

ISSN 2414-052X (print)

ISSN 2786-8869 (online)

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

ЧАСОПИС

НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ
АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
імені П. І. Чайковського

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

2026 № 1 (70)

Засновано у жовтні 2008 року

Київ — 2026

УДК 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.1(70).2026

ЧАСОПИС НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

2026 № 1 (70)

Науковий журнал. Виходить щоквартально

Засновник і видавець: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3, 01001.

Сайт: <http://chasopysnmau.com.ua/> **E-mail:** cancelyariya@knmau.com.ua

Телефон: (044) 279-07-92

Свідоцтво про державну реєстрацію: Серія КВ, № 140-90-3061Р від 25. 05. 2008 р.

Рішенням Атестаційної колегії Міністерства (наказ МОН №886 від 02.07.2020)

«Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» включено до Переліку наукових фахових видань України категорії «Б» в галузі **культурології та мистецтвознавства**. Згідно з рішенням Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення від 31 серпня 2023 року за №. 801 «Часопису Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» присвоєно ідентифікатор медіа: **R30-01238**

Науковий журнал «Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» зареєстровано і проіндексовано в українських та міжнародних наукометричних базах даних: Google Scholar, «Наукова періодика України» Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.



Редакційна колегія:

- Скорик А. Я.**, доктор мистецтвознавства, професор (Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (головний редактор).
- Шевченко Л. М.**, доктор мистецтвознавства, професор (Одеська національна музична академія ім. О. В. Нежданової), Одеса, Україна (заступник головного редактора).
- Антіпіна І. О.**, доктор філософії (Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).
- Юник Д. Г.**, доктор педагогічних наук, професор (Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (відповідальний секретар).
- Андрущенко Т. І.**, доктор філософських наук, професор (Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.
- Дика Н. О.**, кандидат мистецтвознавства, доцент (Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка), Львів, Україна
- Єфіменко А.**, доктор мистецтвознавства, професор (Український вільний університету / Ukrainische Freie Universität), Мюнхен, Німеччина.
- Касьянова О. В.**, кандидат мистецтвознавства, професор (Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.
- Лоос Х.**, доктор мистецтвознавства, професор (Інститут музикознавства Лейпцизького університету / Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig), Лейпциг, Німеччина.
- Стефанія Л.**, доктор мистецтвознавства, професор (Люблянський університет / Univerza v Ljubljani), Любляна, Словенія.
- Холодинська С. М.**, доктор культурології, доцент (Приазовський державний технічний університет), Маріуполь, Україна.
- Шуміліна О. А.**, доктор мистецтвознавства, професор (Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка), Львів, Україна.

Рекомендовано до друку Вченою радою Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 10 від 12 лютого 2026 року).

За достовірність інформації, зміст статей і посилань відповідають автори.

Автори зберігають за собою право на авторство роботи без обмежень та передають журналу право першої публікації цієї роботи умовах ліцензії Creative Commons: Attribution License International CC BY-NC-SA-4.0

Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

© НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2026

ISSN 2414-052X (print)

ISSN 2786-8869 (online)

**MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE
UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC**

JOURNAL

**OF UKRAINIAN NATIONAL
TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC**

AN ACADEMIC PERIODICAL

2026 No. 1 (70)

Founded in October 2008

Kyiv — 2026

UDC 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.1(70).2026

J O U R N A L
OF UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC
2026. No. 1 (70)

A quarterly academic periodical

Founder and publisher: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3, 01001.

Website: <http://chasopysnmau.com.ua/> **E-mail:** cancelyariya@knmau.com.ua

Phone: (044) 279-07-92

Certificate of state registration: KB, No. 140-90-3061P from 25. 05. 2008

According to the decree of the *State Attestation Commission*.

By the decision of the Attestation Board of the Ministry (order of the Ministry of Education and Science № 886 of 02.07.2020) "Journal of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music" has been included into the List of scientific professional publications of Ukraine of category "B" in the field of **culturology** and **art studies**.

By the decision of The National Council of Television and Radio Broadcasting No. 801 of 31.08.2023 the scientific journal "Journal of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music" has been assigned a media identifier: **R30-01238**

"Journal of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music" has been registered and indexed in Ukrainian and international scientometric databases: Google Scholar, "Scientific Periodicals of Ukraine" in the Vernadsky National Library of Ukraine, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.



Editorial board:

Skoryk A. Ya., Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine (Editor-in-Chief).

Shevchenko L. M., Doctor of Art Criticism, Professor (Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova) Odesa, Ukraine. (Deputy Editor-in-Chief).

Antipina I. O., Doctor of Philosophy, (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music) Kyiv, Ukraine (Deputy Editor-in-Chief).

Yunyk D. H., Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine (Executive Secretary).

Andrushchenko T. I., Doctor of Philosophical Science, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

Dyka N. O., Candidate of Art Criticism, Professor (Mykola Lysenko Lviv National Music Academy), Lviv, Ukraine

Kasyanova O. V., Candidate of Art Criticism, Professor, (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

Kholodinska S. M., Doctor of Culturology, Professor (Priazov State Technical University), Mariupol, Ukraine.

Loos H., Doctor of Art Criticism, Professor (Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig), Leipzig, Germany.

Shumilina O. A., Doctor of Art Criticism, Professor (M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music), Lviv, Ukraine.

Stefanija L., Doctor of Art Criticism, Professor (Univerza v Ljubljani), Ljubljani, Slovenia.

Yefimenko A., Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian Free University / Ukrainische Freie Universität), Munich, Germany.

Recommended for publication by the Academic Council of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (protocol number 10 from the 12 of February 2026).

The responsibility for the authenticity of the information, the content of articles and references lies entirely with the authors.

The authors retain unrestricted copyright and publishing rights to their work and grant the journal the right of first publication under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-NC-SA 4.0)

The opinions expressed in the articles do not necessarily reflect the views of the editorial board.

З М І С Т

КУЛЬТУРОЛОГІЯ	7
<i>Віктор Бондарчук. Біфуркація як чинник оновлення української культурної ідентичності</i>	7
<i>Адріана Скорик, Інна Антіпіна. Цифровізація музичного мистецтва в медіа-культурі: трансформація форм презентації</i>	23
<i>Лариса Бабушка, Тетяна Кривошея. Онтологічні та аксіологічні зсуви фестивальної культури в епоху цифровізації</i>	38
<i>Богдан Румянцев. Інтернаціоналізація діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського як форма міжкультурної взаємодії</i>	52
<i>Микола Пучко-Колесник. Соціокультурні чинники розвитку українського хорового мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століть</i>	70
<i>Дмитро Шаламов. Системи штучного інтелекту в музичній культурі: застосування, можливості і обмеження</i>	85
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО	103
<i>Тетяна Андрущенко, Олександр Олексієнко, Артем Олексієнко. Педагогічна та виконавська діяльність Віктора Здоренка: формування оперно-симфонічної диригентської школи</i>	103
<i>Наталія Костюк. Монастирські традиції «помонгольського» періоду як фактор самобутності богослужіння у дисертації Олександра Кошиця</i>	118
<i>У Фань. Детермінація емоціогенних умов концертно-сценічної діяльності піаніста</i>	136

CONTENTS

CULTUROLOGY	7
<i>Viktor Bondarchuk. Bifurcation as a Factor in Renewal of Ukrainian Cultural Identity</i>	7
<i>Adriana Skoryk, Inna Antipina. Digitalization of Musical Art Within Media Culture: Transformations of Representational Forms</i>	23
<i>Larysa Babushka, Tetiana Kryvosheia. Ontological and Axiological Shifts in Festival Culture in the Age of Digitalization</i>	38
<i>Bogdan Rumiantsev. Internationalization of the Activities of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine as a Form of Intercultural Interaction</i>	52
<i>Mykola Puchko-Kolesnik. Sociocultural Factors in The Development of Ukrainian Choral Art in the Second Half of the 20th – Early 21st Centuries</i>	70
<i>Dmytro Shalamov. Artificial Intelligence Systems in Music Culture: Applications, Potential and Limitations</i>	85
ART HISTORY. MUSICAL ART	103
<i>Tetyana Andrushchenko, Oleksandr Oleksienko, Artem Oleksienko. Pedagogical and Performing Activities of Viktor Zdorenko: Formation of His Conducting School</i>	103
<i>Natalia Kostyuk. Monastery Traditions of the “Pomongolian” Period as a Factor of the Autonomy of Worship in the Dissertation of Oleksandr Koshyts</i>	118
<i>U Fan. Determination of Emotional Conditions of a Pianist's Concert-Stage Activity</i>	136

ВІКТОР БОНДАРЧУК

ORCID iD: 0000-0003-2796-6676

доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент Національної академії мистецтв України,
проректор з навчальної роботи
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
art2603@ukr.net

БІФУРКАЦІЯ ЯК ЧИННИК ОНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Осмилено феномен біфуркації як ключовий чинник оновлення української культурної ідентичності в умовах повномасштабної війни та глобальних трансформацій початку XXI століття. Висвітлено сучасне розуміння української культури як такої, що формується в полі травматичного історичного досвіду та «довгої тривалості» історії, яка визначає горизонти теперішнього й майбутнього. Запропоновано розглядати нинішній стан України як точку біфуркації — переломний момент втрати попередньої стабільності, що відкриває альтернативні шляхи подальшого розвитку. Уточнено зміст поняття «біфуркація» у соціокультурному вимірі та окреслено її типи (м'яка, катастрофічна, вибухова) на основі праць вітчизняних і зарубіжних учених. Доведено, що біфуркаційні процеси в історії України мають циклічний характер і пов'язані з механізмом «виклику – відповіді», унаслідок чого кризи стають імпульсом до кристалізації нових форм колективної свідомості. Наголошено на тому, що в умовах війни відбувається переосмислення понять «еліта», «цінність», «історична пам'ять», посилюється роль культури як простору формування стійких гуманістичних орієнтирів. Приділено особливу увагу художнім практикам сучасних українських митців, зокрема музичному мистецтву, у якому відображено досвід руйнування, протилежності й утвердження свободи. Проаналізовано, як у творах сучасних композиторів кристалізуються нові смисли — незламність, гідність, воля, — що постають маркерами переходу до нової системної якості культури. Аргументовано, що мистецтво в біфуркаційний період виконує функцію не лише рефлексії, а й стратегічного проєктування майбутнього. Зроблено висновок, що біфуркація є не лише кризою попереднього шляху розвитку, а й простором вибору та відповідальності, адже саме в точці історичного роздоріжжя відбувається інтенсивне накопичення досвіду, формування нових цінностей і стратегій збереження національної ідентичності. Обґрунтовано положення стосовно оновлення української культурної ідентичності, яка постає як процес свідомого відмежування від колоніальних стереотипів, утвердження принципової відмінності та закріплення гуманістичних орієнтирів у суспільній свідомості. Визначено перспективним міждисциплінарне вивчення біфуркаційних процесів як чинника довготривалого культурного розвитку України.

Ключові слова: культура, біфуркація, точка біфуркації, хаос, досвід, еліта, ідентичність.

Постановка проблеми... Культура сучасної України має чітко визначені пріоритети, цінності, ризики і втрати. Травматичний досвід, закладений в основу її сутності, чітко маркує свою наявність упродовж усієї історії нашої держави і, як влучно зазначає Ярослав Грицак (2022), така історія «довгої тривалості» своїм глибинним минулим впливає на наше сьогодні, визначаючи її майбутнє.

Сучасна українська культура предметно сформована в орієнтирах власного ствердження і набуває конкретно вираженого епістемологічного закріплення у своїй ідентичності, завдяки її принциповій відмінності, та колективній свідомості шляхом символізації історичних і культурних процесів і пам'яті як форми пізнання й осмислення дійсності. У такому фокусі аналізу потрібно уникати фрагментарності й будувати логіку дослідження на принципах діалектичного розвитку культури, тобто коли кожна нова її віха, знімаючи попередню, формує новий етап, нове утворення, яке, поглинаючи минуле, утворює нову сутність, що не існує окремо одна від одної і навіть не мислиться. Виникнення, тривання і перехід у новий стан, у нову якість змушують зосередити увагу на проблемі біфуркації як важливого і невід'ємному чиннику появи нових ідей, феноменів, форм та цінностей української культури, особливо в часи агресії, відкритої війни.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Для розкриття поняття біфуркації використано дослідження Романа Колісніченка (2013), Алли Нерубасської (2019), Михайла Винника й Мирона Мулика (2020), Наталії Ніколової (2018). З метою осмислення комплексності історії застосовано результати розвідок Йорна Рюзена (2010), Володимира Горбуліна й Валентина Бадрака (2022). Для розгляду трансформаційних процесів у сучасній українській культурі залучено дослідження Олени Немкович (2024), Володимира Єрмоленка й Вахтанга Кебуладзе (2024), Василя Шейка й Марини Александрової (2009). У дослідженні націє- і культуротворчих чинників використано роботи Міри Абдрахманової (2018), Петра Таланчука (2024), Ярослава Грицака (2022). Для аналізу мистецького здобутку сучасних

композиторів застосовано матеріали Діани Коломоєць (2024а; 2024б), Катрі Гончарук (2023), Лариси Волошиної (2025).

Мета статті — осмислити ідентичність України крізь призму феномена біфуркації. Відповідно до означеної мети нами сформульовано такі **завдання**:

- 1) розкрити сутність поняття біфуркації;
- 2) проаналізувати значення біфуркаційних процесів у становленні вітчизняної ідентичності;
- 3) виявити вплив біфуркаційних процесів на оновлення української культурної ідентичності;
- 4) визначити перспективи подальшого розвитку української культури в контексті біфуркаційних змін;
- 5) розглянути процеси націє- та культуро творення в сучасній Україні в умовах біфуркаційних процесів.

Виклад основного матеріалу дослідження... Очевидно, що сьогодні світ стоїть на межі повної трансформації й перезавантаження, зумовлених докорінними зрушеннями як у безпековій та оборонній галузях, так і в економіці, політиці, культурі. Перша половина ХХІ століття позначена активними змінами з переорієнтацією центрів сили, суб'єктами якої стають країни-лідери; до них тяжіють більш слабкі й залежні від них осередки. Америка, Китай, Індія, Росія і країни Європейського союзу сьогодні активно, маскуючись за численними війнами, формують критерії власної суб'єктності шляхом утримування влади, завдяки здатності до дії та, звичайно, агресії, руйнування.

Сьогодні людство наблизилось до критичної межі, балансуючи між контрольованою суспільною організацією та стихійною некерованістю, і, як зазначають В. Шейко та М. Александрова (2009), відбувається переродження подальшого розвитку продуктивних сил на свою згубну протилежність. У стані тривалої кризи і «розпорошення пріоритетів» на зміну усталеному устрою приходить хаос, який провокує розмитість, а то й узагалі знищення як окремих феноменів, так і цілих систем.

За словами Освальда Шпенглера, кожна культура проходить завершений

цикл розвитку, який, свою чергою, поділяється на відповідні періоди. Досліджуючи циклічність як основу розвитку культури, учений пропонує таку її послідовність: зародження — зростання — розквіт (кульмінація розвитку) — занепад — загибель (Ніколова, 2018).

Циклічність як невід’ємний складник розвитку розглядає також Арнольд Тойнбі, який, описуючи всі світові цивілізації, пропонує механізм еволюції у вигляді детермінованої системи «виклик-і-відповідь». Учений розглядає «Виклик» як можливість, перспективу і стимул розвитку (Ніколова, 2018). Виклик — це імпульс, який приводить у дію складний механізм усвідомлення суспільством незворотного шляху до його утисків, а то й узагалі знищення і зникнення в перспективі. Якщо провести логічні паралелі у проекції на історію України, зокрема її культуру, то стає зрозумілим, що вся її сутність — це постійний, тривалий і закріплений у часі «виклик». У книзі «Над прірвою. 200 днів російської війни» В. Горбулін та В. Бадрак (2022) зазначають, що Україна веде сьогодні вже 23-ю війну проти Російської імперії за свою незалежність. І це тільки частка націєвого, територіального, культурного й ментального протистояння. На українців тиснули всі — татаро-монголи, Австро-Угорщина, Річ Посполита і, звичайно, Російська імперія з її колоніальним концептом. Якщо ми, українці, порівняємо себе з іншими, то зрозуміємо, що багато націй осмислюють своє минуле, свою історію як досвід емоційного зростання, збагачення і зміцнення. В. Єрмоленко та В. Кебуладзе (2024), аналізуючи українську історію, порівняно з іншими націями, зазначають, що багато народів і культур мріють про своє минуле, у них наявний феномен до «повторення», до «ще раз». В українців такого досвіду немає, оскільки все, що минуло, — це жах, травматичний досвід, який перманентно наявний у нашій колективній свідомості через повторюваність і циклічність.

Л. Волошина (2025), розглядаючи проблему ідентичності, зазначає: якщо суспільство закладає «страх» у циклічність свого історичного розвитку, то він неодмінно повторюється і посилюється. Таким страхом суспільство намагається прикритися від дійсності, і, використовуючи ілюзію як форму захисту і форму

існування, посилює свою травму шляхом її повторюваності. П. Таланчук, запитуючи — «Чому можуть нас навчити окремі уроки історії», — узагальнює, що людство дуже багато втрачає від того, що недостатньо вивчає свою історію, а «... якщо й щось дійшло до свідомості, то не вистачає бажання й сил робити практичні уроки» (2024, с. 52).

Сьогодні набуває поширення феномен, який виявляється в тому, що історія видається, сприймається і, що найбільш жахливо, — допускається як факт, даність і очевидність. Така повторюваність травматичного досвіду шляхом його масштабування вимагає загального колективного усвідомлення: сьогодні загроза Україні — це загроза всьому вільному, демократичному суспільству. І якщо країни Європейського союзу завдяки своїм безпековим гарантіям мають перспективу вистояти і зберегти свою ідентичність, то для України такої перспективи немає. Питання навіть не в тому, що українці зникнуть як політична нація, а в тому, що українці зникнуть як етнос, як суб'єкти культури, як носії мови і ментальних ознак. Україна набуде статусу нації в еміграції, яка, поступово асимілюючись, зникне взагалі. Тому майбутнє України — це протистояння її зникненню. Розуміємо, що сьогодні Україна перебуває у перехідному стані між триванням і новим утворенням, який вимагає, насамперед, усвідомлення критичності й чіткого розуміння шляхів виходу з цієї ситуації. Але, як зазначає Й. Рюзен (2010), саме кризи творять історію, а історія творить ідентичність. Війна ж, як травматичний досвід людства, стає дієвою формою кристалізації колективної ідентичності і саме завдяки такому відмежуванню відбувається утвердження, зміцнення феномена ідентичності шляхом збереження, захисту й зміцнення сутнісних ознак етносу, нації, народу, держави.

Стан, у якому сьогодні перебуває Україна, слід визначати як біфуркаційний, як точку біфуркації. Л. Ервін у книзі «Вік біфуркації» зазначає, що біфуркація — це розвилка, або ж роздвоєння. У сучасній науковій літературі цим терміном позначають фундаментальні особливості поведінки складних систем, які піддаються впливу і зовнішньому напруженню. Біфуркація виникає в результаті втрати системи стійкості навколишнього середовища, що змушує їх

змінювати свої стан, внутрішню організацію, феноменальну форму і набувати нових характеристик. Як зазначає Л. Ервін, такий стан є переходом системи в новий динамічний режим, саме в точці такого переходу й формується біфуркація. Цей стан змушує систему змінювати рух по наперед заданій траєкторії, реагуючи на нові умови більш складної та динамічної новоутвореної системи. За динамічністю режимів переходу системи з одного стану в інший учений пропонує кілька видів біфуркації, зокрема: «м'яка» — коли перехід відбувається поступово, лінійно; «катастрофічна» — коли перехід відбувається різко, динамічно; «вибухова» — коли перехід відбувається під тиском раптових зовнішніх факторів, змушуючи систему переходити з одного стану в інший (Колісніченко, 2013).

Відомі кілька визначень цього поняття, і всі вони залежать від предметного поля застосування. Утім, його семантична природа чітко вказує на кризу, перелом і, як зазначає Н. Ніколова, «... це катастрофа попереднього шляху розвитку, комплексна соціально-екологічна криза, криза одночасно природи й суспільства. Стан біфуркації — це також час і процес вибору нового каналу еволюції — напряму подальшого розвитку системи» (2018, с. 53). О. Немкович (2024), розглядаючи перехідні періоди в культурі, акцентує, що саме в таких умовах відбуваються руйнівні процеси, знищуються духовні надбання, ведеться драматичний діалог різних, зокрема протилежних ментальностей та цінностей. Для стану біфуркації логічний пошук альтернативних можливостей для вирішення проблеми, формування чіткого механізму з явно вираженим інструментарієм. Усе це підтверджує феномен «Відповіді» як необхідної та виправданої зміни суспільства, яка має забезпечити існування людства в нових умовах, відмінних від попередніх, тобто, як свідомо спланована стратегія виходу з наявної кризи (Ніколова, 2018). У процесі взаємодії різних дестабілізованих систем та їх станів з часом формуються точки стійкості, Л. Ервін називає їх «центри кристалізації», які, формуючи свою системну якість, швидко стають визначальними структурними елементами вже нової системи, нового стану (Колісніченко, 2013). Такий процес прискорює кристалізацію відчуття небезпеки

і навіть знищення.

Результатом кристалізації нової системи стають різні обставини, явища, феномени, події, закріплюючи за собою відповідні ініціативи: суспільні, політичні, культурні, мілітаризовані. Важливим і показовим суб'єктом зазначеної ініціативи зазначеної відповіді стає еліта, яка, як зазначає Н. Жукова, є «... гарантом порятунку людства від звироднілості та загибелі (2016, с. 8). М. Абдрахманова (2018), досліджуючи націєтворчі й культуротворчі чинники української культури, аргументує, що свідомо життєздатна еліта є ознакою історичності нації, а її асиміляція і періодичне знищення віддзеркалюють одну з найбільших проблем української історіографії. Сьогодні особливо гостро відчутно, що майбутнє України — це протистояння її зникненню, а запобіжником такої перспективи має стати єдність нації, народу, держави, культури. Звичайно, у такі часи невизначеності, яка посилюється відсутністю чіткої стратегії, українці особливо потребують орієнтирів державного, націєвого й культурного руху. Відповідно, у такому складному смисловому полі і кристалізуються ті суб'єкти ініціатив, яких у суспільній організації прийнято називати елітою, елітарним прошарком українського суспільства. Утім, сьогодення вимагає відвертості й об'єктивності щодо таких визначень. Еліта в умовах війни набуває іншого статусу, семантика якого породжена загрозою фізичного знищення нації та повним викоріненням ідентичності українців. Одні й ті ж явище, подію, факт, феномен суспільство сприймає по-різному, трактує і надає різного статусу, закріплюючи, відповідно, у різних понятійних системах, використовуючи різний термінологічний апарат, науковий інструментарій. Краще, відібране, особливе — це те перше, що пропонують довідники у розкритті значення поняття «еліта». Еліта формує орієнтири суспільства, нації, держави, стаючи суб'єктом їх презентації. Однак варто розуміти, що етимологія визначення широка і не завжди чітко визначена у своїх критеріях та оцінках. Сьогодні для українського суспільства поняття еліти стало розмитим, двозначним і не завжди зрозумілим у своїй перспективі. Що таке еліта в умовах сучасної України, які її ознаки і в чому її впізнаваність? Більшість із

представників так званої «еліти» сьогодні маскують за цим символом привілеї та можливості. Змінюють свої позиції, погляди й риторику представники влади. Л. Ервін, розглядаючи місце еліти у процесах зміни соціального середовища, зазначає, що еліта як незначна частина соціальної структури швидко «європеїзується» й «модернізується», тоді як переважна частина населення продовжує жити у звичних умовах виживання й протистояння (Колісніченко, 2013). Єдине стратегічне завдання такого елітарного кола — утриматися у правлячій коаліції, набуті недоторканості й дбати про особисті потреби. Для цього використовуються всі засоби і можливості. Імітуючи любов до України, дотримуючись норм законодавства, розмовляють державною українською мовою, хоча вдома і в колі друзів мова агресора є звичайним явищем. Більшість вдягає вишиванки і фотографується на Майдані біля меморіалів загиблих воїнів, хоча веде свій бізнес в Російській федерації. Усе це наводить жах на українців, які віддають свої життя в ім'я майбутнього своїх родин, України, її державності. Тобто, відбувається переосмислення поняття «еліта», воно набуває інших статусу і значення. Актуальні слова В. Стуса, який писав: «Сьогодні не у вишиванці я. Вбрання для свята вилиняли сірим. Душа хрестами вишита моя. На полотні затоптаної віри...» (2025, URL).

Питання віри, осмислення сутності людини, її духовного начала гостро артикулюється в художній творчості, зокрема в балеті («Тіні забутих предків» Івана Небесного, «Сойчине крило» Анатолія Кос-Анатольського у постановці Георгія Ковтуна.), кінематографі («20 днів у Маріуполі», режисер Мстислав Чернов (2023); «Буча», режисер Станіслав Тіунов (2024); «Порцелянова війна» (2024), документальний фільм, режисери Брендан Белломо і Слава Леонтьєв; «Пісні землі, що повільно горить» (2024), документальний фільм режисерки Ольги Журби) та поезії («Війна малює кров'ю на полотнах», «Коли на землю падають ракети» Ліни Костенко; «Коли закінчиться війна» Сергія Жадана, «Три вірші про війну» Ярини Черногуз, «Сон із війни» Катерини Калитко). Особливо гостро ці питання артикулюються/постають у драматичному театрі («Маріупольська драма», режисер Євген Тищук; «Хлібне перемир'я», режисер

Станіслав Жирков; «Погані дороги», режисерка Тамара Трунова), опері («Матері Херсона», автор Максим Коломієць), живописі («Український патріот», автор Андрій Синюк; серія робіт Олексія Сайя), музичному мистецтві («Пливе кача» для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру Володимира Зубицького; «Дума» Богдана Кривоуста; «Страшна Поста», «Псалми війни» Євгена Станковича; «Триптих» на вірші Тараса Шевченка для хору, «Молитва за Україну» Валентина Сильвестрова; драматична поема-симфонія «Борітеся — поборете» Анатолія Гайденка; «Буча» для камерного складу Олени Серової; «Військовий триптих» Віктора Степурка; камерна кантата для струнних і сопрано на вірші очевидців «Ірпінь. Реквієм» Богдана Сегіна; «Буча лакрімоза» Вікторії Польової; «Симфонія Переможна» Золтана Алмаші; «Симфонія Незламності» Олега Безбородька).

