такими ситуаціями є камерна взаємодія піаніста із солістом-вокалістом без участі диригента та робота з хором під диригентським керівництвом. Порівнюються не два автономні різновиди професії, а способи підготовки до різних конфігурацій ансамблевої взаємодії, що охоплюють як репетиційний процес, так і концертне виконання.

Відповідно, вихідною для аналізу стає не проста фіксація відмінностей між вокальним і хоровим виконавством, а простеження того, як змінюється професійна дія піаніста за збереження її спільної основи. Це дає підстави розглядати підготовку на трьох взаємопов'язаних рівнях: спільного ядра, контекстно модифікованої реалізації та специфічних умінь. Така побудова дозволяє перейти від зовнішнього зіставлення двох сфер до виявлення внутрішніх зв'язків між ними.

Спільну професійну основу обох контекстів формують компоненти підготовки, необхідні піаністові незалежно від конкретного складу ви-

конавців. Передусім це ансамблеве слухання й слуховий контроль, прогнозування розвитку музичної взаємодії, координація та оперативна адаптація власних дій. У процесі спільного музикування вони функціонують у постійній взаємозалежності: виконавець співвідносить актуальне звучання з очікуваним перебігом музичної події, передбачає можливі зміни та коригує власні рішення відповідно до дій партнерів. Значення прогнозування, уваги й адаптації для міжособистісної координації обґрунтовують П. Келлер зі співавторами (Keller et al., 2014), а сучасна концепція спільного музикування розглядає їх у ширшій системі перцептивних, когнітивних і моторних процесів, що забезпечують узгодженість ансамблевої діяльності (Abalde et al., 2024). Водночас ансамблева взаємодія не зводиться до часової синхронізації, оскільки передбачає співвіднесення виконавських намірів і гнучке формування спільного художнього результату (Bishop, 2018).

Іншу групу становлять інтерпретаційно-текстові й техніко-операційні компоненти. Робота з вокальною партією, читання з аркуша, транспонування, орієнтація в музичному матеріалі та адаптація фактури безпосередньо входять до практичного інструментарію концертмейстера (Никон & Остапчук, 2021). Їх доповнюють розуміння вокальної природи виконання, словесного тексту, стильово-жанрової логіки твору та професійна комунікація, через яку узгоджуються виконавські наміри й репетиційні рішення (Опарик, 2024).

Сукупність цих компонентів утворює спільне ядро концертмейстерської підготовки, спрямоване на досягнення цілісного ансамблевого результату. Проте зі зміною структури партнерства змінюються об'єкти уваги, джерела виконавської інформації та способи дій піаніста. Саме ця мінливість переводить подальший аналіз зі структурної площини у функціональну.

Функціональне зіставлення дає змогу простежити, як спільне професійне уміння змінює спосіб реалізації залежно від конкретної виконавської ситуації. Для такого аналізу доцільно співвідносити об'єкт уваги й слухового контролю, джерело виконавської інформації, спосіб дії піаніста та результат, на досягнення якого ця дія спрямована. Запропонована послідовність не відтворює часовий перебіг виконання, а виконує аналітичну функцію: окремі її складники спираються на дослідження прогнозування, адаптації, координації й професійної комунікації, тоді як їх поєднання становить авторський спосіб систематизації. Взаємозалежність антиципативних і адаптивних процесів у спільній дії теоретично обґрунтована в моделі М. К. ван дер Стен і П. Е. Келлера (van der Steen & Keller, 2013).

У вокально-фортепіанному ансамблі слухова увага піаніста значною мірою спрямовується на співвідношення індивідуальної вокальної лінії з власним звучанням. Голос, дихання, артикуляція, фразові й часові імпульси партнера стають актуальними джерелами інформації, на основі яких коригуються темп, динамічний баланс, характер звуковидобування та фразування. Зв'язок ансамблевої координації зі структурою музичної фрази підтверджують результати дослідження вокально-фортепіанних дуетів (D'Amario et al., 2023); подальший аналіз того самого масиву рухових даних розширює це спостереження через співвідношення тілесної координації та суб'єктивного відчуття ансамблевої єдності (Bishop et al., 2026). Репетиційна взаємодія доповнює слуховий канал вербальним узгодженням інтерпретаційних рішень (Ginsborg & King, 2012; Опарик, 2024). За такої конфігурації виконавська ініціатива не закріплюється незмінно за одним партнером, а може переходити відповідно до музичної логіки твору.

У роботі з хором той самий комплекс умінь функціонує в іншому інформаційному середовищі. Піаніст одночасно співвідносить власну партію із загальним звучанням, окремими хоровими лініями, партитурою та диригентським жестом. Останній є важливим, але ситуативно змінним джерелом інформації, значення якого визначається конкретними умовами взаємодії (Jansson et al., 2022). Відповідно трансформуються й способи дії: слухова увага перемикається між різними складниками звучання, темпоритмічна координація враховує водночас диригентську вказівку та її реалізацію хором, а динамічна підтримка дозується відповідно до репетиційного завдання. Функція піаніста при цьому може змінюватися впродовж роботи над твором (Грушак, 2026), не усуваючи його професійної ініціативи в межах взаємодії з диригентом (Namminga, 2022).

Отже, спільність уміння не передбачає тотожності способу дії. Його функціональна реалізація залежить від об'єкта уваги, структури доступної інформації та організації партнерства.

Саме на цій межі постає наступне питання: які відмінності залишаються контекстними варіантами спільної професійної основи, а які вже потребують спеціалізованого формування.

Розрізнити ці два рівні дозволяє характер професійної дії. Якщо нові умови змінюють об'єкт уваги, джерело інформації або спосіб реалізації вже сформованого вміння, йдеться про його контекстну модифікацію. Так, орієнтація на дихання вокаліста, слухове відстеження індивідуального голосу, репетиційний діалог із солістом чи ситуативний перерозподіл виконавської ініціативи конкретизують спільні механізми слухового контролю, прогнозування, адаптації та комунікації, а не утворюють окремого комплексу спеціальних умінь (Никон & Остапчук, 2021).

У хоровій практиці поряд із такою модифікацією виникають завдання іншого порядку. Їх специфіка визначається не просто більшою кількістю учасників, а багаторівневою організацією взаємодії, у якій піаніст одночасно працює з партитурною структурою, диригентським керівництвом і реальним звучанням колективу. Він має оперативно орієнтуватися в багатопартійній партитурі, відтворювати окремі голоси та їх поєднання, диференційовано контролювати хорове звучання й перебудовувати фактуру відповідно до репетиційної мети (Бойко, 2024). Одночасно його дії співвідносяться з диригентським жестом, значення якого залежить від конкретної ситуації (Jansson et al., 2022), та з фактичним результатом виконання. Зміна репетиційних завдань може змінювати й функцію концертмейстера (Грушак, 2026), зберігаючи простір для професійної ініціативи в межах взаємодії з диригентом (Namminga, 2022).

Як бачимо, підставою для спеціалізації стає не сама відмінність виконавської ситуації, а поява професійних операцій, опанування яких потребує цілеспрямованої додаткової підготовки.

Встановлені відмінності набувають практичного значення лише тоді, коли повертаються у площину підготовки піаніста. Її зміст має відповідати тим діям, яких вимагатиме реальна ансамблева ситуація. Якщо у взаємодії з вокалістом важливим є прогнозування розвитку фрази, моментів дихання та часових змін, відповідне вміння потребує цілеспрямованого формування антиципативного слухання й орієнтації у вокальній партії (Оболенська, 2023; Никон & Остапчук, 2021). У хоровій практиці до цього додається інший комплекс завдань: перемикання уваги між партіями, оперативне відтворення окремих голосів, співвіднесення диригентського жесту з фактичним звучанням колективу (Грушак, 2026).

Логіка переходу тут вибудовується послідовно: професійне завдання визначає необхідне вміння, воно виявляється через конкретний спосіб дії, а той, своєю чергою, має бути представлений у змісті підготовки. Завдяки цьому перелік умінь перестає бути абстрактним і співвідноситься з реальною структурою майбутньої діяльності.

У сучасних дослідженнях концертмейстерська підготовка дедалі виразніше розглядається крізь призму професійної варіативності та реальних вимог діяльності (Молчанова, 2022, 2023; Підпорінова, 2025).

На цьому етапі структурний і функціональний виміри підготовки піаніста сходяться в єдиній системі. У структурній площині її організація розгортається від спільного професійного ядра через контекстно модифіковану реалізацію до специфічних умінь. Функціональний вимір показує, яким чином це відбувається: зі зміною об'єкта уваги й слухового контролю, джерел виконавської інформації та професійного завдання змінюється спосіб дії піаніста і той результат, на який ця дія спрямована.

Саме перетин двох площин надає систематизації цілісності. Ансамблеве слухання, прогнозування чи координація залишаються спільною основою, але в роботі з вокалістом і хором набувають різної функціональної конфігурації; там же, де нова ситуація вимагає додаткових операцій, виникає потреба у спеціалізованому формуванні відповідних умінь. Отже, зміст концертмейстерської підготовки вибудовується не за принципом накопичення окремих умінь, а через їх взаємопов'язане розгортання від спільного до контекстного й спеціалізованого.

Висновки. Проведене дослідження дало змогу здійснити структурно-функціональну систематизацію підготовки піаніста до концертмейстерської діяльності з вокалістом і хором. Встановлено, що її спільне професійне ядро утворюють слухово-координаційні, інтерпретаційно-текстові, техніко-операційні та комунікативні компоненти, однак способи їх реалізації залежать від конкретної організації ансамблевої взаємодії. Функ-

ціональне зіставлення за об'єктом уваги й слухового контролю, джерелом інформації, способом дії та очікуваним результатом дозволило показати, як те саме вміння набуває різної конфігурації у роботі з вокалістом і хором. Визначено межу між контекстною модифікацією та спеціалізацією: додаткового формування потребують ті професійні операції, які не зводяться до варіювання вже наявного способу дії. У хоровій практиці до них належать, зокрема, робота з багатопартійною партитурою, оперативне відтворення окремих голосів, диференційований слуховий контроль і координація дій із диригентським керівництвом та фактичним звучанням колективу. Відтак зміст концертмейстерської підготовки доцільно вибудовувати як взаємопов'язаний рух від спільної професійної основи через її контекстні реалізації до спеціалізованих умінь.

Перспективи подальших досліджень. Подальшої перевірки потребує функціонування запропонованої систематизації в реальному освітньому процесі. Перспективним є емпіричне вивчення того, як здобувачі переносять спільні концертмейстерські вміння між вокальним і хоровим контекстами, які способи дій потребують додаткової перебудови та на яких етапах виникає потреба у спеціалізованій підготовці. Це створить підґрунтя для розроблення й апробації відповідних навчальних завдань.

Авторські внески згідно з CRediT / Author Contributions (CRediT)
Новська Олена – одноосібне авторство.

Фінансування / Funding
Дослідження здійснено без залучення зовнішнього фінансування.

Етика та згода учасників / Ethics and Informed Consent
Не застосовується.

Дозволи на зображення / Image Permissions
Не застосовується.

Доступність даних / Data Availability
Не застосовується.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Авторка засвідчує, що під час підготовки цієї статті технології штучного інтелекту використовувалися для мовного та стилістичного редагування тексту, а також структурування пошукових запитів на початковому етапі дослідження. Усі теоретичні положення, інтерпретації та висновки сформульовані авторкою, яка несе повну відповідальність за зміст статті.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Авторка заявляє про відсутність фінансових, особистих, авторських чи інших інтересів, що могли б вплинути на проведення дослідження або його результати.

Надійшла до редакції / Received: 04.09.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 25.09.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 09.10.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Бойко, І. М. (2024). Практичні рекомендації концертмейстеру для самостійної роботи над музичним твором. *Слобожанські мистецькі студії, 1*(4), 12–15. **https://doi.org/10.32782/art/2024.1.2**

Грушак, І. В. (2026). Специфіка взаємодії концертмейстера та диригента в процесі роботи над хоровою партитурою. *Слобожанські мистецькі студії*, (2), 59–63. **https://doi.org/10.32782/art/2026.2.10**

Молчанова, Т. (2022). Модель навчання концертмейстерства у музичних закладах фахової вищої освіти України. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, (47), 67–73. **https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269566**

Молчанова, Т. (2023). Формування компетентності майбутніх піаністів-концертмейстерів у контексті сучасних освітніх процесів і викликів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, (48), 71–78. **https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282451**

Никон, О., & Остапчук, М. (2021). Педагогічні аспекти формування фахових компетентностей здобувачів вищої освіти у концертмейстерському класі. *Нова педагогічна думка*, *2*(106), 160–164. **https://doi.org/10.37026/2520-6427-2021-106-2-160-164**

Оболенська, М. М. (2023). Контрольована антиципація як психологічна настанова піаніста-концертмейстера (на прикладі Сонати № 2 для скрипки і фортепіано М. Равеля). *Проблеми взаємодії*

мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, (66), 61–78. **https://doi.org/10.34064/khnum1-66.04**

Опарик, Л. (2024). Комунікативні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера. *Актуальні питання гуманітарних наук*, *79*(2), 62–67. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-9**

Підпорінова, К. В. (2025). Моніторинг концертмейстерських завдань сьогодення: форми і методи, результати і перспективи (з досвіду кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (76), 9–28. **https://doi.org/10.34064/khnum1-76.01**

Abalde, S. F., Rigby, A., Keller, P. E., & Novembre, G. (2024). A framework for joint music making: Behavioral findings, neural processes, and computational models. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, *167*, 105816. **https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2024.105816**

Bishop, L. (2018). Collaborative musical creativity: How ensembles coordinate spontaneity. *Frontiers in Psychology*, *9*, 1285. **https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01285**

Bishop, L., Niemand, A., D'Amario, S., & Goebl, W. (2026). Moving together, feeling together: Body coordination, pupil size, and musical togetherness in classical duo performance. *Psychology of Music*. Advance online publication. **https://doi.org/10.1177/03057356261436796**

D'Amario, S., Schmidbauer, H., Roesch, A., Goebl, W., Niemand, A. M., & Bishop, L. (2023). Interperformer coordination in piano-singing duo performances: Phrase structure and empathy impact. *Psychological Research*, *87*(8), 2559–2582. **https://doi.org/10.1007/s00426-023-01818-8**

Ginsborg, J., & King, E. (2012). Rehearsal talk: Familiarity and expertise in singer-pianist duos. *Musicae Scientiae*, *16*(2), 148–167. **https://doi.org/10.1177/1029864911435733**

Jansson, D., Balsnes, A. H., & Durrant, C. (2022). The gesture enigma: Reconciling the prominence and insignificance of choral conductor gestures. *Research Studies in Music Education*, *44*(3), 509–526. **https://doi.org/10.1177/1321103X211031778**

Keller, P. E., Novembre, G., & Hove, M. J. (2014). Rhythm in joint action: Psychological and neurophysiological mechanisms for real-time interpersonal coordination. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, *369*(1658), 20130394. **https://doi.org/10.1098/rstb.2013.0394**

Namminga, J. (2022). Choral pianist: The unspoken co-leader. *Choral Journal*, *63*(4), 83.

Van der Steen, M. C., & Keller, P. E. (2013). The ADaptation and Anticipation Model (ADAM) of sensorimotor synchronization. *Frontiers in Human Neuroscience*, *7*, 253. **https://doi.org/10.3389/fnhum.2013.00253**

REFERENCES

Abalde, S. F., Rigby, A., Keller, P. E., & Novembre, G. (2024). A framework for joint music making: Behavioral findings, neural processes, and computational models. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, *167*, 105816. **https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2024.105816** [in English].

Bishop, L. (2018). Collaborative musical creativity: How ensembles coordinate spontaneity. *Frontiers in Psychology*, *9*, 1285. **https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01285** [in English].

Bishop, L., Niemand, A., D'Amario, S., & Goebl, W. (2026). Moving together, feeling together: Body coordination, pupil size, and musical togetherness in classical duo performance. *Psychology of Music*. Advance online publication. **https://doi.org/10.1177/03057356261436796** [in English].

Boiko, I. M. (2024). Praktychni rekomendatsii kontsertmeisteru dlia samostiinoi roboty nad muzychnym tvorom [Practical recommendations for an accompanist's independent work on a musical piece]. *Slobozhanski mystetski studii*, *1*(4), 12–15. **https://doi.org/10.32782/art/2024.1.2** [in Ukrainian].

D'Amario, S., Schmidbauer, H., Roesch, A., Goebl, W., Niemand, A. M., & Bishop, L. (2023). Interperformer coordination in piano-singing duo performances: Phrase structure and empathy impact. *Psychological Research*, *87*(8), 2559–2582. **https://doi.org/10.1007/s00426-023-01818-8** [in English].

Ginsborg, J., & King, E. (2012). Rehearsal talk: Familiarity and expertise in singer-pianist duos. *Musicae Scientiae*, *16*(2), 148–167. **https://doi.org/10.1177/1029864911435733** [in English].

Hrushak, I. V. (2026). Spetsyfika vzaiemodii kontsertmeistera ta dyryhenta v protsesi roboty nad khorovoiu partyturoiu [Specifics of interaction between the accompanist and the conductor in working on a choral score]. *Slobozhanski mystetski studii*, (2), 59–63. **https://doi.org/10.32782/art/2026.2.10** [in Ukrainian].

Jansson, D., Balsnes, A. H., & Durrant, C. (2022). The gesture enigma: Reconciling the prominence and insignificance of choral conductor gestures. *Research Studies in Music Education*, *44*(3), 509–526. **https://doi.org/10.1177/1321103X211031778** [in English].

Keller, P. E., Novembre, G., & Hove, M. J. (2014). Rhythm in joint action: Psychological and neurophysi-

ological mechanisms for real-time interpersonal coordination. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, *369*(1658), 20130394. **https://doi.org/10.1098/rstb.2013.0394** [in English].

Molchanova, T. (2022). Model navchannia kontsertmeisterstva u muzychnykh zakladakh fakhovoi vyshchoi osvity Ukrainy [A model of accompaniment training in professional pre-higher music education institutions of Ukraine]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Mystetstvoznavstvo*, (47), 67–73. **https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269566** [in Ukrainian].

Molchanova, T. (2023). Formuvannia kompetentnosti maibutnikh pianistiv-kontsertmeisteriv u konteksti suchasnykh osvitnikh protsesiv i vyklykiv [Developing the competence of future pianist-accompanists in the context of contemporary educational processes and challenges]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Mystetstvoznavstvo,* (48), 71–78. **https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282451** [in Ukrainian].

Namminga, J. (2022). Choral pianist: The unspoken co-leader. *Choral Journal*, *63*(4), 83. [in English].

Nykon, O., & Ostapchuk, M. (2021). Pedahohichni aspekty formuvannia fakhovykh kompetentnostei zdobuvachiv vyshchoi osvity u kontsertmeisterskomu klasi [Pedagogical aspects of developing professional competences of higher education students in the accompaniment class]. *Nova pedahohichna dumka*, *2*(106), 160–164. **https://doi.org/10.37026/2520-6427-2021-106-2-160-164** [in Ukrainian].

Obolenska, M. M. (2023). Kontrolovana antytsypatsiia yak psykholohichna nastanova pianista-kontsertmeistera (na prykladi Sonaty № 2 dlia skrypky i fortepiano M. Ravelia) [Controlled anticipation as a psychological attitude of the pianist-accompanist (based on M. Ravel's Sonata No. 2 for violin and piano)]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, (66), 61–78. **https://doi.org/10.34064/khnum1-66.04** [in Ukrainian].

Oparyk, L. (2024). Komunikatyvni aspekty mystetskoi diialnosti pianista-kontsertmeistera [Communicative aspects of the artistic activity of a pianist-accompanist]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, *79*(2), 62–67. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-9** [in Ukrainian].

Pidporinova, K. V. (2025). Monitorynh kontsertmeisterskykh zavdan sohodennia: formy i metody, rezultaty i perspektyvy (z dosvidu kafedry kontsertmeisterskoi maisternosti Kharkivskoho natsionalnoho universytetu mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho) [Monitoring present-day accompaniment tasks: Forms and methods, results and prospects (from the experience of the Department of Accompaniment of the I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts)]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, (76), 9–28. **https://doi.org/10.34064/khnum1-76.01** [in Ukrainian].

Van der Steen, M. C., & Keller, P. E. (2013). The ADaptation and Anticipation Model (ADAM) of sensorimotor synchronization. *Frontiers in Human Neuroscience*, *7*, 253. **https://doi.org/10.3389/fnhum.2013.00253** [in English].

УДК [78.07:780.614.13](477.54-25)”19/20” **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.29

Слюсаренко Тетяна
народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, доцент, старший викладач кафедри культурології Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого, *Харків, Україна*
email: t.o.slyusarenko@nlu.edu.ua

Tetiana Sliusarenko
People’s Artist of Ukraine, Candidate of Art History, Associate Professor, Senior Lecturer at the Department of Cultural Studies, Yaroslav Mudryi National Law University, *Kharkiv, Ukraine*
email: t.o.slyusarenko@nlu.edu.ua

СПЕЦИФІКА ТЕОРЕТИКО-ВИКЛАДАЦЬКОЇ ТА ВИКОНАВСЬКО-ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ ХАРКІВСЬКОЇ ВИЩОЇ БАНДУРНОЇ ШКОЛИ КІНЦЯ XX – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XXI СТОЛІТТЯ
(до 100-річчя академічної бандурної школи)

Мета дослідження: виявлення особливостей теоретико-викладацької та виконавсько-просвітницької діяльності провідних представників харківської вищої бандурної школи кінця XX – першої чверті XXI століття.

Методи: методологічну основу становлять принципи історизму й комплексного підходу. Застосування історико-музикознавчого, історико-біографічного та порівняльного методів дало змогу висвітлити творчі шляхи представників школи й окреслити тенденції її розвитку.

Наукова новизна: у статті вперше узагальнено особливості діяльності представників харківської вищої бандурної школи та з’ясовано механізми збереження її професійних традицій.

Результати: на основі аналізу творчих біографій провідних представників школи виявлено, що її розвиток забезпечується поєднанням виконавської, педагогічної, наукової та просвітницької діяльності. Обґрунтовано важливу роль у цьому процесі ансамблевого виконавства, яке сприяє збереженню колективних виконавських традицій, професійному становленню молодих музикантів, реалізації їхнього творчого потенціалу та популяризації українського бандурного мистецтва загалом. Доведено, що значення школи виходить за межі регіонального контексту, адже сформована нею система професійної підготовки є вагомим чинником розвитку мистецької освіти та академічного бандурного виконавства.

Висновки: діяльність харківської вищої бандурної школи кінця XX – першої чверті XXI століття засвідчує спадкоємність і життєздатність сформованих нею професійних засад. Особливу роль у розвитку традицій школи відіграє Любов Мандзюк, діяльність якої забезпечує спадкоємність поколінь і подальший поступ академічного бандурного виконавства.

Ключові слова: харківська вища бандурна школа, бандурне виконавство, педагогічна діяльність, просвітництво, ансамблеве виконавство.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

THE SPECIFICS OF THEORETICAL-PEDAGOGICAL AND PERFORMANCE-EDUCATIONAL ACTIVITIES OF REPRESENTATIVES OF THE KHARKIV HIGHER BANDURA SCHOOL FROM THE LATE 20TH TO THE FIRST QUARTER OF THE 21ST CENTURY (on the 100th anniversary of the academic bandura school)

The purpose of the study: to identify the specific features of the theoretical-pedagogical and performance-educational activities of the leading representatives of the Kharkiv higher bandura school from the late 20th to the first quarter of the 21st century, viewed as a holistic artistic and educational phenomenon.

Methods: the research methodology is grounded in the principles of historicism and a comprehensive approach. Historical-musicological, historical-biographical, and comparative methods made it possible to trace the creative paths of the school's representatives and outline the trends in its development.

Scientific novelty: the article is the first to synthesize the characteristic features of the activities of the leading representatives of the Kharkiv higher bandura school and to clarify the mechanisms through which its professional traditions are preserved.

Results: based on an analysis of the creative biographies of its leading representatives, it was established that the development of the Kharkiv bandura school is supported by a combination of performing, pedagogical, scholarly, and outreach activities. The study substantiates the important role of ensemble performance, which contributes to the preservation of ensemble traditions, the professional development of young musicians, the realization of their creative potential, and the popularization of Ukrainian bandura art. The significance of the school is shown to extend beyond the regional context, as the system of professional training it has developed is an important factor in the development of arts education and academic bandura performance.

Conclusions: the work of the Kharkiv higher bandura school from the late 20th to the first quarter of the 21st century testifies to the continuity and vitality of its professional principles. Liubov Mandziuk plays a special role in advancing these traditions, as her work ensures generational continuity and the further progress of academic bandura performance.

Keywords: Kharkiv higher bandura school, bandura performance, pedagogical activity, outreach, ensemble performance.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю наукового осмислення діяльності сучасного покоління представників харківської вищої бандурної школи в контексті збереження та розвитку академічних виконавських традицій. Особливої значущості ця проблематика набуває у 2026 році – ювілейному для школи, яка, маючи славну столітню історію, залишається й сьогодні одним із провідних осередків українського бандурного мистецтва. Вивчення виконавської, педагогічної, наукової та просвітницької діяльності її представників дає змогу простежити механізми спадкоємності професійних надбань і визначити основні тенденції розвитку харківського академічного бандурного напряму кінця XX – першої чверті XXI століття.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика становлення та розвитку академічного бандурного мистецтва Слобідського регіону активно вивчається сучасними музикознавцями, серед яких: Ж. Даюк і М. Ковлева (2022), В. Дутчак (2020), Л. Мандзюк (2021; 2024), Т. Слюсаренко (2018) та ін. Окремі аспекти діяльності провідних представників харківської вищої бандурної школи розглянуто у працях О. Бобечко (2023), І. Лісняк (2019), С. Ніколенко (2021), Ю. Меліхової (2015), Т. Слюсаренко (2021; 2024).

Водночас діяльність сучасного покоління представників харківської вищої бандурної школи кінця XX – першої чверті XXI століття як цілісного мистецько-освітнього феномена залишається недостатньо висвітленою в українському науковому полі й не була предметом окремого комплексного дослідження.

Формулювання цілей та завдань статті. Мета статті полягає у виявленні особливостей теоретико-викладацької та виконавсько-просвітницької діяльності провідних представників ха-

рківської вищої бандурної школи кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття. Для досягнення поставленої мети визначено такі завдання:

– проаналізувати діяльність сучасного покоління представників харківської вищої бандурної школи в контексті збереження та розвитку академічних виконавських традицій;

– обґрунтувати значення педагогічної, науково-методичної та виконавсько-просвітницької діяльності представників школи у забезпеченні спадкоємності професійних традицій;

– конкретизувати роль провідних представників харківської вищої бандурної школи у збереженні, розвитку та популяризації академічного бандурного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Витоки харківської вищої бандурної школи пов'язані з діяльністю видатного українського бандуриста, композитора, педагога Гната Хоткевича, який у 1926 році очолив клас бандури при Харківському музично-драматичному інституті. Упродовж столітнього періоду свого розвитку харківська вища бандурна школа сформувалася як цілісний мистецько-освітній феномен, становлення й подальший розвиток якого визначалися послідовною трансляцією професійного досвіду між поколіннями, удосконаленням виконавських і педагогічних засад та розширенням творчих і науково-методичних практик. Сучасний етап розвитку позначений багатофункціональністю творчої діяльності представників школи, що визначає ключові напрями її подальшого розвитку. Один із основних – удосконалення професійної виконавської майстерності, що уможливлює розширення репертуарних та художньо-виражальних можливостей інструмента, створення нової сучасної палітри його звучання.

Це значною мірою реалізується завдяки багаторічній виконавській і педагогічній діяльності Любові Мандзюк – заслуженої діячки мистецтв України, кандидатки мистецтвознавства, доцентки, очільниці класу бандури Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її професійний досвід базується на поєднанні усталених виконавських традицій (школа проф. С. В. Баштана) із сучасними підходами до професійної підготовки бандуристів (співпраця з сучасними композиторами: В Зубицьким, І. Гайденком та ін.). Багато уваги Л. Мандзюк приділяє формуванню високого рівня технічної майстерності, розвитку художньо-інтерпретаційного мислення, сценічної культури, творчої самостійності та здатності майбутнього виконавця до осмисленої інтерпретації композиторського задуму. Водночас характерною рисою її педагогічної концепції є орієнтація на індивідуально-типологічні властивості темпераменту учня, що сприяє становленню його самостійної виконавської позиції в майбутньому. Результативність такого підходу підтверджують досягнення її учнів: серед них – три народні артистки України, заслужена артистка України, п'ять кандидатів наук, 35 лауреатів міжнародних та 85 лауреатів всеукраїнських конкурсів.

Показово, що педагогічна діяльність Л. Мандзюк органічно поєднується з активною організаційною та просвітницькою роботою. Наприклад, організація та проведення від 2003 року й дотепер Всеукраїнського конкурсу виконавців на бандурі імені Г. Хоткевича, а від 2012 року – Всеукраїнського конкурсу композиторів імені Г. Хоткевича та інших мистецьких проєктів, спрямованих на популяризацію бандурного мистецтва (Меліхова, 2024, с. 36–37).

Отже, діяльність Л. Мандзюк виразно репрезентує специфічну рису сучасної Харківської вищої бандурної школи – комплексний характер професійної підготовки нової генерації митців, який грунтується не тільки на трансляції виконавського досвіду через демонстрацію та подальше засвоєння конкретних технічних прийомів, а й на формуванні системи естетичних цінностей та етичних принципів. Саме в них відбиваються ставлення до української музичної спадщини, усвідомлення її культурної значущості, а також розуміння ролі бандуриста в сучасному світовому мистецькому просторі

Комплексний підхід яскраво простежується і у творчій діяльності Лариси Панової та Світлани Ніколенко.

Зокрема, Лариса Панова понад три десятиліття працює у Харківському фаховому музичному коледжі імені Б. М. Лятошинського, де здійснює фахову підготовку музикантів та керує класом бандури. Її викладацька й культурно-просвітницька діяльність уже була предметом наукових розвідок (Слюсаренко, 2024). Важливою складовою професійної діяльності Л. Панової є також організаційно-методична робота на посаді голови циклової комісії «Народні інструменти», яку

вона обіймає понад десять років.

Багато її учнів продовжують навчання у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського, а в подальшому реалізують себе у виконавській та педагогічній сферах, забезпечуючи таким чином наступність професійної традиції. Важливим досягненням мисткині є також створений нею у 2009 році ансамбль народних інструментів «Слобожаночка» та започаткований у 2011 році мистецький проєкт «Вечори бандурної музики». Ці мистецькі ініціативи відіграють вагому роль у популяризації регіональної виконавської традиції, а також сприяють збереженню й трансляції професійного досвіду між різними поколіннями бандуристів. Таким чином, діяльність Лариси Панової засвідчує важливість поєднання фахової підготовки молодих музикантів із активною просвітницькою роботою.

Як і Лариса Панова, Світлана Ніколенко продовжує педагогічні традиції харківської вищої бандурної школи, поєднуючи викладацьку, методичну та організаційну діяльність.

Світлана Ніколенко – провідна викладачка класу бандури Комунального закладу «Харківський фаховий вищий коледж мистецтв» Харківської обласної ради, має тридцятирічний педагогічний стаж та очолює циклову комісію «Народні інструменти та музично-теоретичні дисципліни». У своїй професійній діяльності вона реалізує комплексний підхід до професійної підготовки майбутніх фахівців, поєднуючи викладання спеціального інструмента, ансамблю, методики навчання та педагогічної практики. Їй вдається сприяти становленню різнобічно розвиненого музиканта, здатного застосувати набуті фахові компетентності у різних сферах мистецької діяльності.

Важливим досягненням творчо-педагогічної діяльності С. Ніколенко є заснований нею ансамбль бандуристів «Диво-струни», що діє на базі Харківського фахового вищого коледжу мистецтв з 2012 року. Колектив активно репрезентує бандурне мистецтво в концертній та конкурсно-фестивальній сферах.

Значну увагу мисткиня приділяє організації та проведенню науково-практичних конференцій і творчих проєктів, присвячених бандурному мистецтву та творчій спадщині Гната Хоткевича. З огляду на наведене, творча та організаційно-методична діяльність Світлани Ніколенко засвідчує важливу роль викладача як координатора освітніх і мистецьких ініціатив, спрямованих на збереження, розвиток та популяризацію харківської бандурної традиції. Водночас методично-організаційний та творчий доробок мисткині на сьогодні недостатньо представлений у науковій літературі, а тому в цьому дослідженні використано матеріали, отримані в процесі безпосереднього професійного спілкування з нею, а також авторський досвід участі у спільних проєктах дослідження.

Поряд із педагогічною діяльністю важливим напрямом розвитку сучасної харківської вищої бандурної школи є наукове осмислення її історії, традицій та виконавської практики. Виразно цей напрям представлений у науково-творчому доробку Юлії Меліхової, Тетяни Слюсаренко та Олени Гізімчук (Слюсаренко) – народних артисток України, учасниць тріо бандуристок «Купава».

Тетяна Слюсаренко – кандидатка мистецтвознавства, доцентка, старша викладачка кафедри культурології Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого, яка понад 20 років досліджує історію та теорію бандурного мистецтва Слобідського регіону і є автором понад 40 наукових публікацій та монографії «Бандурне мистецтво в українському культурному просторі (на прикладі бандурного виконавства Слобідського регіону XX – поч. XXI ст.)» (2018).

Олена Гізімчук (Слюсаренко) вдало поєднує успішну виконавську діяльністю із науковою, в якій звертається до проблем музичної освіти загалом, професійного становлення молодих виконавців та осмислення постаті митця в культурологічному аспекті (Гізімчук, 2018, 2019). У колі її наукових зацікавлень – проблеми творчого саморозвитку музиканта, естетико-художньої самоосвіти та формування професійної майстерності, що безпосередньо пов’язані з актуальними питаннями сучасної мистецької педагогіки.

Третя учасниця тріо «Купави» Юлія Меліхова – кандидатка юридичних наук, доцентка, старша викладачка кафедри культурології Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого, вже багато років поєднує виконавську діяльність із науковими дослідженнями у галузі філософії права та культурології. Вона є авторкою понад 70 наукових праць. Зокрема ціка-

вим виявом міждисциплінарної спрямованості її наукової діяльності є монографія «Морально-професійна культура судді: історія і сучасність» (Меліхова, 2015). Така траєкторія професійного розвитку переконливо засвідчує широкі можливості самореалізації випускників мистецьких закладів освіти та відкритість сучасного бандурного середовища до міждисциплінарної взаємодії.

Отже, творчий і науковий досвід Олени Гізімчук (Слюсаренко) Тетяни Слюсаренко та Юлії Меліхової ілюструє розширення професійних можливостей сучасного бандуриста та урізноманітнення форм реалізації його творчого й особистісного потенціалу. На початку XXI століття помітно змінюється сама модель професійної реалізації бандуриста, адже його діяльність дедалі частіше виходить за межі усталеної суто виконавської практики, охоплюючи горизонти аналітичної рефлексії та постійного всебічного саморозвитку.

Багатогранність сучасної професійної реалізації бандуриста яскраво простежується у творчій діяльності Надії Мельник – лауреатки міжнародних конкурсів, старшого викладача кафедри народних інструментів № 1 Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, співзасновниці та учасниці ансамблю «ЦимБанДо» (з 2006 р.). Її мистецький шлях поєднує виконавство, диригування, педагогічну та організаційно-творчу діяльність. Заснована Н. Мельник у 1997 року студентська капела бандуристів «Сонце» Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, стала одним із помітних колективів сучасного молодіжного бандурного руху. Особливістю творчої діяльності колективу є сміливе поєднання академічних виконавських традицій із сучасними підходами до сценічної інтерпретації концертних програм. Таким чином, мистецька діяльність Н. Мельник репрезентує багатовекторність професійної реалізації сучасного бандуриста та відображає тенденцію до розширення виконавсько-просвітницьких функцій бандурного мистецтва.

Творчість іще однієї представниці харківської вищої бандурної школи – Людмили Авдимирець, лауреатки міжнародних конкурсів, викладачки кафедри народних інструментів № 1 Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського – пов'язана з розширенням жанрових і сценічних можливостей академічного бандурного виконавства.

Особливістю її мистецької реалізації є вдале поєднання академічного інструментального виконавства та професійного вокального мистецтва, що зумовлено фаховою підготовкою бандуристки-вокалістки. Л. Авдимирець є учасницею тріо бандуристок «Зоредана», яке активно популяризує бандурне мистецтво, продовжуючи концертну діяльність в умовах прифронтового Харкова.

Не менш значущою є й діяльність Л. Авдимирець як головного хормейстера «Великого академічного Слобожанського ансамблю пісні і танцю» (Башмакова та ін., 2026).

Це дає підстави стверджувати, що мистецька діяльність Л. Авдимирець демонструє одну із актуальних тенденцій сучасного бандурного мистецтва загалом і харківської вищої бандурної школи зокрема – повноцінну інтеграцію інструментальної та вокальної складових, що сприяє розширенню виражальних можливостей бандури та урізноманітненню форм її сценічної репрезентації.

Поряд із виконавською, науковою та організаційно-просвітницькою діяльністю важливого значення для розвитку сучасної харківської вищої бандурної школи набувають формування навчального педагогічного репертуару та методичне забезпечення освітнього процесу.

У цьому контексті вагомою є діяльність Богдани Стандари – лауреатки міжнародних конкурсів, викладачки Харківської дитячої школи мистецтв № 4 імені М. Леонтовича, керівниці дитячого ансамблю бандуристів «Кольорові струни». Її творчий доробок охоплює навчально-методичні збірки та перекладення популярної інструментальної музики для бандури, наприклад, цикл збірок «Популярна інструментальна музика для бандури» (випуски 1–6), який використовуються в освітньому процесі та сприяє розширенню репертуарних можливостей юних виконавців (Слюсаренко, 2021, с. 120]. Водночас укладання таких збірок засвідчує прагнення до оновлення навчального репертуару та адаптації академічної бандурної традиції до сучасних культурно-освітніх потреб.

Висновки. Проаналізовано особливості теоретико-викладацької та виконавсько-просвітницької діяльності сучасного покоління представників харківської вищої бандурної школи кі-

нця XX – першої чверті XXI століття в контексті збереження та розвитку академічних виконавських традицій. Розкрито основні напрями їхньої педагогічної, виконавської, наукової та просвітницької діяльності, спрямованої на забезпечення спадкоємності професійних засад школи. Обґрунтовано значення ансамблевого виконавства як важливого чинника збереження колективних виконавських традицій, професійного становлення молодих музикантів і популяризації академічного бандурного мистецтва. Доведено, що життєздатність і подальший розвиток харківської вищої бандурної школи забезпечуються органічним поєднанням професійної спадкоємності та творчого оновлення, а також активною інтеграцією виконавської, педагогічної, наукової й культурно-просвітницької діяльності.

Перспективи подальших досліджень. Перспективним напрямом наукових пошуків вбачаємо у подальшому вивченні функціонування харківської вищої бандурної школи як цілісного мистецько-освітнього феномена в загальноукраїнському культурному контексті, а також у порівняльному аналізі її виконавських і педагогічних традицій з іншими осередками академічного бандурного мистецтва України.

Авторські внески згідно з CRediT / Author Contributions (CRediT)
Слюсаренко Тетяна – одноосібне авторство.

Фінансування / Funding
Дослідження виконано без фінансової підтримки.

Етика та згода учасників / Ethics and Informed Consent
Не застосовується.

Дозволи на зображення / Image Permissions
Не застосовується.

Доступність даних / Data Availability
Не застосовується.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Авторка стверджує, що при створенні цієї статті вона не використовувала технології штучного інтелекту.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Авторка заявляє про відсутність конфлікту інтересів щодо цього дослідження, включаючи фінансові, особисті, авторські чи будь-які інші, які могли б вплинути на дослідження, а також на результати, представлені в цій статті.

Надійшла до редакції / Received: 05.09.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 26.09.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 10.10.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Башмакова, Н., Мельник, Н., & Савицька, О. (2026). Специфіка колективного бандурного виконавства в умовах освітнього процесу: досвід капели «Сонце» ХНУМ ім. І. П. Котляревського. *Актуальні питання гуманітарних наук*, *95*(1), 92–98. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/95-1-12**

Бобечко, О. (2023). Музикознавча діяльність Любові Мандзюк. *Аспекти історичного музикознавства*, *31*(3), 65–86. **https://doi.org/10.34064/khnum2-31.04**

Гізімчук, О. О. (2018). Постать митця в українській культурі на прикладі видатної вітчизняної оперної співачки Соломії Крушельницької. In *Духовна культура України перед викликами часу (до 150-річчя заснування Просвіти): тези доповідей учасників Всеукраїнської науково-практичної конференції* (с. 57–63). Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого.

Гізімчук, О. О. (2019). Музична самоосвіта та самовиховання як засоби становлення професіоналізму молодих співаків. In *Проблеми саморозвитку особистості в сучасному українському соціумі: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції* (с. 65–69). Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого.

Даюк, Ж., & Ковлева, М. (2022). Характерні особливості формування харківської професійно-академічної бандурної школи. *Нова педагогічна думка*, *109*(1), 98–102. **https://doi.org/10.37026/2520-6427-2022-109-1-98-102**

Дутчак, В. (2020). Харківська бандура – знищена, забута, відроджена. In *Тоталітаризм як система знищення національної пам'яті: збірник наукових праць за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю* (с. 171–175). https://elartu.tntu.edu.ua/handle/lib/32651

Лісняк, І. (2019). *Академічне бандурне мистецтво України кінця XX – початку XXI ст.* ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. https://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2019/lisnyak.pdf

Мандзюк, Л. (2021). Специфіка розвитку академічного бандурного мистецтва на Слобожанщині: історія, персоналії, тенденції. In *Zinovii Shtokalko: From kobzar traditions to bandura modern style* (с. 122–143). Baltija Publishing. http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/202/5626/11780-1?inline=1

Мандзюк, Л. (2024). Музично-виконавські проєкти як вид вшанування пам'яті видатного харків'янина Гната Хоткевича. *Аспекти історичного музикознавства*, (36), 7–27. **https://doi.org/10.34064/khnum2-36.01**

Меліхова, Ю. А. (2015). *Морально-професійна культура судді: історія і сучасність* [Монографія]. Право.

Меліхова, Ю. А. (2024). Любов Мандзюк: творчий портрет бандуристки в онтофеноменологічних контурах. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, *1*(62), 32–47. **https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(62).2024.304966**

Ніколенко, С. (2021). Виконавська та педагогічна діяльність Любові Мандзюк в контексті розвитку Слобожанської бандурної школи. In *Кобзарство: діалог модерної перформації та духовної традиції: матеріали міжнародної науково-практичної конференції* (с. 45–48).

Слюсаренко, Т. (2018). *Бандурне мистецтво в українському культурному просторі (на прикладі бандурного виконавства Слобідського регіону XX – поч. XXI ст.)*. https://dspace.hnpu.edu.ua/items/cc8ba866-fa66-4a38-9606-65ef7b1a6ea8

Слюсаренко, Т. (2021). Самоізоляція як поштовх до саморозвитку особистості (на прикладі творчої діяльності бандуристів Харкова). In *Проблеми саморозвитку особистості в сучасному суспільстві: матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції* (с. 119–120).

Слюсаренко, Т. (2024). Творчий портрет Лариси Панової: культурологічний аспект (до 60-річчя від дня народження). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, (49), 324–331. **https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.875**

REFERENCES

Bashmakova, N., Melnyk, N., & Savytska, O. (2026). Spetsyfika kolektyvnoho bandurnoho vykonavstva v umovakh osvitnoho protsesu: dosvid kapely «Sontse» KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho [Specifics of collective bandura performance in the educational process: The experience of the "Sontse" capella of the I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, *95*(1), 92–98. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/95-1-12** [in Ukrainian].

Bobechko, O. (2023). Muzykoznavcha diialnist Liubovi Mandziuk [Musicological activity of Liubov Mandziuk]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, *31*(3), 65–86. **https://doi.org/10.34064/khnum2-31.04** [in Ukrainian].

Daiuk, Zh., & Kovleva, M. (2022). Kharakterni osoblyvosti formuvannia kharkivskoi profesiino-akademichnoi bandurnoi shkoly [Characteristic features of the formation of the Kharkiv professional academic bandura school]. *Nova pedahohichna dumka*, *109*(1), 98–102. **https://doi.org/10.37026/2520-6427-2022-109-1-98-102** [in Ukrainian].

Dutchak, V. (2020). Kharkivska bandura – znyshchena, zabuta, vidrodzhena [Kharkiv bandura: Destroyed, forgotten, revived]. In *Totalitaryzm yak systema znyshchennia natsionalnoi pamiati* [Totalitarianism as a system of destroying national memory] (pp. 171–175). https://elartu.tntu.edu.ua/handle/lib/32651 [in Ukrainian].

Hizimchuk, O. O. (2018). Postat myttsia v ukrainskii kulturi na prykladi vydatnoi vitchyznianoi opernoi spivachky Solomii Krushelnytskoi [The figure of the artist in Ukrainian culture on the example of the outstanding opera singer Solomiia Krushelnytska]. In *Dukhovna kultura Ukrainy pered vyklykamy chasu (do 150-richchia zasnuvannia Prosvity)* [Spiritual culture of Ukraine facing the challenges of the time (on the 150th anniversary of Prosvita)] (pp. 57–63). Yaroslav Mudryi National Law University [in Ukrainian].

Hizimchuk, O. O. (2019). Muzychna samoosvita ta samovykhovannia yak zasoby stanovlennia profesionalizmu molodykh spivakiv [Musical self-education and self-development as means of forming the professionalism of young singers]. In *Problemy samorozvytku osobystosti v suchasnomu ukrainskomu sotsiumi* [Problems of personal self-development in contemporary Ukrainian society] (pp. 65–69). Yaroslav Mudryi National Law University [in Ukrainian].

Lisniak, I. (2019). *Akademichne bandurne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI st.* [Academic bandura art of Ukraine in the late 20th – early 21st centuries]. IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy. https://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2019/lisnyak.pdf [in Ukrainian].

Mandziuk, L. (2021). Spetsyfika rozvytku akademichnoho bandurnoho mystetstva na Slobozhanshchyni: istoriia, personalii, tendentsii [Specifics of the development of academic bandura art in Slobozhanshchyna: History, personalities, trends]. In *Zinovii Shtokalko: From kobzar traditions to bandura modern style* (pp. 122–143). Baltija Publishing. http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/202/5626/11780-1?inline=1 [in Ukrainian].

Mandziuk, L. (2024). Muzychno-vykonavski proiekty yak vyd vshanuvannia pamiati vydatnoho kharkivianyna Hnata Khotkevycha [Musical performance projects as a form of honouring the memory of the outstanding Kharkiv native Hnat Khotkevych]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, (36), 7–27. **https://doi.org/10.34064/khnum2-36.01** [in Ukrainian].

Melikhova, Yu. A. (2015). *Moralno-profesiina kultura suddi: istoriia i suchasnist* [Moral and professional culture of a judge: History and modernity] [Monograph]. Pravo [in Ukrainian].

Melikhova, Yu. A. (2024). Liubov Mandziuk: tvorchyi portret bandurystky v ontofenomenolohichnykh konturakh [Liubov Mandziuk: A creative portrait of the bandura performer in ontophenomenological contours]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, *1*(62), 32–47. **https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(62).2024.304966** [in Ukrainian].

Nikolenko, S. (2021). Vykonavska ta pedahohichna diialnist Liubovi Mandziuk v konteksti rozvytku Slobozhanskoi bandurnoi shkoly [Performing and pedagogical activity of Liubov Mandziuk in the context of the development of the Slobozhanshchyna bandura school]. In *Kobzarstvo: dialoh modernoi performatsii ta dukhovnoi tradytsii* [Kobzar art: A dialogue of modern performance and spiritual tradition] (pp. 45–48) [in Ukrainian].

Sliusarenko, T. (2018). *Bandurne mystetstvo v ukrainskomu kulturnomu prostori (na prykladi bandurnoho vykonavstva Slobidskoho rehionu XX – poch. XXI st.)* [Bandura art in the Ukrainian cultural space (on the example of bandura performance in the Sloboda region of the 20th – early 21st centuries)]. https://dspace.hnpu.edu.ua/items/cc8ba866-fa66-4a38-9606-65ef7b1a6ea8 [in Ukrainian].

Sliusarenko, T. (2021). Samoizoliatsiia yak poshtovkh do samorozvytku osobystosti (na prykladi tvorchoi diialnosti bandurystiv Kharkova) [Self-isolation as an impetus for personal self-development (on the example of Kharkiv bandura performers)]. In *Problemy samorozvytku osobystosti v suchasnomu suspilstvi* [Problems of personal self-development in modern society] (pp. 119–120) [in Ukrainian].

Sliusarenko, T. (2024). Tvorchyi portret Larysy Panovoi: kulturolohichnyi aspekt (do 60-richchia vid dnia narodzhennia) [Creative portrait of Larysa Panova: A cultural aspect (on her 60th birthday)]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, (49), 324–331. **https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.875** [in Ukrainian].

УДК 687.01:316.346.2 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.30

Чайковська Софія
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності «Дизайн» факультету дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, *Київ, Україна*
email: scajkovska2004@gmail.com

Чупріна Наталія
доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри мистецтва та дизайну костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, *Київ, Україна*
email: chouprina@ukr.net

Люклян Надія
доктор філософії, старший викладач кафедри мистецтва та дизайну костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, *Київ, Україна*
email: liuklian.nr@knutd.edu.ua

Sofiia Chaikovska
Master's student, specialty "Design", Faculty of Design, Kyiv National University of Technologies and Design,
Kyiv, Ukraine
email: scajkovska2004@gmail.com

Nataliia Chuprina
Doctor of Art Studies, Professor, Professor at the Department of Art and Fashion Design, Kyiv National University of Technologies and Design,
Kyiv, Ukraine
email: chouprina@ukr.net

Nadiia Liuklian
PhD, Senior Lecturer at the Department of Art and Fashion Design, Kyiv National University of Technologies and Design,
Kyiv, Ukraine
email: liuklian.nr@knutd.edu.ua

СОЦІАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ФЕМІНІЗМУ ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНА ОСНОВА КОЛЕКЦІЇ ОДЯГУ

Мета дослідження: визначити засоби художньо-образної інтерпретації соціальних проблем фемінізму в дизайні одягу та можливості їх використання як концептуальної основи для авторської колекції.

Методи: застосовано аналіз і узагальнення наукових джерел, порівняльний та образно-стилістичний аналіз дизайнерських колекцій, метод художньо-образної інтерпретації соціальної проблематики засобами дизайну одягу, а також ескізне проєктування.

Наукова новизна: конкретизовано підходи до трансформації соціальних проблем фемінізму у художньо-конструктивні рішення костюма та визначено їх потенціал у формуванні концепції сучасної колекції одягу; систематизовано взаємозв'язок соціальних явищ, причин їх виникнення та засобів їх візуальної інтерпретації в дизайні одягу.