Л. Дичко (2024) у творі для мішаного хору й ударних на біблійні тексти «Хто ти, Людино» порушує питання глибокого філософського змісту, змушуючи задуматися над проблемою існування людини, її перебування на межі між реальним і уявним, можливим і неможливим, дозволеним і недозволеним. «Хто ти, Людино» стає символом, закликком, внутрішнім криком, проханням до самоусвідомлення, саморефлексії, до усвідомлення життєвих, моральних та етичних цінностей. «Чому розбушувалися люди і народи, задумали марноту. Зібралися правителі разом проти Господа, проти його Христа. Розбиймо їхні кайдани і скиньмо із себе їхнє ярмо», — цитата з хорового концерту (Бровко, 2019, сс. 6-9). Рядками з біблійних текстів композиторка маркує сьогодення України та її культури. «Ярмо» є універсальною метафорою української сутності, символом, закликком до звільнення й національного відродження, який звучить у творчості Івана Франка, Лесі Українки, Василя Стуса, Тараса Шевченка.

Сьогодні в умовах війни Україна постала перед вибором — втратити незалежність, державність або ж скинути ярмо гніту й обрати шлях цивілізованого розвитку і прогресу. Точка біфуркації сигналізує українцям про важливі зміни. Вони зумовлені формуванням нових світоглядних смислів,

культурних текстів і мистецьких рефлексій: «... музика про спротив, незламність перед агресією, перед війною. І приклади такої незламності ми бачимо щодня», — зазначає Олег Безбородько в інтерв'ю Діані Коломоєць (2024б, URL). У його творі «Симфонія незламності» чітко відчувається, що біфуркація закладена у структуру твору. У першій частині — «Мрія», другій — «Пошесть», третій — «Попіл» окреслено стан України в умовах кривавої війни, стан її спустошення і знесилення. Четверта частина має символічну назву — «Воля». Воля як орієнтир майбутнього для України, автор зазначає: «Цей ворожий матеріал залишається, він перетворюється на повсть, сильний вітер, крізь який потрібно йти далі. Звісно, головна тема широкого дихання його перемагає. І майже скрізь там наявна тема-символ, яка також прочитується — «Ой, у лузі червона калина». І на кінець вона звучить дуже потужно (Коломоєць, 2024б, URL).

Тема тривання й переходу в нову системну якість, у новий стан як результат біфуркації української культури звучить і у творчості Золтана Алмаші, зокрема в його «Переможній» симфонії. Третя симфонія «Переможна» для великого симфонічного оркестру складається з трьох частин: «Ноктюрн», «Ранок. Ще одне пробудження» «Ми переможемо!». У двох перших частинах відображено страждання людини в умовах війни. У фактурі оркестру звуки імітують сигнал повітряної тривоги, шум «шахедів», вибухи, сирени «швидкої допомоги». Їх українці за два роки повномасштабної війни, звичайно, розпізнають одразу. Багато людей, які пережили ракетні атаки, мають травматичний досвід», — так характеризує ці частини Д. Коломоєць у розмові з автором (2024б, URL).

У третій частині твору символізується і посилюється перемога України, перемога українського народу як демонстрація його стійкості й нескореності. Основний посил, як зазначає З. Алмаші, основний меседж частини: «Наші хлопці йдуть у бій і знищують ворогів кулеметними чергами і гарматними пострілами. У цьому творі багато прямолінійності і буквральності (Коломоєць, 2024б, URL). Така прямолінійність кристалізує конструктивну злість, яка змушує українців

відродитися і змінити все навколо себе (Гончарук, 2023). Саме так, змінити все, оскільки іншого шляху і вибору для України немає, оскільки це історичне роздоріжжя рясно полите кров'ю Небесної сотні й тисяч захисників і захисниць, які відділи своє життя заради перемоги та змін.

Сьогодні, у час хаосу й невизначеності складність і неочевидність процесів соціокультурної парадигми змушують зафіксувати у структурі історичної пам'яті й свідомості нові утворення (системи), феномени і явища, здатні до змін і самоорганізації. О. Немкович зазначає: «Такі періоди завжди породжують стимули, які, при ретроспективному погляді на нашу історію, розкриваються як такі, що надають їй не лише синхронної, а й діахронічної цілісності, тобто належать до чинників існування національної культури як “окремішної” у світовому контексті» (2024, с. 12). Щоб розкрити семантичну сутність таких феноменів і систем, потрібні чіткі знання логіки історичного мислення і його функцій у формуванні культурної ідентичності (Рюзен, 2010). Нові утворення, феномени й системи — це майбутнє і перспектива вітчизняної культури, які існують як трагічний результат для нації, як повідомлення про події, що відбуваються в сучасному світі боротьби за виживання, існування, владу й місце у світі.

Ідентичність як феномен існує в позачасовій ментальній структурі, актуалізація якої відбувається завдяки діяльності людини, нації, народу, держави, у їхніх здобутках і духовній спадщині. Вони виявляються у здатності формувати нові цінності, історичні змісти, закріплювати їх, оскільки зміст — це зв'язок наявності і формування (Рюзен, 2010). В умовах війни для українців їх цінність і їхній історичний зміст — це становлення, збереження й захист сутнісних ознак нації за допомогою маркування й осмислення своєї принципової відмінності.

Біфуркаційний процес загострив потребу у стійких орієнтирах, у внутрішній опорі для утвердження нових, не типових для попередніх періодів духовних цінностей, змін і уявлень про навколишній світ, активації спроб трансформувати традиції або взагалі їх заперечити, пов'язані із ситуацією, що

склалася в сучасній Україні (Немкович, 2024). У цьому складному часі випробувань кристалізується ментальна стратегія українців як результат руйнування колоніальних імперських стереотипів, які сформувалися в полеміці всієї історії націє- і державотворення України й етносу.

Висновки.

1. Істотне значення біфуркаційних процесів спонукає до перегляду і корекції підходів щодо розуміння й осмислення вітчизняної ідентичності. Історичний досвід переконує, що вплив біфуркаційних процесів на оновлення культурної ідентичності, зокрема української, є незаперечним і закономірним, оскільки вони віддзеркалюють протидію етнічному знищенню і ментальному спустошенню нації. У межах біфуркаційних тенденцій відбувається інтенсивне накопичення досвіду й історичних знань, вироблення нових стратегій і механізмів збереження національних здобутків в економіці освіти, науці, політичній сфері.

2. Сучасна Україна перебуває в перехідному стані між триванням у точці біфуркації і процесом новоутворення. Реалії сьогодення свідчать про розбіжність між прагненнями, можливостями та об'єктивною дійсністю відбудови, відновлення й зміцнення правових, політико-економічних і культурних цінностей в українському суспільстві. До ключових маркерів такої ситуації належать такі, як:

- недостатній рівень суспільної єдності у вимірах політичної та культурної самоідентифікації;
- фрагментарність і неупорядкованість законодавчої системи;
- невизначеність позицій міжнародних партнерів щодо стратегічних пріоритетів України в умовах війни.

3. Домінування в суспільній свідомості колоніальних концептів, які ґрунтуються на стереотипах авторитарного правління, неминуче веде державу, політичну систему і навіть культуру до деградації і зникнення. Натомість, лише гуманістична стратегія розвитку, що спирається на принципи рівності прав і свобод людини, здатна гарантувати стійкість, поступ і перспективу демократичного суспільства, конституційною основою якого є захист людської

гідності й цінностей.

4. Україна чітко окреслила перспективу відновлення й відродження в новій системній якості, що характеризується становленням іншого типу колективної свідомості, формуванням гуманістичних цінностей і нових культурних здобутків, адже митці повинні відтворювати людську реальність у всьому розмаїтті її еволюції, формуючи широкий комплекс нових цінностей та ідей.

5. Точка біфуркації стала потужним імпульсом до формування нової генерації митців, до нових смислів і художніх текстів у їхній творчості. Відмежування від насильства й примусу постає результатом утвердження української культури у світовому культурному просторі, де вона дедалі виразніше декларує безумовну цінність людського життя і спротив будь-яким формам насилля.

Перспективи подальших розвідок... Дослідження явища біфуркації як тривалого процесу, у межах якого відбувається комплексне оновлення системи суспільної організації, світогляду й духовних цінностей, визначає його актуальність і наукову значимість. Міждисциплінарний характер подальшого дослідження процесу біфуркації зумовлює звернення до таких галузей знань, як історія, політологія, культурологія, філософія та естетика.

Список використаної літератури і джерел

1. Абдрахманова, М. Ж., 2018. *Націєтворчі та культуротворчі чинники української культури кінця XIX — початку XX століття в контексті модерного історико-філософського дискурсу*. Дис. канд. філософ. наук. НПУ імені М. П. Драгоманова.
2. Бровко, М. М. ред., 2019. *Культуротворчі виміри людини в сучасному універсумі*. Київ: Ліра-К.
3. Винник, М. І. та Мулик, М. І., 2020. Кривава біфуркація: Україна вже ніколи не буде «сірою зоною», нейтральною територією між Сходом і Заходом? *Галичина*, [online]. Режим доступу: <<https://galychyna.if.ua/analytic/krivava-bifurkatsiya-ukrayina-vzhe-nikoli-ne-bude-siroyu-zonoyu-mizh-shodom-i-zahodom/>> [дата звернення: 17.11.2025].
4. Волошина, Л., 2025. Як подолати вірус розколу. Лариса Волошина в онлайн-проекті «Власні назви». *Espresso.TV*, [online]. Режим доступу: <<https://www.youtube.com/watch?v=5WgyQLGbIRM>> [дата звернення: 18.11.2025].
5. Гончарук, К., 2023. Золтан Алмаші: війна, музика, взаємодії. *Culture.pl*, [online]. Режим доступу: <<https://culture.pl/ua/stattia/zoltan-almashi-viyna-muzyka-vzayemodiyi>> [дата звернення: 17.11.2025].
6. Горбулін, В. П. та Бадрак, В. В., 2022. *Над прірвою. 200 днів російської війни*. Київ: Брайт Букс.
7. Грицак, Я. Й., 2022. *Подолати минуле: глобальна історія України*. Київ: Портал.
8. Дичко, Л., 2024. «Хто ти, Людино». (Київ: концерт для мішаного хору й ударних на біблійні тексти. XXXV Міжнародний фестиваль «Київ Музик Фест-2024»).

9. Єрмоленко, К. та Кебуладзе, В., 2024. Навіщо нам слова? [online]. Режим доступу: <<https://www.youtube.com/watch?v=u4Jl6Ajx7g>> [дата звернення: 18.11.2025].
10. Жукова, Н. А., 2016. *Елітарна література в іменах*. Київ: Інститут культурології НАМ України.
11. Колісниченко, Р. М., 2013. Внесок Римського клубу у дослідження глобалістичної свідомості в кінці 70-х — на початку 90-х років ХХ ст. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*, 11, сс.15–22.
12. Коломоєць, Д., 2024а. «Мистецтво заради мистецтва померло разом з початком війни». Композитор Золтан Алмасі про «Переможну» симфонію. *Zaxid.net*, [online]. Режим доступу: <https://zaxid.net/mistetstvo_zaradi_mistetstva_pomerlo_razom_z_pochatkom_viynei_n1578377> [дата звернення: 18.11.2025].
13. Коломоєць, Д., 2024б. Це було диво, і його зробили насамперед військові. Композитор Олег Безбородько про цікавість світу до української культури. *Zaxid.net*, [online]. Режим доступу: <https://zaxid.net/simfoniya_nezlamnosti_olega_bezborodka_u_lvovi_koli_i_de_bude_kontsert_n1591435> [дата звернення: 18.11.2025].
14. Немкович, О. М., 2024. Музичне українознавство Наддніпрянщини першої третини ХХ століття в культурному контексті епохи. У кн.: Г. Скрипник, ред. *Українська музична культура першої третини ХХ століття в європейському контексті: нові погляди, матеріали: колективна монографія*. Кн. 1. Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, сс.10–172.
15. Нерубаська, А. О., 2019. Концепт, структура і субстрат у біфуркаційній моделі особистості. *Вісник Львівського університету. Серія: Філософські науки*, 23(1), сс.92–100. <https://doi.org/10.30970/2078-6999-2019-23-12>
16. Ніколова, Н. І., 2018. *Давня культура України у світовому контексті*. Київ: Політехніка.
17. Рюзен, Й. 2010. *Нові шляхи історичного мислення*. Переклад з німецької В. В. Кам'янець. Львів: Літопис.
18. Стус, В., 2025. «Сьогодні не у вишиванці я...», [online]. Режим доступу: <<https://www.instagram.com/p/CsZkMuuN9se/>> [дата звернення: 15.11.2025].
19. Таланчук, П. М., 2024. *Національно-державницький світогляд громадян — вирішальна складова будівництва успішної України (публіцистичні роздуми над проблемами українського життя)*. Київ: Університет «Україна».
20. Шейко, В. М. та Александрова, М. О., 2009. *Культура та цивілізація в історико-культурній думці України в добу глобалізації: монографія*. Київ: Інститут культурології НАМ України.

References

1. Abdrakhmanova, M. Zh., 2018. *Nation-forming and culture-forming factors of Ukrainian culture of the late 19th — early 20th centuries in the context of modern historical and philosophical discourse*. Ph.D. in philosophical sciences. Thesis. Dragomanov National Pedagogical University.
2. Brovko, M. M. ed., 2019. *Kulturotvorchy vymiry liudyny v suchasnomu universumi* [Cultural dimensions of man in the modern universe]. Kyiv: Lira-K.
3. Vynnyk, M. I. and Mulyk, M. I., 2020. Bloody bifurcation: Will Ukraine never be a "gray zone", a neutral territory between East and West? *Halychyna*, [online]. Available at: <<https://galychyna.if.ua/analytic/krivava-bifurkatsiya-ukrayina-vzhe-nikoli-ne-bude-siroyu-zonoyu-mizh-shodom-i-zahodom/>> [accessed: 17 November 2025].
4. Voloshyna, L., 2025. How to overcome the virus of division. Larisa Voloshyna in the online project "Proper Names". *Espresso.TV*, [online]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=5WgyQLGbIRM>> [accessed: 18 November 2025].
5. Honcharuk, K., 2023. Zoltan Almasi: war, music, interactions. *Culture.pl*, [online].

Available at: <<https://culture.pl/ua/stattia/zoltan-almashi-viyna-muzyka-vzayemodiyi>> [accessed: 17 November 2025].

6. Horbulin, V. P. and Badrak, V. V., 2022. *Nad prirvoiu. 200 dnev rosiiskoi viiny* [Over the abyss. 200 days of the Russian war]. Kyiv: Brait Buks.

7. Hrytsak, Ya. Y., 2022. *Podolaty mynule: hlobalna istoriia Ukrainy* [Overcoming the past: a global history of Ukraine]. Kyiv: Portal.

8. Dychko, L., 2024. "Who are you, Man?" (Kyiv: concert for mixed choir and percussion on biblical texts. XXXV International Festival "Kyiv Music Fest-2024").

9. Yermolenko, K. and Kebuladze, V., 2024. Why do we need words? [online]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=u4Jl6Ajx7g>> [accessed: 18 November 2025].

10. Zhukova, N. A., 2016. *Elitarna literatura v imenakh* [Elite literature in names]. Kyiv: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy.

11. Kolisnichenko, R. M., 2013. Vnesok Rym'skoho klubu u doslidzhennia hlobalistychnoi svidomosti v kintsii 70 kh — na pochatku 90 kh rokiv XX st. [The contribution of the Club of Rome to the study of globalist consciousness in the late 1970s — early 1990s]. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova*, 11, pp.15–22.

12. Kolomoiets, D., 2024a. "Art for the sake of art died with the beginning of the war". Composer Zoltan Almasi on the "Victory" Symphony. *Zaxid.net*, [online]. Available at: <https://zaxid.net/mistetstvo_zaradi_mistetstva_pomerlo_razom_z_pochatkom_viyni_n1578377> [accessed: 18 November 2025].

13. Kolomoiets, D., 2024b. It was a miracle, and it was made primarily by the military. Composer Oleg Bezborodko on the world's interest in Ukrainian culture. *Zaxid.net*, [online]. Available at: <https://zaxid.net/simfoniya_nezlamnosti_olega_bezborodka_u_lvovi_koli_i_de_bude_kontsert_n1591435> [accessed: 18 November 2025].

14. Nemkovich, O. M., 2024. Muzychne ukrainoznavstvo Naddnyprianshchyny pershoi tretyny XX stolittia v kulturnomu konteksti epokhy. In: H. Skrypnyk, ed. *Ukrainska muzychna kultura pershoi tretyny XX stolittia v yevropeiskomu konteksti: novi pohliady, materialy: kolektyvna monohrafiia* [Ukrainian musical culture of the first third of the 20th century in the European context: new views, materials: a collective monograph]. B. 1. Kyiv: IMFE imeni M. T. Ryl'skoho NAN Ukrainy, pp.10–172.

15. Nerubasska, A. O., 2019. Concept, structure and substrate in the bifurcation model of personality [Kontsept, struktura i substrat u bifurkatsiinii modeli osobystosti]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii: Filosofski nauky*, 23(1), pp.92–100. <https://doi.org/10.30970/2078-6999-2019-23-12>

16. Nikolova, N. I., 2018. *Davnia kultura Ukrainy u svitovomu konteksti* [Ancient culture of Ukraine in the world context]. Kyiv: Politekhnik.

17. Riuzen, Y. 2010. *Novi shliakhy istorychnoho myslennia* [New ways of historical thinking]. Pereklad z nimetskoï V. V. Kamianets. Lviv: Litopys.

18. Stus, V., 2025. "Today I am not wearing a vyshyvanka...", [online]. Available at: <<https://www.instagram.com/p/CsZkMuuN9se/>> [accessed: 15 November 2025].

19. Talanchuk, P. M., 2024. *Natsionalno-derzhavnytskyi svitohliad hromadian — vyrishalna skladova budivnytstva uspishnoi Ukrainy (publitsystychni rozdumy nad problemy ukrainskoho zhyttia)* [National-state worldview of citizens — a crucial component of building a successful Ukraine (journalistic reflections on the problems of Ukrainian life)]. Kyiv: Universytet «Ukraina».

20. Sheiko, V. M. and Aleksandrova, M. O., 2009. *Kultura ta tsyvilizatsiia v istoryko-kulturnii dumtsi Ukrainy v dobu hlobalizatsii: monohrafiia* [Culture and civilization in the historical and cultural thought of Ukraine in the era of globalization: a monograph]. Kyiv: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy.

VIKTOR BONDARCHUK

ORCID iD: 0000-0003-2796-6676

*Doctor of Art Criticism, Professor, Vice-rector for Academic Work
at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)
art2603@ukr.net*

BIFURCATION AS A FACTOR IN RENEWAL OF UKRAINIAN CULTURAL IDENTITY

Ukraine as a bifurcation point — a turning moment marked by the loss of previous stability, opening alternative paths for further development. The meaning of the term "bifurcation" in the sociocultural dimension is clarified, and its types (soft, catastrophic, explosive) are outlined based on the works of domestic and foreign scholars. It is demonstrated that bifurcation processes in Ukrainian history have a cyclical nature and are connected to the mechanism of "challenge-response" whereby crises become impulses for crystallizing new forms of collective consciousness. It is emphasized that in wartime conditions there is a rethinking of concepts such as "elite", "value" and "historical memory" while the role of culture as a space for forming stable humanistic orientations is strengthened. Special attention is given to the artistic practices of contemporary Ukrainian artists, especially in musical art, which reflect the experience of destruction, resistance, and the affirmation of freedom. An analysis is made of how new meanings — indomitability, dignity and will — are crystallized in works by modern composers, serving as markers of the transition to a new systemic cultural quality. It is argued that during the bifurcation period art serves not only as a means of reflection but also as a strategic tool for envisioning and shaping the future. It is concluded that bifurcation is not merely a crisis of a previous developmental path, but a space of choice and responsibility, since it is precisely at the point of historical rupture that the intense accumulation of experience and the formation of new values and strategies for preserving national identity take place. The position regarding the renewal of Ukrainian cultural identity is substantiated, presenting it as a process of conscious distancing from colonial stereotypes, affirming fundamental distinctiveness, and solidifying humanistic orientations in public consciousness. An interdisciplinary study of bifurcation processes as a factor of long-term cultural development of Ukraine is identified as promising.

Keywords: *culture, bifurcation, bifurcation point, chaos, experience, elite, identity.*

Стаття отримана 19.11.2025 р.

Стаття прийнята 22.12.2025 р.

Стаття опублікована 12.02.2026 р.

АДРІАНА СКОРИК

ORCID iD: 0000-0002-4158-8352

докторка мистецтвознавства, професорка,
проректорка з наукової роботи

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
adaskor@ukr.net

ІННА АНТИПІНА

ORCID iD: 0000-0003-3845-9629

докторка філософії, доцентка кафедри теорії та історії культури,
Начальниця науково-інформаційного відділу

Центру музичної україністики імені Героя України М. Скорика
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
innaantipina92@gmail.com

ЦИФРОВІЗАЦІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В МЕДІА-КУЛЬТУРІ: ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОРМ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

Розглянуто цифровізацію музичного мистецтва як одну з визначальних тенденцій сучасної медіа-культури. Визначено, що цифрові технології змінюють не лише канали поширення музики, а й самі режими її культурного існування, зокрема способи репрезентації, моделі взаємодії з аудиторією, уявлення про присутність, автентичність і пам'ять. З'ясовано яким чином платформізація, стрімінгові сервіси, ігрові середовища, AR/VR-рішення та цифрові архіви перебудовують музичний досвід у медійному просторі. Доведено, що цифровізація музичного мистецтва не зводиться до технічного перенесення виконання в онлайн-формат. Встановлено, що цифрове середовище формує нову інфраструктуру музичної присутності, у межах якої звук, зображення, інтерфейс, алгоритм і користувацька реакція утворюють єдиний медіальний комплекс. Виявлено, що сучасний слухач дедалі частіше виступає не лише реципієнтом, а й навігатором, інтерпретатором, коментатором і співучасником циркуляції музичного контенту. Простежено зсув від сценічної моделі до програмованого аудіовізуального середовища, у якому музика поєднується з гейміфікацією, аватарною репрезентацією та інтерактивною візуальністю на прикладі віртуальних концертів у *Fortnite* та *Roblox*. Висвітлено український контекст цифровізації музичного мистецтва, пов'язаний не лише з публічною презентацією, а й зі збереженням музичної спадщини, архівуванням, проблемами авторського права, інфраструктурною нерівністю та відсутністю цілісної координаційної стратегії. Зроблено висновок, що цифрова медіа-культура не скасовує значення живого виконання, проте суттєво змінює критерії доступності, участі та культурної легітимації музики. Окреслено перспективи подальших розвідок, які доцільно спрямувати на: уніфікацію метрик цифрової музичної участі, аналіз алгоритмічного впливу на музичну видимість, вивчення аудиторної поведінки в різних середовищах та розроблення моделей сталого цифрового збереження української музичної

спадщини.

Ключові слова: музичне мистецтво, цифровізація, медіа-культура, платформізація, віртуальний концерт, інтерактивність, цифрові архіви.

Постановка проблеми... Цифровізація сучасної культури постає як один із ключових векторів трансформації гуманітарного знання та художніх практик, визначаючи нові параметри функціонування мистецтва в умовах глобалізованого інформаційного простору. У межах медіа-культури цифрові технології вже не обмежуються інструментальною роллю, а формують специфічне середовище існування культурних феноменів, у якому поєднуються комунікативні, технологічні та соціокультурні чинники. Це зумовлює необхідність переосмислення традиційних уявлень про форми репрезентації мистецтва, механізми його сприйняття та способи культурної взаємодії.

Особливо виразно ці процеси проявляються у сфері музичного мистецтва, яке історично було тісно пов'язане з конкретними умовами виконання, матеріальними носіями та інституційними форматами презентації. Натомість у цифровому середовищі музика дедалі частіше функціонує як елемент складної медіальної інфраструктури, що включає платформи, алгоритмічні системи рекомендацій, інтерактивні інтерфейси та мережеві канали поширення. У такому контексті змінюється не лише спосіб доступу до музичного контенту, а й сама культурна логіка його існування, що проявляється у трансформації ролей автора, виконавця та слухача, а також у переосмисленні категорій присутності, автентичності та художнього досвіду.

Водночас наукове осмислення цих процесів залишається фрагментарним і нерівномірним. Окремі дослідження зосереджуються на технологічних аспектах цифровізації, інші — на зміні аудиторних практик або аналізі окремих кейсів платформного функціонування музики, однак цілісне бачення трансформацій музичного мистецтва саме в контексті медіа-культури досі не сформоване. Недостатньо розробленими залишаються питання взаємодії різних рівнів цифрового середовища — технологічного, комунікативного та культурно-символічного — у процесі формування нових моделей музичної репрезентації та участі.

Окремої уваги потребує й український контекст, у якому цифровізація музичного мистецтва поєднує завдання сучасної медійної присутності з потребою збереження культурної спадщини. Попри наявність окремих ініціатив у сфері цифрового архівування та популяризації музики, відчутною залишається відсутність системної інфраструктури, узгодженої стратегії розвитку та належного правового регулювання, що ускладнює як ефективне функціонування музичного контенту в цифровому середовищі, так і його тривале збереження.