Результати: проаналізовано способи репрезентації феміністичної проблематики у сучасному дизайні одягу. На прикладі колекцій Dior (М. Г. К'юрі), Chanel (К. Лагерфельд) і Celine (Ф. Файло) виявлено різні підходи до втілення феміністичних ідей – від прямого текстового повідомлення до художньої метафори та переосмислення жіночого образу через крій і стиль. На прикладі гендерної нерівності на роботі та внутрішньої мізогінії визначено засоби їх художньої інтерпретації через силует, форму, конструктивні лінії, пропорції, матеріали та декоративні елементи. Систематизовані рішення використано під час розроблення ескізних пропозицій авторської колекції.

Висновки: соціальна проблематика фемінізму може слугувати змістовою основою дизайнерської концепції та бути втілена в костюмі не шляхом буквального відтворення, а через систему асоціативних художньо-образних і конструктивних засобів. Такий підхід дає змогу поєднати соціальний зміст із формотворенням та створенням цілісного образу колекції.

Ключові слова: дизайн одягу, колекція одягу, костюм, феміністичні ідеї, гендерна нерівність, внутрішня мізогінія, візуальна мова.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

SOCIAL ISSUES OF FEMINISM AS A CONCEPTUAL BASIS FOR A CLOTHING COLLECTION

The purpose of the study: to identify the means of artistic and visual interpretation of the social issues of feminism in fashion design and to determine the possibilities of using them as a conceptual basis for an original clothing collection.

Methods: analysis and synthesis of scholarly sources, comparative and stylistic analysis of designer collections, the method of artistic and visual interpretation of social issues through fashion design, and sketch design.

Scientific novelty: approaches to transforming the social issues of feminism into artistic and constructive costume solutions are specified, and their potential for shaping the concept of a contemporary clothing collection is identified; the relationship between social phenomena, their causes, and the means of their visual interpretation in fashion design is systematized.

Results: the ways in which feminist issues are represented in contemporary fashion design are analysed. The collections of Dior (M. G. Chiuri), Chanel (K. Lagerfeld), and Celine (P. Philo) reveal different approaches – from a direct textual message to artistic metaphor and the rethinking of the female image through cut and style. Using workplace gender inequality and internalised misogyny as examples, the means of their artistic interpretation are identified through silhouette, form, construction lines, proportions, materials, and decorative elements. The systematised solutions were applied in developing sketch proposals for an original clothing collection.

Conclusions: the social issues of feminism can serve as a meaningful basis for a design concept and can be embodied in costume not through literal representation but through a system of associative artistic, visual, and constructive means. This approach makes it possible to combine social meaning with form development and the creation of a coherent collection image.

Keywords: fashion design, clothing collection, costume, feminist ideas, gender inequality, internalised misogyny, visual language.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Сучасна мода виходить за межі суто практичної функції одягу. Через форму, силует, матеріали, колір і характер декоративних елементів дизайнер може передавати певні ідеї та ставлення до суспільних процесів. Одяг стає частиною візуальної культури, за допомогою якої людина формує власний образ і демонструє свою позицію. У цьому контексті особливого значення набуває звернення до феміністичної проблематики, оскільки питання становища жінки, її самостійності, права на власне тіло та рівні можливості продовжують залишатися актуальними.

Зв'язок фемінізму з модою сформувався не сьогодні. Зміни у становищі жінок протягом XX століття супроводжувалися змінами в одязі. Скорочення довжини спідниць, поява зручнішого повсякденного одягу, поширення брючних костюмів та поступова відмова від конструкцій, які суттєво обмежували рухи, були пов'язані не тільки зі зміною модних тенденцій. Вони відображали ширші зміни у способі життя та соціальних ролях жінок (Wallenberg, 2023).

У сучасному дизайні одягу феміністичні ідеї можуть проявлятися по-різному. Дизайнер може звертатися до конкретної соціальної проблеми, переосмислювати традиційні уявлення про жіночність або працювати з образом жіночого тіла. Важливим є не буквальне зображення проблеми, а пошук візуальної мови, через яку вона може бути передана.

Для цього дослідження було обрано дві проблеми, які безпосередньо пов'язані з повсякденним досвідом жінок: гендерну нерівність на роботі та внутрішню мізогінію. Перша стосується нерівних можливостей жінок і чоловіків у професійному середовищі, друга –засвоєння жінками негативних стереотипів щодо інших жінок або самих себе. Обидва явища мають різні прояви, тому потребують окремого розгляду та пошуку відповідних засобів художньої інтерпретації.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Теоретичною основою дослідження стали праці, у яких розглядається взаємозв'язок моди, фемінізму та дизайну. Одним із важливих джерел є дослідження Г. Кокоріної, І. Давиденко, К. Мінченко та К. Лісовської «Мода 1920-х: фемінізм та механізми радикального оновлення образу» (2023). Автори розглядають зміни жіночого образу у 1920-х роках у зв'язку із соціальними та культурними процесами цього періоду. Особлива увага приділяється тому, як зміна становища жінки вплинула на зовнішній вигляд і костюм. Для цього дослідження важливо, що одяг розглядається не ізольовано від суспільства, а як частина ширших змін у культурі.

Інший напрям представлений у роботі I. Azeem, S. Nasreen та A. Ali «Fashion and Feminism: Role of Clothing in Shaping Feminist Discourses and Identities» (2025). У ній одяг розглядається як засіб самовираження, формування ідентичності та соціальної комунікації. Автори звертають увагу на історичний зв'язок моди з феміністичними рухами, а також на сучасні питання репрезентації жіночого тіла, різноманіття зовнішності та використання одягу як форми висловлювання. Ця робота дає підстави розглядати костюм як візуальний об'єкт та як засіб передачі соціального повідомлення.

Важливим для дослідження дизайну з феміністичної позиції є також праця C. Buckley «Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design» (1986). Авторка розглядає дизайн через призму патріархальних відносин та звертає увагу на різні ролі жінок у дизайнерській культурі, як дизайнерок, користувачок і об'єктів дизайну. Такий підхід дозволяє ширше подивитися на одяг і поставити питання не тільки про те, що саме створює дизайнер, а й про те, для кого створюється цей одяг, які уявлення про жінку він підтримує та чи може він їх змінювати.

Розглянуті праці показують, що зв'язок фемінізму та дизайну одягу може досліджуватися з різних позицій: через історичні зміни жіночого образу, через одяг як засіб ідентифікації та комунікації, а також через критичний аналіз самої системи дизайну. Водночас для практичного проєктування залишається важливим питання, яким чином конкретні соціальні проблеми можна перевести у візуальні та конструктивні рішення костюма. Саме цьому аспекту приділяється подальша увага в межах цього дослідження.

Формулювання цілей та завдань статті. Проаналізувати можливості використання феміністичної проблематики в сучасному дизайні одягу на прикладі двох соціальних явищ: гендерної нерівності на роботі та внутрішньої мізогінії, визначити основні характеристики цих соціальних явищ і причини їх виникнення. Систематизувати художні та конструктивні засоби їх візуального представлення через форму, силует, конструкцію й декор, а також застосувати отримані результати під час розробки авторської колекції одягу.

Виклад основного матеріалу. Одним із способів простежити можливості феміністичного висловлювання в дизайні є аналіз уже існуючих колекцій. У роботі Марії Грації К'юрі для бренду Dior феміністична проблематика стала однією з помітних складових творчого підходу дизайнерки. У своїй першій колекції для Dior сезону весна-літо 2017 року вона створила футболку з написом «We Should All Be Feminists» (іл. 1), що відсилає до однойменного есе нігерійської феміністської письменниці Чімаманди Нґозі Адічі (Phelps, 2016). У цьому випадку текст стає частиною одягу та перетворює його на носій певного повідомлення.



Іл. 1. Dior, колекція весна-літо 2017 Ready-to-Wear (Phelps, 2016)

У колекції Dior Couture весна-літо 2020 року К'юрі продовжила роботу з феміністичною тематикою через співпрацю з американською художницею Джуді Чикаго (Vogue UA, 2020). Показ був пов'язаний з масштабною інсталяцією «The Female Divine», що зверталася до теми жіночої сили, творчості та недостатньої представленості жінок в історії західного мистецтва. У самій колекції дизайнерка звернулася до античних драпірувань, переосмислюючи їх у жакетах, спідницях, брюках та інших елементах костюма. Пластичні силуети, ручне драпірування та відсутність надмірного акцентування на сексуальності тіла створювали образ жінки, для якого важливими стають свобода руху, самостійність і внутрішня сила (іл. 2).



Іл. 2. Dior Couture, колекція весна-літо 2020 (Vogue UA, 2020)

Інший підхід можна побачити у показі бренду Chanel сезону весна-літо 2015 року під керівництвом Карла Лагерфельда (іл. 3). Простір показу був стилізований під паризьку вулицю, а фінальна частина перетворилася на театралізовану демонстрацію. Моделі виходили з плакатами та мегафонами, на яких були розміщені феміністичні гасла, зокрема «History Is Her Story», «He for She» та «Ladies First» (Blanks, 2014b; NOWFASHION, 2014). Тут соціальна проблематика передавалася

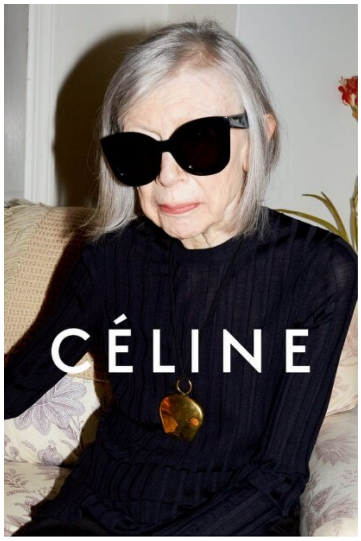
не тільки через одяг, а й через сценографію, поведінку моделей і загальну атмосферу показу. Цей приклад показує, що дизайнерське висловлювання може формуватися з поєднання костюма та контексту його презентації.



Іл. 3. Chanel, колекція весна-літо 2015 Ready-to-Wear (NOWFASHION, 2014)

Відмінний підхід демонструвала Фібі Файло під час роботи в бренді Celine. Її творчість часто пов'язують із сучасним переосмисленням жіночності через функціональність, зручність і впевненість (Єрмоленко, 2025). У колекціях дизайнерки переважали чіткі конструкції, стримані кольори, об'ємні пальта, костюми та практичні аксесуари (Blanks, 2014a, 2014b; Phelps, 2011, 2012). Жіночий образ при цьому не будувався на необхідності підкреслювати тіло або відповідати певному уявленню про сексуальність. Значну роль відігравала сама жінка, її комфорт і можливість вільно використовувати одяг у повсякденному житті.

Показовим є також рекламний підхід Celine сезону весна-літо 2015 року (іл. 4), де головною героїнею стала американська письменниця Джоан Дідіон (Codinha, 2015). Замість молодої моделі було обрано відому жінку з великим професійним досвідом. Такий вибір зміщував увагу з віку та традиційних уявлень про жіночу привабливість на особистість і професійну діяльність.



Іл. 4. Джоан Дідіон у рекламній кампанії Celine, 2015 (Codinha, 2015)

Варто зазначити, що проаналізовані приклади відрізняються між собою. Марія Грація К'юрі використовує пряме текстове повідомлення та художню співпрацю, Карл Лагерфельд звертається до образу протесту, а Фібі Файло працює більш опосередковано – через форму, функціональність та характер жіночого образу. При цьому в усіх випадках одяг стає засобом формування певного погляду на жінку.

Для власної практичної роботи було вирішено зосередитися на двох явищах: гендерній нерівності на роботі та внутрішній мізогінії. Вибір саме цих проблем пов'язаний із тим, що вони мають різний характер і тому дають можливість перевірити різні способи візуальної передачі соціального змісту. Гендерна нерівність проявляється переважно у зовнішньому соціальному середовищі: нерівних професійних можливостях, оплаті праці, доступі до керівних посад, стереотипному сприйнятті професійних здібностей (Stamarski & Son Hing, 2015; Taparia & Lenka, 2022). Внутрішня мізогінія має більш прихований характер. Вона може проявлятися у порівнянні себе з іншими жінками, знеціненні їхніх досягнень, критиці зовнішності або прийнятті стереотипних уявлень про те, якою «повинна» бути жінка (Dehlin & Galliher, 2019; Einhorn, 2021).

Для подальшої роботи ці явища було розкладено на кілька складових: саме явище, його характерні ознаки, причини виникнення та можливі засоби художньої передачі у костюмі (табл. 1). Такий поділ допомагає перейти від загального опису проблеми до конкретних дизайнерських рішень.

Таблиця 1. Взаємозв'язок соціальних явищ та засобів їх візуальної інтерпретації в дизайні одягу

Явище	**Коротке тезове пояснення**	**Причини виникнення**	**Варіанти втілення в дизайні одягу та обґрунтування**	**Візуальна ілюстрація**
Гендерна нерівність на роботі	Нерівні професійні можливості жінок і чоловіків, різний доступ до керівних посад, оплати праці та кар'єрного розвитку. Одним із проявів є «скляна стеля» – невидимі бар'єри для професійного просування жінок.	Гендерні стереотипи; традиційний розподіл професійних і сімейних ролей; недооцінювання професійних здібностей жінок; нерівний розподіл домашньої праці; упередження щодо жінок на керівних посадах.	Чітка лінія плечей, прямий силует, вертикальні конструктивні лінії, костюмні елементи, структуровані форми. Жорсткі конструкції можуть передавати необхідність постійно підтверджувати власну компетентність і займати своє місце в системі.	 Жакет вовняний двобортний оверсайз з підплічниками від Bazhane (BÁZHANE, n.d.)
Внутрішня мізогінія	Засвоєння жінками негативних стереотипів щодо інших жінок або самих себе. Може проявлятися через конкуренцію, знецінення, порівняння зовнішності.	Невпевненість у собі; тиск суспільства; нав'язані стандарти зовнішності; конкуренція між жінками; виховання в умовах гендерних стереотипів; прагнення відповідати уявленню про «правильну» жіночність.	Корсетні форми, шнурівка, акцентування талії, обтислі силуети, прозорі й напівпрозорі матеріали, поєднання відкритих і закритих ділянок тіла, нашарування та контраст різних фактур. Корсет і шнурівка можуть передавати відчуття обмеження та необхідності відповідати певним вимогам до жіночого тіла.	 Стилізація образу з корсетом від FROLOV (FROLOV, n.d.)

Запропоновані у табл. 1 засоби не розглядаються як буквальні символи певних соціальних проблем. Їхнє значення формується завдяки поєднанню форми, конструкції, матеріалу та зага-

льного образу. Наприклад, строгий жакет сам по собі не означає гендерну нерівність, однак його конструктивні особливості можуть бути використані для створення асоціацій із професійним середовищем, владою та необхідністю відповідати певним вимогам. Саме цей принцип було використано під час розробки авторської колекції. Основою став пошук не прямої ілюстрації соціальних проблем, а візуальних відповідників, які можуть передавати їх через силует, пропорції, конструктивні лінії та декоративні елементи.

На наступному етапі було розроблено ескізні пошуки для двох тематичних блоків (іл. 5). Перший блок присвячений гендерній нерівності на роботі. У ньому основну увагу зосереджено на структурованих формах, елементах костюма, чітких лініях і співвідношенні об'ємів. В основу покладено образ жінки у професійному середовищі, де одяг стає своєрідною формою захисту та способом заявити про власну присутність.



Іл. 5. Ескізний пошук образів, присвячених проблемі гендерної нерівності на роботі

Під час подальшого опрацювання ескізів увага приділялася тому, щоб конструктивні рішення не перетворилися на буквальну імітацію чоловічого костюма. Завдання полягало в іншому – показати, як жінка використовує структурований одяг у середовищі, де від неї можуть очікувати відповідності певній моделі професійної поведінки. Тому поряд із прямими формами та костюмними елементами передбачено використання жіночних деталей, які вступають із ними у взаємодію.

У блоці, присвяченому внутрішній мізогінії, ці положення були переведені у форму корсетних конструкцій, шнурівки, обтислих силуетів та акцентування окремих ділянок тіла (іл. 6). Важливу роль відіграє поєднання відкритих і закритих елементів: прозорих рукавів, напівпрозорих шарів, коротких виробів та більш закритих конструкцій. Таке поєднання створює суперечливий образ, у якому одночасно присутні прагнення відповідати усталеному уявленню про жіночність і спроба поставити його під сумнів. Корсетні елементи та шнурівка у цьому випадку набувають подвійного значення: вони формують силует, але водночас можуть сприйматися як символ обмеження тіла певними нормами. Саме через таке протиставлення у колекції передається внутрішній характер проблеми.



Іл. 6. Ескізний пошук образів, присвячених проблемі внутрішньої мізогінії

На етапі ескізування окремі декоративні елементи поступово трансформуються відповідно до змісту образу. Наприклад, традиційно жіночний декор може бути збільшений, повторений або частково деформований. Це дає змогу відійти від сприйняття декоративності як простої прикраси та використати її як засіб передачі певного психологічного та соціального змісту.

Під час розробки колекції було розглянуто дві актуальні соціальні проблеми — гендерну нерівність у професійному середовищі та внутрішню мізогінію. Їхня художня інтерпретація втілена у двох проєктних блоках. Розроблені ескізи демонструють, яким чином за допомогою таких засобів візуальної мови, як силуети, форми, конструктивні лінії, пропорції, фактури та відтінки, можна розкрити складні суспільні явища. Зокрема, у блоці, присвяченому гендерній нерівності, переважають спокійні темні тони із поступовим додаванням традиційно «жіночих» кольорів (рожевого та червоного), стримані лаконічні форми, силуети з широкими плечима, а також використано прийом перебільшення через надмірну кількість краваток. Своєю чергою, блок внутрішньої мізогінії розкривається через затягнуті тісні корсети зі шнурівкою та драпірування, які візуально стискають тіло, а також колючі металеві елементи; тут темна гама поступово витісняється яскравішими й освіжаючими відтінками. Такий підхід підтверджує, що костюм може слугувати дієвим інструментом для осмислення соціальних викликів, перетворюючи їх на цілісні художньо-конструктивні рішення.

Висновки. У результаті дослідження було розглянуто можливості використання феміністичної проблематики у сучасному дизайні одягу. Аналіз наукових праць показав, що взаємозв'язок фемінізму та моди може розглядатися через історичні зміни жіночого образу, одяг як засіб ідентичності та соціальної комунікації, а також критичний аналіз ролі жінки у системі дизайну.

Аналіз творчості таких відомих дизайнерів, як Марія Грація К'юрі, Карл Лагерфельд і Фібі Файло, продемонстрував різні підходи до втілення соціальної проблематики в моді. Феміністичне повідомлення може бути сформульоване через текст, як у випадку колекцій бренду Dior, передане через сценографію та образ протесту, як у Chanel, або виражене більш опосередковано через функціональність, конструкцію та характер жіночого образу, як у колекціях Celine.

Авторські внески згідно з CRediT / Author Contributions (CRediT)
Чайковська Софія – концептуалізація, методологія, проведення дослідження, збір та курація даних, написання чернетки.
Чупріна Наталія – наукове керівництво, формальний аналіз, валідація результатів.
Люклян Надія – наукове керівництво, огляд, редагування та доопрацювання тексту.

Фінансування / Funding
Дослідження здійснено без залучення зовнішнього фінансування.

Етика та згода учасників / Ethics and Informed Consent
Не застосовується.

Дозволи на зображення / Image Permissions
Фотографії колекцій і виробів (іл. 1–4, табл. 1) наведено з науково-аналітичною метою як цитування з посиланням на джерела. Ескізи (іл. 5–6) виконано авторами.

Доступність даних / Data Availability
Не застосовується.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Інструменти штучного інтелекту використовувалися для перевірки орфографії, граматики, пунктуації та мовно-стилістичного редагування тексту. Штучний інтелект не використовувався для формування наукової концепції, проведення дослідження, аналізу отриманих результатів або формулювання наукових висновків. Остаточна перевірка та відповідальність за зміст статті належать авторам.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Автори підтверджують відсутність будь-якого конфлікту інтересів – фінансового, особистого, авторського чи іншого, – який міг би позначитися на проведенні дослідження або на викладених у статті результатах.

Надійшла до редакції / Received: 07.09.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 28.09.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 12.10.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Єрмоленко, А. (2025, 14 грудня). *Історія Фібі Файло – легендарної архітекторки мінімалізму і законодавиці сучасних трендів*. Harper's Bazaar Ukraine. https://harpersbazaar.com.ua/fashion/collections/fibi-faylo-arkhitektorka-minimalizmu-i-vtilennya-svidomoho-stylyu/

Кокоріна, Г., Давиденко, І., Мінченко, К., & Лісовська, К. (2023). Мода 1920-х: фемінізм та механізми радикального оновлення образу. In *Актуальні проблеми сучасного дизайну: збірник матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції* (Т. 1, с. 193–196). Київський національний університет технологій та дизайну. https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/24629

Azeem, I., Nasreen, S., & Ali, A. (2025). Fashion and feminism: Role of clothing in shaping feminist discourses and identities. *Wah Academia Journal of Social Sciences*, *4*(1), 603–617. **https://doi.org/10.63954/WAJSS.4.1.31.2025**

BÁZHANE. (n.d.). *Жакет вовняний двобортний оверсайз з підплічниками*. https://bazhane.com.ua/oversajz-zhaket-1014-10-korichnevij/

Blanks, T. (2014a, March 1). *Celine fall 2014 ready-to-wear collection*. Vogue. https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2014-ready-to-wear/celine

Blanks, T. (2014b, September 30). *Chanel spring 2015 ready-to-wear collection*. Vogue. https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2015-ready-to-wear/chanel

Buckley, C. (1986). Made in patriarchy: Toward a feminist analysis of women and design. *Design Issues*, *3*(2), 3–14. **https://doi.org/10.2307/1511480**

Codinha, A. (2015, January 6). *Céline unveils its latest poster girl: Joan Didion*. Vogue. https://www.vogue.com/article/joan-didion-celine-ad-campaign

Dehlin, A. J., & Galliher, R. V. (2019). Young women's sexist beliefs and internalized misogyny: Links with psychosocial and relational functioning and political behavior. *Psi Chi Journal of Psychological Research*, *24*(4), 255–264. **https://doi.org/10.24839/2325-7342.JN24.4.255**

Einhorn, S. (2021). From a woman's point of view: How internalized misogyny affects relationships between women. *Group Analysis*, *54*(4), 481–498. **https://doi.org/10.1177/05333164211038310**

FROLOV. (n.d.). *Laced corset with silk draping*. https://frolov.fr/products/laced-corset-with-silk-draping

NOWFASHION. (2014, September 30). *Chanel ready to wear spring summer 2015 Paris*. https://nowfashion.com/chanel-ready-to-wear-spring-summer-2015-paris/

Phelps, N. (2011, March 5). *Celine fall 2011 ready-to-wear collection*. Vogue. https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2011-ready-to-wear/celine

Phelps, N. (2012, January 8). *Celine pre-fall 2012 collection*. Vogue. https://www.vogue.com/fashion-sho

ws/pre-fall-2012/celine

Phelps, N. (2016, October 4). *Christian Dior spring 2017 ready-to-wear collection*. Vogue. https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-ready-to-wear/christian-dior

Stamarski, C. S., & Son Hing, L. S. (2015). Gender inequalities in the workplace: The effects of organizational structures, processes, practices, and decision makers' sexism. *Frontiers in Psychology*, *6*, Article 1400. **https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.01400**

Taparia, M., & Lenka, U. (2022). An integrated conceptual framework of the glass ceiling effect. *Journal of Organizational Effectiveness: People and Performance*, *9*(3), 372–400. **https://doi.org/10.1108/JOEPP-06-2020-0098**

Vogue UA. (2020, January 21). *І створив бог жінку: Christian Dior Couture весна-літо 2020*. https://vogue.ua/article/fashion/brend/i-bog-sozdal-zhenshchinu-christian-dior-couture-vesna-leto-2020-39369.html

Wallenberg, L. (2023). Fashion and feminism. In V. Pouillard & V. Dubé-Senécal (Eds.), *The Routledge history of fashion and dress, 1800 to the present* (pp. 185–206). Routledge. **https://doi.org/10.4324/9780429295607-13**

REFERENCES

Azeem, I., Nasreen, S., & Ali, A. (2025). Fashion and feminism: Role of clothing in shaping feminist discourses and identities. *Wah Academia Journal of Social Sciences*, *4*(1), 603–617. **https://doi.org/10.63954/WAJSS.4.1.31.2025** [in English].

Blanks, T. (2014a, March 1). *Celine fall 2014 ready-to-wear collection*. Vogue. https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2014-ready-to-wear/celine [in English].

Blanks, T. (2014b, September 30). *Chanel spring 2015 ready-to-wear collection*. Vogue. https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2015-ready-to-wear/chanel [in English].

Buckley, C. (1986). Made in patriarchy: Toward a feminist analysis of women and design. *Design Issues*, *3*(2), 3–14. **https://doi.org/10.2307/1511480** [in English].

BÁZHANE. (n.d.). *Zhaket vovnianyi dvobortnyi oversaiz z pidplichnykamy* [Double-breasted oversized wool jacket with shoulder pads]. https://bazhane.com.ua/oversajz-zhaket-1014-10-korichnevij/ [in Ukrainian].

Codinha, A. (2015, January 6). *Céline unveils its latest poster girl: Joan Didion*. Vogue. https://www.vogue.com/article/joan-didion-celine-ad-campaign [in English].

Dehlin, A. J., & Galliher, R. V. (2019). Young women's sexist beliefs and internalized misogyny: Links with psychosocial and relational functioning and political behavior. *Psi Chi Journal of Psychological Research*, *24*(4), 255–264. **https://doi.org/10.24839/2325-7342.JN24.4.255** [in English].

Einhorn, S. (2021). From a woman's point of view: How internalized misogyny affects relationships between women. *Group Analysis*, *54*(4), 481–498. **https://doi.org/10.1177/05333164211038310** [in English].

FROLOV. (n.d.). *Laced corset with silk draping*. https://frolov.fr/products/laced-corset-with-silk-draping [in English].