Таким чином постає наукова проблема, що полягає у необхідності комплексного осмислення цифровізації музичного мистецтва як багатовимірного культурного процесу, який охоплює трансформацію форм презентації, моделей участі та механізмів збереження музичної пам'яті в умовах медіа-культури. Саме відсутність інтегрованого підходу до аналізу цих змін і визначає актуальність подальших досліджень у цьому напрямі.

Аналіз досліджень і публікацій... У науковому полі ця проблема розробляється в кількох взаємопов'язаних напрямках. Один із них стосується платформізації музики та алгоритмічного упорядкування культурного досвіду. У цьому контексті важливими є спостереження *J. W. Morris* (2020) про те, що цифрові платформи не просто забезпечують доступ до контенту, а оптимізують культурне споживання через інфраструктуру даних, рейтингів і рекомендацій. Близьку перспективу пропонують *C. Lim* та *M. Zhang* (2023), які показують, що цифрові платформи здатні радикально змінити режими циркуляції навіть традиційної музики, виводячи її з локального середовища у трансрегіональний мережевий обіг.

Інша лінія досліджень зосереджена на зміні самого музичного досвіду в цифровому середовищі. Теоретична програма *M. Wald-Fuhrmann* та співавторів (2021), присвячена слуханню музики в концертному контексті, важлива передусім тим, що дозволяє побачити музичне сприйняття як ситуаційно сформований процес, у якому значення мають не тільки звук, а й простір, рамка події, тілесна присутність та очікування аудиторії. На цьому тлі праця *C. Colotti* (2021) про сучасні практики інтеграції цифрових технологій у живе

виконання класичної музики демонструє: технологічне опосередкування вже не є зовнішнім додатком до концерту, воно поступово стає одним з елементів його естетичної побудови.

Окремий напрям становлять дослідження медіалізованої взаємодії та віртуальних музичних подій. *L. Turchet (2023)*, осмислюючи «музичний метавсесвіт», наголошує, що йдеться не просто про черговий канал дистрибуції, а про нову конфігурацію музичного середовища, де поєднуються соціальна присутність, імерсивність, цифрова власність і модифіковані моделі участі. Типологічна модель *R. Yung, T. Le, B. Moyle та C. Arcodia (2022)* засвідчує, що віртуальні події вже потребують окремого опису не як технічні замітники офлайн-комунікації, а як самостійні середовища із власною логікою соціальної присутності, віртуальності та місцеперебування користувача. У свою чергу *G. Gomes, T. Conte, T. Castro та B. Gadelha (2023)* переконливо показують, що в технологічно опосередкованих музичних подіях взаємодія, участь і відчуття «живості» не зникають, а перебудовуються відповідно до логіки інтерфейсу.

Для українського культурного поля особливого значення набуває ще одна перспектива — цифрове збереження музичної спадщини. Дослідження *І. Антіпіної (2024)* демонструє, що цифрові технології в українській музиці працюють не лише на презентацію, а й на опис, аналіз, систематизацію та відновлення культурної пам'яті. Це суттєве зміщення оптики: цифровізація постає не тільки як засіб актуалізації музичного мистецтва в медійному просторі, а і як інструмент його довготривалого культурного збереження.

Попри наявність важливих напрацювань, дослідницьке поле лишається фрагментарним. Частина праць аналізує технології, частина — нові форми аудиторної поведінки, частина — окремі кейси платформного поширення або віртуальних концертів. Натомість питання про те, як цифровізація перебудовує музичне мистецтво саме в медіа-культурі — тобто на рівні репрезентації, участі, культурної пам'яті та символічної легітимації, — потребує ціліснішого осмислення. Саме цим зумовлено мету статті: дослідити культурні трансформації музичного мистецтва під впливом цифрових медіа та окреслити,

як змінюються способи його презентації, сприйняття і функціонування в сучасному комунікаційному середовищі.

Дослідження має теоретико-аналітичний характер і ґрунтується на опрацюванні корпусу наукових праць, аналітичних матеріалів і відкритих описів цифрових музичних кейсів, що фігурували у вихідному матеріалі. До корпусу ввійшли студії з проблем платформізації музики, цифрових практик у концертному виконанні, віртуальних музичних подій, інтерактивності та цифрового збереження музичної спадщини (Антіпіна, 2024; *Colotti*, 2021; *Lim, Zhang*, 2023; *Morris*, 2020; *Turchet*, 2023; *Wald-Fuhrmann et al.*, 2021 та інші). Окремий блок становили описи публічно відомих віртуальних концертів на ігрових платформах, які в статті розглядаються не як самодостатній жанр, а як показові приклади зміни медіального режиму музичної презентації.

Основними методами стали концептуальний аналіз, порівняльне зіставлення та інтерпретативне прочитання кейсів. Концептуальний аналіз дав змогу відокремити цифровізацію музичного мистецтва від вузько технічного розуміння диджиталізації та розглянути її як культурну трансформацію медіального середовища. Порівняльний підхід використано для зіставлення живого концертного виконання, стрімінгової трансляції, віртуального концерту в ігровому середовищі та цифрового архіву як різних режимів музичної присутності. Інтерпретативний аналіз був потрібний для виявлення того, як у цих режимах змінюються статус виконавця, позиція слухача, характер взаємодії та уявлення про автентичність.

Водночас слід зауважити на методологічному обмеженні, пов'язаному з тим, що частина кількісних даних у відкритих джерелах, пов'язаних з охопленням аудиторії цифрових платформ, подається за різними принципами — як сукупні перегляди, відвідування сесій або пікова одночасна присутність. Тому у цій статті наведені цифри мають радше ілюстративне, ніж суворо статистично зіставне значення. Така обережність особливо важлива в ситуації, коли цифрове музичне середовище змінюється швидко, а система уніфікованих метрик ще не усталилася.

Метою статті є комплексне дослідження культурних трансформацій музичного мистецтва в умовах цифрової медіа-культури з акцентом на тому, як цифрові платформи, інтерфейси та алгоритмічні механізми змінюють способи його презентації, сприйняття, участі та функціонування.

Досягнення поставленої мети передбачає послідовне розв'язання трьох взаємопов'язаних **завдань**, кожне з яких окреслює окремий аналітичний ракурс дослідження:

1) з'ясувати особливості платформізації музичного мистецтва в цифровій медіа-культурі, зокрема у виявленні ролі алгоритмічних механізмів, інтерфейсів і систем рекомендацій у формуванні музичної видимості, доступності та моделей культурного споживання;

2) дослідити процес трансформації музичного досвіду та режимів присутності, що виникають у цифровому середовищі, включно зі зміною статусу слухача, характеру його участі та специфіки функціонування віртуальних музичних подій як нових форм медіальної взаємодії;

3) проаналізувати процеси цифрового збереження музичної спадщини, передусім у межах українського культурного простору з урахуванням інституційних, технологічних і правових умов, що визначають можливості архівування, репрезентації та актуалізації музичної пам'яті в сучасних умовах.

Виклад основного матеріалу дослідження... У медіа-культурі цифровізація музичного мистецтва насамперед змінює сам принцип його присутності. Якщо в модерній культурній моделі музичний твір був прив'язаний або до моменту живого виконання, або до матеріального носія, то сьогодні він дедалі частіше функціонує як динамічний елемент мережевої інфраструктури. Це означає, що музика стає одночасно слуховим, візуальним, інтерфейсним і даним об'єктом. Вона з'являється перед аудиторією не лише як послідовність звуків, а як пакетоване медіальне явище, в якому важливі обкладинка, анімація, короткий відеофрагмент, рекомендаційне оточення, логіка стрічки, можливість реакції та подальшого поширення.

Саме тому цифровізацію варто розуміти не як просте «перенесення музики

в інтернет», а як зміну її культурної екології. Платформа тут не нейтральний контейнер. Вона задає ритм споживання, пропонує форми уваги, структурує видимість і невидимість, а водночас збирає поведінкові сліди, що згодом впливають на нові кола рекомендації. У цьому сенсі теза *J. Morris (2020)* про оптимізацію культури є принциповою: цифрова медіа-економіка працює не лише з уже наявними смислами, а й з умовами їхнього відбору, сортування та посилення. Для музичного мистецтва це означає переорієнтацію від стабільних інституційних каналів репрезентації до змінної платформної видимості.

Ця зміна безпосередньо впливає на статус слухача. Традиційна модель, у якій аудиторія переважно сприймала завершений художній продукт, не зникає цілком, але перестає бути єдиною. У цифровому середовищі слухач вибудовує власну траєкторію входження в музику: обирає платформу, режим прослуховування, формат участі, спосіб фіксації враження. Він може перемикатися між повноцінним слуханням, фрагментарним переглядом, коментуванням, цитуванням, реміксною апропріацією або алгоритмічно нав'язаним «наступним кроком». У цьому сенсі користувач стає не лише реципієнтом, а й навігатором власного музичного досвіду. В окремих середовищах до цього додається ще й функція співучасті, коли аудиторія здатна впливати на ритм події, візуальну оболонку чи порядок взаємодії (*Gomes, Conte, Castro, Gadelha, 2023*).

Разом з тим, було б помилкою беззастережно описувати цю трансформацію як безумовну демократизацію. Інтерактивність, яку пропонують цифрові сервіси, має різну глибину. В одних випадках вона справді розширює межі участі, в інших — лише імітує включеність через реакції, кліки та коментарі, які збільшують видимість контенту, але не змінюють художньої структури. Тому цифрова участь потребує критичного розрізнення. Не кожен інтерфейсний жест є співтворчістю, як і не кожна форма залучення означає посилення суб'єктності аудиторії.

Найвиразніше зміна медіального режиму музичного мистецтва помітна в тих випадках, коли концерт перестає бути моделлю «сцена — зал» і

перетворюється на програмоване аудіовізуальне середовище. Показовими тут стали віртуальні концерти на ігрових платформах. За відкритими даними подія «*Travis Scott у Fortnite*» у квітні 2020 року зібрала понад 27 мільйонів відвідувань при піковій одночасній присутності 12,3 мільйона користувачів; у вторинних публікаціях трапляються й вищі оцінки сукупного охоплення, що потребують окремої звірки (Goslin, 2020). Вартою уваги також є форма презентації: артист з'являвся не як виконавець на сцені, а як гігантський аватар, інтегрований у змінне віртуальне середовище; музика супроводжувалася трансформацією простору, зміною гравітації, переміщенням персонажів і синхронізованими візуальними ефектами. Інакше кажучи, музичний твір тут уже неможливо відокремити від дизайну середовища, сценарію руху та логіки взаємодії.

Подібний зсув виявився і в *Roblox*-події *Lil Nas X*, яку, за повідомленнями платформи та медіа, відвідали близько 33 мільйонів разів у межах кількох сесій (Kastrenakes, 2020). Кожна композиція була вбудована в окремий віртуальний простір зі своєю стилістикою, а користувачі взаємодіяли не тільки з музикою, а й з тематичними зонами, цифровими предметами та чат-комунікацією. Концерт *Ariana Grande* в *Fortnite* у 2021 році ще виразніше підкреслив перехід до середовищної логіки: музика супроводжувалася плавною зміною сценографії, де образ виконавиці, віртуальні ландшафти й рух глядачів складали спільну подієву тканину (*Ariana Grande steps into the metaverse as the headliner for Fortnite's Rift Tour*, 2021). Сукупне охоплення цієї події становило 27,7 мільйона учасників. Такі кейси не просто розширили аудиторію, а продемонстрували, що музичне мистецтво в цифровій медіа-культурі дедалі частіше мислиться як міжмедійна композиція, а не лише як звукове виконання.

У цьому контексті змінюється і саме поняття присутності. Для концертної культури тривалий час визначальною була фізична співприсутність виконавця й слухача в один час в одному просторі. Цифрові музичні форми не відтворюють цю модель буквально, але й не зводяться до її втрати, адже пропонують інший тип присутності — інтерфейсно опосередкованої, розподіленої, часто асинхронної, але все ж емоційно значущої. Саме на це вказують *T. Fraser*,

A. Crooke, J. Davidson (2021), аналізуючи взаємодію аудиторії з музичними *YouTube*-трансляціями під час карантинних обмежень: відчуття єдності й емоційної залученості не зникає автоматично разом із фізичною спільністю; воно перебудовується через чат, повторний перегляд, коментар, цифрову рутину спільного слухання.

Однак така перебудова не є безвратною. Те, що в живому виконанні забезпечується акустичною непередбачуваністю, тілесною співналаштованістю та мікродинамікою колективної реакції, у цифровому середовищі часто замінюється передбачуванішою й більш контрольованою формою взаємодії. Для музичного мистецтва це означає появу нової напруги між доступністю та інтенсивністю: що ширше охоплення, то менш очевидною стає та особлива щільність досвіду, яку впродовж довгого часу гарантувала фізична подія. Тому протиставлення «живого» і «цифрового» тут недостатнє. Набагато продуктивніше говорити про різні режими музичної присутності, кожен із яких має власні сильні й слабкі сторони.

Особливого значення в цифровій медіа-культурі набуває взаємодія музики з візуальністю. Якщо в попередніх моделях образ виконавця, сценографія чи відеоряд найчастіше доповнювали музичний твір, то тепер вони часто є його невід'ємною частиною. Ігрові екосистеми, *AR/VR*-інструменти та короткі відеоформати підсилюють тенденцію до синтезу звуку, анімації, просторової навігації та тілесного жесту. Звідси зростає роль дизайнерів, програмістів, розробників середовища, а також фахівців з алгоритмічного налаштування системи рекомендацій. У результаті музичне мистецтво дедалі частіше постає як продукт колективної міждисциплінарної праці, де авторство розподілене складніше, ніж у традиційній моделі виконавця та слухача. Праця *L. Turchet* (2023) дає підстави розглядати цей процес як один із ключових напрямів майбутньої еволюції музичної культури.

Водночас цифровізація по-різному впливає на різні музичні сфери. Досвід класичної музики, проаналізований *C. Colotti* (2021), засвідчує, що інтеграція цифрових засобів тут часто відбувається обережніше: технологія покликана не

замістити виконання, а змінити його рамку, підсилити візуальний аспект, розширити формат подачі чи адаптувати концерт до нового типу аудиторної уваги. Натомість у музичних практиках, що від початку тяжіють до електронного звуку, програмованого середовища й мультимедійної драматургії, цифровізація може бути не зовнішнім доповненням, а органічною умовою існування самого твору. Саме тому універсальних висновків тут варто уникати: цифрова трансформація не стирає жанрових відмінностей, а радше загострює їх.

Не менш важливим виміром цифровізації є архівування та довготривале збереження музичної пам'яті. У цьому аспекті український матеріал є особливо показовим. За спостереженнями І. Антіпіної (2024), цифрові технології відкривають нові можливості для фіксації, аналізу й актуалізації музичної спадщини, зокрема народнопісенної. Проєкт «Поліфонія», у якому застосовувалися алгоритмічні засоби для роботи з регіональними особливостями українських пісень, важливий не лише як технічна ініціатива. Він показує, що цифрове середовище здатне бути інструментом наукового опису, збереження інтонаційної та виконавської варіативності, а також повторного введення архівного матеріалу в актуальний культурний обіг.

Разом із цим український контекст виявляє низку структурних проблем, які не дають підстав для надто оптимістичних узагальнень. Насамперед ідеться про фрагментарність інституційної політики, нерівний доступ до обладнання та програмного забезпечення, нестачу системно описаних цифрових архівів, а також правову невизначеність щодо використання оцифрованих музичних матеріалів. Додатковою перешкодою лишається фізичний стан багатьох аудіозаписів і польових матеріалів, які потребують не лише цифрового копіювання, а й попередньої реставраційної роботи. У цьому місці цифровізація перестає бути модною риторикою і виявляє справжню складність: без архівної політики, міжінституційної кооперації та продуманого правового регулювання вона легко перетворюється на сукупність розрізнених локальних ініціатив.

Саме тому для української музичної культури цифровізацію слід розглядати щонайменше у трьох взаємопов'язаних площинах. По-перше, як

спосіб публічної репрезентації музики в умовах медіального перенасичення. По-друге, як інструмент збереження і повторного осмислення спадщини. По-третє, як механізм культурної стійкості, особливо в кризових обставинах, коли доступ до фізичних інституцій ускладнений. Утім для повноцінного опису цього процесу бракує систематизованих емпіричних даних: порівняльної статистики охоплення, досліджень аудиторної поведінки, моделей монетизації, практик авторсько-правового врегулювання та критеріїв якості цифрових музичних архівів. Без такого матеріалу багато важливих тверджень поки що лишаються на рівні переконливих, але неповних спостережень.

У ширшій перспективі цифровізація змінює і критерії автентичності музичного мистецтва. Тривалий час автентичність ототожнювали або з живим виконанням, або з вірністю традиції. У цифровій медіа-культурі ситуація складніша. Автентичним може сприйматися й технологічно опосередкований досвід, якщо він забезпечує інтенсивне переживання, відчуття залученості та культурну впізнаваність. Водночас саме цифрове середовище посилює ризики поверхової стандартизації, коли алгоритмічно вигідні форми видимості витісняють складніші чи менш комерційно зручні музичні практики. Тому питання автентичності сьогодні доцільно ставити не як опозицію «справжнє / несправжнє», а як аналіз умов, за яких музика зберігає змістову й культурну переконливість у нових медійних режимах.

З огляду на це можна стверджувати, що цифровізація музичного мистецтва в медіа-культурі має подвійний ефект. Вона розширює доступ, збільшує видимість, відкриває інструменти участі й дає нові можливості для збереження спадщини. Але водночас вона робить музику більш залежною від інфраструктури платформ, логіки інтерфейсу, алгоритмічної селекції та нерівномірно розподілених технічних ресурсів. Саме в цій амбівалентності й полягає головна культурна напруга сучасного моменту.

Висновки.

1. Цифровізацію музичного мистецтва доцільно розглядати не як допоміжний технологічний процес, а як одну з базових форм його сучасного

культурного існування. У медіа-культурі музика дедалі частіше функціонує як міжмедійний об'єкт, що поєднує звук, зображення, алгоритм, інтерфейс і користувацьку активність. Це змінює не тільки способи поширення музичного контенту, а й самі моделі музичної присутності, участі та сприйняття. Платформізація постає визначальним механізмом трансформації музичного мистецтва в умовах цифрової медіа-культури, оскільки саме цифрові платформи формують нову інфраструктуру його існування. Встановлено, що алгоритмічні механізми, інтерфейси та системи рекомендацій не лише забезпечують доступ до музичного контенту, а й активно впливають на його видимість, способи циркуляції та моделі споживання. У результаті, музика функціонує в умовах змінної платформної видимості, де культурна значущість дедалі більше залежить від логіки алгоритмічного відбору та поведінкових даних користувачів. Це свідчить про переорієнтацію музичного мистецтва з інституційно стабільних форм репрезентації на динамічні, даними керовані середовища.

2. Цифрове середовище зумовлює суттєву зміну музичного досвіду, насамперед через трансформацію режимів присутності та участі. Доведено, що слухач перестає бути виключно пасивним реципієнтом і набуває функцій навігатора, інтерпретатора та співучасника музичного процесу. Віртуальні концерти та інтерактивні середовища демонструють перехід від традиційної моделі «сцена — зал» до програмованих аудіовізуальних просторів, у яких музика інтегрується з візуальністю, гейміфікацією та інтерфейсною взаємодією. Водночас виявлено амбівалентність цієї трансформації: розширення доступу та форм участі супроводжується стандартизацією досвіду й зниженням інтенсивності живої співприсутності. Отже, цифрова медіа-культура формує нові, альтернативні режими музичної присутності, що не замінюють, а переосмислюють традиційні.

3. Цифровізація відкриває принципово нові можливості для збереження, систематизації та актуалізації музичної спадщини, перетворюючи цифрові архіви на важливий інструмент культурної пам'яті. Встановлено, що в українському контексті цифрові технології виконують подвійну функцію —

репрезентаційну та архівну, сприяючи не лише популяризації, а й науковому опрацюванню музичного матеріалу. Водночас виявлено низку системних обмежень: фрагментарність інституційної політики, недостатній рівень технічного забезпечення, відсутність уніфікованих стандартів архівування та правова невизначеність. Це ускладнює формування цілісної системи цифрового збереження музичної спадщини та вказує на необхідність міжінституційної координації й стратегічного підходу до розвитку цієї сфери.

Перспективи подальших розвідок доцільно спрямувати на кілька вузлових питань: уніфікацію метрик цифрової музичної участі, аналіз алгоритмічного впливу на музичну видимість, вивчення аудиторної поведінки в різних середовищах та розроблення моделей сталого цифрового збереження української музичної спадщини. Перед поданням статті до фахового видання окремої перевірки потребують насамперед кількісні показники охоплення платформних концертів, а також коректність посилань на публічні матеріали платформ і медіа, оскільки саме ці дані в академічному тексті мають бути верифіковані особливо уважно.

Список використаної літератури і джерел

1. Антіпіна, І., 2024. Музична спадщина України в епоху цифрових технологій: тенденції та інновації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(65), сс.7–24. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.4\(65\).2024.324587](https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(65).2024.324587)
2. Ariana Grande steps into the metaverse as the headliner for Fortnite's Rift Tour, 2021. *Epic Games*, [online]. Available at: <<https://www.epicgames.com/site/en-US/news/ariana-grande-steps-into-the-metaverse-as-the-headliner-for-fornites-rift-tour>> [accessed: 19 November 2025].
3. Colotti, C., 2021. A review of contemporary practices incorporating digital technologies with live classical music. In R. Hepworth-Sawyer, J. Paterson, R. Toulson, eds., *Innovation in music*. London: Routledge, pp.273–289. <https://doi.org/10.4324/9780429345388>
4. Fraser, T., Crooke, A. H. D. and Davidson, J. W., 2021. "Music has no borders": an exploratory study of audience engagement with YouTube music broadcasts during COVID-19 lockdown, 2020. *Frontiers in Psychology*, 12, pp.1–17. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.643893>
5. Gomes, G., Conte, T., Castro, T. and Gadelha, B., 2023. Engagement, participation, and liveness: Understanding audience interaction in technology-based events. In: Proceedings of the 25th International Conference on Enterprise Information Systems (ICEIS 2023), Prague, Czech Republic, April 24-26 2023. Setúbal: Science and Technology Publications Lda (Vol. 2, pp.264–275). <https://doi.org/10.5220/0011848600003467>
6. Goslin, A., 2020. Fortnite's Travis Scott event drew over 27 million players. *Polygon*, [online]. Available at: <<https://www.polygon.com/fortnite/2020/4/24/21235017/fortnite-travis-scott-event-concert-astronomical-12-3-million-concurrent-players-record/>> [accessed: 20 November 2025].
7. Kastrenakes, J., 2020. Lil Nas X's Roblox concert was attended 33 million times. *The Verge*, [online]. Available at: <<https://www.theverge.com/2020/11/16/21570454/lil-nas-x-roblox->

concert-33-million-views> [accessed: 20 November 2025].

8. Lim, C. K. N. and Zhang, M., 2023. Chinese national music platformisation: a systematic review. *Heliyon*, 9(11), pp.1–10. <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2023.e22304>

9. Morris, J. W., 2020. Music platforms and the optimization of culture. *Social Media + Society*, 6(3), pp.1–10. <https://doi.org/10.1177/2056305120940690>

10. Turchet, L., 2023. Musical metaverse: Vision, opportunities, and challenges. *Personal and Ubiquitous Computing*, 27(5), pp.1811–1827. <https://doi.org/10.1007/s00779-023-01708-1>

11. Wald-Fuhrmann, M., Egermann, H., Czepiel, A., O'Neill, K., Weining, C., Meier, D., Tschacher, W., Uhde, F., Toelle, J. and Tröndle, M., 2021. Music listening in classical concerts: theory, literature review, and research program. *Frontiers in Psychology*, 12, pp.1–14. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.638783>

12. Yung, R., Le, T. H., Moyle, B. and Arcodia, C., 2022. Towards a typology of virtual events. *Tourism Management*, 92, pp.1–8. <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2022.104560>

References

1. Antipina, I., 2024. Musical heritage of Ukraine during digital technology epoch: trends and innovations [Музична спадщина України в епоху цифрових технологій: тенденції та інновації]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4(65), pp.7–24. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.4\(65\).2024.324587](https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(65).2024.324587)

2. Ariana Grande steps into the metaverse as the headliner for Fortnite's Rift Tour, 2021. *Epic Games*, [online]. Available at: <<https://www.epicgames.com/site/en-US/news/ariana-grande-steps-into-the-metaverse-as-the-headliner-for-fornites-rift-tour>> [accessed: 19 November 2025].

3. Colotti, C., 2021. A review of contemporary practices incorporating digital technologies with live classical music. In R. Hepworth-Sawyer, J. Paterson, R. Toulson, eds., *Innovation in music*. London: Routledge, pp.273–289. <https://doi.org/10.4324/9780429345388>

4. Fraser, T., Crooke, A. H. D. and Davidson, J. W., 2021. "Music has no borders": an exploratory study of audience engagement with YouTube music broadcasts during COVID-19 lockdown, 2020. *Frontiers in Psychology*, 12, pp.1–17. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.643893>

5. Gomes, G., Conte, T., Castro, T. and Gadelha, B., 2023. Engagement, participation, and liveness: Understanding audience interaction in technology-based events. In: Proceedings of the 25th International Conference on Enterprise Information Systems (ICEIS 2023), Prague, Czech Republic, April 24-26 2023. Setúbal: Science and Technology Publications Lda (Vol. 2, pp.264–275). <https://doi.org/10.5220/0011848600003467>

6. Goslin, A., 2020. Fortnite's Travis Scott event drew over 27 million players. *Polygon*, [online]. Available at: <<https://www.polygon.com/fortnite/2020/4/24/21235017/fortnite-travis-scott-event-concert-astronomical-12-3-million-concurrent-players-record/>> [accessed: 20 November 2025].