Kokorina, H., Davydenko, I., Minchenko, K., & Lisovska, K. (2023). Moda 1920-kh: feminizm ta mekhanizmy radykalnoho onovlennia obrazu [Fashion of the 1920s: Feminism and mechanisms of radical image renewal]. In *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu* [Current problems of modern design] (Vol. 1, pp. 193–196). Kyiv National University of Technologies and Design. https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/24629 [in Ukrainian].

NOWFASHION. (2014, September 30). *Chanel ready to wear spring summer 2015 Paris*. https://nowfashion.com/chanel-ready-to-wear-spring-summer-2015-paris/ [in English].

Phelps, N. (2011, March 5). *Celine fall 2011 ready-to-wear collection*. Vogue. https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2011-ready-to-wear/celine [in English].

Phelps, N. (2012, January 8). *Celine pre-fall 2012 collection*. Vogue. https://www.vogue.com/fashion-shows/pre-fall-2012/celine [in English].

Phelps, N. (2016, October 4). *Christian Dior spring 2017 ready-to-wear collection*. Vogue. https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-ready-to-wear/christian-dior [in English].

Stamarski, C. S., & Son Hing, L. S. (2015). Gender inequalities in the workplace: The effects of organizational structures, processes, practices, and decision makers' sexism. *Frontiers in Psychology*, *6*, Article 1400. **https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.01400** [in English].

Taparia, M., & Lenka, U. (2022). An integrated conceptual framework of the glass ceiling effect. *Journal of Organizational Effectiveness: People and Performance*, *9*(3), 372–400. **https://doi.org/10.1108/JOEPP-06-202**

0-0098 [in English].

Vogue UA. (2020, January 21). *I stvoryv boh zhinku: Christian Dior Couture vesna-lito 2020* [And God created woman: Christian Dior Couture spring-summer 2020]. https://vogue.ua/article/fashion/brend/i-bog-sozdal-zhenshchinu-christian-dior-couture-vesna-leto-2020-39369.html [in Ukrainian].

Wallenberg, L. (2023). Fashion and feminism. In V. Pouillard & V. Dubé-Senécal (Eds.), *The Routledge history of fashion and dress, 1800 to the present* (pp. 185–206). Routledge. **https://doi.org/10.4324/9780429295607-13** [in English].

Yermolenko, A. (2025, December 14). *Istoriia Fibi Failo – lehendarnoi arkhitektorky minimalizmu i zakonodavytsi suchasnykh trendiv* [The story of Phoebe Philo – the legendary architect of minimalism and trendsetter]. Harper's Bazaar Ukraine. https://harpersbazaar.com.ua/fashion/collections/fibi-faylo-arkhitektorka-minimalizmu-i-vtilennya-svidomoho-stylyu/ [in Ukrainian].

УДК 766:7.05 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.31

Мазніченко Оксана
доцент кафедри графічного дизайну Київського національного університету технологій та дизайну, *Київ, Україна*
email: maznichenko.o@outlook.com

Осадча Алла
доктор філософії з дизайну, старший викладач кафедри графічного дизайну Київського національного університету технологій та дизайну, *Київ, Україна*
email: osadchaa74@gmail.com

Oksana Maznichenko
Associate Professor at the Department of Graphic Design, Kyiv National University of Technologies and Design, *Kyiv, Ukraine*
email: maznichenko.o@outlook.com

Alla Osadcha
PhD in Design, Senior Lecturer at the Department of Graphic Design, Kyiv National University of Technologies and Design, *Kyiv, Ukraine*
email: osadchaa74@gmail.com

ФОРМОУТВОРЕННЯ В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

Мета дослідження: розкриття специфіки формоутворення в графічному дизайні, його базових принципів та актуальних напрямів трансформації візуально-комунікативних засобів у сучасній дизайнерській практиці.

Методи: дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує мистецтвознавчий, культурологічний, комунікативний і технологічний аспекти аналізу графічного дизайну. Застосовано методи аналізу й синтезу для узагальнення теоретичних засад формоутворення, порівняльний метод – для зіставлення традиційних і цифрових засобів створення графічної форми, а також систематизацію – для визначення сучасних тенденцій розвитку візуально-комунікативних практик.

Наукова новизна: систематизовано художньо-композиційні та технологічні чинники сучасного формоутворення в графічному дизайні та уточнено характер їх взаємодії в умовах цифрової трансформації. Формоутворення розглянуто як динамічний процес, у якому традиційні принципи композиційної організації інтегруються з можливостями цифрових, інтерактивних та інтелектуальних технологій.

Результати: визначено роль композиції, ритму, контрасту, пропорційності та гармонії у створенні цілісної графічної форми, а також значення взаємозв'язку форми і змісту для ефективності візуальної комунікації. Проаналізовано колір, типографіку, графічні елементи та композиційні структури як основні художні засоби формоутворення. Встановлено вплив комп'ютерної графіки, анімації, тривимірного моделювання, інтерактивних інтерфейсів і мультимедійних платформ на розвиток сучасного графічного дизайну. Окреслено тенденції цифрового формоутворення, пов'язані з мінімалізмом, адаптивністю, інтерактивністю, використанням штучного інтелекту, доповненої та віртуальної реальності.

Висновки: формоутворення в сучасному графічному дизайні є багаторівневим процесом, у якому художньо-композиційні принципи поєднуються з цифровими технологіями та новими способами організації візуальної комунікації. Його трансформація під впливом технологічних, культурних і соціальних змін сприяє появі нових засобів художньої виразності та розширенню інформаційної, естетичної й соціокомунікативної функцій графічного дизайну.

Ключові слова: графічний дизайн; формоутворення; композиція; візуальна комунікація; дизайнерські засоби; типографіка; художній образ; графічна форма; цифровий дизайн; проєктування.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

FORM-MAKING IN GRAPHIC DESIGN

The purpose of the study: to reveal the specific features of form-making in graphic design, its basic principles, and current trends in the transformation of visual communication tools in contemporary design practice.

Methods: the study is based on an interdisciplinary approach combining art historical, cultural, communicative, and technological perspectives. Analysis and synthesis were employed to generalize the theoretical foundations of form-making, the comparative method to compare traditional and digital means of creating graphic forms, and systematization to identify current trends in visual communication practices.

Scientific novelty: the artistic, compositional, and technological factors of contemporary form-making in graphic design are systematized, and the nature of their interaction in the context of digital transformation is clarified. Form-making is considered a dynamic process in which traditional principles of compositional organization are integrated with digital, interactive, and intelligent technologies.

Results: the role of composition, rhythm, contrast, proportion, and harmony in creating a coherent graphic form is identified, along with the importance of the relationship between form and content for effective visual communication. Colour, typography, graphic elements, and compositional structures are analysed as the principal artistic means of form-making. The impact of computer graphics, animation, 3D modelling, interactive interfaces, and multimedia platforms on contemporary graphic design is established. Trends in digital form-making related to minimalism, adaptivity, interactivity, artificial intelligence, and augmented and virtual reality are outlined.

Conclusions: form-making in contemporary graphic design is a multilevel process in which artistic and compositional principles are combined with digital technologies and new ways of organizing visual communication. Its transformation under technological, cultural, and social change gives rise to new means of artistic expression and expands the informational, aesthetic, and socio-communicative functions of graphic design.

Keywords: graphic design; form-making; composition; visual communication; design tools; typography; artistic image; graphic form; digital design; design process.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Сучасний графічний дизайн є однією з провідних сфер візуальної культури, що активно впливає на формування інформаційного простору, комунікаційних процесів та естетичних орієнтирів суспільства. Умови стрімкого розвитку цифрових технологій, мультимедійного середовища та інтерактивних платформ зумовлюють постійне оновлення художньо-проєктних підходів у сфері дизайну. У цьому контексті особливого значення набуває проблема формоутворення як базового процесу створення візуального образу, що забезпечує поєднання естетичної виразності, функціональності та комунікативної ефективності графічного продукту.

Формоутворення в графічному дизайні охоплює широкий спектр художніх, композиційних і технологічних засобів, за допомогою яких створюється цілісна система візуальної комунікації. Воно визначає структуру графічного об'єкта, його стилістичні характеристики, емоційний вплив та здатність передавати інформацію аудиторії. Водночас сучасна дизайнерська практика демонструє значне ускладнення процесів формування графічної форми через інтеграцію цифрових технологій, анімації, тривимірної графіки та інтерактивних елементів. Це потребує переосмислення традиційних принципів композиції та художнього проєктування.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного аналізу принципів і закономірностей формоутворення в графічному дизайні в умовах сучасного інформаційного суспільства. Вивчення особливостей створення графічної форми сприятиме глибшому розумінню механізмів візуальної комунікації, розвитку дизайнерської теорії та вдосконаленню практичних підходів до створення ефективного й естетично виразного дизайнерського продукту.

Тема формоутворення в графічному дизайні має міждисциплінарний характер і тісно пов'язана з науковими та дослідницькими завданнями низки гуманітарних, мистецтвознавчих і

технічних дисциплін. Зокрема, вона корелює з теорією дизайну та мистецтвознавством, які досліджують закономірності розвитку візуальної культури, принципи композиції, естетики та художньої виразності форми. Важливим є також зв'язок із психологією сприйняття, оскільки процес формоутворення безпосередньо впливає на емоційне та когнітивне сприйняття візуальної інформації людиною. У межах комунікативістики та медіадосліджень формоутворення розглядається як інструмент ефективної візуальної комунікації та передачі смислів у цифровому середовищі. Крім того, тема пов'язана з інформаційними технологіями та комп'ютерною графікою, що забезпечують технічні засоби створення й трансформації графічної форми за допомогою сучасного програмного забезпечення, цифрової анімації та інтерактивних платформ. Значний вплив на дослідження формоутворення мають також культурологія, семіотика та маркетингові комунікації.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Проблематика формоутворення в графічному дизайні посідає важливе місце у сучасних мистецтвознавчих та дизайнерських дослідженнях, що пов'язано з активним розвитком цифрових технологій і трансформацією візуальної культури. У монографії «Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі» дослідники аналізують особливості функціонування графічного дизайну в умовах сучасного інформаційного суспільства, акцентуючи увагу на комунікативній ролі візуальної форми та її впливі на сприйняття інформації (Колосніченко, 2022). Значну увагу принципам типографіки та художньої організації графічної форми приділено у праці І. С. Підгурного (2015), де розглядаються особливості шрифтової композиції як важливого елемента формоутворення. Окремий напрям сучасних досліджень пов'язаний із вивченням понятійно-термінологічного апарату графічного дизайну, що відображено у монографії О. В. Гурко та І. С. Попової (2023), які досліджують історію та сучасний розвиток номенів графічного дизайну.

Питання методики формування дизайнерського мислення та принципів створення графічної форми у процесі навчання розкрито у працях А. М. Король (2020) та І. В. Савенко (2018), де автори аналізують теоретичні та практичні засади підготовки майбутніх дизайнерів. Важливе місце серед сучасних досліджень займає проблема національної ідентичності у графічному дизайні, яку детально висвітлює В. Косів (2019), акцентуючи увагу на використанні українських культурних та візуальних традицій у процесах формоутворення. Технологічні аспекти створення графічної форми досліджуються у роботах Є. П. Назаркевича (2018) та О. С. Островського, Н. В. Голубєвої (2013), де аналізуються особливості використання стереозображень, поліграфічних технологій та еволюції художньо-образної виразності у графічному дизайні. Безпосередньо питанням проєктування та формоутворення присвячена праця В. В. Садової (2025), у якій систематизовано сучасні принципи організації графічної форми та методи дизайнерського проєктування. Історичні аспекти розвитку графічного дизайну та трансформації художньо-композиційних підходів висвітлено у дослідженні Н. Ф. Сбітнєвої (2014), що дозволяє простежити еволюцію формоутворення від традиційних до сучасних цифрових практик. Базові категорії формоутворення – точку, лінію, площину, ритм, масштаб, текстуру, колір, сітку тощо – як інструментарій графічного дизайнера систематизовано у праці E. Lupton та J. C. Phillips (2015). Психологічні засади сприйняття графічної форми з позицій гештальт-теорії узагальнено M. H. Khamis та співавторами (2023). Вплив генеративних нейромереж на дизайнерський процес і формоутворення розглядає С. Геренко (2024), засоби створення графічного знака в межах партисипативного підходу – Д. Борисенко та Т. Близнюк (2026), а методику викладання мистецьких дисциплін у підготовці графічних дизайнерів в умовах сучасного ринку праці – Р. Бобренко та А. Сліпіч (2026). Таким чином, сучасні наукові публікації комплексно висвітлюють художні, технологічні, комунікативні та культурологічні аспекти формоутворення в графічному дизайні, що підтверджує актуальність подальших досліджень у цій сфері.

Формулювання цілей та завдань статті. Мета статті – дослідження особливостей формоутворення в графічному дизайні, визначення основних принципів створення графічної форми та аналіз сучасних тенденцій розвитку візуально-комунікативних засобів у дизайнерській практиці.

Виклад основного матеріалу та його результатів. Формоутворення в графічному дизайні є одним із фундаментальних процесів художньо-

проєктної діяльності, який визначає принципи створення візуальної форми, її структуру, композицію та функціональне призначення. У сучасному дизайні форма виступає не лише зовнішнім візуальним елементом, а й важливим носієм інформації, емоційного впливу та комунікативного змісту. Саме тому процес формоутворення набуває особливого значення в умовах розвитку цифрової культури та глобалізації інформаційного простору, де графічний дизайн виконує функції візуальної комунікації між людиною та суспільством (табл. 1).

Таблиця 1. Теоретичні засади формоутворення в графічному дизайні

Теоретичний аспект формоутворення	**Характеристика**	**Основні елементи та принципи**	**Значення для графічного дизайну**
Сутність формоутворення	Формоутворення є базовим процесом створення візуальної форми у графічному дизайні, що поєднує художні, функціональні та комунікативні властивості об'єкта.	Художнє проєктування, структура, композиція, візуальна організація.	Забезпечує створення цілісного графічного продукту та ефективної візуальної комунікації.
Поняття форми	Форма у графічному дизайні виступає носієм інформації, емоційного впливу та естетичного змісту.	Лінія, колір, шрифт, ритм, текстура, геометрія.	Формує візуальний образ та впливає на сприйняття інформації.
Взаємозв'язок форми і змісту	Форма не існує окремо від змісту, оскільки її завданням є передача певного повідомлення або ідеї.	Символізм, асоціативність, композиційна виразність.	Підвищує зрозумілість та емоційну ефективність графічного продукту.
Історичні передумови формоутворення	Теоретичні засади формоутворення сформувалися під впливом модернізму, конструктивізму, функціоналізму та школи Баухауз.	Геометризація, функціональність, мінімалізм.	Створили основу сучасного графічного дизайну.
Композиція як основа формоутворення	Композиція забезпечує гармонійне поєднання елементів та створення цілісної структури.	Баланс, контраст, ритм, симетрія, пропорції.	Організовує візуальний простір і сприяє ефективному сприйняттю.
Функціональність форми	Сучасний графічний дизайн орієнтується на практичність і зручність використання візуальних об'єктів.	Ергономіка, адаптивність, логічність структури.	Підвищує ефективність комунікації та користувацький досвід.
Колір у формоутворенні	Колір є одним із ключових засобів емоційного та композиційного впливу.	Колірна гармонія, контраст, психологія кольору.	Формує емоційний настрій та візуальну виразність.
Типографіка	Шрифт виступає не лише засобом передачі тексту, а й важливим елементом композиції та стилю.	Гарнітура, кегль, інтерліньяж, ритм тексту.	Впливає на читабельність та естетичне сприйняття.
Семіотичний аспект форми	Графічні елементи можуть виконувати функцію символів і знаків.	Візуальні коди, знакові системи, символіка.	Допомагає передавати культурні та інформаційні смисли.
Психологія сприйняття	Формоутворення враховує особливості людського сприйняття візуальної інформації.	Гештальт-принципи, асоціативність, емоційність.	Забезпечує ефективну взаємодію між дизайном та аудиторією.
Гармонія та цілісність форми	Гармонійна форма створює відчуття завершеності та естетичної рівноваги.	Симетрія, пропорції, ритм, баланс.	Підсилює художню якість графічного продукту.
Цифрові технології у формоутворенні	Сучасні технології значно розширили можливості створення графічної форми.	3D-графіка, анімація, інтерактивність, цифрові інструменти.	Сприяють появі нових форм візуальної комунікації.
Індивідуалізація форми	Формоутворення використовується для створення унікального стилю та айдентики.	Брендинг, авторський стиль, корпоративна ідентичність.	Формує впізнаваність бренду та емоційний зв'язок з аудиторією.
Поєднання традицій та інновацій	Сучасний дизайн інтегрує класичні художні принципи з цифровими технологіями.	Традиційна композиція, цифрові ефекти, мультимедійність.	Забезпечує багатофункціональність дизайнерських рішень.

Поняття форми в дизайні має багатогранний характер і охоплює як матеріальні, так і візуально-образні характеристики об'єкта. У графічному дизайні форма визначається через поєднання ліній, кольору, шрифтів, фактур, ритму та композиційних елементів, що створюють цілісний художній образ. Формоутворення, своєю чергою, є процесом організації цих елементів відповідно до певної концепції, функціональних завдань та естетичних принципів. Такий процес вимагає від дизайнера одночасного врахування художньої виразності, технічних можливостей та психології сприйняття аудиторії. Теоретичні засади формоутворення значною мірою сформувалися під впливом мистецьких течій XX століття, зокрема конструктивізму, модернізму, функціоналізму та школи Баухауз. Представники цих напрямів розглядали форму як результат раціонального поєднання функції, конструкції та естетики. Вони наголошували на необхідності лаконічності, геометричної чіткості та функціональної доцільності дизайнерських рішень. Саме ці принципи стали основою сучасного графічного дизайну, у якому форма має не лише декоративне, а й інформаційне та комунікативне значення.

Одним із ключових аспектів формоутворення є взаємозв'язок форми та змісту. У графічному дизайні форма не може існувати окремо від інформаційного наповнення, адже її основною функцією є передача певного повідомлення або ідеї. Вдале формоутворення забезпечує зрозумілість, виразність та емоційну привабливість графічного продукту. Саме тому дизайнери активно використовують композиційні закономірності, контраст, масштаб, ритм і візуальну ієрархію для створення ефективної системи комунікації. Важливу роль у процесі формоутворення відіграє композиція, яка забезпечує гармонійне поєднання всіх елементів графічного об'єкта. Композиція визначає порядок розташування візуальних компонентів, їхню взаємодію та рівень емоційного впливу на аудиторію. За допомогою композиційних принципів дизайнер створює цілісність форми, досягає рівноваги між окремими елементами та формує візуальний ритм. У графічному дизайні композиція є не лише художнім засобом, а й інструментом організації інформації (Косів, 2019).

Теорія формоутворення також пов'язана з поняттям функціональності. Сучасний графічний дизайн орієнтується не лише на естетичну виразність, а й на практичну ефективність створеного продукту. Форма повинна забезпечувати зручність сприйняття інформації, логічність структури та комфортну взаємодію користувача з візуальним середовищем. Особливо це актуально для цифрового дизайну, де функціональність інтерфейсів безпосередньо впливає на ефективність комунікації та користувацький досвід.

Значний вплив на процес формоутворення має колір як один із базових засобів візуальної виразності. Колір здатний формувати емоційний настрій, привертати увагу, структурувати інформацію та створювати асоціативні зв'язки. Теорія кольору в графічному дизайні ґрунтується на психологічних особливостях сприйняття людиною візуальних образів. Вибір кольорової гами безпосередньо впливає на характер графічної форми, її динаміку та емоційний ефект.

Не менш важливим компонентом формоутворення є типографіка, яка виступає засобом організації текстової інформації та створення художнього образу. Шрифт у графічному дизайні має не лише функцію передачі тексту, а й формує візуальний стиль, ритм та характер композиції. Вибір гарнітури, інтерліньяжу, розміру шрифту та його розташування впливає на загальне сприйняття дизайнерського продукту. Сучасна типографіка дедалі більше інтегрується у процеси цифрового формоутворення та мультимедійного дизайну (Садова, 2025).

Формоутворення в графічному дизайні також тісно пов'язане із семіотикою та символічною природою візуальних образів. Будь-який графічний елемент може виконувати функцію знака або символу, який передає певний зміст чи культурний код. У цьому аспекті дизайнер виступає не лише як художник, а і як комунікатор, що створює систему візуальних знаків для взаємодії з аудиторією. Символічність форми особливо важлива у брендингу, рекламі та створенні айдентики. Суттєвий вплив на теорію формоутворення має розвиток цифрових технологій. Використання комп'ютерної графіки, 3D-моделювання, анімації та інтерактивних елементів значно розширило можливості дизайнерів у створенні нових форм. Цифрове середовище сприяло появі динамічних, адаптивних та інтерактивних візуальних структур, які можуть змінюватися залежно від контексту взаємодії користувача з інформацією.

Одним із важливих теоретичних аспектів

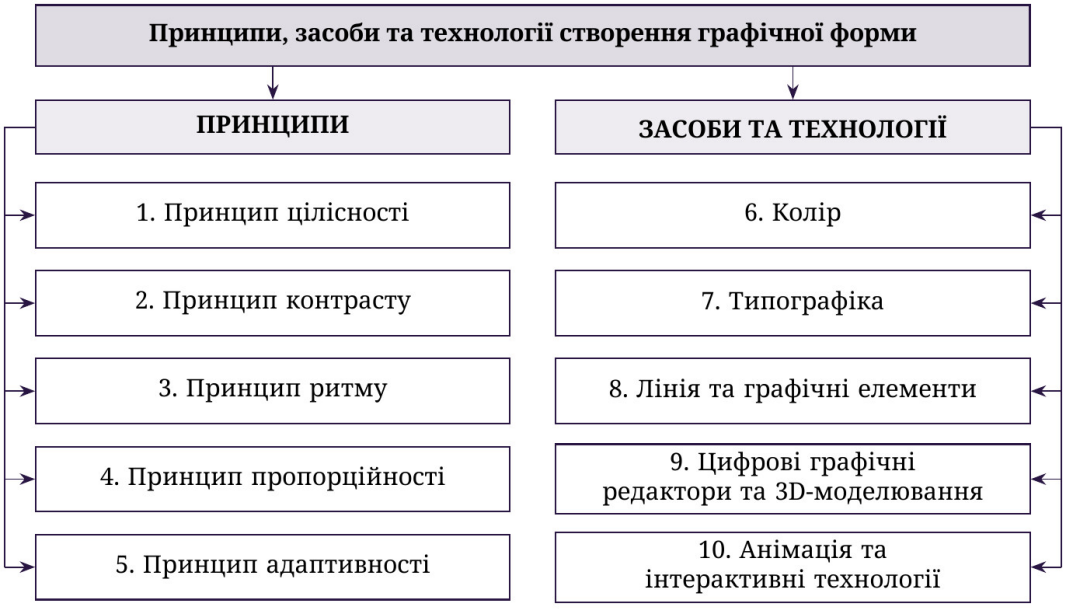
є проблема гармонії та цілісності форми. Гармонійна форма забезпечує естетичну завершеність графічного продукту та створює позитивне емоційне враження. Досягнення гармонії ґрунтується на закономірностях пропорцій, симетрії, ритму та балансу між елементами композиції. У сучасному дизайні гармонія часто поєднується з принципами мінімалізму та функціональної простоти.

Теорія формоутворення враховує також психологічні аспекти сприйняття візуальної інформації. Людина сприймає графічну форму через механізми асоціацій, емоційних реакцій та когнітивних процесів. Саме тому дизайнери використовують принципи гештальт-психології, які пояснюють закономірності візуального сприйняття, цілісності образу та організації композиційного простору. Це дозволяє створювати більш зрозумілі та ефективні дизайнерські рішення.

У сучасних умовах особливого значення набуває проблема індивідуалізації форми. Графічний дизайн дедалі частіше орієнтується на створення унікального візуального стилю, який відображає ідентичність бренду, організації або культурного середовища. Формоутворення стає інструментом створення впізнаваності та емоційного зв'язку між продуктом і споживачем. Це особливо актуально для сучасного маркетингу та цифрових медіа.

Теоретичні засади формоутворення також включають питання взаємодії традиційних художніх принципів із сучасними технологічними підходами. Незважаючи на стрімкий розвиток цифрового дизайну, базові композиційні закономірності, принципи гармонії та художньої виразності залишаються актуальними. Сучасний дизайнер поєднує класичні художні методи з інноваційними цифровими інструментами, що забезпечує створення багатофункціональних та естетично досконалих графічних форм. Формоутворення у графічному дизайні є безперервним творчим процесом, що постійно змінюється під впливом культурних, соціальних і технологічних факторів. Зміни в інформаційному середовищі, розвиток медіатехнологій та глобалізація комунікацій сприяють появі нових візуальних рішень і дизайнерських концепцій. Це робить дослідження теоретичних засад формоутворення актуальним напрямом сучасної дизайнерської науки (Колосніченко, 2022).

Процес створення графічної форми ґрунтується на комплексі художніх, композиційних і технологічних принципів, що забезпечують цілісність, функціональність та естетичну виразність дизайнерського продукту. У сучасному графічному дизайні форма виступає результатом свідомого проєктування, де кожен елемент має визначене змістове та композиційне навантаження. Від правильного поєднання засобів формоутворення залежить ефективність візуальної комунікації, емоційний вплив на аудиторію та здатність графічного об'єкта передавати необхідну інформацію (іл. 1).



Іл. 1. Принципи, засоби та технології створення графічної форми

Одним із основних принципів створення графічної форми є принцип цілісності. Він передбачає гармонійне поєднання всіх елементів композиції в єдину візуальну систему. У процесі формоутворення дизайнер має забезпечити логічний зв'язок між окремими складниками графічного об'єкта, уникнути візуального перевантаження та досягти композиційної рівноваги. Цілісність форми сприяє зрозумілості інформації та формує позитивне емоційне враження у глядача.

Важливе значення у формуванні графічної форми має принцип контрасту, який використовується для акцентування уваги на окремих елементах композиції. Контраст може проявлятися через різницю кольорів, масштабів, фактур, шрифтів або форм. Використання контрасту допомагає створити візуальну динаміку, підсилити емоційний вплив та організувати ієрархію інформації. У сучасному дизайні контраст є одним із ключових інструментів побудови ефективної композиції (Гурко, & Попова, 2023).

Не менш важливим принципом є ритм, який визначає закономірність повторення елементів у композиції. Ритм створює відчуття руху, динаміки та впорядкованості графічної форми. За допомогою ритмічної організації дизайнер може керувати увагою глядача та формувати певний емоційний настрій. У цифровому дизайні ритм часто поєднується з анімаційними ефектами та інтерактивними елементами, що підсилює комунікативні можливості візуального продукту. Принцип пропорційності також відіграє важливу роль у створенні гармонійної графічної форми. Правильне співвідношення між окремими елементами композиції забезпечує естетичну збалансованість та комфортне сприйняття інформації. Пропорції можуть ґрунтуватися на математичних закономірностях, зокрема принципі «золотого перетину», який широко використовується у мистецтві та дизайні. Гармонійні пропорції сприяють створенню візуально привабливого та функціонального об'єкта.

Одним із ключових засобів формоутворення є лінія, яка використовується для створення структури композиції, поділу простору та формування динаміки зображення. Лінії можуть бути прямими, кривими, ламаними або хвилястими, що дозволяє створювати різні емоційні ефекти та стилістичні рішення. За допомогою ліній дизайнер визначає напрям руху погляду, підкреслює окремі елементи та організовує композиційний простір.

Важливим засобом створення графічної форми є колір. Колір виконує не лише декоративну функцію, а й виступає засобом комунікації та емоційного впливу. Використання кольорових поєднань дозволяє дизайнеру формувати асоціативні образи, підкреслювати зміст композиції та створювати візуальні акценти. У сучасному дизайні колір активно застосовується для створення брендової ідентичності, навігації в цифрових інтерфейсах та організації інформаційного простору (Підгурний, 2015).

Шрифт є ще одним важливим елементом формоутворення у графічному дизайні. Типографічні засоби допомагають структурувати текстову інформацію, формувати візуальний стиль та забезпечувати читабельність. Вибір гарнітури, розміру шрифту, інтервалів та способу розташування тексту значною мірою впливає на характер графічної форми. Сучасна типографіка поєднує традиційні принципи оформлення тексту з інноваційними цифровими рішеннями.

Суттєву роль у процесі формоутворення відіграє композиційний центр, який виступає головним елементом візуальної структури. Саме композиційний центр привертає увагу глядача та визначає логіку сприйняття графічного продукту. Для його виділення використовуються масштаб, контраст, колір або нестандартне розташування елементів. Грамотно організований композиційний центр забезпечує ефективність візуальної комунікації.

У сучасному графічному дизайні важливе місце займають технології цифрового формоутворення. Використання графічних редакторів, векторної та растрової графіки, 3D-моделювання й анімації значно розширює можливості дизайнерів. Цифрові технології дозволяють створювати складні багаторівневі композиції, інтерактивні елементи та адаптивні візуальні системи. Це сприяє появі нових форм художньої виразності та інтерактивної комунікації.

Особливого значення набуває використання модульних сіток як інструменту організації композиції. Сіткова структура допомагає впорядкувати елементи дизайну, забезпечити гармонійне розташування тексту та зображень, а також створити єдиний стиль графічного продукту. Модульні сітки широко використовуються у

вебдизайні, поліграфії та розробці цифрових інтерфейсів. Важливим принципом сучасного формоутворення є адаптивність графічної форми. Умови розвитку цифрових технологій та мобільних платформ вимагають створення дизайну, який може змінюватися залежно від формату екрана, способу взаємодії користувача та технічних характеристик пристрою. Адаптивний дизайн забезпечує зручність використання та ефективність сприйняття інформації в різних середовищах (Островський, & Голубєва, 2013).

Серед сучасних технологій формоутворення важливе місце займає анімація. Рухомі елементи дозволяють підсилити динамічність композиції, покращити взаємодію користувача з цифровим продуктом та зробити візуальну комунікацію більш виразною. Анімація активно використовується у вебдизайні, рекламі, мультимедійних презентаціях та брендингу.

Інтерактивність також стала важливим компонентом сучасної графічної форми. Інтерактивний дизайн передбачає активну взаємодію користувача з візуальним середовищем, що змінює традиційне розуміння статичної композиції. У цифровому просторі графічна форма може адаптуватися до дій користувача, створюючи персоналізований візуальний досвід та нові форми комунікації.

Важливим напрямом розвитку сучасного формоутворення є мінімалізм, який базується на принципах простоти, функціональності та лаконічності. Мінімалістичний дизайн передбачає використання обмеженої кількості кольорів, форм та декоративних елементів. Такий підхід дозволяє акцентувати увагу на змісті та забезпечує комфортне сприйняття інформації в умовах перенасичення візуального простору.

Сучасний графічний дизайн розвивається в умовах стрімкої цифровізації суспільства, що суттєво впливає на процеси формоутворення та принципи створення візуальної інформації. Цифрове середовище змінює не лише технічні засоби роботи дизайнера, а й саме розуміння графічної форми, яка стає більш динамічною, інтерактивною та адаптивною. Якщо традиційний дизайн орієнтувався переважно на друковані носії, то сучасний цифровий дизайн функціонує у багатофункціональному мультимедійному просторі, де форма повинна ефективно працювати на різних платформах та пристроях (Садова, 2025).

Однією з ключових тенденцій сучасного формоутворення є розвиток адаптивного дизайну. У цифровому середовищі графічна форма має змінюватися відповідно до технічних параметрів екрана, особливостей інтерфейсу та потреб користувача. Адаптивність дозволяє забезпечити комфортне сприйняття інформації на смартфонах, планшетах, комп'ютерах та інших цифрових пристроях. Це вимагає від дизайнерів використання гнучких композиційних систем, модульних сіток та універсальних візуальних рішень.

Суттєвою тенденцією сучасного цифрового дизайну є мінімалізм, який ґрунтується на принципах простоти, функціональності та візуальної лаконічності. Мінімалістичне формоутворення передбачає використання обмеженої кількості кольорів, чітких геометричних форм та простих композиційних структур. Такий підхід дозволяє уникнути інформаційного перевантаження та сприяє концентрації уваги користувача на ключовому змісті. Мінімалізм активно використовується у вебдизайні, мобільних застосунках, брендингу та цифрових медіа. Важливою особливістю сучасного формоутворення є інтерактивність графічної форми. На відміну від традиційного статичного дизайну, цифровий простір передбачає активну взаємодію користувача з візуальним середовищем. Інтерактивні елементи дозволяють користувачу впливати на форму, змінювати її параметри або отримувати додаткову інформацію через анімацію та навігаційні механізми. Це перетворює графічний дизайн на складну систему комунікації між людиною та цифровим середовищем (Савенко, 2018).

Одним із найбільш поширених напрямів сучасного цифрового формоутворення є моушндизайн. Використання анімації дозволяє створювати динамічні композиції, які привертають увагу аудиторії та підсилюють емоційний вплив інформації. Анімовані елементи активно використовуються у рекламі, вебдизайні, відеоконтенті та соціальних мережах. Рух у композиції допомагає формувати ритм, акцентувати увагу на ключових елементах та покращувати користувацький досвід.

Сучасне формоутворення також характеризується широким використанням тривимірної графіки. 3D-дизайн дозволяє створювати більш реалістичні та об'ємні візуальні образи, що підсилює емоційний та естетичний вплив графічного

продукту. Тривимірні моделі активно застосовуються у рекламі, брендингу, геймдизайні, віртуальній реальності та мультимедійних проєктах. Поєднання 3D-графіки з анімацією та інтерактивністю формує нові підходи до організації цифрового простору.

Важливу роль у сучасному графічному дизайні відіграють технології доповненої та віртуальної реальності. Вони значно розширюють можливості формоутворення, дозволяючи інтегрувати цифрові об'єкти у реальний простір або створювати повністю віртуальні середовища. Такі технології використовуються у сфері реклами, освіти, культури, дизайну інтерфейсів та мультимедійних комунікацій. У результаті графічна форма перестає бути лише двовимірним об'єктом і перетворюється на інтерактивний просторовий елемент. Однією з актуальних тенденцій є використання штучного інтелекту в процесах формоутворення. Сучасні цифрові системи здатні автоматично генерувати композиції, добирати кольорові рішення, аналізувати поведінку користувачів та прогнозувати ефективність дизайнерських рішень. Штучний інтелект значно пришвидшує процес створення графічного контенту та відкриває нові можливості для персоналізації візуальної комунікації. Водночас це змінює роль дизайнера, який дедалі більше виступає координатором творчого процесу та аналітиком цифрового середовища (Сбітнєва, 2014).

Особливістю сучасного цифрового формоутворення є також орієнтація на емоційний дизайн. Графічна форма сьогодні виконує не лише інформаційну чи декоративну функцію, а й спрямована на формування емоційного зв'язку між брендом, продуктом або цифровою платформою та користувачем. Для цього використовуються кольорові асоціації, плавна анімація, інтерактивні елементи, персоналізовані візуальні рішення та принципи сторітелінгу. Емоційний дизайн сприяє підвищенню залученості аудиторії та створенню позитивного користувацького досвіду.

Суттєвий вплив на розвиток сучасного формоутворення мають соціальні мережі та цифрові медіаплатформи. Візуальний контент у сучасному інформаційному просторі створюється з урахуванням швидкості сприйняття інформації, алгоритмів цифрових платформ та особливостей поведінки користувачів. Це зумовлює популярність лаконічних композицій, яскравих візуальних акцентів, анімації та адаптивних форматів контенту. У результаті графічний дизайн дедалі більше інтегрується у цифрову культуру та стає одним із головних інструментів сучасної комунікації.

Висновки. Таким чином, теоретичні засади формоутворення в графічному дизайні охоплюють широкий спектр художніх, композиційних, психологічних та технологічних аспектів. Вони визначають закономірності створення графічної форми, її функціональне та естетичне значення у системі візуальної комунікації. Сучасне формоутворення поєднує традиційні принципи мистецтва з інноваційними цифровими технологіями, що забезпечує розвиток графічного дизайну як важливого елементу сучасної культури та інформаційного простору.

Принципи, засоби та технології створення графічної форми формують основу сучасного графічного дизайну. Вони забезпечують гармонійне поєднання естетичної виразності, функціональності та комунікативної ефективності візуального продукту. Сучасне формоутворення поєднує традиційні художні принципи з інноваційними цифровими технологіями, що відкриває нові можливості для розвитку дизайнерської практики та візуальної культури.

Сучасні тенденції формоутворення в цифровому графічному дизайні свідчать про глибоку трансформацію принципів створення візуальної форми під впливом інформаційних технологій. Інтерактивність, адаптивність, мінімалізм, анімація, 3D-графіка та використання штучного інтелекту формують нові підходи до організації візуального простору. Сучасний графічний дизайн поєднує художню виразність із технологічними інноваціями, забезпечуючи ефективну комунікацію в умовах цифрового суспільства.

Перспективи подальших досліджень та рекомендації полягають у поглибленому вивченні впливу цифрових технологій, штучного інтелекту, доповненої та віртуальної реальності на процеси формоутворення в графічному дизайні. Особливу увагу доцільно приділити дослідженню адаптивних та інтерактивних форм візуальної комунікації, психологічних аспектів сприйняття цифрового контенту, а також інтеграції національно-культурних елементів у сучасний дизайн. Актуальним напрямом залишається аналіз трансформації художньо-композиційних принципів у контексті розвитку мультимедійного середовища.

Авторські внески згідно з CRediT / Author Contributions (CRediT)
Мазніченко Оксана – концептуалізація, методологія, курація даних, редагування та доопрацювання тексту.
Осадча Алла – збір та опрацювання джерел, формальний аналіз, написання початкового варіанту статті.

Фінансування / Funding
Дослідження здійснено без залучення зовнішнього фінансування.

Етика та згода учасників / Ethics and Informed Consent
Не застосовується.

Дозволи на зображення / Image Permissions
Схему (іл. 1) розроблено авторами.

Доступність даних / Data Availability
Не застосовується.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Автори запевняють, що технології штучного інтелекту при підготовці цієї статті не застосовувалися.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Автори підтверджують відсутність будь-якого конфлікту інтересів – фінансового, особистого, авторського чи іншого, – який міг би позначитися на проведенні дослідження або на викладених у статті результатах.

Надійшла до редакції / Received: 08.09.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 29.09.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 13.10.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Бобренко, Р., & Сліпіч, А. (2026). Методи викладання мистецьких дисциплін у підготовці здобувачів спеціальності «Графічний дизайн»: український ринок праці та досвід НАКККіМ. *Professional Art Education*, *7*(1), 41–52. **https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.01.05**

Борисенко, Д., & Близнюк, Т. (2026). Партисипативний дизайн у процесі розробки фірмового знаку для візуальної ідентифікації територіальної громади. *Professional Art Education*, *7*(2), 6–13. **https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.01**

Геренко, С. (2024). Штучний інтелект у графічному дизайні: кейс генеративних нейромереж. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, *7*(1), 78–91. **https://doi.org/10.31866/2617-7951.7.1.2024.300924**

Гурко, О. В., & Попова, І. С. (2023). *Лінгвістична інтерпретація номенів графічного дизайну: історія і сьогодення*. Ліра.

Колосніченко, М. В. (Ред.). (2022). *Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі*. КНУТД.

Король, А. М. (2020). *Навчання графічного дизайну учнів у закладах загальної середньої освіти: теорія і методика*. АНФ ГРУП.

Косів, В. (2019). *Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років*. Родовід.

Назаркевич, Є. П. (2018). *Стереозображення у графічному дизайні*. Політехніка.

Островський, О. С., & Голубєва, Н. В. (2013). *Еволюція художньо-образної виразності об'єктів графічного дизайну в процесі розвитку поліграфічних технологій*. УІПА.

Підгурний, І. С. (Уклад.). (2015). *Графічний дизайн. Типографіка*. Аксіома.

Савенко, І. В. (2018). *Профільне навчання старшокласників основам графічного дизайну*. ПНПУ ім. В. Г. Короленка.

Садова, В. В. (Уклад.). (2025). *Проєктування та формоутворення в графічному дизайні*. КАІ.

Сбітнєва, Н. Ф. (2014). *Історія графічного дизайну*. ХДАДМ.

Khamis, M. H., Azni, Z. M., Aziz, S. H. A., & Aminordin, A. (2023). The integration of Gestalt theory to the graphic design. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*, *13*(6), 2322–2327. **https://doi.org/10.6007/IJARBSS/v13-i6/15449**

Lupton, E., & Phillips, J. C. (2015). *Graphic design: The new basics* (2nd ed.). Princeton Architectural Press.

REFERENCES

Bobrenko, R., & Slipich, A. (2026). Metody vykladannia mystetskykh dystsyplin u pidhotovtsi zdobuvachiv spetsialnosti «Hrafichnyi dyzain»: ukrainskyi rynok pratsi ta dosvid NAKKKiM [Methods of teaching art disciplines in training students of the Graphic Design specialty: Ukrainian labor market and NACAM experience]. *Professional Art Education*, *7*(1), 41–52. **https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.01.05** [in

Ukrainian].

Borysenko, D., & Blyznyuk, T. (2026). Partysypatyvnyi dyzain u protsesi rozrobky firmovoho znaku dlia vizualnoi identyfikatsii terytorialnoi hromady [Participatory design processes in creating a visual identity brand mark for territorial communities]. *Professional Art Education*, *7*(2), 6–13. **https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.01** [in Ukrainian].

Herenko, S. (2024). Shtuchnyi intelekt u hrafichnomu dyzaini: keis heneratyvnykh neiromerezh [Artificial intelligence in graphic design: The case of generative neural networks]. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu*, *7*(1), 78–91. **https://doi.org/10.31866/2617-7951.7.1.2024.300924** [in Ukrainian].

Hurko, O. V., & Popova, I. S. (2023). *Linhvistychna interpretatsiia nomeniv hrafichnoho dyzainu: istoriia i sohodennia* [Linguistic interpretation of graphic design terms: History and the present]. Lira [in Ukrainian].

Khamis, M. H., Azni, Z. M., Aziz, S. H. A., & Aminordin, A. (2023). The integration of Gestalt theory to the graphic design. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*, *13*(6), 2322–2327. **https://doi.org/10.6007/IJARBSS/v13-i6/15449** [in English].

Kolosnichenko, M. V. (Ed.). (2022). *Hrafichnyi dyzain v informatsiinomu ta vizualnomu prostori* [Graphic design in the information and visual space]. KNUTD [in Ukrainian].

Korol, A. M. (2020). *Navchannia hrafichnoho dyzainu uchniv u zakladakh zahalnoi serednoi osvity: teoriia i metodyka* [Teaching graphic design to students of general secondary education institutions: Theory and methodology]. ANF HRUP [in Ukrainian].

Kosiv, V. (2019). *Ukrainska identychnist u hrafichnomu dyzaini 1945–1989 rokiv* [Ukrainian identity in graphic design, 1945–1989]. Rodovid [in Ukrainian].

Lupton, E., & Phillips, J. C. (2015). *Graphic design: The new basics* (2nd ed.). Princeton Architectural Press [in English].

Nazarkevych, Ye. P. (2018). *Stereozobrazhennia u hrafichnomu dyzaini* [Stereoscopic images in graphic design]. Politekhnika [in Ukrainian].

Ostrovskyi, O. S., & Holubieva, N. V. (2013). *Evoliutsiia khudozhno-obraznoi vyraznosti obiektiv hrafichnoho dyzainu v protsesi rozvytku polihrafichnykh tekhnolohii* [Evolution of the artistic and figurative expressiveness of graphic design objects in the development of printing technologies]. UIPA [in Ukrainian].

Pidhurnyi, I. S. (Comp.). (2015). *Hrafichnyi dyzain. Typohrafika* [Graphic design. Typography]. Aksioma [in Ukrainian].

Sadova, V. V. (Comp.). (2025). *Proiektuvannia ta formoutvorennia v hrafichnomu dyzaini* [Design and form-making in graphic design]. KAI [in Ukrainian].

Savenko, I. V. (2018). *Profilne navchannia starshoklasnykiv osnovam hrafichnoho dyzainu* [Specialized teaching of graphic design fundamentals to upper secondary students]. PNPU im. V. H. Korolenka [in Ukrainian].

Sbitnieva, N. F. (2014). *Istoriia hrafichnoho dyzainu* [History of graphic design]. KhDADM [in Ukrainian].

УДК 78.01:371.373 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.32

Фомін Володимир
доктор педагогічних наук, професор, декан факультету мистецтв Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди, *Харків, Україна*
email: v.v.fomin@hnpu.edu.ua

Беземчук Лариса
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди, *Харків, Україна*
email: blv2007@ukr.net

Volodymyr Fomin
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Dean of the Faculty of Arts, H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, *Kharkiv, Ukraine*
email: v.v.fomin@hnpu.edu.ua

Larysa Bezemchuk
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Musical Art, H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, *Kharkiv, Ukraine*
email: blv2007@ukr.net

ВАРІАЦІЙНІСТЬ ЯК МУЗИЧНА ФОРМА ТА ДИДАКТИЧНИЙ ПРИНЦИП У МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Мета дослідження: дослідити варіаційність як музичну універсалію та дидактичний принцип викладання мистецьких дисциплін у закладах загальної середньої освіти.

Методи: використано функціональний, аналітичний, аксіологічний, порівняльний та логіко-системний методи, а також метод компаративістики для узагальнення практичного досвіду використання різних видів мистецтва у роботі з учнями.

Наукова новизна: комплексно досліджено категорію «варіаційність» у мистецтвознавстві та обґрунтовано її роль як дидактичного принципу навчання. Розглянуто поняття варіаційної музичної форми та її особливості, розмежовано поняття «варіаційність» і «варіативність». Розкрито варіаційність як підґрунтя розвитку гнучкості та креативності мислення здобувачів мистецької освіти; обґрунтовано системно-логічну основу принципу варіаційності, що еволюціонує разом із перетворенням моноуроків на поліхудожнє навчання Нової української школи.

Результати: запропоновано практичні кейси використання варіаційності в арт-педагогічних методиках (метод «паузи вслуховування»), що в умовах війни є важливим чинником підтримки емоційного стану школярів. Наведено приклади використання зразків національної та світової спадщини («Їхав козак за Дунай», варіації В. А. Моцарта, «Щедрик» М. Леонтовича) для розвитку гнучких навичок (soft skills) під час сприймання творів. Показано застосування принципу варіаційності під час створення мистецьких проєктів у базовій школі на прикладі трансформування теми «Мода як соціальне та культурне явище».

Висновки: поняття варіаційності має значення далеко за межами мистецтвознавчих досліджень, де воно характеризує форму музичного твору: його дія поширюється на процес навчання, спрямований на формування у здобувачів гнучкості мислення під час сприймання й аналізу творів мистецтва та прагнення до творчої діяльності.

Ключові слова: варіаційність, музична форма, варіантність, мистецька освіта, дидактичний принцип.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

VARIATION AS A MUSICAL FORM AND A DIDACTIC PRINCIPLE IN ARTS EDUCATION

The purpose of the study: to examine variation as a musical universal and as a didactic principle in teaching art disciplines in general secondary education.

Methods: functional, analytical, axiological, comparative, and logical-systemic methods were used, together with the comparative-studies method to generalize practical experience of using different art forms in work with pupils.

Scientific novelty: the category of "variation" in art studies is examined comprehensively and its role as a didactic principle of learning is substantiated. The concept of variation form in music and its features are considered, and the notions of "variation" and "variance" are distinguished. Variation is shown to underlie the development of flexible and creative thinking of learners in arts education; the systemic and logical basis of the variation principle, which evolves together with the transformation of single-subject lessons into the multi-art learning of the New Ukrainian School, is substantiated.

Results: practical cases of using variation in art-pedagogical methods (the "listening pause" method) are proposed, which is an important factor in supporting pupils' emotional state in wartime. Examples of using national and world heritage ("A Cossack Rode beyond the Danube", W. A. Mozart's variations, M. Leontovych's "Shchedryk") for developing soft skills in art perception are given. The application of the variation principle in creating art projects in basic school is shown through the transformation of the theme "Fashion as a social and cultural phenomenon".

Conclusions: the concept of variation is significant far beyond art studies, where it characterizes the form of a musical work: it extends to the learning process aimed at developing learners' flexible thinking in perceiving and analysing works of art and their desire to engage in creative activity.

Keywords: variation, musical form, variance, arts education, didactic principle.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. У сучасному мистецтвознавстві (О. Александрова, Н. Герасимова-Персидська, О. Мурзіна, О. Рощенко та ін.) проблема варіаційності розглядається поруч зі спорідненими з нею явищами, зокрема варіантністю (Александрова, 2022, с. 5). О. Александрова наголошує: «Варіант (від лат. *varians, variantis*) – той, що змінюється; видозміна; інша передача однієї і тієї ж літературної або художньої теми. Варіація (від лат. *variatio, vario*) – відмінність, зміна, робити строкатим; видозміна частин цілого при збереженні основи» (Александрова, 2022, с. 17). Порівняння наведених підходів виявляє одну з основних відмінностей варіанта від варіації – функціональну. Варіація постає як варіант, що відрізняється від початкового проведення теми, її повторення, а варіант – як одне з кількох втілень можливостей теми. «Функціональною основою варіаційної форми слугує співвідношення головного компонента (теми) з рядом похідних (варіаціями). Функціональною основою варіантної форми є співвідношення кількох рівноправних компонентів – різних варіантів єдиної ідеї» (Александрова, 2022, с. 18).

Варіантність (варіаційність) як категорія навчання ґрунтовніше досліджена у філологічній галузі. Мовознавці відзначають багатозначність цієї категорії: варіативність виявляється у позначенні одного поняття двома чи більше одиницями з різним ступенем близькості форми, а найбільш дискусійними залишаються питання співвідношення варіативності із синонімією, еквівалентністю та дублетністю (Ткач, 2013). Водночас у мистецькій освіті варіаційність як дидактичний принцип, що спирається на закономірності музичної форми, досі не отримала системного осмислення, хоча саме вона здатна забезпечити розвиток гнучкості мислення здобувачів освіти – одного з ключових орієнтирів Нової української школи (НУШ).

Аналіз основних досліджень і публікацій. Т. Пушкарьова, Ю. Лянной та О. Гриценко (2024) вживають поняття варіативності як дидактичний принцип логіко-смислового алгоритму створення варіативного підручника. У мистецькій осві-

ті такий погляд також має право на існування, адже вчителі мають у своєму розпорядженні близько п'яти авторських підручників для уроків мистецтва на початковому, базовому та профільному рівнях (іл. 1). Змістова комплектація матеріалу (добір інформації), структурна організація матеріалу (методичний супровід), новочасна візуалізація матеріалу (оформлення підручника за сучасними принципами архітектоніки) дозволяють розглядати створення варіативного підручника як спроможність національної системи освіти вчасно реагувати на зміни у сприйнятті учнями сукупності знань (Пушкарьова та ін., 2024, с. 231).