7. Kastrenakes, J., 2020. Lil Nas X's Roblox concert was attended 33 million times. *The Verge*, [online]. Available at: <<https://www.theverge.com/2020/11/16/21570454/lil-nas-x-roblox-concert-33-million-views>> [accessed: 20 November 2025].

8. Lim, C. K. N. and Zhang, M., 2023. Chinese national music platformisation: a systematic review. *Heliyon*, 9(11), pp.1–10. <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2023.e22304>

9. Morris, J. W., 2020. Music platforms and the optimization of culture. *Social Media + Society*, 6(3), pp.1–10. <https://doi.org/10.1177/2056305120940690>

10. Turchet, L., 2023. Musical metaverse: Vision, opportunities, and challenges. *Personal and Ubiquitous Computing*, 27(5), pp.1811–1827. <https://doi.org/10.1007/s00779-023-01708-1>

11. Wald-Fuhrmann, M., Egermann, H., Czepiel, A., O'Neill, K., Weining, C., Meier, D., Tschacher, W., Uhde, F., Toelle, J. and Tröndle, M., 2021. Music listening in classical concerts: theory, literature review, and research program. *Frontiers in Psychology*, 12, pp.1–14. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.638783>

12. Yung, R., Le, T. H., Moyle, B. and Arcodia, C., 2022. Towards a typology of virtual events. *Tourism Management*, 92, pp.1–8. <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2022.104560>

ADRIANA SKORYK

ORCID iD: 0000-0002-4158-8352

*Doctor of Art Criticism, Professor, Vice-Rector for Scientific Work
at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)
adaskor@ukr.net*

INNA ANTIPINA

ORCID iD: 0000-0003-3845-9629

*PhD, Lecturer at the Department of Theory and History of Culture,
Head of the Scientific and Information Department
of the Hero of Ukraine Myroslav Skoryk Center for Musical Ukrainian Studies
at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)
innaantipina92@gmail.com*

DIGITALIZATION OF MUSICAL ART WITHIN MEDIA CULTURE: TRANSFORMATIONS OF REPRESENTATIONAL FORMS

This article examines the digitalization of musical art as a defining trend of contemporary media culture. It argues that digital technologies are transforming not only the channels through which music is disseminated, but also the very modes of cultural existence, including representation practices, interaction models with audiences, and notions of presence, authenticity, and memory. Through an analysis of platformisation, streaming services, gaming environments, AR/VR applications and digital archives, the study reveals how these elements reshape musical experiences within the media landscape. The paper demonstrates that digitalization cannot be reduced to merely transferring performances into online formats. It creates a new infrastructure of musical presence comprising sound, image, interface, algorithms and user response that constitutes an integrated media complex. The contemporary listener's role increasingly combines the functions of recipient, navigator, interpreter, commentator and co-creator. The research highlights the shift from staged performance to programmed audiovisual environments, such as virtual concerts on gaming platforms, and outlines the Ukrainian context, including issues of preservation, archiving, copyright, infrastructural inequalities, and the lack of coordinated policy. The study concludes that, while digital media culture does not negate the value of live performance, it significantly alters the criteria of access, participation, and cultural legitimation of music. Recommendations for further research and policy include standardising metrics of digital musical participation, analysing the impact of algorithms on musical visibility, studying audience behaviour across environments, and developing sustainable models for the digital preservation of Ukrainian musical heritage.

Keywords: *musical art, digitalization, media culture, platformization, virtual concert, interactivity, digital archives.*

Стаття отримана 24.11.2025 р.

Стаття прийнята 25.12.2025 р.

Стаття опублікована 12.02.2026 р.

УДК: 7.079:008:004.9(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.1(70).2026.361904

ЛАРИСА БАБУШКА

ORCID iD: 0000-0001-8563-646X

докторка культурології, доцентка,
професорка кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
larisababushka@gmail.com

ТЕТЯНА КРИВОШЕЯ

ORCID iD: 0000-0001-7287-4274

докторка культурології, доцентка,
професорка кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
plato3@ukr.net

ОНТОЛОГІЧНІ ТА АКСІОЛОГІЧНІ ЗСУВИ ФЕСТИВНОЇ КУЛЬТУРИ В ЕПОХУ ЦИФРОВІЗАЦІЇ

Досліджено трансформацію феномену свята як фундаментальної культурної універсалії в умовах глобальної мережевізації та цифровізації. Констатовано, що сучасна епоха з інтенцією на глобальну мережеву трансформацію вносить радикальні корективи в архітектуру святкового дійства. Здійснено концептуальний аналіз щодо онтологічної кризи традиційних форм святкування, які століттями спиралися на синхронність фізичної присутності, локальність простору та сакральність моменту. Виявлено, що цифрова епоха нівелює традиційну синхронність часу і простору, замінюючи цілісність ритуалу медіативними формами святкування. Проаналізовано онтологічний перехід від традиційного свята, як локальної події фізичного «буття-разом», до мережевої практики «буття-для-Іншого». Виявлено специфіку віртуального святкового простору, де візуальна репрезентація та символічне визнання стають визначальними чинниками легітимації події. Досліджено функціонування медіаінтерфейсів як медіуму, що структурує нову онтологію переживання шляхом екстеріоризації емоцій. Розглянуто концепцію «цифрового сторітелінгу» (формату Stories) як нової форми ритуальної організації досвіду свята, яка слугує новаторською оптикою дослідження. Доведено, що в цифровій культурі відбувається радикальне стиснення ритуального часу, зокрема, тривала процесуальність замінюється фрагментованими актами візуального маркування. Обґрунтовано зміщення акценту з внутрішньої консолідації групи на зовнішню візуальну легітимацію індивіда в глобальному медіапросторі. Прогнозовано подальші перспективи осмислення сучасного свята як моделі «присутності без участі» в контексті суттєвої трансформації соціальності: замість внутрішньої консолідації спільноти шляхом «комунітас» (В. Тернер) визначальною стає зовнішня легітимація індивіда через публічну видимість у мережевих структурах.

Ключові слова: свято, фестивална культура, глобальні мережі, цифрова ідентичність, віртуальний святковий простір, мережеве суспільство, онтологія, гра, симулякр.

Постановка проблеми... В сучасному світі достатньо помітною стає криза традиційних форм святкування в умовах глобальної мережевої трансформації. Закономірним постає питання щодо аналітики характерних маркерів, притаманних традиційним святам, з одного боку, і кардинальних змін, які відбулися в сучасних культурно-історичних реаліях, з іншого.

Очевидним щодо умов здійснення традиційного свята тривалий час в історії фестивальної культури залишався факт обов'язкової присутності трьох культуротворчих складових: спільного простору — спільного часу — сакральності. Сьогодні спостерігається локальна криза, пов'язана з десакралізацією свята, де останнє дедалі частіше трансgressує з ритуалу до «івенту» чи, точніше, «інфоприводу» з інтенцією, передусім, на візуальну складову, аніж проживання/переживання досвіду. Так, сьогочасне свято відчужується від свого традиційного підґрунтя, трансформуючись із безпосереднього тілесного досвіду в дистанційований цифровий перформанс, спричиняючи цим самим певну парадоксальну ситуацію. Передовсім, це стосується розширення меж комунікації за допомогою мережовості, що призводить до десакралізації свята й перетворення його на інструмент конструювання цифрової ідентичності, позбавляючи сакросу, інтимності, соборності ритуалу. Онтологія свята як модус буття, на відміну від буденності з її випадковістю, несе в собі чітку аксіологічну осмисленість, оскільки утримує в собі подію. Онтологічний смисл свята увиразнюється у відношенні до смислотворних цінностей. Така онтологічна вкоріненість свята до культури, безперечно, дозволяє нам розуміти свято як універсалію культури, первинну і неперепутну категорію людської культури, яке здатне виродитися, переродитися, даючи нові й відмінні його форми, трансgressувати, але ніколи не зникнути загалом.

Дійсно, свято сьогодні не зникає, однак зазнає суттєвого переформатування у бік гіперболізованої процесуальності, тотальності, втрачаючи аспект онтологічності та набуваючи технологічності, «переродження», «виродження», «трансgressії», даючи життя новим формам

сьогочасних святкувань, забезпечуючи цим самим принципово відмінні форми культурної комунікації. Останні, зазвичай, не збігаються з класичними моделями святкувань, виходячи до простору повсякденності, майже не протиставляються та не суперечать будням, володіють вже не універсальним, а партикулярним й нелінійним характером, виступають своєрідними «дарувальниками ідентичностей» (Бауман, 2013), продукуючи культурне різноманіття глобалізаційного простору.

Концептуальний аналіз цієї трансформації потребує переосмислення модусів присутності та вкоріненості, де межа між фізичним та віртуальним просторами стає проникною, відповідно, змінюються й аксіологічні (ціннісні) координати свята: на зміну колективній рефлексії приходить панування репрезентації, а замість проживання події домінує її візуальна складова.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Проблема святкової (фестивної) культури крізь призму осмислення трансформаційних її процесів у бік цифровізації, глобальної мережовості, спрямовує до аналізу радикальних коректив щодо архітектоники святкового дійства. Дослідницька оптика щодо вибору джерельної бази, останніх досліджень і публікацій є контекстно адаптованою обраній тематиці, включаючи як фундаментальні дослідження мислителів, які слугують матрицею даної проблематики, так і сьогочасні розвідки дослідників, ідеї яких суголосні архітектоніці фестивальної культури.

Мапа сучасних розвідок, пов'язаних із проблемами цифровізації, *AI* (штучного інтелекту), мережовості в контексті творчості, сучасного мистецтва, фестивальної культури, повниться іменами молодих дослідників, зокрема: Юлії Трач «Штучний інтелект як інструмент творення та аналізу творів мистецтва» (Trach, 2021), Інни Антіпіної (2024) «Штучний інтелект як інструмент трансформації культурологічних ідей», Тетяни Совгирі (2023) «Феномен техніки і технології в художньому культуротворчому процесі», ідеї яких тим чи іншим чином можуть бути екстрапольовані на сьогочасну архітектонику свята. Так, І. Антіпіна (2024) констатує, що процес цифровізації, зокрема, застосування *AI* у сфері мистецтва та культурології значно трансформує

традиційні уявлення про творчість, стиль і оригінальність художніх творів.

Суголосним інструментом осмислення феномену свята є концепція ігрової культури Йогана Гейзінга, де гра виступає як генетичний код свята. У праці «*Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури*» Й. Гейзінга висуває тезу, що культура виникає і розгортається як гра. Свято в його концепції є найвищим проявом ігрового елемента культури. Мислитель запроваджує поняття особливого простору гри/свята. Це замкнене коло, всередині якого діють власні, абсолютні правила, що відрізняються від законів «звичного життя». Це ідеально корелює з онтологією ігрових світів, де вхід у святковий івент — це і є вхід у «магічне коло». У концепції ігрової культури Й. Гейзінга (1994) фактично діє своєрідний святковий хронотоп, де свято — це «тимчасовий світ усередині звичайного світу». Це стан, де час зупиняється або йде інакше, що створює фундамент для аналізу часової структури цифрових свят.

Контекстно вагомим аспектом дослідження є звернення до культурного антрополога Віктора Тернера (2004), зокрема, праця «Ритуальний процес: структура і антиструктура» розвиває ідеї Арнольда ван Геннепа про «обряди переходу», фокусуючись на внутрішній динаміці свята. Лімінальність (межовість, поріг) — це ключовий термін Тернера. Свято — це лімінальний стан, перебування «між і поміж». У цей момент людина вже не є частиною старої структури, але ще не увійшла до нової. Це стан соціальної невагомості, де можливі будь-які трансформації. Під час лімінальної фази виникає особливий тип соціального зв'язку — комунітас (інтенсивне почуття спільності, солідарності, яке виникає між людьми під час перехідних фаз ритуалу. Так, якщо будень — це порядок і закон, у якому діє нормативний комунітас, який розуміється як спроба організувати єдність у систему, то свято — це хаос, із якого народжується новий сенс, оскільки в ньому акумулюються екзистенційний комунітас, що продукує спонтанне відчуття єдності (без включення організаційності, управління тощо).

Метою статті є експлікація нових онтологічних характеристик свята в умовах цифрової мережі та аналіз трансформацій у структурі його ціннісних

орієнтирів з фокусуванням уваги на виявленні того, як мережева архітектура суспільства трансформує свято з акту «буття-разом» на акт «буття-для-Іншого», де медіавідтворення стає вагомим за саму подію.

Відповідно до мети запропоновано розглянути наступні **завдання**:

1) проаналізувати онтологічну кризу традиційних форм святкування, спричинену десакралізацією ритуалу, де ціннісні орієнтири замінюються симулякрами медійної присутності в умовах глобальної мережевізації;

2) обґрунтувати аксіологічний зсув у сучасній фестивальній культурі, що виявляється у радикальній зміні ціннісних пріоритетів;

3) дослідити феномен «цифрового сторітелінгу» (*Stories*) як інструменту фрагментації ритуального часу та стратегії візуального маркування свята.

Виклад основного матеріалу дослідження... У доцифрову епоху традиційне свято повсюдно функціонувало як складний механізм регенерації смислів, що тримався, як ми вже вище зазначали, на трьох онтологічних опорах: специфічній організації простору, особливому плині часу та відчутті сакрального. Так, традиційне свято — це насамперед власний досвід, орієнтований на тілесні відчуття, тобто, тіло в ритуалі є суб'єктом проживання. У традиційному святі наявна своєрідна сенсорна цілісність, котра апелює до всіх органів чуття одночасно. Смак святкової страви, запах ладану чи квітів, звуки народних інструментів, тактильний контакт у танку — усе це створює синкретичний досвід занурення. Важливим аспектом традиційного свята завжди була достатньо специфічна синхронізація. Спільні рухи, ритмічні піснеспіви та колективні дії синхронізували біологічні та емоційні ритми учасників. Це породжувало стан «комунітас» (за В. Тернером, 2004) — особливий тип інтенсивної спільності, де зникали соціальні ієрархії, а лишалося чисте «ми-буття». Традиційне свято виконувало функцію колективної пам'яті, шляхом повторення одних і тих самих дій (ритуалів) громада підтверджувала свою ідентичність. Водночас, у колективного свята була одна характерна особливість — у ньому публічність набувала своєрідної форми інтимності. Незважаючи на масовий характер свята, воно залишалося інтимним у межах локальної групи. Усі

учасники були «своїми», кожен мав свою роль у дійстві. Важливим параметром традиційного свята був його аксіологічний вимір. Цінність свята, насамперед, полягала у глибині співпереживання, результатом якої була не «картинка», а внутрішнє оновлення учасника, його катарсис та підтвердження приналежності до роду чи громади.

Однак внаслідок кардинальних змін у процесі соціокультурного розвитку людства, і особливо з появою новітніх технологій, що пронизують не лише сферу економічних підвалин суспільства, а, що особливо є цінним щодо культурологічного дослідження, простір культури, масових комунікацій, з'являється світ мережевого суспільства. Дедалі відчутніше заявляє про себе криза традиційного свята. Криза традиційної онтології свята починається тоді, коли локальний «топос» (місце) замінюється глобальним мережевим «ніде», а циклічний «хронос» — асинхронним потоком інформації. Якщо традиційне свято вимагало повної присутності «тут-і-зараз» (усією повнотою тілесних відчуттів), то цифрова епоха пропонує суб'єкту безпечну дистанцію екрана, руйнуючи ту саму соборність, присутність, яка століттями була серцевиною святкової культури.

У сучасному цифровому середовищі спостерігається трансформація класичних форм ритуальної поведінки, що пов'язана зі зміною медіальних умов репрезентації досвіду. Однією з ключових форм цієї трансформації постає феномен цифрового «сторітелінгу» як мистецтва передачі ідей, інформації, цінностей шляхом захопливих розважальних історій, де поєднуються факти з емоціями, зокрема, у форматі «*Stories*» («Історії»), реалізованому на платформах *Instagram*, *Facebook*, *TikTok* тощо. Цей формат короткотривалих візуальних повідомлень, що зникають за добу, а то й раніше, не лише задає нову естетику комунікації, але й виконує специфічну культурну функцію — репрезентацію та маркування ритуального часу в умовах цифрової культури.

У традиційному вимірі свято поставало як форма колективної афективної єдності. Е. Дюркгайм підкреслював, що саме в ритуальних зібраннях формується специфічний стан «колективного збудження», який інтегрує індивідів у

моральну спільноту: «... в моменти колективного піднесення людина відчуває себе піднесеною над самою собою» (2002, с. 217). Це дозволяло тлумачити свято як механізм відтворення соціальної цілісності крізь призму співпереживання. Подібну ідею розвивав вже згадуваний нами антрополог В. Тернер (2004), вводячи поняття «*communitas*» — безпосередньої, неієрархічної єдності, що виникає в ритуальному процесі та постає «інтенсивним почуттям соціальної розумності». У цьому контексті свято функціонує як простір тимчасового розчинення соціальних відмінностей, де визначальною є не репрезентація, а участь.

Однак у пізньомодерній культурі ситуація принципово змінюється: все те, що раніше безпосередньо переживалося — трансформується до світу уявлень. Це положення є ключовим для розуміння трансформації свята: воно перестає бути безпосереднім досвідом і набуває форми видовища, перформансу, орієнтованого на споглядання. У цьому контексті показовою також є концепція Ірвінга Гофмана, який розглядає соціальну взаємодію як театралізовану презентацію: «... індивід представляє себе іншим, прагнучи контролювати враження, яке він справляє» (*Goffman, 2022, р. 7*). Відтак, свято трансформується у сцену самопрезентації.

Мережевізація соціального простору посилює ці процеси. Цифрові платформи, такі як *Instagram* чи *TikTok*, переводять святковий досвід у режим публічної видимості, що своєю чергою, дозволяє інтерпретувати святкування як практику накопичення символічного капіталу: «... символічний капітал є формою визнання» (Бурдье, 2011). Водночас Ж. Бодріяр підкреслює, що сучасна культура функціонує у режимі симуляції: «... симулякр — це істина, яка приховує, що її не існує» (2004, с. 5). У цьому сенсі святковий перформанс може передувати самому переживанню, підмінюючи його медійною репрезентацією, індивід спершу конструює образ святкування, а вже потім підлаштовує під нього досвід.

Таким чином, якщо традиційне свято було спрямоване на внутрішню консолідацію спільноти шляхом спільного переживання, то в умовах мережевої

культури воно орієнтоване на зовнішню візуальну легітимацію індивіда. Перехід від «ми переживаємо» до «я демонструю» фіксує не просто зміну форм святкування, а глибоку трансформацію самої структури соціальності — від інтеграції за допомогою участі до визнання крізь призму видимості. Відтак, варто констатувати, що трансформація свята відтворює зміну соціокультурної логіки: від внутрішньої консолідації шляхом співпереживання — до зовнішньої легітимації через видимість і репрезентацію.

Симптоматично, що у цифровій культурі відбувається суттєве стиснення ритуального часу. Показово це проявляється у форматі «*Stories*» («Історії»), де відбувається трансформація тривалості у серію коротких, фрагментованих, але інтенсивних актів репрезентації. Кожна окрема «*Stories*» функціонує як мікро ритуал, що фіксує момент і водночас сигналізує щодо особливого його статусу. Таким чином, ритуал перестає бути тривалою процесуальністю і перетворюється на послідовність дискретних візуальних маркерів.

Подібну трансформацію можна інтерпретувати за допомогою поняття ритуалізації повсякденності (*Goffman, 2022*), коли соціальна взаємодія насичена мікроритуалами, які регулюють публічну поведінку. У цифровому середовищі ці мікроритуали набувають медіалізованої форми, кодуються у візуальні формати, шаблони та повторювані нарративні структури сторітелінгу.

Особливо показовим є функціонування «*Stories*» у контексті святкового часу — днів народження, свят, подорожей, івентів, публічних подій. У цих випадках короткотривалі візуальні повідомлення виконують роль «цифрових маркерів», що позначають відмінність святкового часу від буденного. Іntenція на конструювання події, не лише її фіксацію, підсилює ритуальну значущість шляхом повторюваності символічних кодів. Ефемерність «*Stories*» («Історій»), а саме, їхня плінність є ключовою характеристикою цієї нової ритуальності. У цьому аспекті доречно пригадати концепцію «плинної сучасності» Зигмунда Баумана, у якій соціальні форми набувають тимчасового, нестійкого характеру (Бауман, 2008). Цифровий сторітелінг у такій перспективі постає як ритуал плінності, що не фіксує подію, а постійно її відтворює у режимі оновлення.

Водночас важливим є і перформативний вимір свята, оскільки перформатор не лише репрезентує подію, а й конструює її відповідно до очікувань аудиторії. «Історії» постають не просто відображенням події, а її необхідною умовою, адже подія відбувається повною мірою лише шляхом своєї медійної видимості. Екстраполюючи це на концепцію симулякрів Жана Бодріяра, зауважимо, що цифровий сторітелінг продукує гіперреальність, у якій межа між подією та її зображенням стирається. Відтак, на думку мислителя, «... сцени більше немає, немає навіть тієї мінімальної ілюзії, завдяки якій події можуть набувати ознак реальності» (Бодріяр, 2004, с. 9). Ритуал у такому випадку вже не відсилає до «реального» сакрального порядку, а функціонує як самодостатня система знаків.

Отже, цифровий сторітелінг у форматі «*Stories*» постає як специфічна форма сучасної ритуальної репрезентації, що поєднує фрагментованість, ефемерність та інтенсивність. Він трансформує класичні параметри ритуалу — тривалість, колективність, символічну стабільність — у медіальні форми, де ключовими стають миттєвість, візуальність та мережевість. У цьому процесі короткотривалі візуальні повідомлення виконують функцію «цифрового маркування» святкового часу, замінюючи тривалу ритуальну процесуальність її серією інтенсивних, але коротких актів репрезентації в режимі реального часу.

Сучасне свято дедалі виразніше функціонує у парадоксальному режимі «присутності без участі», навіть тілесно перебуваючи в події, символічна залученість часто опосередковується медіаінтерфейсами, які не просто виступають технічним інструментом фіксації, а своєрідним медіумом, що структурує сам спосіб переживання події. Медійні засоби зв'язку, інтерфейси, не лише розширюють можливості репрезентації, а й задають логіку сприйняття, коли подія від початку переживається як потенційний контент, що має бути зафіксоване, відредаговане і поширене. У такій конфігурації відбувається зміщення від безпосереднього досвіду до його попередньо медіальної форми. Реальність підмінюється її зображенням: участь поступається місцем спогляданню. Однак у цифрову епоху ця логіка радикалізується: суб'єкт уже не

лише спостерігач, а й одночасно оператор власної присутності, який курує власний досвід у режимі реального часу. Відтак, «бути на святі» означає не стільки переживати його, скільки управляти його видимістю. Будь-який інтерфейс у цьому контексті виконує роль медіуму, оскільки інтегрує в собі функції камери, архіву, платформи комунікації, відбору. При цьому здійснюється екстеріоризація почуттів, емоції більше не замкнені в межах суб'єктивного досвіду, а відразу виводяться назовні у формі зображень, «*stories*», реакцій. Те, що раніше належало царині внутрішнього переживання, стає публічною подією, перформацією, включеною в циркуляцію цифрових знаків. У цьому сенсі емоція перестає бути лише переживанням і набуває статусу комунікативного акту, орієнтованого на аудиторію. Водночас відбувається делегування пам'яті, оскільки індивід більше не покладається на власну здатність пригадувати, а передає функцію збереження цифровим «хмарам». «Технічна пам'ять» постає зовнішнім носієм продовження людської пам'яті. У сучасному святі це означає, що пам'ять конституюється не постфактум, а синхронно з подією: те, що не зафіксоване, ризикує не ввійти в культурний обіг як значуще. Таким чином, досвід апріорі орієнтований на архівацію, а не на інтенсивність переживання.

У результаті формується специфічний тип суб'єктності — розподілений, мережевий суб'єкт, чия присутність розщеплюється між фізичним тут-і-зараз і цифровим простором репрезентації. Його участь у святі стає опосередкованою: замість занурення — постійне перемикання між досвідом і його документуванням, замість спільного співпереживання — індивідуалізоване продукування контенту. Це і є «присутність без участі»: стан, у якому тілесна співприсутність не гарантує екзистенційної включеності.

Отже, сучасне свято трансформується з події колективного афективного резонансу до медійної події, де інтерфейс як медіум визначає не лише форму фіксації, а й саму «онтологію» переживання. Передача почуттів і делегування пам'яті цифровим інфраструктурам призводять до того, що досвід дедалі більше існує поза суб'єктом — у потоках даних, образів та організованій видимості.

Висновки.

1. Онтологічна криза традиційного свята зумовлена розривом між фізичним топосом (місцем) і мережевим простором. Свято втрачає свою функцію згуртування реальної спільноти, натомість стає засобом конструювання цифрової ідентичності в умовах мережевого суспільства. Відповідно, традиційні онтологічні опори свята (синхронність часу, спільність топосу та сакральність) у цифрову епоху зазнають руйнації: локальний Топос замінюється глобальним мережевим «ніде», а циклічний Хронос — асинхронним потоком інформації. Традиційне свято як досвід «буття-разом» трансформується у дистанційований цифровий перформанс, де соборність поступається місцем індивідуалізованому споживанню контенту.

2. Аксиологічний зсув у сучасній фестивальній культурі проявляється у радикальній зміні ціннісних пріоритетів, зокрема, від колективного духовного оновлення та катарсису до індивідуальної візуальної репрезентації. Ключовою цінністю сучасного свята постає не глибина внутрішнього переживання події, а її публічна видимість у мережевому просторі, що перетворює його на інструмент накопичення символічного капіталу. Водночас, аксиологічний зсув полягає у переході від ціннісної моделі «буття-разом», що продукується соборністю та співпричетністю, до моделі «буття-для-Іншого», де визначальним є медійне визнання. У цьому контексті медійні інтерфейси виступають не просто технічним засобом, а цензором святкового досвіду, який відбирає для трансляції лише ті смисли, що відповідають логіці мережевого успіху та соціального схвалення. Аксиологічний зсув у цифрову добу призводить до десакралізації свята, де традиційні ціннісні орієнтири (єдність спільноти, оновлення смислів) замінюються симулякрами медійної присутності, що засвідчує домінування естетики «екрана» над участю, співучастю, коли зображення святкування стає ціннісно вагомим за саму подію.

3. У сучасну епоху цифровізації свято зазнає радикальної трансформації: від локальної, тілесно пережитої події «буття-разом» воно перетворюється на мережеву практику «буття-для-Іншого». Традиційна синхронність часу і

простору, сенсорна цілісність та сакральність ритуалу поступаються місцем асинхронній, медійній формі святкування, де ключовим стає візуальна репрезентація та символічне визнання. Формат цифрового сторітелінгу («*Stories*») функціонує як нова ритуальна організація досвіду, фіксуючи святковий час через короткі, фрагментовані акти, що замінюють тривалу процесуальність традиційного ритуалу. Сучасне свято характеризується режимом «присутності без участі», де інтерфейс виступає медіумом, екстеріоризуючи емоції та делегуючи пам'ять цифровим інфраструктурам, формуючи розподіленого, мережевого суб'єкта. Водночас святковий досвід дедалі більше підпорядковується логіці медіа-репрезентації та гіперреальності: подія існує як самодостатня знакова система, де межа між реально пережитим і відображеним стирається. Таким чином, цифровізація свята відображає глибоку зміну соціальної структури та ціннісних орієнтирів, зміщуючи акцент із колективного співпереживання на публічну видимість і персональну репрезентацію.

Перспективи подальших розвідок... Подальші перспективи осмислення сучасного свята актуалізуються в оптиці моделі «присутності без участі», що призводить до радикальної трансформації соціальності: замість внутрішньої консолідації спільноти шляхом «комунітас» визначальною стає зовнішня легітимація індивіда через публічну видимість у мережевих структурах.

Список використаної літератури і джерел

1. Антіпіна, І., 2024. Штучний інтелект як інструмент трансформації культурологічних ідей. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(64), сс.74–90. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(64\).2024.314744](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(64).2024.314744)
2. Бауман, З., 2013. У пошуках центру, що тримає. У кн. М. Фезерстоун, С. Леш, Р. Робертсон, ред. *Глобальні модерності*. Переклад з англійської Т. Цимбала. Київ: Ніка-Центр, сс.201–221.
3. Бодріяр, Ж., 2004. *Симулякри і симуляція*. Переклад з французької В. Ховхуна. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи».
4. Бурдьє, П., 2011. Мова і символічне насильство. Переклад з французької Т. Цимбала. *Спільне: журнал соціальної критики*, 3, сс.84–92.
5. Гейзінга, Й., 1994. *Ното Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури*. Переклад з англійської О. Мокровольського. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи».
6. Дюркгайм, Е., 2002. *Первісні форми релігійного життя*. Переклад з французької Г. Филипчука, З. Борисюк. Київ: Юніверс.
7. Совгира, Т. І., 2023. *Феномен техніки і технології в художньому культуротворчому процесі*. Дис. д-ра з теорії та історії культури. Національна музична

академія України імені П. І. Чайковського.

8. Тернер, В., 2004. *Ритуальний процес: структура і антиструктура*. Переклад з англійської М. Олійника. Львів: Літопис.
9. Goffman, E., 2022. *The presentation of self in everyday life*. New York: Penguin.
10. Trach, Y., 2021. Artificial intelligence as a tool for creating and analysing works of art. *Culture and arts in the modern world*, 22, pp.164–173. <https://doi.org/10.31866/2410-1915.22.2021.235907>

References

1. Antipina, I., 2024. Artificial intelligence as a tool for transforming cultural ideas [Shtuchnyi intelekt yak instrument transformatsii kulturolohichnykh idei]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3(64), pp.74–90. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(64\).2024.314744](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(64).2024.314744)
2. Bauman, Z., 2013. U poshukakh tsentru, shcho trymaie. In: M. Fezerstoun, S. Lesh, R. Robertson, eds. *Hlobalni modernosti [Global modernities]*. Translated from English by T. Tsymbal. Kyiv: Nika-Tsentr, pp.201–221.
3. Bodriiar, Zh., 2004. *Symuliakry i symuliatsiia [Simulacra and simulation]*. Translation from French by V. Khovhun. Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko "Osnovy".
4. Burdie, P., 2011. Mova i symvolichne nasylstvo [Language and symbolic violence]. Translated from English by T. Tsymbal. *Spilne: zhurnal sotsialnoi krytyky*, 3, pp.84–92.
5. Heizinha, Y., 1994. *Homo Ludens. Dosvid vyznachennia ihrovoho elementa kultury [Homo Ludens. Experience in defining the play element of culture]*. Translated from English by O. Mokrovolsky. Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko "Osnovy".
6. Diurkhaim, E., 2002. *Pervisni formy relihiinoho zhyttia [Primitive forms of religious life]*. Translation from French by G. Filipchuk, Z. Borysiuk. Kyiv: Yunivers.
7. Sovhyra, T. I., 2023. *The phenomenon of technique and technology in the artistic cultural process*. Doctor of theory and history of culture. Thesis. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
8. Terner, V., 2004. *Rytualnyi protses: struktura i antystruktura [Ritual process: structure and antistructure]*. Translated from English by M. Oliynyk. Lviv: Litopys.
9. Goffman, E., 2022. *The presentation of self in everyday life*. New York: Penguin.
10. Trach, Y., 2021. Artificial intelligence as a tool for creating and analysing works of art. *Culture and arts in the modern world*, 22, pp.164–173. <https://doi.org/10.31866/2410-1915.22.2021.235907>

LARYSA BABUSHKA

ORCID iD: 0000-0001-8563-646X

*Doctor of Cultural Studies, Associate Professor,
Professor at the Department of Theory and History of Culture
at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)
larisababushka@gmail.com*

TETIANA KRYVOSHEIA

ORCID iD: 0000-0001-7287-4274

*Doctor of Cultural Studies, Associate Professor,
Professor at the Department of Theory and History of Culture
at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)
plato3@ukr.net*

ONTOLOGICAL AND AXIOLOGICAL SHIFTS

IN FESTIVAL CULTURE IN THE AGE OF DIGITALIZATION

This study examines the transformation of the festival phenomenon into an ontological and axiological register amid an epoch of global networking and digitalization. It finds that the contemporary era — characterized by an intensifying shift toward global networked conditions — produces radical adjustments in the architecture of festival performance. A conceptual analysis is conducted of the ontological crisis of traditional celebratory forms, long grounded in synchronous bodily presence, localized spatiality, and sacral temporality. The digital epoch attenuates the classical synchronicity of time and space, replacing the ritual's integrity with mediated, fragmentary, and performative modes of celebration. The research analyzes the ontological transition from the traditional festival — as a local event of physical "being-together"— to networked practices of "being-for-the-Other". It identifies the specific features of a virtual festival space in which visual representation and symbolic recognition become decisive factors in the legitimation of events. The study demonstrates how media interfaces function as media of experience, exteriorizing emotion and thereby constituting a new ontology of experience through the exteriorization of affect. The article examines the notion of "digital storytelling" (the Stories format) as a novel form of ritual organization of festive experience that serves as an innovative optic for inquiry. It shows that, within digital culture, ritual time undergoes radical contraction: extended processuality is replaced by fragmented acts of visual marking. The analysis substantiates a shift in emphasis from the internal consolidation of group identity toward external visual legitimation of the individual in the global media space. Finally, the study outlines prospects for further conceptualization of contemporary festival forms as models of "presence without participation" in the context of a substantive transformation of sociality: instead of internal community consolidation, external public visibility within networked structures becomes a principal axis of individual legitimation.

Keywords: festival, festival culture, global networks, digitalization, digital identity, virtual festival space, network society, ontology, ritual, simulacrum.

Стаття отримана 17.11.2025 р.

Стаття прийнята 19.12.2025 р.

Стаття опублікована 12.02.2026 р.

БОГДАН РУМЯНЦЕВ

ORCID iD: 0009-0008-4985-6551

аспірант кафедри теорії та історії культури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

mrsrnp@outlook.com

ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗАЦІЯ ДІЯЛЬНОСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО ЯК ФОРМА МІЖКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

Розглянуто процеси інтернаціоналізації вищої мистецької освіти у контексті сучасних глобалізаційних трансформацій. Проаналізовано теоретико-методологічні підходи до осмислення інтернаціоналізації як багатовимірного феномена, що поєднує освітні та культурні виміри. Виокремлено три рівні інтернаціоналізації у сфері вищої мистецької освіти — міжнародний, національний та інституційний. Визначено специфіку інтернаціоналізації у сфері музичної освіти як форми культурної комунікації та засобу репрезентації національних традицій у міжнародному середовищі. Розкрито роль міжнародних програм, партнерств і академічної мобільності у формуванні інтегрованого освітньо-творчого простору. Проаналізовано практичні форми реалізації інтернаціоналізації через діяльність мистецьких інституцій, міжнародних мереж і освітньо-творчих проєктів. Окреслено значення міжінституційних ініціатив як інструментів формування інтеркультурного виконавського середовища та розвитку професійних компетентностей здобувачів освіти. Виявлено роль цифрових технологій у трансформації міжнародної освітньої взаємодії. Проаналізовано можливості їх використання для організації дистанційної музичної співпраці в режимі реального часу та формування нових форматів освітньо-творчої діяльності. Розглянуто приклади застосування цифрових інструментів у міжнародних проєктах, що забезпечують інтеграцію освітніх, виконавських і комунікативних процесів. Доведено, що інтернаціоналізація виступає комплексним процесом інтеграції освітнього та культурного простору, спрямованим на розвиток професійних компетентностей і міжкультурного діалогу. Обґрунтовано, що поєднання традиційних форм міжнародної співпраці з цифровими технологіями формує нові моделі функціонування вищої мистецької освіти.

Ключові слова: інтернаціоналізація, міжкультурна взаємодія, мистецька освіта, міжнародна співпраця, культурний обмін, культурологія.

Постановка проблеми... Сучасний етап розвитку вищої освіти характеризується посиленням процесів інтернаціоналізації, що зумовлюють трансформацію освітніх систем, розширення міжнародної академічної взаємодії та зростання ролі міжкультурної комунікації. У цих умовах інтернаціоналізація виступає не лише як інституційна стратегія, але як системний чинник

підвищення якості освіти, формування нових освітніх моделей та інтеграції національних освітніх систем у глобальний освітній простір.

Особливої актуальності зазначені процеси набувають у сфері вищої мистецької освіти, специфіка якої визначається її культурно-комунікативною природою. Академічне музичне мистецтво функціонує як універсальна форма культурного діалогу, що водночас зберігає глибоку національну зумовленість виконавських і педагогічних традицій. У цьому контексті інтернаціоналізація відкриває можливості для репрезентації національної музичної культури у світовому мистецькому середовищі та її професійного взаємозбагачення, проте водночас актуалізує проблему збереження її ідентичності в умовах глобалізаційних впливів.

Попри значну кількість досліджень, присвячених інтернаціоналізації вищої освіти, недостатньо висвітленими залишаються питання її реалізації у сфері мистецької освіти, зокрема в аспекті поєднання освітньої, виконавської та культурної діяльності як міжкультурної комунікації. Окремої уваги потребує аналіз сучасних форм інтернаціоналізації, пов'язаних із розвитком цифрових технологій, які трансформують традиційні моделі академічної мобільності та відкривають нові можливості для дистанційної творчої взаємодії.

Таким чином, актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного осмислення інтернаціоналізації вищої мистецької освіти як багатовимірного процесу, що поєднує культурні, освітні та технологічні аспекти, а також потребою аналізу сучасних практик її реалізації у міжнародному освітньо-творчому середовищі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Проблематика інтернаціоналізації вищої освіти є предметом активного осмислення у сучасному міжнародному та національному науковому дискурсі. У зарубіжних дослідженнях інтернаціоналізація розглядається як системний процес інтеграції міжнародного та міжкультурного вимірів у діяльність закладів вищої освіти, що забезпечує підвищення якості освітніх послуг та формування глобальних компетентностей. Одним із базових є підхід Дж. Найт, яка визначає інтернаціоналізацію як процес

інтеграції міжнародного, міжкультурного та глобального компонентів у функції та зміст вищої освіти (*Knigh, 2003*).

У сучасних дослідженнях акцентується багатовимірний характер інтернаціоналізації, що охоплює академічну мобільність, розвиток міжнародних партнерств, формування мережевих освітніх структур та інтеграцію освітніх систем у глобальний простір. Водночас наголошується на зростанні ролі міжкультурної комунікації як ключового чинника ефективної реалізації міжнародної співпраці. У цьому контексті інтернаціоналізація розглядається не лише як організаційний або управлінський процес, але як складова культурної взаємодії, що впливає на зміст освіти та формування професійної ідентичності здобувачів.

В українському науковому дискурсі дослідження інтернаціоналізації вищої освіти зосереджені на аналізі її ролі у забезпеченні якості освіти, розвитку міжнародної співпраці та інтеграції національної освітньої системи у європейський і світовий освітній простір. Зокрема, у праці І. Мигович підкреслюється значення міжнародної взаємодії як інструменту підвищення якості освітнього процесу та формування відкритого академічного середовища (*Myhovuch, 2018*). Дослідження Ю. Заячук акцентує увагу на ролі міжнародних партнерств і цифрових освітніх форматів у забезпеченні стійкості системи вищої освіти в умовах сучасних викликів, зокрема в контексті кризових і трансформаційних процесів (*Zayachuk, 2024*).

Разом із тим, аналіз наукових джерел свідчить, що недостатньо висвітленими залишаються питання інтернаціоналізації саме у сфері вищої мистецької освіти, де міжнародна взаємодія має специфічний характер, зумовлений поєднанням освітньої, виконавської та культурної діяльності. Зокрема, потребує подальшого дослідження роль освітньо-творчих проєктів, міжнародних мистецьких мереж та сучасних цифрових технологій у формуванні нових моделей інтернаціоналізації. Таким чином, актуалізується необхідність комплексного аналізу сучасних форм інтернаціоналізації вищої мистецької освіти, з урахуванням їх культурологічного змісту, практичних механізмів реалізації та

впливу на розвиток професійних компетентностей здобувачів освіти.

Метою статті є аналіз інтернаціоналізації вищої мистецької освіти як форми міжкультурної взаємодії, що поєднує освітні, культурні та технологічні виміри на прикладі Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського з виявленням сучасних форм та механізмів її реалізації у міжнародному освітньо-творчому середовищі.

Для досягнення поставленої мети визначено такі **завдання**:

- 1) проаналізувати теоретико-методологічні підходи до осмислення інтернаціоналізації мистецької вищої освіти;
- 2) визначити специфіку інтернаціоналізації у сфері вищої мистецької освіти;
- 3) з'ясувати роль міжнародних освітніх програм і партнерств у розвитку мистецької освіти;
- 4) охарактеризувати принципи діяльності міжнародних мереж і освітньо-творчих проєктів як форм реалізації інтернаціоналізації;
- 5) виявити можливості застосування сучасних цифрових технологій у процесі міжнародної освітньої взаємодії;
- 6) узагальнити вплив інтернаціоналізації на формування інтеркультурної компетентності.

Виклад основного матеріалу дослідження... Розвиток вищої освіти кінця ХХ – початку ХХІ століття характеризується системними трансформаціями на тлі глобалізаційних процесів, що визначають нову парадигму освітнього простору як відкритої та взаємопов'язаної системи. У цьому контексті інтернаціоналізація як похідний процес глобалізації постає не лише як інституційна стратегія, а як нова фундаментальна парадигма освіти із увиразненням тенденції до інтеграції знань, культур і освітніх практик у глобальному вимірі.

Сучасні дослідження інтернаціоналізації вищої освіти ґрунтуються на системному підході до аналізу цього явища, що знайшло відображення й у працях Дж. Найт (*Knight, 2003*), І. Мигович (*Myhovych, 2019*), Ю. Заячук (*Zayachuk, 2024*) та інших. У межах даного дослідження методологічно визначальним є підхід Дж. Найт, яка трактує інтернаціоналізацію як процес інтеграції міжнародного,

міжкультурного та глобального вимірів у цілі, функції та організацію вищої освіти (Knight, 2003). Така інтерпретація дозволяє розглядати інтернаціоналізацію як цілеспрямований і керований процес, імплементований у всі основні напрями діяльності закладів вищої освіти. Розвиваючи означений підхід інтернаціоналізація постає як багаторівнева трансформація освітніх систем, що реалізується через розширення міжнародної співпраці, академічної мобільності та інституційних партнерств, які виступають важливими чинниками підвищення якості освіти (Myhovych, 2018). Водночас у сучасних умовах вона набуває значення механізму адаптації до кризових викликів, забезпечуючи стійкість освітніх інституцій через впровадження гнучких форматів взаємодії та розширення доступу до міжнародних освітніх ресурсів (Zayachuk, 2024).

Звернення до концепції Дж. Найт (Knight, 2003) є обґрунтованим також з огляду на її потенціал для інтерпретації інтернаціоналізації як процесу, що створює умови для міжкультурної взаємодії, зокрема у сфері вищої мистецької освіти. З огляду на зазначене, інтернаціоналізацію доцільно розглядати як багаторівневе явище, у межах якого виокремлюються міжнародний, національний та інституційний рівні. Міжнародний рівень формується через діяльність іноземних організацій, міжуніверситетських мереж, асоціацій та альянсів, які визначають загальні вектори розвитку міжнародної співпраці інституцій у сфері вищої освіти. Національний рівень визначається освітньою політикою держави, нормативно-правовими механізмами та участю конкретної країни у інтернаціональних освітніх програмах. Інституційний рівень пов'язаний із діяльністю конкретних закладів вищої освіти та реалізується шляхом розвитку міжнародних партнерств, академічної мобільності, спільних освітніх та наукових ініціатив. Відтак інтернаціоналізація вищої освіти постає як багаторівнева система взаємодії, що поєднує міжнародні, національні та інституційні механізми розвитку сфери вищої освіти.

У межах даного дослідження важливим є аналіз інтернаціоналізації вищої музичної освіти на інституційному рівні. У цьому контексті особливий науковий інтерес становить досвід Національної музичної академії України

імені П. І. Чайковського — одного з провідних закладів вищої державної мистецької освіти, яка історично сформувалася як осередок професійної музичної освіти із високим рівнем української виконавської, теоретичної і композиторської школи.

Інституційний розвиток інтернаціоналізації в Академії активізувався у другій половині 2010-х років. Важливим етапом стало створення у 2017 році відділу міжнародних зв'язків, що забезпечило координаційну функцію міжнародної діяльності закладу. Новим витком розвитку міжнародної співпраці розпочався у 2019 році, коли Академія долучилася до програми академічної мобільності *Erasmus+* — одного з ключових інструментів інтернаціоналізації у Європі. Саме академічна мобільність забезпечує безпосередній обмін освітнім досвідом, розширення професійних контактів та залучення до міжнародного академічного середовища. Станом на 2026 рік міжнародні партнерства охоплюють заклади музичної освіти Італійської Республіки, Королівства Іспанія, Федеративної Республіки Німеччина, Республіки Австрія, Естонської Республіки, Грецької Республіки, Королівства Швеція, Королівства Норвегія, інших країн Європи та світу (Міжнародні партнери, 2026).

Першим партнером у межах програми академічної мобільності *Erasmus+* стала Вища консерваторія музики м. Віго (Королівство Іспанія). У подальші роки міжнародна співпраця набула системного характеру. З 2024 року на базі Вищої консерваторії м. Віго (Королівство Іспанія) щорічно проводиться Український тиждень — міжінституційний мистецько-освітній проєкт, спрямований на розвиток міжнародної академічної співпраці у сфері музичного мистецтва. Ініціатива реалізується в контексті інтернаціоналізації вищої мистецької освіти та відповідає сучасним тенденціям інтеграції національних освітніх систем у глобальний культурно-освітній простір.

Метою Українського тижня є забезпечення взаємного обміну методичними та виконавськими практиками, взаємозбагачення репертуаром, а також розвиток професійного діалогу між науково-педагогічними працівниками, виконавцями та здобувачами вищої освіти. Важливим аспектом проєкту є репрезентація

української музичної культури в європейському середовищі, що сприяє значному підвищенню її впізнаваності та інтеграції у міжнародний мистецький дискурс.

Організаторами Українського тижня виступають Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (м. Київ, Україна), Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського (м. Харків, Україна) та Вища консерваторія м. Віго (м. Віго, Королівство Іспанія). Тристороння співпраця забезпечує поєднання різних національних виконавських та педагогічних шкіл із формуванням платформи для міжкультурної взаємодії та професійного збагачення учасників. Програма Українського тижня, що традиційно триває один тиждень у лютому, передбачає участь науково-педагогічного складу та здобувачів освіти у різноманітних формах академічної та творчої діяльності. Зокрема, реалізуються майстер-класи, відкриті уроки, круглі столи, лекції, концерти тощо. Такі форми роботи спрямовані на обмін досвідом, апробацію нових педагогічних методик та формування практичних навичок міжкультурної комунікації у професійному середовищі.

Особливого значення в межах проєкту набуває концертна діяльність, яка виконує функцію культурної репрезентації та є одним із ключових інструментів художньої комунікації. Виконання українського репертуару поряд із європейським сприяє формуванню спільного музичного простору, в якому відбувається взаємодія традицій, стилів і виконавських інтерпретацій.

Тож означений проєкт виконує функцію одного з напрямів сучасної дипломатії — культурної, спрямованої на розвиток міждержавного рівноправного діалогу через мистецтво та освіту. Концертні програми формуються з урахуванням принципів художнього діалогу та культурної взаємодоповнюваності, що дозволяє підкреслити тісні зв'язки між народами та інституціями України й Іспанії. До репертуару включаються твори українських, іспанських та загальноєвропейських композиторів, що забезпечує поєднання різних національних музичних традицій у межах єдиного мистецького простору. Так, у 2025 році в межах Українського тижня відбулися два концерти (18 та 20 лютого), програми яких відзначалися жанровою та стильовою різноманітністю.

Зокрема, були представлені твори іспанського композитора Гаспара Кассадо (1897–1966), французького композитора Габріеля Форе (1845–1924), а також українських авторів — Сергія Борткевича (1877–1952) та Івана Карабиця (1945–2002). Окрім цього, у програмах концертів були представлені твори Йоганна Себастьяна Баха (1685–1750), Миколи Лисенка (1842–1912). Отже репертуарна політика концертів демонструє поєднання різних історичних і національних пластів музичної культури, що сприяє формуванню міжкультурного художнього простору (*Semana Ucraina*, 2025).

З метою розширення інформаційного супроводу проєктної діяльності, популяризації української музичної культури та забезпечення міжкультурної комунікації у міжнародному освітньому середовищі активно використовуються інструменти публічної комунікації, зокрема регіональні медіа. Представники академічних інституцій беруть участь в інтерв'ю, радіопрограмах та публікаціях у пресі, що сприяє формуванню позитивного іміджу української мистецької освіти у європейському культурному просторі.

Показовим прикладом є участь кандидатки мистецтвознавства, доцентки Наталії Валеріївни Сікорської в інтерв'ю для радіо *Triskel* (2025 рік) — освітньо-творчого радіопроєкту Вищої консерваторії м. Віго (Королівство Іспанія), орієнтованого на розвиток мистецької комунікації, обміну знаннями та експериментальних практик. У межах інтерв'ю було представлено як індивідуальний творчо-науковий досвід Н. В. Сікорської, так і ширший контекст розвитку української музичної культури в умовах інтернаціоналізації (*Rosa Gayoso entrevista a Nataliia Sikorska*, 2025).

У 2026 році у газеті *Atlántico* було опубліковано статтю, у якій доктор мистецтва, старший викладач кафедри камерного ансамблю та кафедри дерев'яних духових інструментів Станіслав Ігорович Павлович розповів про досвід участі у міжнародній академічній мобільності в межах програми *Erasmus+*, у тому числі про високе значення міжкультурної взаємодії для професійного розвитку музикантів. У публікації підкреслюється важливість поєднання виконавської та педагогічної діяльності як взаємодоповнювальних

складових професійної підготовки: «Я намагаюся поєднувати дві ролі — виконавця і викладача. Викладання допомагає мені як виконавцю, а виконавська практика — як викладачу. Ці сфери взаємопов'язані». Водночас старший викладач акцентує увагу на значенні академічної мобільності як платформи для обміну досвідом, встановлення професійних контактів і розширення культурного горизонту в процесі комунікації зі студентами інших академій (*Atlántico*, 2026, URL).

Аналіз практик публічної взаємодії засвідчує, що залучення регіональних медіа до висвітлення міжнародної діяльності мистецьких закладів вищої освіти виступає ефективним інструментом інтернаціоналізації. Участь науково-педагогічних працівників у радіоефірах та публікаціях у пресі забезпечує не лише інформаційний супровід проєктів, але й сприяє формуванню рівнозначного, відкритого діалогу між національною та європейською музичною культурою та освітою.

Водночас, такі форми комунікації виконують функцію трансляції індивідуального професійного досвіду як частини ширших інституційних процесів, пов'язаних із академічною мобільністю, розвитком міжнародних партнерств і формуванням спільного культурного поля. Тож медіаприсутність учасників освітніх проєктів є важливим чинником підвищення відкритості, впізнаваності та конкурентоспроможності українських мистецьких закладів у глобалізованому освітньому середовищі.

Ще однією формою міжкультурної взаємодії є *CEMAN* (з англ. «*Central European Music Academies Network*» — Мережа музичних академій Центральної Європи). Це міжнародна мережа закладів вищої музичної освіти, що була заснована у 2016 році з ініціативи Консерваторії імені Дж. Тартіні (м. Трієст, Італійська Республіка). Проєкт став результатом міжінституційного діалогу в межах конференції *CEI Music Higher Education* зі спрямуванням на консолідацію освітнього, наукового та творчого потенціалу закладів вищої музичної освіти Центральної та Східної Європи. До складу мережі входять провідні інституції з країн Європи, зокрема Австрійської Республіки, Італійської Республіки,

Республіки Польща, Румунії, Республіки Словенія, Угорщини, а також України, що забезпечує широке географічне охоплення та міжкультурну взаємодію (*Ceman Network*, 2016).