Іл. 1. Варіаційність як різноманітність переосмислення тем відповідно до авторських концепцій підручників НУШ (9 клас, 2026–2027 навчальний рік)

У сучасних підручниках варіаційність у контексті оновлених підходів до реалізації змісту мистецької освіти віддзеркалює не тільки перехід від моно- до поліхудожніх уроків (зокрема у взаємоінтеграції курсів «Музичне мистецтво» та «Мистецтво»), а й переосмислення мети навчання (НУШ у час змін, 2026; Нова українська школа, 2026). НУШ серед ключових орієнтирів звертає увагу вчителів на розвиток творчої особистості, здатної критично та гнучко мислити. Наукові розвідки демонструють достатню зацікавленість питаннями реалізації завдань мистецької освітньої галузі (Гайдамака & Лємешева, 2022; Кондратова та ін., 2022; Масол, 2022; НУШ у час змін, 2026), а огляд фахової періодики засвідчує поширення ігрових, медійних, інтерактивних, інтегративних та арт-терапевтичних художньо-педагогічних технологій (Матійчин, 2025), систематизованих і в сучасних навчально-методичних виданнях (Інновації та технології в сучасному мистецтві, 2024). Однак методичних розробок, що безпосередньо розкривають механізм розвитку гнучкості мислення здобувачів на принципі варіаційності (О. Олексюк, О. Отич), небагато. Сучасні методи на кшталт «мистецького детективу» та «кроссенсу» у підготовці вчителів НУШ (Беземчук та ін., 2026) також спираються на варіювання способів сприймання одного художнього явища.

Варіаційність як структурний принцип музичного твору висвітлено у дослідженнях фортепіанної творчості (Лі, 2026), виконавських трактовок теми народної пісні у варіаціях К. М. фон Вебера, Й. Н. Гуммеля та Л. ван Бетховена (Іванова & Возіянова, 2020), а також конкурсної варіації як музично-хореографічної форми (Бугаєць та ін., 2024). Варіативність виконавських рішень пов'язана з індивідуальним стилем та інтерпретацією музиканта (Заєць, 2019) і зі здатністю «мислити музично», формуючи звукові конструкції та надаючи їм змістовної інтерпретації (Чорноіваненко, 2018). Емоційно-образне переживання музики як основа психоестетичного підходу до підготовки виконавця (Ходот, 2026) та використання засобів мистецтва для підтримки дітей, які постраждали від війни (Юрова & Мацевко, 2026), окреслюють важливість мистецтва для емоційної стабілізації здобувачів. У дослідженнях представників музично-педагогічної науки (М. Білецька, О. Ростовський, О. Стріхар та ін.) варіаційність як дидактичний принцип визначається через систе-

мність та послідовність логіки тем семестрів у програмах формування художніх знань та виконавських навичок учнів – від простого до складного. Кожна нова тема є логічним продовженням попередньої та піднімає учня на вищий щабель опанування художньої культури українського народу та світової спадщини.

Формулювання цілей та завдань статті. Мета статті – проаналізувати сучасний практичний досвід навчання в мистецькій освіті щодо формування гнучкості мислення учнів на принципі варіаційності. Для досягнення мети визначено такі завдання: проаналізувати категорію «варіаційність» у мистецтвознавчій та педагогічній літературі; обґрунтувати роль варіаційності як дидактичного принципу засвоєння тематики програмового матеріалу в мистецькій освіті; конкретизувати основні форми застосування варіаційності для розвитку гнучкості мислення здобувачів у процесі сприймання творів, що містять основну тему та її трансформацію в різних жанрах і стилях, зокрема в арт-педагогічних технологіях; оцінити ефективність використання варіаційності як дидактичного принципу для створення мистецьких проєктів.

Виклад основного матеріалу. У традиційних методиках викладання музичного мистецтва, коли освітній процес орієнтувався на формат моноуроку, принцип варіаційності розкривався переважно через структурування навчального матеріалу навколо одного домінувального виду діяльності – як правило, твору для вокально-хорової роботи в класі. Попри постійну зміну навчальних тем, базовий вид роботи залишався незмінним, а пісенний матеріал слугував своєрідним дидактичним ядром.

Уроки з обмеженим залученням здобувачів до сприймання та аналізу інструментальної музики не мали на меті розв'язання аналітико-рецептивних завдань, пов'язаних із розвитком креативності та гнучкості мислення. Програма не передбачала системи роботи над піснею – від безпосереднього виконання до спостереження за її трансформацією у великих інструментальних та симфонічних формах. Після того як урок співу перейшов у площину уроків музичного мистецтва і учнів почали залучати до сприймання та аналізу інструментальної музики, принцип варіаційності все частіше з'являється в арсеналі практичної роботи на уроці. Пісенний матеріал розглядається як інваріант для переосмислення та трансформації у творах композиторів-інструменталістів. Яскравим прикладом такого підходу є використання української народної пісні «Їхав козак за Дунай» та її опрацювання в інструментальних варіаціях Л. ван Бетховена (Іванова & Возіянова, 2020). У подібних методичних рішеннях пісенні теми виступали лейтмотивами всієї теми уроку, демонструючи здобувачам освіти інтонаційне розгортання фольклорного першоджерела у великій музичній формі.

Сьогодні, коли урок музики перейшов у площину інтегрованих уроків мистецтва міждисциплінарного та міжгалузевого значення, принцип варіаційності розкриває перспективи для формування свідомості учнів та розширення їхніх когнітивних умінь бачити горизонти оцінювання мистецьких явищ значно ширше, ніж у задумі одного композитора чи художника. Так, опанування пісні «Їхав козак за Дунай» виходить за межі інструментального втілення Л. ван Бетховена та інших композиторів у простір образотворчого мистецтва. Трансгресія фольклорного джерела приводить до спостереження за тим, як романтичний образ козака, що прощається з дівчиною, варіюється в живописних полотнах та ілюстраціях українських митців (зокрема у творах О. Кравченка, С. Васильківського, М. Дерегуса). Учні порівнюють інтонацію прощання в пісні з колористикою та динамікою творів художників. Шлях відомої пісні приводить і до європейського сценічного простору – німецькомовного варіанта К. Тідге («Schöne Minka»), оперних та оперетковых цитат (зокрема в опері К. А. Кавоса та обробках К. М. фон Вебера).

Традиційно варіація визначається як «видозмінене повторення музичної думки». «Зміни у варіанті можуть мати більш вільний характер, торкаючись і структурної, і ритмічної сторони, варіант може зберігати зв'язок із темою лише в початковій мелодичній побудові (мотиві, фразі), яка отримує нове продовження та розвиток ("принцип проростання"). В результаті з того самого тематичного зерна виникає кілька варіантно подібних мелодичних утворень різної протяжності» (Александрова, 2022). Щоб показати учням приклад такого прийому, у базовій школі можна залучити їх до сприймання симфонічної поеми «Насіння соняшника» італійського композитора Чезаре К'як'яретти, створеної як музична відпо-

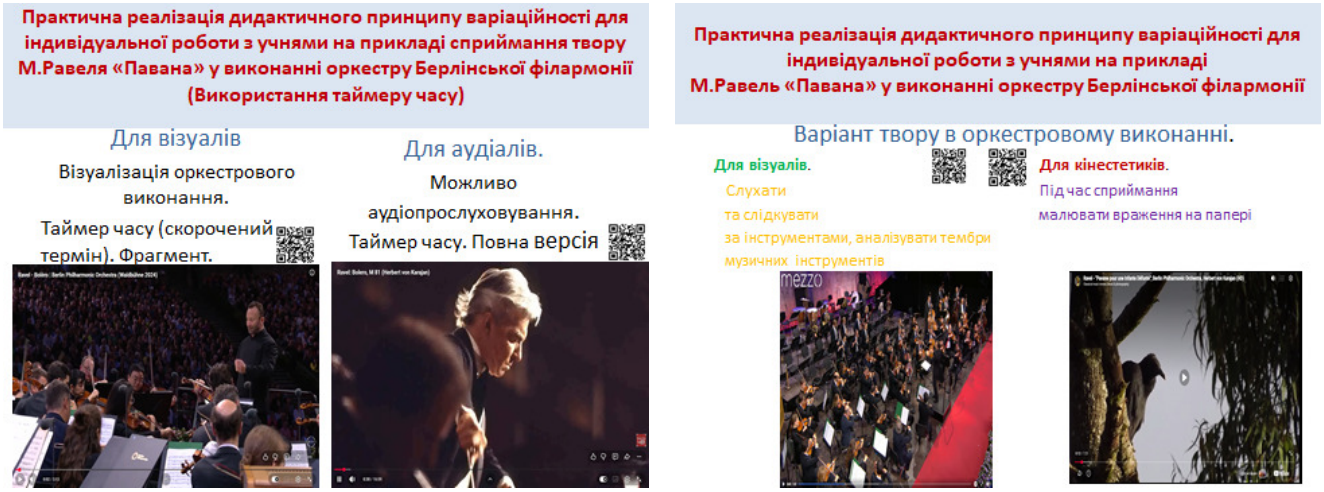
відь на події повномасштабної війни в Україні. Композитор наголошував, що ідея проростання зерна пов'язана з тим, що квітку можна зрізати, але насіння соняшника знову потрапляє в землю і дає життя новій рослині: так і Україну не зламати, а «насіння» – українська нація – житиме і розквітатиме. Знайомство з таким твором, що прозвучав в Україні та за її межами у 2025 р., дає учням приклад того, як варіаційність у музиці відображає явища далеко за межами суто мистецтвознавчих понять. Учні відчувають роль мистецтва в контексті соціальних явищ і бачать, як твір може ставати «рупором», що сповіщає світову спільноту про події в країні, яка виборює незалежність. Принцип варіаційності виводить навчальний процес у мистецькій освітній галузі на рівень міжгалузевої інтеграції. Сприймання подібних творів не може обмежуватися однією зустріччю з музикою, складною у філософському, психологічному та мистецтвознавчому аспектах.

В арт-педагогічних методиках знаходимо варіаційний метод «паузи вслуховування». Він передбачає фіксацію емоцій під час прослуховування одного твору впродовж, наприклад, тижня. Ю. Жданович (НУШ у час змін, 2026, с. 89), досліджуючи техніки впливу музики та мистецтва на емоційний стан особистості, пропонує зміщувати дидактичний акцент із того, «ЩО я малюю (слухаю)», на те, «ЯК я це відчуваю». В реаліях війни така робота допомагає досліджувати емоційний стан учнів без зайвого опитування. Учневі пропонують щодня впродовж тижня сприймати твір, проаналізований на уроці, акцентуючи увагу на власному емоційному стані, і фіксувати зміну настрою в чек-листі «Впізнаю себе через варіювання емоцій. Як змінюється мій настрій під час чергової зустрічі з музикою?» (іл. 2). Критеріями в ньому виступають не тільки результати освітньої діяльності, пов'язані із засвоєнням матеріалу, а й емоції, що змінюються щодня під час зустрічі з одним твором. Аналіз таких звітів надає вчителеві інформацію про вміння учнів самостійно опрацьовувати твір, а варіювання емоційного стану демонструє динаміку їхнього інтересу до твору.



Іл. 2. Арт-педагогічний метод «пауза вслуховування»: багаторазове сприймання одного твору впродовж визначеного часу та фіксація емоційного відгуку

Для учнівської аудиторії слід враховувати можливості учнів опановувати музичні твори відповідно до їхніх особливих потреб. З урахуванням цього принцип варіаційності може відігравати важливу роль в організації сприймання музики різними категоріями учнів, яких умовно можна поділити на аудіалів, візуалів та кінестетиків. На іл. 3–4 представлено практичні кейси у вигляді презентацій для вчителів.



Іл. 3–4. Практичний кейс упровадження варіаційності як дидактичного принципу в навчання дітей з особливими освітніми потребами (візуали, аудіали, кінестетики)

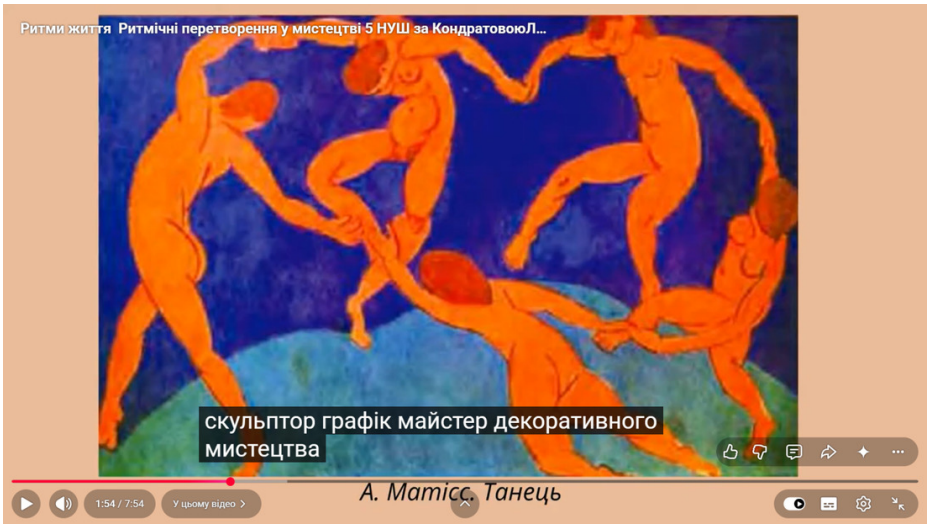
Для учнів пропонується покрокова інструкція опрацювання творів за темою «Активізація життєвих сил» (за арт-педагогічними технологіями), що проводиться у два етапи на основі творів М. Равеля «Павана» та «Болеро». *Перший етап – сприймання «Павани»:* сісти зручно, закрити очі, зосередитися на диханні та заспокоїти його; слухати музику (за бажанням – відеозапис оркестрового виконання чи балетної постановки), погойдуватися в такт, розслабити м'язи. *Другий етап – сприймання «Болеро»:* музика змінилася, увага переходить до грудей, де знаходимо місце душевної рівноваги; дихання рівне, затримуємо його на три секунди й робимо видих; музика набирає оберти, ритм дає відчуття тепла і сили, з якими можна подолати будь-які перешкоди. Учні запам'ятовують це відчуття як емоційний досвід, що допомагатиме їм у майбутній життєдіяльності.

Отже, основний принцип варіаційної форми – збереження базової теми (А) за можливості її перетворення. Варіаційність як дидактичний принцип навчання передбачає виявлення базового поняття (об'єкта) – композиції, поняття, методичного прийому, образу – та його варіювання. У найпростішому вигляді цю відповідність представлено в табл. 1.

Таблиця 1. Варіаційність як форма музики та дидактичний принцип навчання

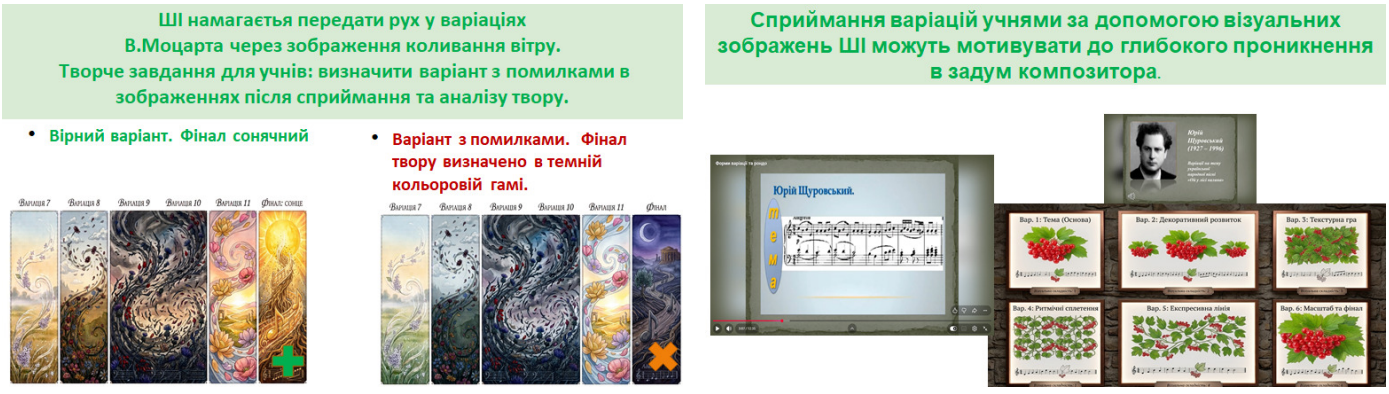
Варіаційність як музична форма	**Позначка**	**Приклади варіаційності як дидактичного принципу в навчанні**
Тема	А	Тематичне ядро (твір мистецтва)
Мелодична варіація	А1	Форма уроку, що будується за принципом варіаційності
Ритмічна варіація	А2	Розкриття однієї теми методами варіювання (відповідно до авторських концепцій підручників для уроків мистецької освітньої галузі)
Гармонічна варіація	А3	Варіювання видів художньої діяльності на основі одного твору (сприймання – створення – виконання)
Ладова варіація	А4	Арт-педагогічний метод спостереження за емоційним відгуком на твір («пауза вслуховування» – багаторазове сприймання твору впродовж визначеного часу)

Щоб наочно представити варіаційність у мистецтві, можна звернутися до твору А. Матісса «Танець» (іл. 5). На ньому відображено одну й ту саму дію (танець), яку виконують різні люди. Автори сучасних підручників з мистецтва пропонують сприймання та аналіз таких шедеврів для розуміння учнями поняття «рух у мистецтві». Варіаційність у вузькому та широкому контексті виводить до розуміння видозмін одного й того самого задуму та можливості його трансформувати (Александрова, 2022, с. 18).



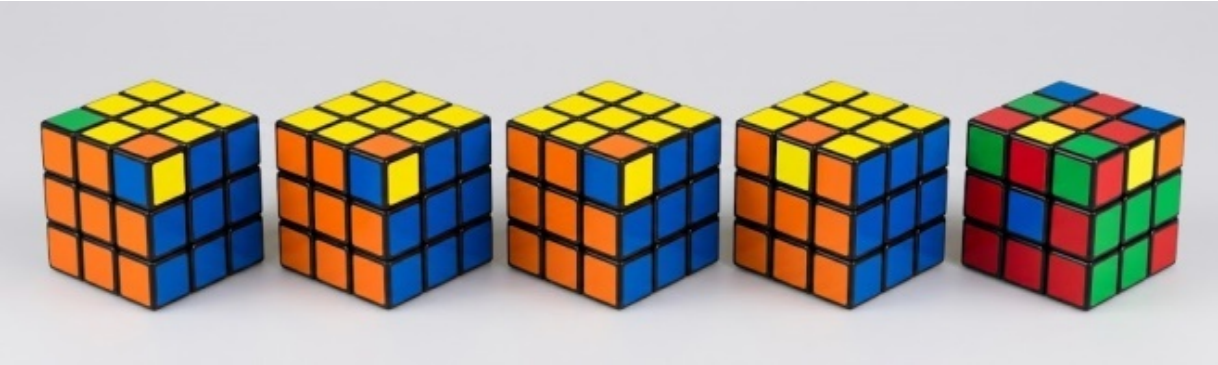
Іл. 5. А. Матісс. «Танець» у навчальному відеоматеріалі до уроку мистецтва

У музиці для сприймання теми руху у варіаційних циклах методисти одностайно віддають перевагу варіаціям В. А. Моцарта на тему французької народної пісні. Твір аналізують за допомогою аналогій, пов'язаних зі змінами природних явищ (коливання вітру), що відіграє зображальну роль в інтонаційному осмисленні задуму композитора. Онлайн-ресурси для створення зображень, що передають видозміни основної мелодії впродовж усього циклу, можуть зацікавити своєю непередбачуваністю. Проте якщо ретельно не проаналізувати всі частини варіаційного циклу, можна не помітити помилок у зображеннях, які пропонує штучний інтелект (іл. 6). Подібно до цього, варіації Ю. Щуровського на тему української народної пісні «Ой є в лісі калина» дають змогу познайомити учнів із варіаційною формою на матеріалі національного фольклору. Зображення, згенеровані ШІ, якщо вслуховуватися й проспівувати тему та її варіаційні зміни, виявляються «фейками»: програма не розуміє ритмічного розвитку теми, а лише створює зображення на тему «калина». Цей факт стає сигналом для здобувачів: навчальний матеріал потрібно опрацьовувати самостійно, адже ШІ може помилятися. Важливо також пам'ятати, що осягнення змісту музичного твору неможливе без з'ясування авторської позиції, яка відкриває інформацію щодо вибору теми, жанру, життєвого матеріалу та музичних засобів.



Іл. 6. Роботи учнів з опанування варіаційного змісту основної теми: зображення, згенеровані ШІ до варіацій В. А. Моцарта та Ю. Щуровського

Розвиток гнучкості мислення під час сприймання та аналізу творів, що демонструють варіаційність, підтримує й простий візуальний ряд: одна й та сама основа (А) в різних станах (А1–А5) (іл. 7).



Іл. 7. Візуальний ряд «тема та варіації» (A1, A2, A3, A4, A5)

Метод паузи вслуховування є дієвим і з огляду на сучасні медіапрактики. Користувачі TikTok сприймають інформацію фрагментами тривалістю до 30 секунд за великого загального обсягу, і за такого калейдоскопічного перегляду говорити про глибоке занурення не доводиться. Для творів, наповнених змістовним інтелектуальним та емоційним потенціалом, такий підхід руйнівний. Людина звикає до швидкості сприймання, і перейти до змістовного вслуховування в необхідному часовому вимірі їй стає дедалі важче. Для диференціації та індивідуалізації навчання за типом сприйняття навчальної інформації варто пропонувати кінестетикам роботу з різними фактурами та нетрадиційними техніками (монотипія, торцювання), візуалам – яскраві репродукції, схеми, покрокові відеоінструкції, аудіалам – тематичний музичний супровід, обговорення та словесний опис настрою майбутнього твору (іл. 8–9). Практичний кейс вправи до варіацій В. А. Моцарта: сісти зручно й стежити за диханням; сконцентрувати увагу на грудях і налаштуватися на світлі, радісні емоції; відчути теплі стосунки з друзями, родиною, світом; уявити, як сонце успіху й радості зазирнуло до нас; відчути, як музика задає ритм щастя, з яким ми рухаємося до гармонії власної душі.

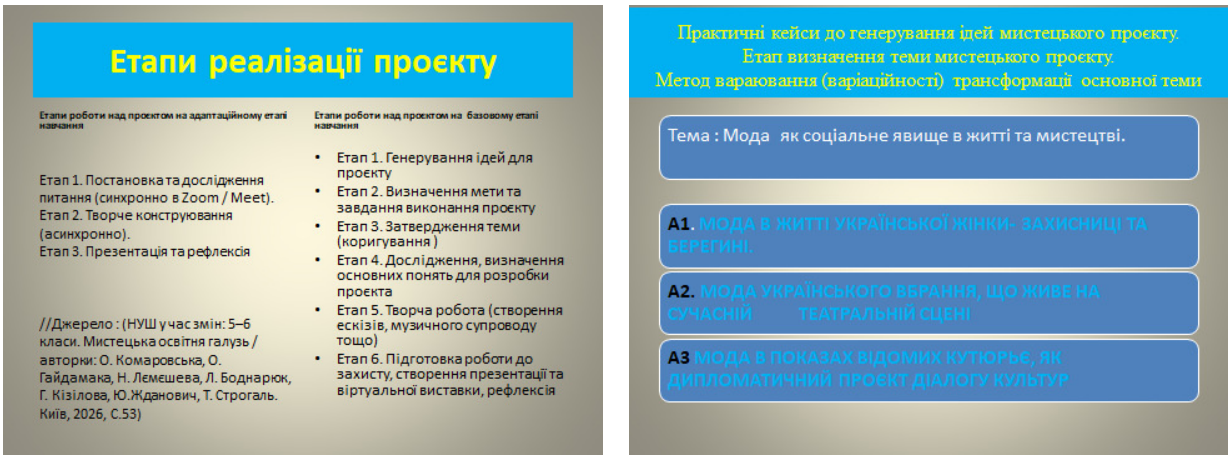


Іл. 8–9. Вправи поліпшення емоційного стану на уроці для аудіалів і візуалів (зокрема з використанням платформи SOUNDRAW)

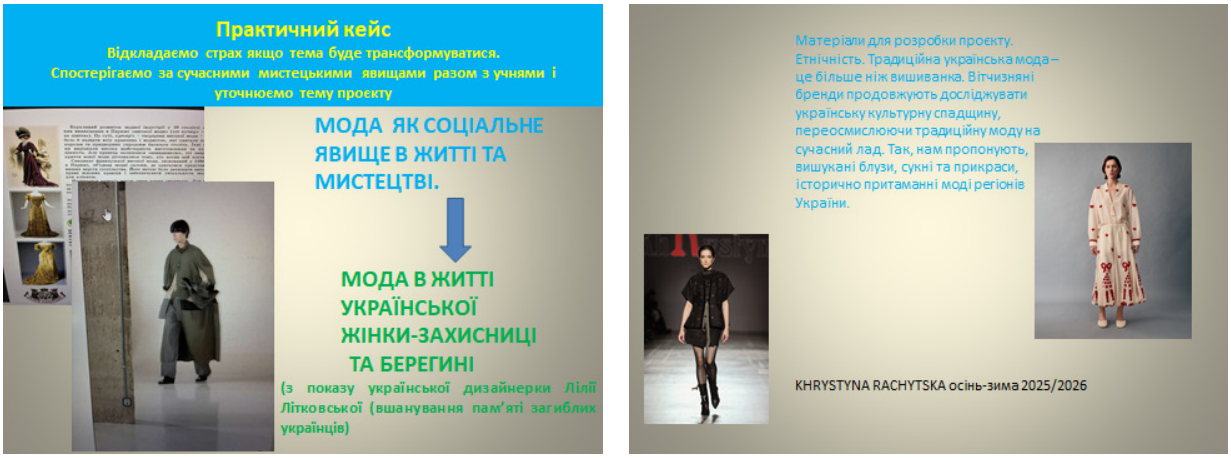
Дидактичний принцип варіаційності виразно виявляється в опануванні «Щедрика» М. Леонтовича, до якого все частіше звертаються автори підручників НУШ як до наочного зразка поліхудожньої парадигми (Гайдамака & Лємешева, 2022; Кондратова та ін., 2022; Масол, 2022). Твір, побудований на варіаційному розгортанні остинатної поспівки, слугує інструментом занурення здобувачів у міждисциплінарний простір життя відомої української пісні. Якщо в традиційній методиці (форматі моноуроку) варіаційність обмежувалася виконавською роботою в класі – слуханням, аналізом варіювання остинатної теми та хоровим розучуванням, то в сучасній освітній парадигмі НУШ цей принцип виводить засвоєння змісту на рівень міжмистецької та міждисциплі-

нарної синергії. Учні досліджують ладову, темпову та динамічну трансформацію чотиризвукового мотиву-першоджерела як в оригіналі М. Леонтовича, так і в новітніх інтерпретаціях (*Carol of the Bells*, джазові, рок- та електронні обробки), усвідомлюючи, як архаїчна фольклорна поспівка трансформувалася в глобальний різдвяний символ. Інтегровані завдання охоплюють: *образотворче мистецтво та дизайн* – графічні та орнаментальні партитури, де вступ кожного голосу позначається зміною товщини лінії чи кольору, ескіз обкладинки цифрового альбому *Carol of the Bells*; *пластичне інтонування* – вправу «Жива фактура», у якій остинатний мотив передається циклічним рухом рук, а нові підголоски – розширенням пластичного простору; *театр, кіно й анімацію* – порівняльний аналіз використання «Щедрика» у кіно та рекламі, сценічну драматизацію сюжету веснянки про ластівку; *літературну творчість і медіаграмотність* – синквейни про «мандрівку» мелодії крізь століття та дослідження гастрольного маршруту Української Республіканської капели під орудою О. Кошиця (1919–1924) як першого успішного прикладу культурної дипломатії України.