Основною метою *CEMAN* є створення освітнього, творчого та культурного простору у сфері музичного мистецтва шляхом координації діяльності закладів вищої освіти, обміну досвідом і розвитку міжнародного співробітництва. Серед ключових напрямів діяльності мережі: спрощення механізмів академічної мобільності науково-педагогічного складу і здобувачів освіти, обмін кращими педагогічними та адміністративними практиками, реалізація спільних мистецьких проєктів і розвиток наукових досліджень у галузі музичного мистецтва.

Особливого значення у діяльності мережі набуває популяризація культурної спадщини країн-учасниць та формування спільного культурного простору через концертну діяльність, фестивалі та інші творчі ініціативи. Інноваційним компонентом проєкту є застосування цифрових технологій, зокрема впровадження дистанційних форм навчання та концертної діяльності на основі технології *LoLa* (з англ. «*Low Latency*» — низька затримка), що забезпечує синхронну музичну взаємодію виконавців, локалізованих у різних географічних точках у режимі реального часу.

Технологія *LoLa* розроблена Консерваторією імені Дж. Тартіні (м. Трієст, Італійська Республіка) у співпраці з національною науково-освітньою мережею *GARR*. Вона функціонує на базі високошвидкісної інфраструктури академічних мереж передачі даних (*NREN*, *GEANT*). Технічні можливості *LoLa* охоплюють організацію спільних репетицій, проведення майстер-класів із синхронною участю науково-педагогічного складу і здобувачів із безперервною можливістю реалізації концертів, навіть якщо виконавці та аудиторія знаходяться у різних географічних точках. Її ключовою характеристикою є забезпечення наднизького рівня затримки аудіо- та відеосигналу, що є необхідною умовою для реалізації ансамблевого музичного виконавства у дистанційному форматі.

Застосування зазначеної технології сприяє оптимізації процесів

міжнародної академічної взаємодії, зменшенню потреби у фізичній мобільності та розширенню доступу до освітніх і творчих ресурсів. Інтеграція технології *LoLa* у практику діяльності мережі виступає важливим чинником цифрової трансформації вищої мистецької освіти, що забезпечує розвиток нових форм міжкультурної комунікації та посилення інтернаціоналізаційних процесів у глобальному освітньому просторі (*LoLa Project, 2024*).

З'ясування функціонального потенціалу цифрових технологій у процесах інтернаціоналізації вищої мистецької освіти вимагає переходу від теоретичного аналізу до розгляду конкретних моделей їх практичної імплементації. У цьому контексті є доречним досвід Консерваторії Санта-Чечілія (м. Рим, Італійська Республіка), зокрема реалізація міжнародного проєкту *RAPP* (з англ. «*Reflection-based Artistic Professional Practice*» — Рефлексивно орієнтована художньо-професійна практика). В означеній освітньо-творчій ініціативі цифрові інструменти інтегруються на рівні структурної організації освітнього процесу та визначають характер взаємодії між його учасниками. Йдеться насамперед про такі формати міжнародної співпраці, у межах яких забезпечується синхронізація навчальної, виконавської та комунікативної діяльності між інституціями, територіально розподіленими в різних країнах. У таких умовах цифрові технології набувають статусу системотворчого чинника, що уможливорює формування єдиного освітньо-творчого середовища та реалізацію інтегрованих моделей підготовки музикантів (*Vario, 2021*).

Водночас технологія інтегрується у ширший контекст міждисциплінарної підготовки, що передбачає взаємодію музики з іншими видами мистецтва, зокрема театром, танцем і цифровими медіа. Це знаходить відображення у проєктах, спрямованих на поєднання виконавських мистецтв із аудіовізуальними технологіями. Наведений приклад демонструє, що технологія *LoLa* виступає ефективним інструментом формування інтегрованого освітньо-творчого середовища, у якому поєднуються навчальна діяльність та виконавська практика. Її застосування сприяє розвитку інноваційних педагогічних моделей, розширенню форматів музичної комунікації та посиленню процесів

інтернаціоналізації вищої мистецької освіти.

Інноваційні можливості технології *LoLa* знаходять своє практичне втілення також у масштабних мистецьких проєктах, зокрема у європейській ініціативі *Butterfly*, спрямованій на переосмислення оперного мистецтва в контексті принципів сталого розвитку. Проєкт об'єднав три оперні інституції — *Teatro Comunale Pavarotti-Freni* (м. Модена, Італійська Республіка), *Opera Vox* (м. Гельсінкі, Фінляндська Республіка) та *Opera Bałtycka* (м. Гданськ, Республіка Польща), які спільно реалізували постановку опери у форматі розподіленого сценічного простору.

Ключовим технологічним інструментом реалізації проєкту стала система *LoLa*, що забезпечила проведення всіх етапів підготовки вистави у дистанційному форматі. Зокрема, репетиції здійснювалися синхронно між трьома містами, при цьому кожна група виконавців залишалася у власній інституції. Завдяки наднизькій затримці передачі аудіо- та відеосигналу учасники мали змогу взаємодіяти в режимі реального часу, що дозволило відтворити умови спільної присутності та забезпечити необхідну координацію між музикантами, диригентами, режисерами, сценографами та технічними службами.

Практична реалізація такого формату передбачала залучення значної кількості учасників — виконавців, постановочної групи та технічного персоналу, які функціонували як єдиний творчий колектив, незважаючи на територіальну роз'єднаність. У межах проєкту вперше було здійснено повний цикл підготовки оперної постановки виключно дистанційно, що стало принципово новим підходом у сфері виконавських мистецтв. Використання *LoLa* дозволило не лише забезпечити синхронність художнього процесу, але й суттєво оптимізувати організаційні та логістичні аспекти постановки. У тому числі — відмова від фізичних переміщень учасників між країнами дала змогу уникнути значної кількості поїздок, що, за результатами моніторингу, дозволило скоротити понад вісім тонн викидів CO₂. У цьому контексті технологія виступає не лише інструментом цифрової комунікації, але й засобом реалізації екологічно відповідальної моделі культурного виробництва.

Таким чином, проєкт *Butterfly* демонструє, що технологія *LoLa* може застосовуватися не лише як допоміжний інструмент дистанційного навчання чи репетицій, але як системоутворюючий елемент організації повного циклу мистецького виробництва. Її використання забезпечує створення інтегрованого міжнародного творчого середовища, у якому поєднуються освітні, виконавські та інноваційні практики, що суттєво розширює можливості інтернаціоналізації вищої мистецької освіти (*Trotto, 2025*).

Важливим освітньо-творчим напрямом діяльності мережі *CEMAN* є реалізація спільних очних виконавських проєктів, серед яких особливе місце посідає ініціатива *CEMAN Orchestra*. Цей проєкт виступає як платформа для інтеграції освітньої та концертної діяльності, спрямований на формування міжкультурного виконавського середовища та розвиток інтеркультурної компетентності здобувачів вищої музичної освіти.

У даному контексті інтеркультурна компетентність розглядається як інтегративна характеристика професійної підготовки музиканта, що виходить за межі традиційного розуміння фахових умінь. Вона передбачає не лише обізнаність із різними музичними культурами та виконавськими традиціями, але й здатність до ефективної міжкультурної комунікації, інтерпретаційної гнучкості та художнього діалогу. Важливою складовою цієї компетентності є відкритість до культурного різноманіття, уміння співвідносити різні стильові та естетичні системи, а також здатність інтегрувати набуті міжкультурні досвіди у власну виконавську практику.

У межах проєкту формується тимчасовий міжнародний оркестр, склад якого варіюється залежно від конкретних мистецьких завдань. Освітній компонент ініціативи реалізується через залучення здобувачів до інтенсивного процесу колективної музичної діяльності, який передбачає участь у майстер-класах, репетиціях під керівництвом професійних виконавців та диригентів. Такий формат сприяє розвитку ансамблевого мислення, навичок міжкультурної комунікації, адаптивності до різних виконавських практик та здатності до професійної взаємодії у міжнародному середовищі. Творчий аспект проєкту

полягає у реалізації концертних програм, які формуються з урахуванням принципів репрезентації культурного різноманіття країн-учасниць. Показовим є проєкт *CEMAN Orchestra Summer Tour 2025* (19–25 липня 2025 р.), у межах якого було сформовано міжнародний оркестр із 26 музикантів, що представляли дев'ять країн Центральноєвропейської ініціативи (Республіка Сербія, Республіка Албанія, Боснія і Герцеговина, Хорватія, Республіка Молдова, Румунія, Словацька Республіка, Україна та Італійська Республіка). Учасники проєкту здійснили концертний тур, що охопив три виступи — у м. Радовлиці (Словацька Республіка), м. Трієсті (Італійська Республіка) та в межах міжнародного фестивалю «*Mittelfest*» у Чивідале-дель-Фріулі (Італійська Республіка). Репертуар концертної програми включав твори видатних представників європейської музичної традиції — В. А. Моцарта (1756–1791), Я. Сібеліуса (1865–1957) та Б. Бріттена (1913–1976), що забезпечило поєднання різних стильових і національних компонентів у межах єдиного виконавського простору. Художнє керівництво проєкту здійснював диригент А. Бурсач, а також було передбачено участь соліста — піаніста У. Бркляча, що додатково підкреслює інтеграцію індивідуальної та колективної виконавської практики (*Central European Initiative*, 2025).

З моменту свого заснування у 2018 році *CEMAN Orchestra* виступає на престижних міжнародних сценах, що свідчить про її інституційну сталість та високий рівень художньої реалізації. *CEMAN Orchestra* є ефективною моделлю освітньо-творчої співпраці, у межах якої поєднуються академічне навчання, виконавська практика та міжкультурна комунікація. Реалізація подібних проєктів сприяє не лише розвитку професійних компетентностей здобувачів освіти, але й формуванню інтернаціонального простору, що є важливим аспектом інтернаціоналізації вищої мистецької освіти.

Висновки.

1. У результаті аналізу теоретико-методологічних підходів до осмислення інтернаціоналізації вищої мистецької освіти, її визначено як комплексний багатовимірний процес, що поєднує освітні, культурні та технологічні складові та

спрямований на інтеграцію національних освітніх систем у глобальний освітній простір при збереженні культурної ідентичності.

2. Специфіка інтернаціоналізації у сфері музичної освіти зумовлена її функціонуванням як форми культурної комунікації, що забезпечує міжкультурний діалог і взаємозбагачення виконавських та педагогічних традицій.

3. Міжнародні освітні програми, академічна мобільність та міжінституційні партнерства постають базовими механізмами реалізації інтернаціоналізації, сприяють формуванню відкритого освітнього середовища та розвитку професійних компетентностей здобувачів освіти.

4. Діяльність міжнародних мереж (зокрема, *CEMAN*) забезпечує формування інтегрованого освітньо-творчого простору, у межах якого поєднуються освітня та творча діяльність. Освітньо-творчі ініціативи (зокрема, *CEMAN Orchestra*) виступають ефективним інструментом розвитку інтеркультурної компетентності, яка передбачає здатність до міжкультурної взаємодії, інтерпретаційної гнучкості та інтеграції різних художніх традицій у професійну діяльність музиканта.

5. Сучасні цифрові технології трансформують традиційні моделі міжнародної співпраці, забезпечуючи можливість синхронної музичної взаємодії у дистанційному форматі та формуючи нові підходи до організації освітнього та творчого процесів.

6. Поєднання традиційних форм інтернаціоналізації з цифровими інструментами сприяє розширенню можливостей міжнародної взаємодії, підвищенню ефективності освітнього процесу та формуванню нових моделей функціонування вищої мистецької освіти.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом цифрових форм інтернаціоналізації вищої мистецької освіти, зокрема розвитком віртуальної мобільності, дистанційних освітньо-творчих форматів і мережевих моделей взаємодії. Актуальним напрямом є вивчення впливу інноваційних технологій на трансформацію змісту професійної підготовки музикантів, формування їхньої інтеркультурної компетентності та зміну виконавських

практик у глобальному освітньому середовищі.

Подальшого осмислення потребують питання інтеграції цифрових інструментів у систему забезпечення якості мистецької освіти, а також аналіз ефективності міжнародних освітніх мереж і освітньо-творчих проєктів як механізмів інтернаціоналізації. Важливим є також дослідження балансу між глобалізаційними процесами та збереженням національної культурної ідентичності у сфері музичної освіти.

Список використаної літератури і джерел

1. Міжнародні партнери, 2026. *Офіційний сайт Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, [online]. Режим доступу: <<https://knmau.com.ua/dyplomatiya/partnery/>> [дата звернення: 03.01.2026].
2. Atlántico, 2026. *Vigo une países con la música*. *Atlantico.net*, [online]. Available at: <https://www.atlantico.net/vigo/vigo-une-paises-musica_1_20260210-4155362.html> [accessed: 04 January 2026].
3. Ceman Network, 2016. *Conservatorio di Musica Giuseppe Tartini*, [online]. Available at: <<https://conts.it/it/internazionale/cooperazione-internazionale/ceman-network>> [accessed: 04 January 2026].
4. Central European Initiative, 2025. *CEMAN Orchestra Summer Tour 2025*. *Cei.int*, [online]. Available at: <<https://www.cei.int/news/10361/ceman-orchestra-summer-tour-2025>> [accessed: 03 January 2026].
5. Knight, J., 2003. Updated internationalization definition. *International Higher Education*, 33, pp.2–3. <https://doi.org/10.6017/ihe.2003.33.7391>
6. LoLa Project, 2024. *Low Latency Audio Visual Streaming*, [online]. Available at: <<https://lola.conts.it/#about>> [accessed: 02 January 2026].
7. Myhovysh, I., 2019. Qualitative Aspect of Internationalization in Ukrainian Higher Education. *Journal of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*, 6(1), pp.113–120. <https://doi.org/10.15330/jpnu.6.1.113-120>
8. Rosa Gayoso entrevista a Nataliia Sikorska, 2025. *Radio Triskel*, [online]. Available at: <<https://podcasts.apple.com/us/podcast/t05-e03-eras-mus-nataliia-sikorska-17-02-25/id1566951238?i=1000693163153>> [accessed: 03 January 2026].
9. Semana Ucraina, 2025. *Internacional CSM Vigo*, [online]. Available at: <<https://www.internacional-csmvigo.org/post/semana-ucraina>> [accessed: 02 January 2026].
10. Trotto, E., 2025. Butterfly: il battito d'ali che cambia l'opera (e il clima). *GARR NEWS*, [online]. Available at: <<https://www.garrnews.it/storie/butterfly-il-battito-dali-che-cambia-lopera-e-il-clima>> [accessed: 04 January 2026].
11. Vario, M., 2021. Tradizione e innovazione si incontrano in rete. *GARR NEWS*, [online]. Available at: <<https://www.garrnews.it/caffe-scientifico/tradizione-e-innovazione-si-incontrano-in-rete>> [accessed: 04 January 2026].
12. Zayachuk, Y., 2024. Ensuring quality higher education in Ukraine in times of war. *Journal of Adult and Continuing Education*, 31(1), pp.135–159. <https://doi.org/10.1177/14779714241270254>

References

1. International partners, 2026. *Ofitsiynyi sait Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, [online]. Available at: <<https://knmau.com.ua/dyplomatiya/partnery/>> [accessed: 03 January 2026].
2. Atlántico, 2026. *Vigo une países con la música*. *Atlantico.net*, [online]. Available at: <https://www.atlantico.net/vigo/vigo-une-paises-musica_1_20260210-4155362.html> [accessed:

04 January 2026].

3. Ceman Network, 2016. *Conservatorio di Musica Giuseppe Tartini*, [online]. Available at: <<https://conts.it/it/internazionale/cooperazione-internazionale/ceman-network>> [accessed: 04 January 2026].

4. Central European Initiative, 2025. CEMAN Orchestra Summer Tour 2025. *Cei.int*, [online]. Available at: <<https://www.cei.int/news/10361/ceman-orchestra-summer-tour-2025>> [accessed: 03 January 2026].

5. Knight, J., 2003. Updated internationalization definition. *International Higher Education*, 33, pp.2–3. <https://doi.org/10.6017/ihe.2003.33.7391>

6. LoLa Project, 2024. *Low Latency Audio Visual Streaming*, [online]. Available at: <<https://lola.conts.it/#about>> [accessed: 02 January 2026].

7. Myhovysh, I., 2019. Qualitative Aspect of Internationalization in Ukrainian Higher Education. *Journal of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*, 6(1), pp.113–120. <https://doi.org/10.15330/jpnu.6.1.113-120>

8. Rosa Gayoso entrevista a Nataliia Sikorska, 2025. *Radio Triskel*, [online]. Available at: <<https://podcasts.apple.com/us/podcast/t05-e03-eras-mus-nataliia-sikorska-17-02-25/id1566951238?i=1000693163153>> [accessed: 03 January 2026].

9. Semana Ucraina, 2025. *Internacional CSM Vigo*, [online]. Available at: <<https://www.internacional-csmvigo.org/post/semana-ucraina>> [accessed: 02 January 2026].

10. Trotto, E., 2025. Butterfly: il battito d'ali che cambia l'opera (e il clima). *GARR NEWS*, [online]. Available at: <<https://www.garnews.it/storie/butterfly-il-battito-dali-che-cambia-lopera-e-il-clima>> [accessed: 04 January 2026].

11. Vario, M., 2021. Tradizione e innovazione si incontrano in rete. *GARR NEWS*, [online]. Available at: <<https://www.garnews.it/caffe-scientifico/tradizione-e-innovazione-si-incontrano-in-rete>> [accessed: 04 January 2026].

12. Zayachuk, Y., 2024. Ensuring quality higher education in Ukraine in times of war. *Journal of Adult and Continuing Education*, 31(1), pp.135–159. <https://doi.org/10.1177/14779714241270254>

BOGDAN RUMIANTSEV

ORCID iD: 0009-0008-4985-6551

Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Culture

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine)

mrsrnp@outlook.com

INTERNATIONALIZATION OF THE ACTIVITIES OF THE P. I. TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE AS A FORM OF INTERCULTURAL INTERACTION

The processes of internationalization in higher art education are considered in the context of modern global transformations. Theoretical and methodological approaches to understanding internationalization as a multidimensional phenomenon that combines educational and cultural dimensions are analyzed. Three levels of internationalization in the field of higher art education are distinguished — international, national, and institutional. The specificity of internationalization in the sphere of music education is defined as a form of cultural communication and a means of representing national traditions in the international environment. The role of international programs, partnerships, and academic mobility in forming an integrated educational and creative space is revealed. Practical forms of implementing internationalization through the activities of art institutions, international networks, and educational-creative projects are analyzed. The importance of inter-institutional initiatives as instruments for shaping an intercultural performance environment

and developing the professional competencies of students is outlined. The role of digital technologies in transforming international educational interaction is identified. The possibilities of their use for organizing real-time remote music collaboration and creating new formats of educational and creative activity are examined. Examples of applying digital tools in international projects that ensure the integration of educational, performance, and communicative processes are discussed. It is proven that internationalization functions as a complex process of integrating educational and cultural spaces aimed at developing professional competencies and intercultural dialogue. It is substantiated that the combination of traditional forms of international cooperation with digital technologies shapes new models of functioning in higher art education.

Keywords: *internationalization, intercultural interaction, art education, international cooperation, cultural exchange, culturology.*

Стаття отримана 05.01.2026 р.

Стаття прийнята 06.02.2026 р.

Стаття опублікована 12.02.2026 р.

УДК: 784.087.68:316.7"195/20"(477)(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.1(70).2026.362633

МИКОЛА ПУЧКО-КОЛЕСНИК

ORCID iD: 0009-0005-1151-5274

аспірант кафедри теорії та історії культури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

puchko-kolesnik@ukr.net

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЧИННИКИ РОЗВИТКУ**УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА****ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

Розглянуто комплекс соціокультурних чинників розвитку українського хорового мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Охарактеризовано хорове мистецтво як цілісний культурний феномен, у якому поєднуються художньо-естетичні, ідеологічні та комунікативні функції, що формуються під впливом суспільно-історичних процесів. Зазначено, що соціокультурне середовище визначає не лише умови функціонування хорової творчості, а і її стильові, жанрові та ціннісні характеристики. Простежено еволюцію українського хорового мистецтва в контексті ключових історичних етапів: післявоєнного періоду, коли хорове виконавство було інтегроване у систему державної культурної політики та виконувало ідеологічну функцію; доби «відлиги», що відкрила можливості для часткової лібералізації мистецького процесу та активізації національно орієнтованих тенденцій; періоду 1960–1970-х років, який характеризується інтенсивним оновленням музичної мови, формуванням неофольклористичних і неоміфологічних концепцій, а також співіснуванням традиційної та експериментальної стильових парадигм. Приділено увагу соціокультурним трансформаціям кінця ХХ століття, пов'язаним із набуттям Україною незалежності, що спричинило зміну ціннісних орієнтирів, відродження духовно-сакральної тематики та активізацію творчих пошуків у хоровому мистецтві України. Зазначено, що важливу роль у сучасному розвитку хорової культури відіграють фестивально-конкурсні практики та система професійної музичної освіти. З'ясовано, що українське хорове мистецтво другої половини ХХ – початку ХХІ століть постає як динамічна стильова система, яка чуйно реагує на соціокультурні зміни і у якій взаємодіють традиція та інновація в естетико-стильових межах неостильової парадигми композиторської творчості (неофольклоризм, неоромантизм, нова сакральність), забезпечуючи безперервність культурної спадщини та формування національної ідентичності в умовах глобальних змін.

Ключові слова: українська хорова культура, українське хорове мистецтво, хорове виконавство, національна ідентичність, соціокультурний контекст, соціокультурні чинники, неостильова парадигма, неофольклоризм, камернізація, лірізація, жанрово-стильові орієнтири.

Постановка проблеми... Розвиток українського хорового мистецтва у другій половині ХХ – початку ХХІ століть відбувався в умовах складних

соціокультурних трансформацій, що значно впливали на формування жанрово-стильових орієнтирів даної галузі композиторської творчості та виконавської практики. Хорова музика виступила не лише специфічним типом художньої творчості, а й важливим засобом формування культурної ідентичності та однією з провідних форм збереження і трансляції національної культурної спадщини. У цей історичний період здійснювався суттєвий ідеологічний, політичний та етнокультурний вплив на різні аспекти формування національно-стильових засад української хорової творчості. Проте системна єдність соціокультурних чинників, що зумовлювали специфіку функціонування хорового мистецтва у суспільстві та особливості розвитку жанрово-стильової парадигми хорового репертуару у цей період, залишається недостатньо вивченою та визначає актуальність даного дослідження.

Особливого значення у даному контексті набуває роль соціокультурного фактору у формуванні ціннісних позицій українського хорового мистецтва зазначеного періоду, які знаходили художнього втілення у його стильовій та жанровій специфіці, формуючи динамічний простір композиторської і виконавської творчості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... У сучасному мистецтвознавчому та культурологічному дискурсі хорове мистецтво України ХХ – початку ХХІ століть розглядається як багатоаспектний культурний феномен, що зумовило появу різноманітних науково-методологічних підходів до його вивчення та визначило широке проблемне коло дослідницької тематики, зокрема й у контексті соціокультурного виміру національної хорової традиції. Означений вимір презентований у працях вітчизняних культурологів і музикознавців, які досліджують різноманітні аспекти українського хорового мистецтва як системного явища з позицій:

- соціокультурної обумовленості (Бермес, 2013);
- ідеологічності чинників хорового мистецтва (Мочернюк, 2023);
- неостильової парадигми композиторської творчості (Бондар, 2019;

Гречуха, 2007);

- аксіосфери хорової творчості в історичному контексті (Садовенко, 2019, 2022);
- специфіки професійної та аматорської творчої діяльності (Сіненко, 2020; Сіраш, 2024);
- професійних засад творчості диригента-хормейстера (Пучко-Колесник, 2020);
- принципів формування хорового репертуару (Кречко, 2017);
- жанрових пріоритетів у композиторській творчості (Торба, 2002) тощо.

Водночас проблема взаємообумовленості стильової парадигматики хорового мистецтва України другої половини ХХ – початку ХХІ століть та його соціокультурних параметрів залишається недостатньо розробленою у вітчизняній культурології й потребує подальшого комплексного осмислення в умовах сучасних наукових трансформацій.

Мета статті полягає у комплексному дослідженні соціокультурних чинників, що вплинули на розвиток українського хорового мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століть з виявленням закономірностей трансформації його стильових і функціональних характеристик в контексті суспільно-історичних змін.

Відповідно до поставленої мети було визначено **завдання дослідження:**

- 1) проаналізувати історико-культурні умови розвитку українського хорового мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття;
- 2) визначити ключові соціокультурні чинники, що впливали на його функціонування у суспільстві;
- 3) охарактеризувати зміни у стильових особливостях хорової творчості в означений період.

Виклад основного матеріалу дослідження... Специфічна особливість хорового мистецтва полягає у його здатності музично-художнього осмислення життєвої реальності у її соціальному та культурному вимірах, що зумовлює його функціональну значущість у системі духовно-ціннісних орієнтацій суспільства. У цьому контексті вирішальну роль відіграє соціокультурне середовище, у межах

якого формується і розвивається хорова творчість, оскільки саме воно визначає умови її функціонування, механізми сприйняття та інтерпретації, а також формує критерії художньої оцінки. Соціокультурний контекст, будучи носієм певних ціннісних, світоглядних, комунікативних нормативів, формує стильові параметри хорової культури, впливаючи на її ідейно-тематичний та музично-стильовий профіль, естетико-комунікативні принципи композиторської та виконавської творчості — адже мистецтво формується в суспільстві подібно до того, як перлина виникає в мушлі, при цьому значення має не лише сама «перлина», але й «мушля» — тобто той соціальний контекст, із якого вона постає (Caudwell, 1973). Таке метафоричне визначення підкреслює важливість дослідження не лише самого мистецького явища, але й того комплексу соціально-історичних чинників, що зумовили його появу та надають можливостей більш глибоко розуміння його природи.