Дидактичний принцип варіаційності можна простежити й під час формування наскрізних умінь учнів. Так, у 9 (завершальному) класі базової школи автори всіх підручників пропонують створення мистецьких проєктів, у яких наскрізні вміння демонструються в повному обсязі. На іл. 10–11 представлено етапи реалізації проєктів на різних рівнях (адаптаційному та базовому) і приклади варіацій основної теми «Мода як соціальне та культурне явище»: «Мода в житті сучасної жінки – захисниці, берегині», «Мода українського вбрання, що живе на сучасній сцені», «Мода в показах українських кутюр'є як дипломатичний проєкт діалогу культур».



Іл. 10. Етапи реалізації мистецького проєкту та варіювання його основної теми



Іл. 11. Практичний кейс: трансформування теми «Мода як соціальне явище в житті та мистецтві»

Висновки. У мистецькій освіті варіаційність виявляється в кількох площинах. По-перше, у самих підручниках: їхня варіативність демонструє різні авторські погляди на викладання мистецтва в закладах загальної середньої освіти на різних рівнях, проте в кожному знаходимо спільні теми, які автори розкривають з певними змінами репертуару та структури уроку, зберігаючи незмінною дидактичну тріаду «сприймання – створення – виконання». По-друге, у методиці сприймання музики: опанування варіаційної форми (від «Їхав козак за Дунай» і варіацій В. А. Моцарта до «Щедрика» М. Леонтовича) розвиває гнучкість, асоціативно-образне мислення та здатність бачити трансформацію одного задуму в різних видах мистецтва. По-третє, в арт-педагогічних технологіях: метод «паузи вслуховування» дає змогу через багаторазове сприймання одного твору стежити за варіюванням емоційного стану учнів, що в умовах війни має особливе значення. По-четверте, у проєктній діяльності, де варіювання основної теми формує наскрізні вміння здобувачів. Варіаційність простежується і в роботі з онлайн-ресурсами та ШІ, які пропонують варіації відповідей на однотипні завдання; водночас такі варіації потребують критичної перевірки. Отже, поняття варіаційності має значення далеко за межами мистецтвознавства: воно стає дидактичним принципом, спрямованим на формування гнучкості мислення здобувачів під час сприймання й аналізу творів мистецтва та їхнього залучення до творчої діяльності.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з емпіричною перевіркою ефективності варіаційних методів у різних вікових групах, розробленням критеріїв оцінювання гнучкості мислення здобувачів та методичних рекомендацій щодо використання ШІ-інструментів у мистецькій освіті.

Авторські внески згідно з CRediT / Author Contributions (CRediT)
Фомін Володимир – концептуалізація, методологія, наукове керівництво, редагування рукопису.
Беземчук Лариса – дослідження, розроблення практичних кейсів, візуалізація, написання первинного варіанту рукопису.

Фінансування / Funding
Дослідження виконано без фінансової підтримки.

Етика та згода учасників / Ethics and Informed Consent
Не застосовується.

Дозволи на зображення / Image Permissions
Ілюстрації (іл. 1, 3–4, 6–11) – авторські навчальні матеріали та роботи учнів; репродукцію твору А. Матісса (іл. 5) та обкладинки підручників наведено з освітньою та науково-аналітичною метою як цитування.

Доступність даних / Data Availability
Не застосовується.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Автори стверджують, що при створенні цієї статті вони не використовували технології штучного інтелекту для написання тексту. Зображення, згенеровані ШІ (іл. 6), є учнівськими роботами й наведені як об'єкт аналізу.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Автори заявляють про відсутність конфлікту інтересів щодо цього дослідження, включаючи фінансові, особисті, авторські чи будь-які інші, які могли б вплинути на дослідження, а також на результати, представлені в цій статті. Володимир Фомін є головним редактором журналу «Professional Art Education». Відповідно до редакційної політики журналу та настанов COPE щодо рукописів, поданих членами редакції, він не брав участі в редакційному розгляді рукопису, доборі рецензентів, рецензуванні та ухваленні рішення про публікацію; ці етапи здійснювали інші члени редакційної колегії незалежно від нього під час подвійного сліпого рецензування. Участь В. Фоміна в підготовці випуску обмежувалася технічною верстkою статті та випуску журналу.

Надійшла до редакції / Received: 09.09.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 30.09.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 14.10.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Александрова, О. (2022). *Варіантність і варіантна форма у музиці XX століття* [Монографія]. Факт.

Беземчук, Л., Біницька, К., Соколова, А., & Коханська, С. (2026). Методи «мистецького детективу» та «кроссенс» у професійній підготовці вчителів Нової української школи. *Наука і техніка сьогодні*, *5*(59), 1197–1211. **https://doi.org/10.52058/2786-6025-2026-5(59)-1197-1211**

Бугаєць, Н. А., Пінчук, О. І., & Гамівка, А. (2024). Конкурсна варіація як музично-хореографічна форма змагальних композицій європейських та латиноамериканських танців. *Professional Art Educa-*

tion, *5*(1), 15–25. **https://doi.org/10.34142/27091805.2024.5.01.02**

Гайдамака, О. В., & Лємешева, Н. А. (2022). *Мистецтво: підручник інтегрованого курсу для 5 класу закладів загальної середньої освіти*. Генеза.

Заєць, В. (2019). Стиль музиканта-виконавця: діалектика і полілектика виконавської творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (1), 313–316. **https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.167016**

Іванова, І., & Возіянова, О. (2020). Специфіка піаністичної трактовки теми «Їхав козак за Дунай» у варіаціях К. Вебера та його сучасників – Й. Гуммеля та Л. Бетховена. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, (19), 148–157. **https://doi.org/10.33287/222042**

Інновації та технології в сучасному мистецтві: навчально-методичний посібник. (2024). Твори. **https://doi.org/10.31652/978-617-558-178-0-1-209**

Кондратова, Л. Г., Федун, С. І., & Чорний, О. В. (2022). *Мистецтво: підручник інтегрованого курсу для 5 класу закладів загальної середньої освіти*. Навчальна книга – Богдан.

Лі, Ц. (2026). Варіаційність у системі фортепіанної творчості: структурно-семантичний підхід. *Музичне мистецтво і культура*, (47). **https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-14**

Масол, Л. М. (2022). *Мистецтво: підручник інтегрованого курсу для 5 класу закладів загальної середньої освіти*. Освіта.

Матійчин, І. (2025). Репрезентація художньо-педагогічних технологій у публікаціях журналу «Мистецтво та освіта». *Вісник Львівського університету. Серія педагогічна*, (43), 117–127. **https://doi.org/10.30970/vpe.2025.43.13809**

Нова українська школа: засоби реалізації адаптаційного циклу навчання базової середньої освіти з мистецької освітньої галузі (В. В. Кондратова, Ред.). (2026). КЗ «КОІППО імені Василя Сухомлинського».

НУШ у час змін: 5–6 класи. Мистецька освітня галузь (О. Комаровська, О. Гайдамака, Н. Лємешева, Л. Боднарюк, Г. Кізілова, Ю. Жданович, & Т. Строгаль, Авт.). (2026).

Пушкарьова, Т., Лянной, Ю., & Гриценко, О. (2024). Варіативний підручник у початковій школі: атрибути, функції, можливості. *Проблеми сучасного підручника*, (32), 227–234. **https://doi.org/10.32405/2411-1309-2024-32-227-234**

Ткач, А. В. (2013). Про співвідношення понять «варіант», «інваріант», «варіантність», «варіювання» у слов'янському мовознавстві. *Філологічні студії*, (9, ч. 2), 181–185.

Ходот, А. (2026). Психоестетичний підхід як методологічний орієнтир виконавської підготовки естрадного вокаліста. *Professional Art Education*, *7*(2), 199–206. **https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.20**

Черноіваненко, А. Д. (2018). Музично-інструментальна культура в системі музичного етосу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, (2), 27–42. **https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2018.153373**

Юрова, Т., & Мацевко, Т. (2026). Практичний досвід використання засобів культури і мистецтва в ігротерапевтичних технологіях психолого-педагогічної реабілітації дітей із зони бойових дій. *Professional Art Education*, *7*(2), 36–55. **https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.04**

REFERENCES

Aleksandrova, O. (2022). *Variantnist i variantna forma u muzytsi XX stolittia* [Variance and variant form in 20th-century music] [Monograph]. Fakt [in Ukrainian].

Bezemchuk, L., Binytska, K., Sokolova, A., & Kokhanska, S. (2026). Metody «mystetskoho detektyvu» ta «krossens» u profesiinii pidhotovtsi vchyteliv Novoi ukrainskoi shkoly [The "art detective" and "crossens" methods in the professional training of New Ukrainian School teachers]. *Nauka i tekhnika sohodni*, *5*(59), 1197–1211. **https://doi.org/10.52058/2786-6025-2026-5(59)-1197-1211** [in Ukrainian].

Bugaets, N. A., Pinchuk, O. I., & Hamivka, A. (2024). Konkursna variatsiia yak muzychno-khoreohrafichna forma zmahalnykh kompozytsii yevropeiskykh ta latynoamerykanskykh tantsiv [Competition variation as a musical and choreographic form of competitive compositions of European and Latin American dances]. *Professional Art Education*, *5*(1), 15–25. **https://doi.org/10.34142/27091805.2024.5.01.02** [in Ukrainian].

Chernoivanenko, A. D. (2018). Muzychno-instrumentalna kultura v systemi muzychnoho etosu [Musical-instrumental culture in the system of musical ethos]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Muzychne mystetstvo*, (2), 27–42. **https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2018.153373**

[in Ukrainian].

Haidamaka, O. V., & Liemieshova, N. A. (2022). *Mystetstvo: pidruchnyk intehrovanoho kursu dlia 5 klasu zakladiv zahalnoi serednoi osvity* [Art: A textbook of the integrated course for grade 5 of general secondary education institutions]. Heneza [in Ukrainian].

Ivanova, I., & Voziianova, O. (2020). Spetsyfika pianistychnoi traktovky temy «Ikhav kozak za Dunai» u variatsiiakh K. Webera ta yoho suchasnykiv – Y. Hummelia ta L. Betkhovena [Specifics of the pianistic interpretation of the theme "A Cossack rode beyond the Danube" in the variations of C. Weber and his contemporaries J. Hummel and L. van Beethoven]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, (19), 148–157. **https://doi.org/10.33287/222042** [in Ukrainian].

Khodot, A. (2026). Psykhoestetychnyi pidkhid yak metodolohichnyi oriientyr vykonavskoi pidhotovky estradnoho vokalista [The psychoaesthetic approach as a methodological orientation in the performance training of popular music vocalists]. *Professional Art Education*, *7*(2), 199–206. **https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.20** [in Ukrainian].

Komarovska, O., Haidamaka, O., Liemieshova, N., Bodnariuk, L., Kizilova, H., Zhdanovych, Yu., & Stroghal, T. (2026). *NUSh u chas zmin: 5–6 klasy. Mystetska osvitnia haluz* [NUS in times of change: Grades 5–6. Arts education field] [in Ukrainian].

Kondratova, L. H., Fedun, S. I., & Chornyi, O. V. (2022). *Mystetstvo: pidruchnyk intehrovanoho kursu dlia 5 klasu zakladiv zahalnoi serednoi osvity* [Art: A textbook of the integrated course for grade 5 of general secondary education institutions]. Navchalna knyha – Bohdan [in Ukrainian].

Kondratova, V. V. (Ed.). (2026). *Nova ukrainska shkola: zasoby realizatsii adaptatsiinoho tsyklu navchannia bazovoi serednoi osvity z mystetskoi osvitnoi haluzi* [New Ukrainian School: Means of implementing the adaptive cycle of basic secondary education in the arts field]. KZ «KOIPPO imeni Vasylia Sukhomlynskoho» [in Ukrainian].

Li, Ts. (2026). Variatsiinist u systemi fortepiannoi tvorchosti: strukturno-semantychnyi pidkhid [Variation in the system of piano creativity: A structural-semantic approach]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, (47). **https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-14** [in Ukrainian].

Masol, L. M. (2022). *Mystetstvo: pidruchnyk intehrovanoho kursu dlia 5 klasu zakladiv zahalnoi serednoi osvity* [Art: A textbook of the integrated course for grade 5 of general secondary education institutions]. Osvita [in Ukrainian].

Matiichyn, I. (2025). Reprezentatsiia khudozhno-pedahohichnykh tekhnolohii u publikatsiiakh zhurnalu «Mystetstvo ta osvita» [Representation of artistic and pedagogical technologies in papers published in the Art and Education journal]. *Visnyk of Lviv University. Series Pedagogics*, (43), 117–127. **https://doi.org/10.30970/vpe.2025.43.13809** [in Ukrainian].

Innovatsii ta tekhnolohii v suchasnomu mystetstvi [Innovations and technologies in contemporary art] [Teaching manual]. (2024). Tvory. **https://doi.org/10.31652/978-617-558-178-0-1-209** [in Ukrainian].

Pushkarova, T., Liannoi, Yu., & Hrytsenko, O. (2024). Variatyvnyi pidruchnyk u pochatkovii shkoli: atrybuty, funktsii, mozhlyvosti [Variant textbook in primary school: Attributes, functions, possibilities]. *Problemy suchasnoho pidruchnyka*, (32), 227–234. **https://doi.org/10.32405/2411-1309-2024-32-227-234** [in Ukrainian].

Tkach, A. V. (2013). Pro spivvidnoshennia poniat «variant», «invariant», «variantnist», «variiuvannia» u slovianskomu movoznavstvi [On the relationship of the concepts "variant", "invariant", "variance", "variation" in Slavic linguistics]. *Filolohichni studii*, (9, Pt. 2), 181–185 [in Ukrainian].

Yurova, T., & Matsevko, T. (2026). Praktychnyi dosvid vykorystannia zasobiv kultury i mystetstva v ihroterapevtychnykh tekhnolohiiakh psykholoho-pedahohichnoi reabilitatsii ditei iz zony boiovykh dii [Practical experience of using cultural and artistic means in play-therapy technologies of psychological and pedagogical rehabilitation of children from combat zones]. *Professional Art Education*, *7*(2), 36–55. **https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.04** [in Ukrainian].

Zaiets, V. (2019). Styl muzykanta-vykonavtsia: dialektyka i polilektyka vykonavskoi tvorchosti [The style of the performing musician: Dialectics and polylectics of performing creativity]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, (1), 313–316. **https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.167016** [in Ukrainian].

УДК 391(477):7.012 **DOI** https://doi.org/10.34142/27091805.2026.7.02.33

Омельченко Ольга
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди, *Харків, Україна*
email: o.omelchenko@hnpu.edu.ua

Olha Omelchenko
Candidate of Art Studies, Associate Professor at the Department of Design, H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, *Kharkiv, Ukraine*
email: o.omelchenko@hnpu.edu.ua

ВІДОБРАЖЕННЯ «СВІТОВОГО ПОРЯДКУ» У НАРОДНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КОСТЮМІ

Мета дослідження: висвітлити побудову «світового порядку», зміст та значення орнаментальної символіки в традиційному народному українському костюмі та окреслити можливості використання цих знань у підготовці дизайнерів.

Методи: описовий метод – для аналізу художніх особливостей традиційних орнаментальних композицій; структурно-аналітичний – для класифікації комплексів народного костюма за функцією, формотворчими прийомами крою й технологіями; структурно-композиційний – для з'ясування побудови моделі «світового порядку» в костюмі; порівняльно-історичний – для виявлення чинників змін орнаментальних мотивів; діалектичний метод і синтез – для розгляду еволюції традицій у взаємозв'язку із сучасними тенденціями дизайну.

Наукова новизна: розкрито відображення моделі «світового порядку» у структурі, формоутворенні та орнаментиці традиційного українського костюма – від головного убору (небесний рівень) до плечового й поясного одягу (земний рівень); узагальнено символіку орнаментальних знаків як мови давньослов'янських вірувань та простежено її трансформацію в сучасній вишиванці й дизайні вбрання у стилях «етно» та «фольк».

Результати: встановлено, що основою духовності традиційного українського мистецтва є давньослов'янські уявлення про єдність людини й природи, які віддзеркалилися в знаках-символах сонця, землі, води, рослин і тварин, що прикрашали вироби та виконували функцію оберегів. Показано, що костюм уособлював модель світобудови, а кожна людина засобами орнаментації та оздоблення індивідуально творила «свою долю». Результати впроваджено в навчальні дисципліни підготовки дизайнерів костюма.

Висновки: знання духовної складової традиційної української культури є основою для розуміння, збереження та використання її ідентичної творчої мови в сучасному житті й дизайні костюма; сучасна вишиванка постає результатом поєднання нових тенденцій формоутворення з народною творчістю.

Ключові слова: вишиванка, традиційний український костюм, символіка «світового порядку», символіка орнаментації, дизайн одягу.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

THE REFLECTION OF THE "WORLD ORDER" IN UKRAINIAN FOLK COSTUME

The purpose of the study: to reveal the construction of the "world order", the content and significance of ornamental symbolism in traditional Ukrainian folk costume, and to outline ways of using this knowledge in the training of designers.

Methods: the descriptive method was used to analyse the artistic features of traditional ornamental compositions; the structural-analytical method to classify folk costume ensembles by function, cutting techniques and technologies; the structural-compositional method to examine the "world order" model in costume; the comparative-historical method to identify factors in the change of ornamental motifs; the dialectical method and synthesis to consider the evolution of traditions in connection with contemporary design trends.

Scientific novelty: the reflection of the "world order" model in the structure, form-making and ornamentation of traditional Ukrainian costume is revealed – from the headdress (the celestial level) to shoulder and waist garments (the earthly level); the symbolism of ornamental signs as the language of ancient Slavic beliefs is generalized and its transformation in the contemporary vyshyvanka and in "ethno" and "folk" style clothing design is traced.

Results: the spiritual foundations of traditional Ukrainian art are shown to lie in ancient Slavic notions of the unity of humans and nature, reflected in symbolic signs of the sun, earth, water, plants and animals that adorned handmade objects and served as protective talismans. The costume embodied a model of the cosmos, and each person shaped "their own destiny" through ornamentation and embellishment. The results have been implemented in courses for costume designers.

Conclusions: knowledge of the spiritual dimension of traditional Ukrainian culture is the basis for understanding, preserving and applying its distinctive creative language in modern life and costume design; the contemporary vyshyvanka results from combining new trends in form-making with folk art.

Keywords: vyshyvanka, traditional Ukrainian costume, symbolism of the "world order", symbolism of ornamentation, clothing design.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями.

У підготовці дизайнерів у вищій школі актуальними є питання вивчення народної культури, предметів декоративно-ужиткового мистецтва України та збереження традицій у сучасній дизайнерській практиці. До наших днів збереглися народні вироби, наповнені символічними орнаментами, але значеннєвий зміст їх поступово втрачається. Вони вимагають вивчення, розшифровки, збереження та розвитку. Першочерговими є питання розуміння традиційних особливостей ідентичної культури. Ця тема є цікавою для всіх спеціалізацій сучасного дизайну, які звертаються до витоків народної культури, обирають джерелом натхнення для своєї творчості народне мистецтво України, тому обрана тема є актуальною і важливою.

На кафедрі дизайну і технологій Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди існують освітні програми з дисциплінами де вивчають основи народного мистецтва України: зі спеціальності В2.04 Дизайн – (дизайн костюма), а саме «Традиції та еволюція костюму», та А4.10 Середня освіта (Технології) дисципліна «Технології українського декоративно-ужиткового мистецтва», де знайомляться з техніками оздоблення, в тому числі вишивкою. Знання своєї культури є ключем до розуміння нашого коріння. Більшість проблем пов'язано з використанням народної спадщини у сьогоденні. Зрозуміло, що використання етнічного матеріалу в сучасному житті потребує нових зв'язків з середовищем, матеріалами, функцією, поведінкою тощо, в пошуках виразної мови і взаємодії з народним традиційним мистецтвом. Можна виокремити деякі підходи в різних видах дизайну, де необхідні ці знання, а саме: реставрація, реконструкція, імітація, інтерпретація, асоціативність, цитування, стилізація.

Найпоширеними сучасними підходами в

дизайні та образотворчому мистецтві є *інтерпретація* - творче виконання художнього твору, що ґрунтується на самостійному авторському тлумаченні виконавця зі збереженням змісту, ідеї. *Асоціативність* – установлення зв'язків між уявленнями чи явищами, порівнювати, ототожнювати, стилізувати їх, знаходячи характерні ознаки; це одна з найголовніших рис всякого художнього мислення. *Цитування* мистецького напрямку та використання художніх прийомів його представників у дизайні. *Стилізація* – відповідність прикмет певного стилю, творчий процес пошуку нового художнього образу, змінення зовнішнього вигляду форми засобами умовних прийомів, надання їй нової виразної характеристики.

Щодо завдань у навчальному процесі, першочерговими є вправи копіювання, наприклад графічного зображення історичних та народних костюмів, опанування декоративних технік та прийомів зображення. Так, у дизайні сучасного костюма існує розмежування на «Етно» стиль та «Фольк» стиль. В «Етно» стилі зберігаються головні традиційні етнічні мотиви та формоутворення костюмів, ідентифікуючі націю, з сучасним трактуванням у сценічних, презентабельних костюмах. «Фольк» стиль відповідає більш вільному формоутворенню, авторськими інтерпретаціями з джерелами натхнення, яким обирається народна творчість (архітектура, предмети побуту, традиційні ремесла тощо). Особливо увага у виконанні костюмів надається ручній роботі (іл. 3–5)

Аналіз основних досліджень і публікацій. В Україні вже декілька років святкують день вишиванки. Що ж таке «вишиванка», яку історію вона має? Войтович В. (2005) зауважує, що «вишиванка – національна біла вишита сорочка, що є символом здоров'я, краси, щасливої долі, родової пам'яті, порядності, любові, святковості. Виготовляли вишиванку із лляного чи конопляного полотна домашньої роботи» (Войтович, 2005, с. 68). У Вікіпедії є пояснення, що вишиванка, по-перше, це сучасне слово, правильно «вишита сорочка», по-друге, це частина народного вбрання, особливості якого повинно розглядатися у комплексі всього костюма, по-третє, будь-який текстильний виріб, оздоблений вишивкою не тільки в костюмі (головні убори, торбинки), а й в інтер'єрі (рушники, скатертини, наволоки, підзори тощо) мають право називатися «вишиванками», в-четверте, «вишивка, вишивання» – загальновідоме і поширене рукодільне мистецтво прикрашати різноманітними візерунками тканини, речі зі шкіри (Омельченко, 2013) (Вишиванка, n.d.). У вишивці відтворилися найдавніші вірування ще до християнського періоду, тому доцільно звернутися до витоків та чинників утворення символіки народної творчості і місця сорочки в цій системі.

Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. (1993) розглядають питання теорії та історії декоративно-прикладного мистецтва, його основні види та ремесла, зокрема костюм та види оздоблення (Антонович та ін., 1993). При вивченні народного одягу, як виду матеріальної та духовної культури, Ніколаєва Т.А. (1996, 2005) зазначає: «…одяг як один із необхідних умов людини виконує ряд функцій, найважливішими з яких є захисна, оберегова, обрядова, естетична, етнічна, соціальна, статева» (Ніколаєва, 1996, с. 18). Дослідник прагне знайти відповіді у мистецьких особливостях: матеріалі, крою, формоутворенні, техніки виконання, оздоблення, колористики, способів носіння, об'єднання складових у комплекси, видах прикрас. Тому аналізуються як конструктивно-технологічні прийоми створення об'ємно-просторових форм одягу, так і орнаментально-колористичні, декоративні, змістові особливості його художнього оформлення, що так бездоганно зливаються в єдине композиційне ціле (Ніколаєва, 1996, 2005). Більшість публікацій мають описовий історичний характер народних виробів та поверхнево торкаються давнього світобачення.