У відповідності до зазначених позицій у сучасних наукових дослідженнях явище української хорової культури все частіше розглядається у соціальному вимірі з акцентом на його духовно-ціннісні орієнтири (Бермес, 2013; Кречко, 2017; Мочернюк, 2023; Садовенко, 2022) та концептуалізується як «опредметнена сутність людини» (Андрущенко, 2022). Даний підхід актуалізує звернення культурознавчого дискурсу до міждисциплінарних методологічних стратегій, що виступають ефективним засобом вивчення соціально-культурного ландшафту як складної багат шарової системи, у якій здійснюється безперервний процес семіозису — виробництво, трансляція та інтерпретація смислів (Андрущенко, 2022; Литвин, 2019).

Українське хорове мистецтво, будучи специфічною інтегративною формою музично-творчої практики та культурної традиції, об'єднує музично-естетичні, виконавсько-технологічні та комунікативні складові художнього процесу, виступаючи своєрідним маркером ціннісних та естетичних ідеалів суспільства. Вивчення його у культурологічному контексті передбачає аналіз не лише жанрово-стильового комплексу даної галузі музичної культури, а й тих соціокультурних смислів, що формують її змістове наповнення та музично-комунікативну концепцію.

Після Другої світової війни хорове мистецтво України стало невід'ємною частиною державної культурної політики. Вперше в історії країни розвиток хорового виконавства було включено до стратегічних напрямів державного культурного регулювання та забезпечено фінансовою підтримкою, що створювало умови для формування професійних хорових колективів і підвищення виконавської майстерності. Соціально-політична атмосфера післявоєнного періоду формувала особливу функціональну спрямованість хорового мистецтва, перетворюючи великі державні хори на інструмент офіційного ідеологічного дискурсу. Державні та партійні інституції визначали тематику, жанрову спрямованість і стиль виконання, що сприяло формуванню специфічного музично-хорового стилю, здатного передавати ідеологічні меседжі широкій аудиторії. Водночас хорове мистецтво виконувало роль соціального регулятора, підтримуючи відчуття національної єдності, мобілізуючи населення на участь у колективних культурних практиках і формуючи у слухачів позитивне ставлення до державних цінностей.

Репертуар професійних хорових колективів того часу був надзвичайно різноманітним і водночас функціонально зорієнтованим: він включав як агітаційні твори, так і масові пісні, в яких поряд із традиційними фольклорними мотивами відтворювалися теми суспільно-колективних ідеалів, цінностей та інтернаціоналізму. Соціокультурний контекст визначав не лише тематику, а й форму виконавства: масові хори, широке залучення аматорських колективів і організація концертів на відкритих майданчиках сприяли формуванню нової колективної культурної практики, що поєднувала естетико-стильові, соціальні та ідеологічні функції. Таким чином, хорове мистецтво післявоєнного періоду не лише відображало актуальні соціокультурні процеси, а й активно брало участь у їх конструюванні, стаючи важливим інструментом формування масової свідомості та культурної ідентичності.

Доба «хрущовської відлиги» увійшла в історію як спроба часткової демократизації радянського суспільства, що супроводжувався помірною лібералізацією культурної та інтелектуальної сфери. В умовах деякого

пом'якшення тоталітарного режиму формується явище «шістдесятництва» як ідейний рух творчої молоді, що розповсюдився у мистецтві, філософії, науці, публіцистиці та становив опозицію існуючому державному ідеологічному режиму. У цих умовах мистецька сфера функціонувала як інструмент ідеологічного регулювання, де процеси реабілітації сприяли поступовому переосмисленню радянського культурного канону та конструюванню національної культурної ідентичності, на основі яких зароджувалися концептуальні основи національно орієнтованої української культури середини ХХ століття (синтез традиційних фольклорних та модерністських практик із новими соціально-політичними ідеями).

Розвиток української хорової культури другої половини ХХ століття постає як один із ключових осередків трансформації духовно-ціннісних структур суспільства. У 1960–1970-х роках, на тлі «хрущовської відлиги», в культурному просторі розгортається процес критичного дистанціювання від тоталітарного радянського культурного канону, що десятиліттями визначав стильові параметри музичного мислення та хорового стилю. Саме в цей період формується потреба у відродженні приглушених духовних основ, рефлексії над історичною пам'яттю та пошуку власної національної ідентичності, яка нормативно не вписувалася в офіційні ідеологічні рамки.

У 1960–1970-ті роки українське хорове мистецтво «вступило» в етап інтенсивних ціннісних та естетичних трансформацій, пов'язаних із переглядом традиційних мистецьких парадигм та оновленням концептуальних засад творчої діяльності. Починаючи з 1960-х років в Україні послідовно формується мережа середніх спеціальних навчальних закладів — музичних училищ, у структурі яких запроваджуються обов'язкові хорові відділення, орієнтовані на фахову підготовку диригентів-хормейстерів. Активізація діяльності професійних мистецьких інституцій, участь хорових колективів у фестивалях та інших культурних заходах у поєднанні з розширенням системи музичної освіти істотно вплинули на динаміку становлення та функціонування хорового мистецтва.

Керівники провідних українських хорових колективів у зазначений період

опинилися у полі напруження між протилежними тенденціями. З одного боку, вони були змушені враховувати жорстко регламентовану репертуарну політику та підпорядковуватися ідеологічному тиску офіційних структур. З іншого — вони прагнули розширити художні межі хорового виконавства, звертаючись до релігійно-сакральних витоків вітчизняної хорової традиції, зокрема церковного співу та партесного багатоголосся, а також до здобутків західноєвропейської хорової культури й новітніх проявів сучасної музичної мови. Ці процеси набували особливої ваги в контексті інноваційних трансформацій, що відбувалися в художньому житті України. Як зазначають сучасні дослідники, «... якщо не кожен хормейстер, то принаймні провідні діячі — особливо керівники таких знакових колективів, як капела “Думка” та інші — ставали ініціаторами й носіями тих інновацій, які змінювали характер взаємодії між реципієнтами-слухачами та формували новий простір художніх комунікацій» (Кречко, 2017, с. 285).

Музикознавці відзначають, що цей період розвитку українського музичного мистецтва ознаменувався оновленням музичної мови, індивідуалізацією творчих втілень у жанрово-стильовому вираженні (Сюта, 2006). Дійсно, з 1960-років українська композиторська творчість характеризується активним розширенням виразних можливостей музичної мови, прагненням до освоєння нових композиційних форм, вдосконаленням професійних засад хорового виконавства. В результаті українська хорова творчість пережила один із найдинамічніших етапів свого розвитку. Вихід за межі культурної ізоляції українського хорового мистецтва сприяли розширенню його ідейних та стильових горизонтів, що зумовило формування музично-творчого середовища, в якому співіснували різні системи художньо-світоглядних координат.

З одного боку, значну роль продовжували відігравати представники старшого покоління композиторів — Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, К. Данькевич, О. Штогаренко та інші, які «спирались» на стійкі національні традиції та сформували фундамент українського хорового мистецтва. З іншого

боку, на початку 1960-х років заявило про себе покоління молодих авторів (Л. Дичко, В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Бібік, В. Губаренко, І. Карабиць, М. Скорик, Ю. Іщенко та інші), чия творча діяльність розвивалася в умовах соціальної та культурної модернізації. Для цього напряму композиторської творчості характерним було стрімке освоєння нових естетичних орієнтирів, знайомство з творчістю представників західноєвропейського музичного авангарду і новітніми композиційними техніками та впровадження інноваційних художніх стратегій.

Характерна для аналізованого періоду складність і суперечливість розвитку хорового мистецтва в Україні була зумовлена співіснуванням двох художніх напрямів, що відрізнялися за своїм інституційним статусом. Перший, що умовно визначався як традиційний, функціонував у рамках офіційної культурної політики і знаходив регулярного відображення у спеціалізованих виданнях та засобах масової інформації. Другий, інноваційний, орієнтований на творчий експеримент, існував у напівлегальному дискурсивному полі, яке супроводжувалося суперечним сприйняттям, критичною напруженістю, а часом і прямим неприйняттям.

Лібералізація культурної політики сприяла формуванню «нової фольклорної хвилі» як специфічного напрямку композиторської творчості, оснований на поглибленому зверненні до народної музичної спадщини як першоджерела художнього мислення, що зумовило розуміння фольклоризму не лише як стилістичної категорії, а й як методичний інструмент дослідження української ментальності та духовності, що дозволяє виявити глибинні культурні смисли та механізми самоідентифікації. Вельми показовим у цьому плані є сучасний науковий погляд на феномен неофольклоризму в українській культурі радянської доби: С. Садовенко (2019) зазначає, що радянський культурний хронотоп — як форма організації культурного досвіду, що інтегрує тимчасові та просторові характеристики буття — відтворює фундаментальні структури аксіосфери та семіосфери міфопоетичної народної культури. Під аксіосферою в даному контексті мається на увазі сукупність стійких ціннісних координат, що

визначають світоглядні та поведінкові моделі спільноти; семіосфера являє собою простір побутування смислів та знакових систем, що формують культурну комунікацію та забезпечують передачу традицій.

Саме завдяки такій багатовекторності неофольклоризм набуває в українській хорovій музиці значення не просто стильової течії, а важливого культурного явища, що синтезує традиційні архетипи з модерними художніми пошуками. Невипадково Є. Бондар (2019) пов'язує неоміфологічну парадигму українського хорового мистецтва з явищами синтезу та нової синкретичності, що виявилися вкрай актуальними для творчості українських композиторів та відповідали концептуальним зрушенням у мистецькій свідомості. На її думку художньо-стильове синтезування як естетична, музично-композиційна та практично-діяльнісна творча концепція, визначила основоположні принципи композиторської, виконавської та слухацької діяльності у сфері хорovої творчості. Зокрема це зумовило принцип міжвидової та міжжанрової взаємодії, породжуючи розмаїття жанрових мікстів у хорovих опусах українських авторів. Звідси — і тенденція до театралізації хорovої творчості (як прояву неоміфологічного мислення за Є. Бондар), яка починаючи з кінця минулого століття визначала жанрово-інноваційні аспекти хорovої музики українських композиторів опусів.

1970-ті роки позначили завершення «епохи великого хору» як репрезентаційної багатоголосої масовості, спрямованої на утвердження ідеалів громадянського колективізму (Уманець, 2003). Масивні хори громадянського звучання поступилися місцем мініатюрам, у яких актуалізувалася тема «внутрішньої людини», її емоційної глибини, екзистенційних сумнівів, тонких психологічних станів. Ці процеси сприяли трансформації ціннісних орієнтирів слухача й виконавця, відкривши шлях до «камерного хорovого ренесансу», в межах якого формується тип музично-художнього мислення, орієнтований на романтичні ідеали — внутрішню духовну концентрацію, інтимність переживання, тонку психологічність музичного образу. Це, у свою чергу, визначило розвиток неоромантичного стильового вектору розвитку музичного

мистецтва та тенденцію ліризації та камернізації хорової творчості як реалізації ідеї складності духовного буття людини модерного та посттоталітарного суспільства (камерні кантати В. Сильвестрова, Г. Гаврилець, В. Бібіка, О. Ківи, І. Гайденка, С. Луньова, О. Козаренка, Ю. Гомельської, Ю. Гайденка).

1980–1990-ті роки — період глибоких історичних зрушень та масштабних суспільно-політичних трансформацій для українського суспільства. Саме в цей час відбувається розпад Радянського Союзу та постає незалежна Українська держава, що супроводжується відмовою від ідеологічних орієнтирів попередньої епохи. Політичні трансформації в Україні у 1980-ті роки та набуття незалежності на початку 1990-х років надало мистецтву принципово нового характеру, відкривши широкі можливості для творчого розвитку та експериментальних пошуків. Водночас хорове мистецтво стикнулося з кризовими явищами: багато колективів втратили традиційну державну підтримку, а хорове виконавство дедалі частіше асоціювалося з офіційно-адміністративною культурою. Попри це, хорові колективи продовжували розвивати культурно-просвітницькі традиції, які набували чітко вираженого національного характеру (Гречуха, 2007).

Одним із ключових чинників оновлення українського академічного хорового мистецтва цього періоду стала культура православ'я та її церковно-співоча традиція. Особлива увага приділялась переосмисленню ролі церковної спадщини у музичній творчості та взаємодії світських і літургійних форм. Відродження релігійності як фундаменту духовного життя суспільства спричинило значний інтерес композиторів до духовно-релігійної тематики, що, у свою чергу, стало потужним стимулом оновлення хорового репертуару. Це оновлення проявилось у своєрідному репертуарному «бумі», який сформував неосакральну стильову парадигму української хорової творчості. У творчому доробку українських композиторів на зламі ХХ–ХХІ століть — Ю. Іщенко, Л. Дичко, Ю. Алжнева, М. Скорика, А. Караманова, М. Шуха, О. Яковчука, О. Козаренка, Г. Гаврилець, В. Степурка та інших — з'явилася велика кількість творів релігійної тематики. Особливо важливим у цьому процесі виявилось відновлення кантів, церковно-літургійних жанрів та хорових концертів у

композиторсько-виконавському обігу, що сприяло оновленню та переосмисленню традиційного хорового мистецтва у сучасному контексті.

Не менш вагомою складовою цього процесу стала конкурсна та фестивальна діяльність, яка з кінця ХХ століття перетворилась на ключовий механізм організації та стимулювання хорової культури в Україні. Зберігаючи стали модель соціокультурного досвіду, притаманну академічній хоровій традиції, конкурси й фестивалі водночас виявляють високу здатність до адаптації та оновлення. Їх сучасні формати вже у ХХІ столітті відображають зміну художніх пріоритетів, розширення репертуарних ліній, інтерес до нових виконавських стратегій. Завдяки цьому конкурсно-фестивальний рух не лише підтримує хорову інфраструктуру, але й активно сприяє динамічному розвитку галузі, забезпечуючи її актуальність у сучасному музичному середовищі. Конкурсно-фестивальна практика постає не лише індикатором, але й каталізатором трансформаційних процесів, які визначають сучасне обличчя українського хорового мистецтва.

Висновки.

1. Узагальнюючи міркування щодо сучасного наукового осмислення українського хорового мистецтва в соціокультурному контексті, можна стверджувати, що воно займає одну з ключових позицій у структурі національної культури, постаючи не лише специфічною формою музичної творчості, а й багатовимірним соціокультурним феноменом.

2. У другій половині ХХ століття – на початку ХХІ століть хорове мистецтво України на основі певних соціокультурних чинників (таких як: формування/регулювання масової свідомості та культурної ідентичності та утвердження ідеалів громадянського колективізму у післявоєнний період, лібералізація культурної політики у період відлиги, опозиція офіційної та неофіційної мистецької парадигми, трансформація ідеологічних орієнтирів у добу незалежності) формувалося та затверджувалося як цілісне національно-культурне явище, здатне інтегрувати унікальну національно-культурну традицію українського народу з сучасними художніми практиками та естетичними

пошуками.

3. В означений період (друга половина XX – початок XXI століття) у хоровому мистецтві виявляється здатність до збереження та переосмислення спадщини, а також до творення національно-культурного символічного простору у естетико-стильових межах неостильової концепції композиторської творчості (неофольклоризм, неоромантизм, нова сакральність, а також тенденція камернізації та ліризації), що забезпечує безперервність культурної традиції та сприяє її оновленню в сучасних умовах.

Перспективи подальших розвідок у даному тематичному напрямку полягають у поглибленому міждисциплінарному аналізі взаємодії стильових трансформацій хорового мистецтва з динамікою соціокультурних процесів другої половини XX – початку XXI століття. Зокрема, актуальним є уточнення теоретико-методологічних засад дослідження стильової парадигматики хорового мистецтва в контексті культурологічного знання; вивчення впливу суспільно-історичних, політичних і духовних чинників на формування та еволюцію хорових стилів; аналіз індивідуально-авторських стильових стратегій українських композиторів у співвідношенні з національною традицією та глобалізаційними процесами. Таким чином, подальші наукові розвідки сприятимуть цілісному розумінню хорового мистецтва як відкритої динамічної системи, що функціонує у складному полі соціокультурних взаємозв'язків.

Список використаної літератури і джерел

1. Андрущенко, Т. І., 2022. Культурологія як системоутворююча наука. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, сс.3–10. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257422>
2. Бермес, І., 2013. *Український хоровий спів як соціокультурне явище*. Дрогобич: Посвіт.
3. Бондар, Є. М., 2019. *Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості*: монографія. Одеса: Астропринт.
4. Гречуха, Н. Г., 2007. *Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80-90-х років XX століття*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київський національний університет культури і мистецтв.
5. Кречко, Н. М., 2017. Характерні ознаки репертуарної політики академічних хорових колективів України в контексті розвитку вітчизняної хорової культури другої половини XX століття. *Молодий вчений*, 10(50), сс.284–289.
6. Литвин, О., 2019. Соціокультурний простір: формування та розвиток. *Науковий вісник Херсонського державного університету*, сс.102–107.
7. Мочернюк, О. І., 2023. *Ідеологічні патерни в українській хоровій творчості*

міжвоєнного періоду: концептні вияви естетики суспільної культури. Дис. д-ра філософії з культурології. Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника.

8. Пучко-Колесник, Ю. В., 2020. Соціокультурна спрямованість діяльності диригента-хормейстера: феномен Олега Семеновича Тимошенка. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4, сс.127–144. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.4\(49\).2020.220858](https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(49).2020.220858)

9. Садовенко, С. М., 2019. *Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури*: монографія. Київ: НАКККіМ.

10. Садовенко, С. М., 2022. Хорове мистецтво України як багаторівневий соціокультурний феномен в контексті історичного процесу. *Культура і сучасність*, 1, сс.48–55. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262555>

11. Северинова, М., 2002. *Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80–90-х років ХХ ст.* Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київський національний університет культури і мистецтв.

12. Сіненко, О. О., 2020. Хорова самодіяльність як соціокультурний феномен. *Вінок митців та мисткинь*, 2(191), сс.108–112. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-2\(191\)-108-112](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-2(191)-108-112)

13. Сіраш, А. В., 2024. *Камерне хорове виконавство в соціокультурному просторі України (друга половина ХХ — початок ХХІ століття)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

14. Сjuta, Б., 2006. *Музична творчість 1970–1990 років. Параметри художньої цілісності*. Київ: Грамота.

15. Торба, О. В., 2002. Українська хорова творчість останньої третини ХХ ст. та проблема жанру. *Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 16, сс.278–296.

16. Уманець, О. В., 2003. *Музична культура України другої половини ХХ століття*: навчальний посібник. Харків: Регіон-інформ.

17. Caudwell, C., 1973. *Illusion and reality: a study of the sources of poetry*. Singapore: World Scientific Publ. Co.

References

1. Andrushchenko, T. I., 2022. Culturology as a system-forming science [Kulturolohiia yak systemoutvoriuiucha nauka]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 1, pp.3–10. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257422>

2. Bermes, I., 2013. *Ukrainskyi khorovyi spiv yak sotsiokulturne yavyshe* [Ukrainian choral singing as a sociocultural phenomenon]. Drohobych: Posvit.

3. Bondar, Ye. M., 2019. *Khudozhno-stylovyi syntez yak fenomen suchasnoi khorovoi tvorchosti*: monohrafiia [Artistic-stylistic synthesis as a phenomenon of modern choral creativity: a monograph]. Odesa: Astroprint.

4. Hrechukha, N. H., 2007. *Neo-mythological trends in Ukrainian choral art of the 80s-90s of the 20th century*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kyiv National University of Culture and Arts.

5. Krechko, N. M., 2017. Kharakterni oznaky repertuarnoi polityky akademichnykh khorovykh kolektyviv ukrainy v konteksti rozvytku vitchyznianoï khorovoi kultury druhoï polovyny ХХ stolittia [Characteristic features of the repertoire policy of academic choirs of Ukraine in the context of the development of domestic choral culture in the second half of the 20th century]. *Molodyi vchenyi*, 10(50), pp.284–289.

6. Lytvyn, O., 2019. Sotsiokulturnyi prostir: formuvannia ta rozvytok [Sociocultural space: formation and development]. *Naukovyi visnyk Khersonskoho derzhavnoho universytetu*, pp.102–107.

7. Mocherniuk, O. I., 2023. *Ideological patterns in Ukrainian choral work of the interwar period: conceptual manifestations of the aesthetics of social culture*. Ph.D. in Cultural Studies. Thesis. Vasyl Stefanyk Precarpathian National University.

8. Puchko-Kolesnyk, Yu. V., 2020. Socio-cultural orientation of the conductor-choirmaster's

activity: the phenomenon of Oleg Semenovych Tymoshenko [Sotsiokulturna spriamovanist diialnosti dyryhenta-khormeistera: fenomen Oleha Semenovycha Tymoshenka]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4, pp.127–144. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.4\(49\).2020.220858](https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(49).2020.220858)

9. Sadovenko, S. M., 2019. *Khronotopy aksiosfery ukrainskoi narodnoi khudozhnoi kultury: monohrafiia* [Chronotopes of the axiosphere of Ukrainian folk artistic culture: a monograph]. Kyiv: NAKKKiM.

10. Sadovenko, S. M., 2022. Choral art of Ukraine as a multi-level socio-cultural phenomenon in the context of the historical process [Khorove mystetstvo Ukrainy yak bahatorivnevyi sotsiokulturnyi fenomen v konteksti istorychnoho protsesu]. *Kultura i suchasnist*, 1, pp.48–55. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262555>

11. Severynova, M., 2002. *Artistic and ideological traditions in the work of Ukrainian composers of the 80s-90s of the 20th century*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kyiv National University of Culture and Arts.

12. Sinenko, O. O., 2020. Amateur choral activity as a socio-cultural phenomenon [Khorova samodiialnist yak sotsiokulturnyi fenomen]. *Vinok myttsiv ta mystkyn*, 2(191), pp.108–112. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-2\(191\)-108-112](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-2(191)-108-112)

13. Sirash, A. V., 2024. *Chamber choral performance in the socio-cultural space of Ukraine (second half of the 20th - beginning of the 21st century)*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

14. Siuta, B., 2006. *Muzychna tvorchist 1970–1990 rokiv. Parametry khudozhnoi tsilisnosti* [Musical creativity of the 1970s–1990s. Parameters of artistic integrity]. Kyiv: Hramota.

15. Torba, O. V., 2002. *Ukrainska khorova tvorchist ostannoii tretyny XX st. ta problema zhanru* [Ukrainian choral creativity of the last third of the 20th century and the problem of genre]. *Naukovyi visnyk natsionalnoi muztchnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 16, pp.278–296.

16. Umanets, O. V., 2003. *Muzychna kultura Ukrainy druhoi polovyny XX stolittia: navchalnyi posibnyk* [Musical culture of Ukraine in the second half of the 20th century: a textbook]. Xarkiv: Rehion-inform.

17. Caudwell, C., 1973. *Illusion and reality: a study of the sources of poetry*. Singapore: World Scientific Publ. Co.

MYKOLA PUCHKO-KOLESNIK

ORCID iD: 0009-0005-1151-5274

*Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Culture
at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*

(Kyiv, Ukraine)

puchko-kolesnik@ukr.net

SOCIOCULTURAL FACTORS

IN THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN CHORAL ART

IN THE SECOND HALF OF THE 20TH – EARLY 21ST CENTURIES

This study examines the sociocultural factors that influenced the development of Ukrainian choral art from the mid-20th century to the early 21st century. Choral art is characterized as a holistic cultural phenomenon, combining artistic, aesthetic, ideological and communicative functions shaped by socio-historical processes. The study focuses on the fact that the sociocultural environment determines the conditions for choral creativity to flourish, as well as its stylistic, genre and value characteristics. The evolution of Ukrainian choral art is examined in relation to significant historical

periods: the post-war era, during which choral performances were incorporated into state cultural policy and served an ideological purpose; the 'Thaw' period, which offered opportunities for the partial liberalisation of artistic processes and the promotion of national tendencies; and the 1960s–1970s, characterized by the intensive renewal of musical language, the development of neo-folklorist and neo-mythological concepts, and the coexistence of traditional and experimental stylistic paradigms. The sociocultural transformations of the late 20th century associated with Ukraine's independence are also examined, as these led to a shift in value orientations, the revival of spiritual and sacred themes, and the intensification of creative exploration in Ukrainian choral art. The important role played by festival and competition practices, as well as the system of professional music education, in the contemporary development of choral culture is also noted. It is evident that the Ukrainian choral art of the second half of the 20th – early 21st centuries emerged as a dynamic stylistic system that responded sensitively to sociocultural changes. Within this system, tradition and innovation interacted within the aesthetic-stylistic framework of a neo-stylistic paradigm of compositional creativity (neo-folklorism, neo-romanticism and new sacrality). This ensured the continuity of cultural heritage and the formation of national identity in the face of global change.

Keywords: *Ukrainian choral culture, Ukrainian choral art, choral performance, national identity, socio-cultural context, socio-cultural factors, neo-style paradigm, neo-folklorism, chamberization, lyricization, genre-style guidelines.*

Стаття отримана 12.11.2025 р.

Стаття прийнята 11.12.2025 р.

Стаття опублікована 12.02.2026 р.