Глибокий аналіз світосприйняття наших предків представлені в працях Рибакова Б. (1997) «Язичництво давніх слов'ян», Войтовича В. (2005) «Українська міфологія», групи дослідників: Завадська В., Музиченко Я., Таланчук О., Шалак О. (2002) «100 найвідоміших образів української міфології». Наші предки залишили відлуння своїх вірувань у мистецьких побутових творах української традиційної культури. Систематизацію знаків української орнаментики подає М. Селівачов (2005), народного ткацтва – Є. Шевченко (1999), моделювання костюма в Україні ХХ ст. – З. Тканко та О. Коровицький (2000). Сучасні дослідження розглядають генезу та семіотику українського орнаменту (Васильєв & Тюрменко, 2025), використання народної вишивки у творчості дизайнерів одягу (Варивончик, 2012), національний одяг як чинник етнодизайну (Сиваш, 2017) та україн-

ський народний костюм як синтез традиції і сучасності (Безугла, 2022). Мистецький образ українського народного костюма в сучасному жанровому портреті, зокрема в контексті російсько-української війни, досліджує С. Долеско (2022).

Формулювання цілей та завдань статті. Основна ідея публікації та мета -показати світобачення наших предків, невмирущу цінність талановитого народу, які через мистецтво утворили «світовий порядок», закладений в основи формоутворення та смислового змісту народного костюма і сорочки особисто, де розкривається глибинне коріння духовного життя народу.

Виклад основного матеріалу. Середовище проживання наших предків пов'язане з природним оточенням, умінням пристосуватися до певної географічної місцевості, унікальних умов та використання місцевих матеріалів, а також зв'язку з трудовими та аграрними циклами. Войтович В. та Таланчук О. свідчать про українську міфологію – спосіб пізнання світу, втілення найдавніших уявлень утворення світобудови у своє життя (Войтович, 2005; Завадська та ін., 2002). Тому символізація – характерна риса світосприйняття наших предків, де головним чинником є вірування в сили природи та відповідних божеств від яких залежало їх життя. У міфах, казках, поетичній творчості передавалися уявлення народу про будову та порядок всесвіту. Одухотвореність природних явищ, тварин, рослин відбилися в організації житла, розписах, в текстилі для інтер'єру, у створенні та декорі костюма, посуду, знарядь праці та орнаментиці, що їх наповнювала. Сама людина вважала себе часткою природи - мікрокосм у макрокосмі. Отже, житло, одяг, предмети побуту створювалися, наповнюючись символами відповідно до розуміння устрою світу як моделі світобудови. Природу, довкілля людина сприймала у єдності 3-х рівнів по вертикалі: нижній – підземний пов'язаний з потойбічним світом, з предками, з минулим. Середній – земний, пов'язаний із справжньою реальністю, зі світом, що наповнює землю рослинами, тваринами, людьми та результатами людської праці. Верхній – пов'язаний з небесними божествами: сонцем, місяцем, зірками, блискавкою та громом, дощовою водою, а також з майбутнім.

Одним із об'єктів, у якому втілилася модель світобудови, є традиційний український костюм. Використовуючи природні матеріали, рослинні волокна, вовну тварин, наші предки створили традиційні види одягу, доцільні по крою та формоутворенню, багатофункціональні по використанню з традиційною художньою системою декору у повсякденному, святковому, обрядовому костюмі. Так само як і в оселі, в українському костюмі втілився світогляд предків про єдність людини і природи та про «світовий порядок». Фігура людини – вертикальна вісь, що асоціативно зв'язує землю з небом. Людина порівнювала своє життя з життям рослини, з деревом, звідси символ «світового дерева», «родового дерева – вазону». Таланчук О. відмічає: «Світове дерево уособлює в собі єдність всього світу. Це своєрідна модель всесвіту й людини, де для кожної істоти предмету чи явища є своє місце. Це також посередник між світами – своєрідна дорога, міст, драбина, якими можна перейти до світу богів або в потойбіччя» (Завадська та ін., 2002, с. 22). Аналогічно вертикаль людини вміщала 3 рівня: голова – верхній, небесний, пов'язаний із сонцем, луною, дощовою водою; стан - середній, пов'язаний з родючою землею; ноги - нижній рівень, пов'язаний з шануванням предків та зв'язком з потойбічним світом і рухом за долею, шляхом душі до Бога від народження до смерті. Розміщення орнаментального декору у костюмі відповідало змісту символів та загальноприйнятих природних рівнів. Символи сонця, небесної дощової води були зосереджені у декорі головних уборів та прикрас. Форму кола мали обручі, стрічки, вінки, шапки та інші головні убори. Сонце у вигляді кола чи замкненого кільця асоціювалося з нескінченністю природи, рухом, оновленням, відродженням. Дівчата до заміжжя прикрашали голову з розпущеним волоссям або косами стрічкою, обручом із квітами. Значним за важливістю був весільний вінок із живих квітів – найвищого ступеня краси природи – символ готовності нареченої надати нове життя. Квітка вважалася головним асоціативним показником зрілості до «продовження Роду» та прекрасним витвором природи. Символічно вона порівнювалась з розвитком людини. Від зерна, похованого в землю, утворювалося стебло з листями, а згодом розквітала квітка, яка давала сім'я, багатство і процес оновлення та відродження, воскресіння повторювався. Тому квітам приділялась така увага в орнаменті, костюмі, вишивці, ткацтві, розписі архітектурних поверхонь, меблів, посуду.

Вінок, вінець – замкнене коло без початку та кінця, символ вічності та оновлення, символ сонця. «Сонце – головне джерело світла і тепла…З першим променем сонця вранці, за повір'ям, знищується вплив злих духів. Отже, сонце символізує знання, справедливість, милосердя, переможця неправди і всякого зла. А ще – це чоловіче начало» (Завадська та ін., 2002, с. 36). Від вінка на плечі та стан звисали різнокольорові стрічки веселки – символ небесного дощу, живлюща волога, яка зрошує землю і дає життя. Вишиті кінці рушникоподібних убрусів, наміток, які обгортали голову, звисали на плечі і теж мали символ небесної води. Шию прикрашали коралове намисто, дукачі – сонячний оберіг голови, душі та тіла. Довге волосся уособлювало космічну енергію, силу та свободу дівчат. Після весілля жінка повинна була укладати та ховати волосся під вишитий головний убір: очіпок, хустку, розуміючі, що вона підпорядкована чоловікові і перебуває під захистом даних йому Божих сил. Відкрите волосся вважалося гріхом.

Стан людини належав другому середньому рівню, тому плечовий та поясний одяг наповнені орнаментикою землі. Головним видом натільного одягу була біла сорочка – символ чистоти «Білого Світу» (іл. 1–2). У формі з'єднання прямокутного крою стану та рукава, найдавнішого тунікоподібного типу сорочки (чоловічої та жіночої) лежить хрест – 4 сторони світу, центром якого є отвір для голови. Складена навпіл по вертикалі сорочка мала Т-подібний силует. У подальших видах крою жіночої сорочки з'явилися варіанти з'єднання рукава, плечової уставки і стану. Доцільність та безвідходність матеріалу, витканого на верстаті (53 см. шириною), досягалася з'єднанням прямокутних деталей. Усі «вразливі» місця, отвори сорочки – горло, пазушка, низ рукава, низ подолу «захищені» орнаментами-оберегами, функціонально – обробка і закріплення країв від потріпування. Художніми акцентами у сорочці була верхня плечова частина: рукава – шанування трудових рук, пазушка та плечі - захист душі. Ці частини наповнені квітучими рослинами. Вишиті мотиви барвінку ототожнювали життєдайну енергію, вірність; хмель свідчив про побажання довгого життя; калина, троянди, лілії, ружі та інші квіти і рослини свідчили про молодість, нев'янучу красу; дубове листя, колосся – символ чоловічої сили, міцності, надійності, багатства; винограду, соняшника – великої родини. Кожна майстриня утворювала індивідуальний неповторний декор сорочки і техніки вишивання – закодоване побажання щасливого життя (Знаки, 1992). Неможливим було копіювання орнаментальних мотивів з чужих сорочок, бо вважалось вкраденою долею. Тому кожна майстриня творила «свою долю» з особистою композицією і декоративною цілісною мовою, що свідчило про природнє обдарування і відчуття художнього смаку, кмітливості, унікальності. Утеплений безрукавний плечовий одяг теж був з рослинними орнаментами – керсетки, кептарі, камізельки не закривали рукава, тому узори сорочки брали участь у різних композиційних рішеннях костюма. Сорочки відрізнялися за функціональним використанням: повсякденні, сіножаті, святкові, обрядові, весільні. Різноманітність досягалася за допомогою декору, смислових та кількісних заповнень орнаментами. Нижній рівень сорочки – частина потойбіччя, з мотивами земної води, водоплавних птахів, які несуть душу до Бога, нагадуючи, що людина смертна, не вічна, тому за термін життя повинна робити добро і залишити благословення роду.

Сорочка як вид одягу була символом материнської та батьківської енергії, кохання. При пологах у сорочку приймали та завертали немовля, у материнську – доньку, у батьківську – сина, вірячи у передачу здоров'я, сили, добробуту, талантів, життєвого досвіду. Відповідно створювалися дитячі сорочки з м'яких ношених сорочок батьків.





Іл. 1. Костюм як модель відображення «світового порядку». **Іл. 2.** Сорочка – символ «Білого Світу»

Поясний жіночий незшитий одяг асоціювався з родючою ораною землею. Прямокутна форма плахтової тканини або обгортки, запаски (фартуха) схожі на поле, нею обгортали стан жіночої фігури. Вовняні тканини відрізнялися малюнками смуги та клітини – символи ораного поля. На дівочих плахтах в клітинках зображені мотиви зорі – хрестоподібні восьми пелюсткові квіти. Зоря асоціювалася з будь яким початком: світло нового дня, зустрічі сонця, нової праці, руху. На весільних плахтах мотиви засіяного поля - ромби з чотирма крапками – мотиви родючості, запліднення. Жінка, що дає життя, порівнювалася із засіяним полем. Переважаючі кольори плахт, що виражали дітородний вік: контрастне поєднання червоного, зеленого, синього, помаранчевого. Попереду одягався фартух прямокутної форми з мотивами різнокольорових смуг, а святковий із мотивом «вазона – сімейного дерева». Жінки похилого віку носили обгортки із мотивами смуги та клітки приглушених кольорів: синіх, коричневих, темно-сірих, чорних. З-під плахти завжди виднівся край сорочки – нагадування про короткий термін життя. Ноги асоціювалися з рухом, дорогою життя, шляхом від народження до смерті, досвітом добрих справ, щоб після відходу знову відродитися. Символом щасливого сімейного життя були весільні червоні чобітки нареченої.

Сорочка та поясний одяг – основний комплекс костюма влітку. Утеплені види нагрудного одягу без рукавів та з рукавами, верхній одяг захищали від холоду всю людину. Декорування зосереджувалося по периметру виробів як обереги та функціонально для створення міцності та довговічності. Серед утепленого одягу символом багатства, родючості вважався кожух, прикрашений вишивкою. Він був обов'язковим атрибутом на весіллі будь-якої пори року, при народженні дитини, при будівництві хати, брав участь у різних сімейних та святкових обрядах.

Пояс грав практичну та символічну роль у народному костюмі чоловіка, жінки та дитини. Пояс дарували при народженні. Без пояса, як і без хреста, не можна було ходити. Особливими були весільні пояси із символікою землі та засіяного поля, іноді замість поясу використовувалися весільні рушники.

Прагнення зафіксувати основні природні образи в знаках-символах і передати їх майбутньому поколінню відбувалося через орнамент. Орнамент у житті наших предків це не лише візерунок. Орнамент – це художня система образотворчих знаків народу, яка наділена певними функціями. До них відносяться: організуюча, соціальна, символічна, інформаційно-комунікативна, захисно-оберегова, доброзичлива, естетична, архітектонічна, декоративна, традиційна. Будь-яка орнаментальна композиція містила смислове оповідання про носія, його місце в суспільстві, вікові особливості. Порядок розташування та

організації узорів відповідав закріпленій віками системі «світового порядку». Вона полягала в читанні інформації, розумінні, збереженні та повторюваності сполучної одухотвореної ролі орнаменту конкретного народу. У язичницьких віруваннях та міфах про влаштування світу існувала ієрархія божеств (природних сил), від яких залежало життя людини. З приходом християнства додавалися нові мотиви, залишаючи старі. Предки вірили в те, що зображення цих символів надавали основне захисно-оберегове значення на людину, її життя та довкілля. Передача доброзичливої інформації втілилася у прагненні наділити і зарядити певною позитивною енергією всі предмети побуту, зокрема костюм, створені руками людини і використовувані протягом усього життя. Доброзичлива, оптимістична енергетика несла очисну, життєствердну, непорушну силу любові, добра і світла. В естетичних уявленнях відобразилася чуттєва гармонізація сил природи та її зв'язок із людиною. Зразком для творчості була сама природа та прагнення передати в узагальнених стилізованих видах її форми. Архітектонічна функція підкреслювала пропорційні відносини та особливості форми, зосереджуючись на важливих художніх акцентах.

Декоративність – художня якість візерунку, індивідуальна графічна мова, стилізація, геометризована узагальненість, умовність відтворення асоціативних понять знаків-символів у різних природних матеріалах та техніках. Орнаментальні знаки-символи, що склалися в давнину та збереглися століттями, утвердилися як традиційна мова конкретного народу, місцевості. Однакове збереження загальної схеми «побудови світу» в костюмі та його формоутворення на різних територіях відрізнялися особливою регіональною та авторською іконографічною мовою, колористикою, техніками вишивання. За допомогою знаків відображалися і соціальні відмінності: за службово-трудовим становищем у суспільстві, статево-віковому, сімейному. Орнамент виконував акцентну смислову роль у формоутворенні предмета, підкреслював, виявляв архітектоніку форми чи поверхні. Важливу організуючу функцію орнамент вирішував у синтезі всіх складових частин одягу та її деталей, беручи участь у побудові костюма як моделі світобудови та порядку, від головного до другорядного. Отже, віками утворювалася, розвивалася, закріплювалася народна образотворча, орнаментальна система, яка несла конкретну інформацію і передавалася з покоління до покоління, стаючи традицією.

Що містить в собі «сучасна вишиванка» і які чинники вплинули не неї? Певні зміни і ознаки в традиційному народному костюмі відбулися ще у 30-50 роки XX століття у середовищі міст і стали розвиватися за впливами моди. Втрата вірувань і відмова в зміст орнаментики вплинули на історичну пам'ять. Головними чинниками можна вважати розвиток текстильної промисловості та течії формоутворення інтернаціонального одягу. Розвиток поліграфії, телебачення та приплив інформації різних світових культур надали можливість запозичувати та змішувати орнаментальні мотиви. Змінилися види одягу та стилі. Жіночий гардероб поповнився чоловічими брюками, шортами, спортивними майками, футболками тощо. Змінилася довжина одягу. Вишивка використовувалась як декоративний додаток. На відміну етнічній ідентичності з'явився «Фольк» стиль в якому вільно використовувалась орнаментика, масштаб мотивів, техніка виконання, комп'ютерні технології, штучні матеріали. В дизайні сучасного костюма «народні традиції» перетворились на концептуальний напрямок, джерело натхнення (іл. 3–5).



Іл. 3. Дизайн сучасного вбрання за мотивами народного костюма (ескізи студентів)



Іл. 4–5. Дизайн сучасного вбрання за мотивами народного костюма (моделі студентів; керівники Л. С. Григорова, М. Г. Куратова)

Висновки. Проаналізовано, що при дослідженні народного українського костюма важливим чинником у створенні, формоутворенні, структурі, декорі, смисловій наповненості орнаментами є давні вірування наших предків про єдність живої природи та відображення її моделі «світового порядку». У народному українському традиційному костюмі зберіглася структура розміщення орнаментів-символів на багато століть до наших днів.

Розкрито, що при використанні смислових, символічних формотворчих традиційних канонів у костюмі, різноманітність художнього образу досягалася нескінченною фантазією майстринь, багатством трактування природних мотивів, рукотворних технік та колористичних рішень.

Обгрунтовано, що мова народної орнаментики відбивала думку древніх слов'ян про влаштування світобудови за допомогою символів-оберегів в помешканні, в костюмі, в усіх предметах побуту. Традиційна орнаментика – це інформація про єдність та взаємозв'язок сил природи та людини. У ній відбилася духовність народу, ідеали краси, любові, доброзичливості та вічного життя.

Доведено, що сучасна вишиванка – результат впливу пошуків нових тенденцій формоутворення костюма та поєднання його з новими композиційними прийомами з народною творчістю, що відповідає напрямку «Фольк» стилю. Вишивка стає чуттєвим акцентом та естетичною насолодою зв'язку та любові людини з вічною природою та родом.

Перспективи подальших досліджень. Знання традицій та особливостей народної культури, безумовно, сприятимуть збереженню та розвитку цілющого та невичерпного джерела творчості.

Авторські внески згідно з CRediT / Author Contributions (CRediT)
Омельченко Ольга – одноосібне авторство.

Фінансування / Funding
Дослідження виконано без фінансової підтримки.

Етика та згода учасників / Ethics and Informed Consent
Не застосовується.

Дозволи на зображення / Image Permissions
Ілюстрації (іл. 1–5) – навчальні роботи студентів кафедри дизайну ХНПУ імені Г. С. Сковороди, наведені з дозволу авторки та керівників.

Доступність даних / Data Availability
Не застосовується.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence
Авторка стверджує, що при створенні цієї статті вона не використовувала технології штучного інтелекту.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest
Авторка заявляє про відсутність конфлікту інтересів щодо цього дослідження, включаючи фінансові, особисті, авторські чи будь-які інші, які могли б вплинути на дослідження, а також на результати, представлені в цій статті.

Надійшла до редакції / Received: 10.09.2026
Прорецензовано / Peer-reviewed: 01.10.2026
Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 15.10.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Антонович, Є. А., Захарчук-Чугай, Р. В., & Станкевич, М. Є. (1993). *Декоративно-прикладне мистецтво*. Світ.

Безугла, Р. І. (2022). Український народний костюм як синтез традиції і сучасності (на прикладі вбрання перших леді України). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (3), 95–100. https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/266086

Варивончик, А. В. (2012). Традиційна народна вишивка в творчості сучасних українських дизайнерів одягу. *Вісник мистецтвознавства Київського національного університету культури і мистецтв*, (26), 41–51. https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/692/

Васильєв, О., & Тюрменко, К. (2025). Український орнамент: генеза, історія, розвиток та сучасні практики. *Актуальні питання гуманітарних наук*, *92*(1), 143–150. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-1-19**

Войтович, В. (2005). *Українська міфологія* (2-ге вид.). Либідь.

Долеско, С. В. (2022). Мистецький образ українського народного костюма в жанровому портреті українських художників (Російсько-українська війна 2022 р.). *Мистецтвознавчі записки*, (41), 40–47. http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/4387

Завадська, В., Музиченко, Я., Таланчук, О., & Шалак, О. (2002). *100 найвідоміших образів української міфології.* Орфей.

Знаки. 155 стародавніх українських вишивок: альбом (Т. О. Островська, Упоряд.). (1992). Соняшник.

Ніколаєва, Т. О. (1996). *Історія українського костюма*. Либідь.

Ніколаєва, Т. О. (2005). *Український костюм. Надія на ренесанс*. Дніпро.

Омельченко, О. М. (2013). Мотиви природи в українській народній орнаментиці. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство*, (2), 94–97.

Селівачов, М. Р. (2005). *Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія)*. Редакція вісника «Ант».

Сиваш, І. О. (2017). Національний одяг як чинник етнокультури в контексті українського етнодизайну. *Мистецтвознавчі записки*, (31), 228–236. http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2807

Тканко, З., & Коровицький, О. (2000). *Моделювання костюма в Україні XX століття* [Навчальний посібник]. Брати Сиротинські і К.

Шевченко, Є. І. (1999). *Українська народна тканина*. Артанія.

Вишиванка. (n.d.). In *Вікіпедія*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Вишиванка

REFERENCES

Antonovych, Ye. A., Zakharchuk-Chuhai, R. V., & Stankevych, M. Ye. (1993). *Dekoratyvno-prykladne mystetstvo* [Decorative and applied art]. Svit [in Ukrainian].

Bezuhla, R. I. (2022). Ukrainskyi narodnyi kostium yak syntez tradytsii i suchasnosti (na prykladi vbrannia pershykh ledi Ukrainy) [Ukrainian folk costume as a synthesis of tradition and modernity (the case of the first ladies of Ukraine)]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, (3), 95–100. https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/266086 [in Ukrainian].

Dolesko, S. V. (2022). Mystetskyi obraz ukrainskoho narodnoho kostiuma v zhanrovomu portreti ukrainskykh khudozhnykiv (Rosiisko-ukrainska viina 2022 r.) [The artistic image of the Ukrainian folk costume in the genre portrait of Ukrainian artists (Russian-Ukrainian war of 2022)]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, (41), 40–47. http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/4387 [in Ukrainian].

Nikolaieva, T. O. (1996). *Istoriia ukrainskoho kostiuma* [History of Ukrainian costume]. Lybid [in Ukrainian].

Nikolaieva, T. O. (2005). *Ukrainskyi kostium. Nadiia na renesans* [Ukrainian costume: Hope for a renaissance]. Dnipro [in Ukrainian].

Omelchenko, O. M. (2013). Motyvy pryrody v ukrainskii narodnii ornamentytsi [Nature motifs in Ukrainian folk ornamentation]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Mystetstvoznavstvo*, (2), 94–97 [in Ukrainian].

Ostrovska, T. O. (Comp.). (1992). *Znaky. 155 starodavnikh ukrainskykh vyshyvok* [Signs: 155 ancient Ukrainian embroideries] [Album]. Soniashnyk [in Ukrainian].

Selivachov, M. R. (2005). *Leksykon ukrainskoi ornamentyky (ikonohrafiia, nominatsiia, stylistyka, typolohiia)* [Lexicon of Ukrainian ornamentation (iconography, nomination, stylistics, typology)]. Redaktsiia visnyka «Ant» [in Ukrainian].

Shevchenko, Ye. I. (1999). *Ukrainska narodna tkanyna* [Ukrainian folk textiles]. Artaniia [in Ukrainian].

Syvash, I. O. (2017). Natsionalnyi odiah yak chynnyk etnokultury v konteksti ukrainskoho etnodyzainu [National clothing as a factor of ethnic culture in the context of Ukrainian ethnodesign]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, (31), 228–236. http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2807 [in Ukrainian].

Tkanko, Z., & Korovytskyi, O. (2000). *Modeliuvannia kostiuma v Ukraini XX stolittia* [Costume design in 20th-century Ukraine] [Textbook]. Braty Syrotynski i K [in Ukrainian].

Varyvonchyk, A. V. (2012). Tradytsiina narodna vyshyvka v tvorchosti suchasnykh ukrainskykh dyzaineriv odiahu [Traditional folk embroidery in the work of contemporary Ukrainian fashion designers]. *Visnyk mystetstvoznavstva Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*, (26), 41–51. https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/692/ [in Ukrainian].

Vasyliev, O., & Tiurmenko, K. (2025). Ukrainskyi ornament: heneza, istoriia, rozvytok ta suchasni praktyky [Ukrainian ornament: Genesis, history, development and contemporary practices]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 92*(1), 143–150. **https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-1-19** [in Ukrainian].

Voitovych, V. (2005). *Ukrainska mifolohiia* [Ukrainian mythology] (2nd ed.). Lybid [in Ukrainian].

Vyshyvanka. (n.d.). In *Vikipediia* [Wikipedia]. https://uk.wikipedia.org/wiki/Вишиванка [in Ukrainian].

Zavadska, V., Muzychenko, Ya., Talanchuk, O., & Shalak, O. (2002). *100 naividomishykh obraziv ukrainskoi mifolohii* [100 most famous images of Ukrainian mythology]. Orfei [in Ukrainian].

Scientific Journal

PROFESSIONAL ART EDUCATION

Professional Art Education — рецензований науковий журнал відкритого доступу Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Журнал публікує результати досліджень з мистецької освіти, теорії та практики мистецтва і дизайну українською та англійською мовами. Усі статті проходять подвійне сліпе рецензування та розповсюджуються за ліцензією CC BY 4.0.

Professional Art Education is a peer-reviewed open-access scientific journal of H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University. It publishes research on arts education and on the theory and practice of art and design in Ukrainian and English. All articles undergo double-blind peer review and are distributed under the CC BY 4.0 licence.

Індексація журналу / Journal indexing

EBSCO · Crossref · Google Scholar · ERIH PLUS · OpenAlex · OpenAIRE · ROAD · SHERPA RoMEO · OUCI · Wikidata · DSPACE · НБУВ eVerLib

arteducation.pro
DOI prefix: 10.34142/27091805 · admin@arteducation.pro · +38 (098) 200-81-91

Professional Art Education : наук. журн. / Харків. нац. пед. ун-т імені Г.С. Сковороди; [редкол.: В.В. Фомін (голов. ред.) та ін.]. – Харків. – 2026. – № 7 (2). – 336 с.

Технічний редактор – Володимир Фомін
Дизайн обкладинки: Владислав Скляров

Мови видання: українська, англійська.

Затверджено Вченою радою ХНПУ імені Г.С. Сковороди, протокол № 10 від 27 жовтня 2026 року.
Підписано до друку 28.10.2026. Формат 60×84/8. Ум. друк. арк. 19,53. Обл.-вид. арк. 34,33.

© Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди, 2026

Professional Art Education: Scientific Journal / H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University ; [editor: Volodymyr Fomin (editor in chief) and others]. – Kharkiv. – 2026. – № 7 (2). – 336 p.

Technical editor – Volodymyr Fomin
Cover design: Skliarov Vladyslav

Publication languages: Ukrainian, English.

Approved by the Academic Council of H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, protocol № 10 of October 27, 2026.
Signed for publication on October 28, 2026. Format 60×84/8. Conv. print. sheets 19.53. Publ. sheets 34.33.

© H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, 2026