ДМИТРО ШАЛАМОВ

ORCID iD: 0009-0003-5209-4731

аспірант кафедри теорії та історії культури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

d-shalamov@outlook.com

СИСТЕМИ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ: ЗАСТОСУВАННЯ, МОЖЛИВОСТІ І ОБМЕЖЕННЯ

Описано розвиток систем штучного інтелекту як предмет вивчення музичної культурології. Охарактеризовано вплив таких систем на соціокультурне життя суспільства. Застосовано міждисциплінарний підхід як основний метод дослідження явищ, що виникають на перетині гуманітарних і технічних наук. Продемонстровано еволюцію поняття «штучний інтелект» в контексті музичної культури. Розглянуто позицію експертів щодо ролі і значення штучного інтелекту в музичній культурі. Охарактеризовано штучний інтелект як інструмент розширення творчих можливостей композитора, музиканта-виконавця, культуролога. Описано шляхи залучення систем штучного інтелекту до творчої діяльності, підкреслено обмеження його моделей у відтворенні художнього мислення людини. Охарактеризовано суб'єктивне сприйняття цифровізованої реальності митцями. Спростовано хибні твердження щодо моделей штучного інтелекту у музичній культурі. Досліджено роль цифрових музичних сервісів (зокрема, SUNO, Ecrett, Boomy, AIVA тощо) у розвитку систем штучного інтелекту. Наведено приклад моделей призначених для транскрибування і генерування музичного тексту. Визначено можливості і обмеження систем, створених для виокремлення партій конкретного інструмента або голосу з фонограми. Проведено аналіз затребуваності та музичної спеціалізації деяких з цих систем. Систематизовано хронологію виникнення найбільших моделей, що спеціалізуються на обробці музичних даних (AIVA, Ecrett, Boomy, Loudly, Hydra, Soundraw, Suno, Udio, MMAudio, YourMT3). Наведено статистику сучасних генеративних музичних сервісів. Проведено оцінку можливостей штучного інтелекту на прикладі творчих завдань та переваг його моделей у швидкості обробки музичних даних. Запропоновано напрями подальших досліджень на основі музичних даних українського фольклору.

Ключові слова: музична культура, штучний інтелект, музичні дані, музична культурологія.

Постановка проблеми... Дослідник-культуролог в умовах формування численних комунікативних систем стикається з необхідністю розуміти і використовувати сучасні інструменти обробки інформації в культурологічних студіях. Як відомо, музична культурологія охоплює широкий спектр проблем, з недавніх пір особливе місце серед яких посідає феномен штучного інтелекту,

який детально розглядався у статті автора (Шаламов, 2024), а також наукових публікаціях, спрямованих на дослідження впливу штучного інтелекту на музичну індустрію (*Skoryk, Antipina, Havrosh, Shunevych, Shvets, 2025*). У межах даної статті предметом вивчення є способи, якими людина залучає системи штучного інтелекту до творчої діяльності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Горизонт глобальних досліджень штучного інтелекту в контексті музичної культури на сьогоднішній день відображений у:

- діяльності організацій, що займаються розробкою алгоритмів штучного інтелекту для генерації музики (*AIVA, BasicPitch, SONY CSL Research Laboratory, SUNO, YourMT3+*);

- публічних дискусіях (зокрема, *N. Boström, A. Froushan, E. Hadas, Ch. W. White, Y. Yotsumoto* та інших) щодо викликів, які постають перед митцями та науковцями у зв'язку з розвитком алгоритмів штучного інтелекту;

- дослідженнях українських науковців — монографії «Музичні комп'ютерні технології ХХ століття» К. Фадєєва (2006), монографії «Стратегія розвитку штучного інтелекту в Україні» за ред. А. Шевченка (2023), науковій статті «Принципи штучного інтелекту в алгоритмічній музичній композиції» Т. Тучинської (2008);

- дослідженнях за сприяння Міністерства цифрової трансформації України (Дорожня карта з регулювання штучного інтелекту в Україні, 2025; Рекомендації щодо відповідального впровадження та використання технологій штучного інтелекту в закладах вищої освіти, 2025; Рекомендації з відповідального використання штучного інтелекту у сфері медіа, 2024) тощо.

Водночас дослідження штучного інтелекту в контексті музичної культури переліченими прикладами не обмежуються, а їх актуальність підтверджується численними публікаціями у наукометричних базах даних *Web of Science, JSTOR, Scopus, Google Scholar* тощо.

Мета статті — розкрити специфіку застосування системи штучного інтелекту в музичній культурі, а також можливості і обмеження.

Завдання дослідження:

1) вивчити специфіку функціонування цифрових музичних сервісів у вигляді фонограм, цифрового аудіо, *MIDI* чи нотації;

2) з'ясувати механізми використання ШІ як інструменту дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження... Аналізуючи вищевикладену проблематику методами культурології, варто зазначити, що сьогодні системи штучного інтелекту до певної міри трансформують звички і поведінку людини, оскільки пропонують найшвидший і найбільш раціональний спосіб отримання відповідей на конкретний запит, як-от організація музичних текстів, обробка аудіозаписів, класифікація музичних творів за жанрами, транскрибування музичних даних (музичний диктант) тощо.

Оскільки розвиток галузі штучного інтелекту впливає на суспільство в цілому і трансформацію музичної культури зокрема, на перший погляд, суто технічна галузь штучного інтелекту сьогодні може стати предметом вивчення гуманітарної науки — музичної культурології. Відомо, що музична культурологія — це комплексна наука, глибоко пов'язана з фундаментальним гуманітарним знанням. Як окрема галузь інтегративної дисципліни вона утворена поєднанням художньої культури, зокрема мистецтва музики з культурологією і передбачає якнайширший спектр досліджень. Іншими словами, музична культурологія — це синтез гуманітарних і мистецьких галузей знання (Гуменюк, Тишко, 2018).

Власне музична культура не може існувати без людини, оскільки, як влучно визначив видатний український культуролог М. Попович: «... культура — прояв життя людини, що виражається у моделях поведінки, засобах і продуктах діяльності, зокрема ідеях, ідеалах, нормах та цінностях» (2016, *URL*). З цього визначення маємо зробити висновок, що людина в результаті своєї творчої діяльності формує культуру, яка може розглядатись як спосіб творчої самореалізації людини, і разом із застосуванням сучасних інструментів творення (наприклад, штучного інтелекту) є предметом вивчення музичної культурології.

Як відомо, світова культурна спадщина включає в себе різноманітні напрями мистецтва (літературу, архітектуру, кіно, музику, театр), мову, інституції (музеї, галереї, заповідники, бібліотеки), традиції народів світу (їх обряди, свята), освіту, видатні постаті і персоналії, туризм, медіа, видавництва, моду, вбрання і побут. Вже зараз для досліджень цих галузей культури може бути успішно застосований штучний інтелект.

Теоретичне підґрунтя для апробації моделей штучного інтелекту в українській музичній культурології та мистецтвознавстві готувалося не одним поколінням українських дослідників, серед яких: А. Бондаренко, А. Загайкевич, Т. Тучинська (2008), К. Фадеєва (2006) та ін. Хоча сам термін «штучний інтелект» рідко зустрічається в їх працях безпосередньо, дослідники констатують настання «комп'ютерної ери в мистецтві», використання «штучного синтезованого звуку», описують «специфічність структур», що створюються шляхом складних обчислень із застосуванням електронної техніки.

Взагалі ж, системи штучного інтелекту об'єднують інструменти, які функціонують завдяки комп'ютерному обчисленню і, як правило, засновані на методах машинного навчання (*Brown, 2021*). Міждисциплінарний підхід дозволяє культурологам досліджувати вплив і користь штучного інтелекту для суспільства, ризики, роль і місце у творчій діяльності людини. Застосування таких інструментів щодо музичної культури, їх можливості і обмеження належать до кола проблем музичної культурології та відкривають наукові перспективи для її розвитку.

Прийнято вважати, що термін «штучний інтелект» запропонував американський інформатик Джон Маккарті (*J. McCarthy*) у 1956 році для конференції в Дартмутському коледжі у Ганновері, Нью-Гемпшир. Він визначав штучний інтелект як науку і технологію створення інтелектуальних машин та комп'ютерних програм (*McCarthy, Minsky, Rochester, Shannon, 1955*).

Як і власне культура, поняття «штучний інтелект» має багато визначень. Термін «штучний інтелект» (далі — ШІ) часто використовують як синонім до терміну «система штучного інтелекту» — СШІ. Таку аббревіатуру, зокрема,

можна зустріти у дослідженнях А. Шевцова (2025). В контексті його застосування, можливостей і обмежень вважаємо за потрібне навести деякі думки науковців та результати досліджень наукових інституцій.

У листопаді 1969 року американський дослідник штучного інтелекту, співробітник Стенфордського дослідного інституту Нілс Нільссон (*N. J. Nilsson*) склав бібліографічний список під назвою «*Problem-solving methods in artificial intelligence*», що налічує не менше 100 джерел і включає в себе видання, монографії, статті та дисертації присвячені методам вирішення проблем штучного інтелекту. Це свідчить про те, що у другій половині ХХ століття ідея штучного інтелекту вже неабияк цікавила дослідників і, як і варто було очікувати, такий інтерес не міг не втілитись в ідеї застосування обчислювальних потужностей комп'ютера у сфері музичної культури.

Варто звернути увагу, що у тому ж 1969 році академік Микола Амосов в науково-популярній брошурі «Штучний розум» описав таке явище, як «машина творчості». На його думку, штучне відтворення програми створення нових концептуальних моделей (у нашому випадку — структури мелодії, форми музичного твору, анотації до музичної композиції, тощо) можливе в тій самій мірі, що і відтворення будь-якої іншої програми.

Важливо зазначити, що між інструментами алгоритмічної композиції, які розроблялись з 1980-х років та сучасними музичними генеративними ШІ-системами існує принципова різниця, розкриття суті якої, безумовно, заслуговує окремої статті. Коротко нагадаємо, що програми алгоритмічної композиції розроблялись як інструмент, яким користується композитор і визначає результат самостійно. Деякі приклади наведено у таблиці 1.

З плином часу і розвитком обчислювальної потужності комп'ютерів, поняття штучний інтелект доповнювалось і уточнювалось. Так, у 2023 році С. Костючков визначає штучний інтелект як «... науку і технологію, здатні відтворити процеси мислення людського мозку в технічній системі та спрямувати їх на створення й обробку різних комп'ютерних програм, а також інтелектуальних пристроїв, здатних замінити та/або спростити рутинну людську

Таблиця 1.

Ключові відмінності між інструментами алгоритмічної композиції та сучасними музичними генеративними ШІ-системами

Розробник	Назва системи	Рік розробки	Опис
Кемаль Ебчоґлу (<i>Kemal Ebcioğlu</i>)	<i>Choral</i>	1988	Експертна система для створення тональної музики, а саме — гармонізації хоралів у стилі Й. С. Баха.
Дж. Е. Льюїс (<i>George Emanuel Lewis</i>)	<i>Voyager</i>	1988	Віртуальний імпровізатор, який реагує на музику в режимі реального часу і одночасно створює звуки самостійно
Брюс Джейкоб (<i>Bruce Jacob</i>)	<i>Variations</i>	1995	Система алгоритмічної композиції для акустичних музичних інструментів.

Як прояв культури сьогодення штучний інтелект набуває ледь не містичної значущості. Заголовки статей світових видань говорять нам про вплив штучного інтелекту на «долю людства», «зникнення професій» і навіть «захоплення світу» (Погоріла, 2025). Твердження, які до недавнього часу були здобутком письменників-фантастів, сьогодні відображають суб'єктивне сприйняття цифровізованої реальності митцями. І хоча такі твердження поки що не мають достатнього підкріплення у науковому середовищі (Шевцов, 2025), певні процеси трансформації ринку праці для творчих професій (письменників, поетів, кінорежисерів, музикантів) описані в книзі «Смерть митця. Як творчі люди виживають у часи мільярдів і технологічних гігантів» американського літературного критика В. Дерезевича (2021).

На побутовому рівні ми щодня взаємодіємо зі штучним інтелектом: пошук в *Google*, перегляд відео на *YouTube*, спілкування у соціальних мережах *Facebook*, *Instagram* тощо, використання безлічі інших культуротворчих програмних засобів комунікації. Нескладно помітити, що перелічені види діяльності пов'язані виключно з цифровим виміром культури. Представники

гуманітарних професій і наукових напрямів, хоча і не досліджують принципи функціонування та апаратну частину штучного інтелекту безпосередньо, проте є користувачами і реципієнтами результатів його роботи. До речі, схоже твердження можна зробити і відносно представників багатьох інших професій, не пов'язаних зі сферою інформаційних технологій, адже вони, навіть не досліджуючи роботу штучного інтелекту, все ж відчувають його вплив у власній діяльності.

У концертній діяльності моделі штучного інтелекту залучаються компаніями-агентами для підбору пропозицій з продажу квитків, які відображаються на веб-сторінці персонально для кожного глядача. За допомогою моделей штучного інтелекту реклама у сфері музичної культури адаптується до сфери інтересів кожної окремої людини чи групи людей. Наприклад, людині, яка цікавиться симфонічною музикою, малоймовірно будуть рекомендовані квитки на концерт панк-рок гурту, але у випадку, коли обидві сфери музичного мистецтва належать до кола зацікавленостей слухача, вони можуть бути запропоновані разом.

Як зазначалось раніше, будь-яка система штучного інтелекту є сучасним інструментом обробки інформації, але, на відміну від простої комп'ютерної програми чи так званої експертної системи, його використання передбачає поєднання методів наукових досліджень та алгоритмів обробки інформації для виконання складних завдань. Такий інструмент дозволяє створювати та використовувати бази знань, моделі ухвалення рішень, алгоритми роботи як з отриманою інформацією, так і з інформацією, що була створена самостійно та визначати способи досягнення поставлених завдань.

В контексті музичної культури і музичного мистецтва, переваги від застосування систем штучного інтелекту можна описати наступним чином: музикант, якому доступні кращі інструменти, має більше можливостей для розвитку своєї майстерності і реалізації творчого потенціалу, аніж той, якому такі інструменти недоступні; культуролог, який має доступ до кращих матеріалів за обраною темою, має наукову перевагу над культурологом, який такого

доступу не має.

Нагадаємо, що академік Микола Амосов був переконаний у тому, що творчість є вищим проявом інтелекту, а отже для оцінки ступеня «розумності» системи штучного інтелекту потрібно застосувати її для моделювання творчого процесу. Далі, будучи залученим до творчої діяльності людини, штучний інтелект стає її важливим чинником. Процес пошуку шляхів реалізації музичної ідеї і будь-яке відтворення творчої діяльності до недавніх пір було недоступним комп'ютеру. Сьогодні ж, ситуація суттєво змінилась. Оскільки створення нових творів являє собою узагальнені моделі сенсу і якості найвищих рівнів, ці процеси цілком стали доступні штучному інтелекту, який має у своєму розпорядженні величезний матеріал моделей із різних областей знань. Для втілення ідеї засобами штучного інтелекту Амосов не бачив принципових перешкод, адже цей процес «.. здійснюється майже автоматично, щойно окреслиться програма уяви» (Амосов, 1969, с. 78).

Таким чином визначимо наступне: штучний інтелект як галузь — це загальна назва сукупності інформаційних технологій, спрямованих на ухвалення рішень і розширення можливостей людського мислення. Ця сукупність технологій представлена алгоритмами, методами, підходами, моделями та сервісами, що здатні виконувати завдання, які зазвичай вимагають людського інтелекту. Поняття «штучний інтелект» охоплює широкий спектр підходів, зокрема тих, що ґрунтуються на навчанні, логіці, пошуку та ймовірнісному міркуванні. У галузі музичної культурології моделі штучного інтелекту можуть бути застосовані під час наукових розвідок, аналізу інтонаційного складу музичного тексту (гармонія, поліфонія, мелодика, ритміка, тембр) тощо.

З появою цифрових стрімінгових платформ (з англ. «*digital streaming platforms*», *DSP*), де музичні записи не продаються на фізичних носіях, а ніби «беруться напрокат» і прослуховуються у вигляді потоку цифрових даних, слухач зникає оплачувати користування музичними сервісами у форми передплати і отримує доступ до мільйонів цифрових музичних записів з усього світу. Алгоритми штучного інтелекту при цьому грають не останню роль,

супроводжуючи слухача у цифровому вимірі і пропонуючи йому найкращі зразки музики, подібної до тієї, яку він вже прослухав та відносно якої висловив своє ставлення: вподобання чи незадоволення, прослухав запис до кінця чи перейшов до наступної композиції.

У видавничій сфері ШІ стає невід'ємною частиною сучасного виробничого процесу, оскільки відкриває можливості підвищення якості контенту та оптимізації робочого процесу зі створення мультимедійних видань забезпечуючи ефективну обробку текстових, графічних, аудіо- та відеоматеріалів, полегшуючи завдання редакторів, дизайнерів і видавців (Бобарчук, Матвійчук-Юдіна, Завадецький, Мамонов, Скиба, 2025).

Сьогодні існують і мають значний попит сервіси, що генерують музичний матеріал такі як *SUNO* та *AIVA* — електронний композитор, визнаний Товариством авторів, композиторів та музичних видавців (*SACEM*, Франція). Хоча це далеко не повний перелік існуючих у світі моделей, саме ці два сервіси є найбільш впізнаваними та широко використовуваними. Для того, щоб зрозуміти яким на сьогодні є попит на музичний генеративний штучний інтелект доцільно звернутись до статистичних даних:

- 25 млн користувачів хоча б один раз скористалися сервісом *sunno.com*, з них понад 12 млн активних користувачів;

- за даними компанії *Similarweb* зафіксовано 381,8 тис. відвідувань сайту *www.aiva.ai* тільки за серпень 2025 року.

Таким чином можна побачити, що інтерес суспільства до генеративного штучного інтелекту в музиці є реальним і виражається в сотнях тисяч відвідувань сайту компанії-розробника та в мільйонах зареєстрованих облікових записів користувачів.

Досліджуючи ШІ в контексті музичної культурології, ми можемо спостерігати, як в процесі використання митцями моделей штучного інтелекту утворюється певна культурна цінність. Таким чином, штучний інтелект має потенціал стати атрибутом життя митця на рівні з музичними інструментами. Спробуємо охарактеризувати це явище і визначити його місце в музичній

культури. З метою аналізу можливостей і обмежень окремих моделей штучного інтелекту в музичній культурі у нашій статті пропонується відбирати їх за такими критеріями:

- актуальність (не більше 10 років від дати релізу);
- затребуваність (кількість користувачів);
- музична спеціалізація (для генерації нотного тексту, обробки цифрового аудіо, категоризації записів за жанром, тощо);
- прозорість (наявність наукових публікацій у відкритому доступі з описом принципів функціонування системи).

Станом на 2025 рік можна спостерігати глобальну тенденцію до зростання переліку спеціалізованих музичних систем ШІ, функціонування яких належить до сфери музичної культурології. Узагальнену тенденцію нами наведено у таблиці 2.

Таблиця 2.

**Хронологія виникнення найбільших спеціалізованих моделей
обробки музичних даних**

Перші спеціалізовані музичні ШІ-сервіси	2016–2019 рр.	<i>AIVA, Ecrett, Boomy</i>
Масовий вихід нових музичних платформ	2021–2024 рр.	<i>Loudly, Hydra, Soundraw</i>
Піковий період, розширення користувацької аудиторії	2023–2025 рр.	<i>Suno, Udio, MMAudio, YourMT3 та інші</i>

У своїй книзі «*The AI music problem. Why machine learning conflicts with musical creativity*», присвяченій проблемам штучного інтелекту в музиці, доцент кафедри музичної теорії в Університеті Массачусетсу в Амгерсті Крістофер В. Вайт (*Ch. W. White*) визначає «... п'ять рушійних сил, що впливають на розвиток генеративних моделей:

- мотивація та потенційні вигоди від створення музичного ШІ;
- наявність якісних музичних даних для тренування (навчання) моделей ШІ;

- способи представлення цих даних комп'ютеру;
- різновиди музичних структур, які ці машини можуть розпізнавати;
- як люди інтерпретують музику, створену комп'ютером» (2025, р. 3).

Отже, необхідною складовою для роботи моделі ШІ є музичні дані, підготовлені належним чином. З метою затвердження і ширшої впізнаваності української музичної культури на світовій культурній арені для тренування моделей ШІ потенційно можуть бути використані пам'ятки нематеріальної культурної спадщини України (наприклад, український фольклор).

Добре відомо, що український музичний фольклор є одним із найбагатших серед музичного фольклору європейських народів: дослідники нараховують до 500 000 українських народних пісень (Корній, Сюта, 2011). Для тренування моделі ШІ, що буде генерувати музичні фрагменти в традиційних українських жанрах (як-от: календарно-обрядові, епічні (історичні пісні, думи), лірико-епічні, ліричні пісні, різноманітні танцювальні пісні, інструментальна танцювальна музика й танці, інструментальні награвання) необхідно систематизувати всі доступні носії і джерела, що містять записи у вигляді тексту, нотації або фонограми. Зібрані матеріали мають бути належним чином підписані, або, як прийнято вважати в галузі штучного інтелекту, «анотовані» (від англ. «*data annotation*»), процес маркування даних у вигляді тексту, зображень, аудіо, відео таким чином, щоб алгоритми машинного навчання могли їх обробляти та розуміти). Напрямок анотації даних української музичної культури заслуговує на окреме спеціальне дослідження.

Для порівняння спроможності моделі штучного інтелекту виконувати завдання у сфері музичного мистецтва, розглянемо такий процес як транскрибування, що з точки зору людини співставний із написанням музичного диктанту (Драган, 2023). Як відомо, при вступі до мистецьких закладів вищої освіти абітурієнти складають іспит з сольфеджіо, де одним із завдань є написання музичного диктанту. Такий диктант складається з декількох музичних тактів і може мати як одноголосну фактуру, так і багатоголосну (зазвичай до трьох голосів).

Для запису висоти і тривалості звуків у вигляді, придатному для машинного навчання, використовується *MIDI*. Як відомо, *MIDI* — це спеціальний протокол для передачі даних між цифровими музичними інструментами. Транскрипція музичного фрагменту тривалістю 4 хвилини з аудіофайлу в *MIDI* була виконана моделлю *YourMT3+* всього за 30 секунд, що в 8 разів швидше за процес його відтворення. Для транскрибування того ж самого диктанту людині знадобилось би щонайменше один раз повністю прослухати його в реальному часі. Процес транскрибування цифрового аудіозапису диктанту, виконаного на фортепіано має такі етапи:

- файл з аудіозаписом подається на вхід алгоритму, який спеціалізується на розпізнаванні висоти і тривалості звуків (*YourMT3+*, *BasicPitch*);
- фіксується тривалість розпізнавання, тривалість запису та їх співвідношення;
- вихідний результат зберігається у форматі *MIDI* для подальшого відтворення або конвертації у традиційний нотний запис.

Так, під час транскрибування запису двоголосного диктанту тривалістю 30 секунд, виконаного на фортепіано викладачем сольфеджіо для студентів II курсу Запорізького фахового коледжу мистецтв та культури імені П. І. Майбороди спеціалізації «Хорове диригування», можна спостерігати таку особливість: модель *YourMT3+* успішно визначає висоту звуків, але з меншою точністю розпізнає їх тривалість і розміщення в часі, що заважає коректному визначенню важливих характеристик, таких як музичний метр, розмір і темп твору.

Як зазначають розробники *YourMT3+*, транскрипція музики для кількох інструментів має на меті перетворення багатоголосних музичних записів на нотні партитури з розподілом за інструментами. Це завдання є складним для моделювання, оскільки вимагає одночасного розпізнавання кількох інструментів за тембром, транскрипції їхньої висоти тону та точного часового вирівнювання, а брак підготовлених даних ускладнює навчання моделей. І хоча модель *YourMT3+* вражає швидкістю розпізнавання і здатністю працювати з тривалими композиціями, якість та естетична цінність розпізнаного матеріалу ще далека від

очікувань слухача (*Chang, Benetos, Kirchhoff, Dixon, 2024*).

За допомогою моделей ШІ стає можливим виокремлення із готового цифрового аудіозапису партій конкретних інструментів у вигляді самостійних звукових доріжок — стемів, як-от: фортепіано, гітара, бас, барабани, струнні, або вокальна партія. Як відомо, в аудіовиробництві стем (від англ. «*stem*» — стовбур, стебло, стрижень) — це окрема або згрупована колекція звукових джерел (доріжок), змішаних разом з метою подальшої обробки як єдиного цілого. Кожен окремий набір звукових джерел називається стемом (*Hollyn, 2009*). Традиційно стем є результатом роботи звукорежисера, сумою окремих звукових джерел, доріжок, які мають спільні риси і можуть бути об'єднані. На відміну від традиційного утворення стемів шляхом об'єднання окремих звукових джерел завдяки здатності нейромереж навчатися з отриманих даних і категоризувати дані на основі спектрального аналізу, з'явився новий спосіб утворення стемів — розділення єдиного запису на окремі звукові джерела за спільними рисами і визначеними критеріями (див. табл. 3).

Таблиця 3.

**Можливості виокремлення стемів за допомогою
музичних систем штучного інтелекту**

Система ШІ	Кількість стемів	Опис
<i>Fadr</i>	4	<i>Vocal, Drums, Other, Bass</i>
<i>Splitter.ai</i>	5	<i>Bass, Drum, Other, Piano, Vocal.</i>
<i>StemRoller</i>	6	<i>Bass, Drums, Guitar, Other, Piano, Vocals</i>

Висновки.

1. Системи штучного інтелекту на сьогодні дозволяють працювати як з текстом, так і з музичними даними у вигляді фонограм, цифрового аудіо, *MIDI* чи нотації. Моделі ШІ сьогодні вже достатньо широко залучені до функціонування цифрових музичних сервісів, соціальних мереж та музичних рекомендаційних систем, як частини світової музичної культури. Серед обмежень систем ШІ в музичній культурі можна виділити наступні:

- відсутність анотованих музичних даних;
- невідповідність якості та естетичної цінності розпізнаного або згенерованого матеріалу очікуванням слухача;
- відсутність базових умов функціонування ШІ (таких як, електроенергія, доступ до мережі Інтернет, і власне цифрового пристрою, з якого здійснюється підключення).

2. З практичної точки зору, культуролог може використовувати ШІ як інструмент дослідження, а також розглядати певні моделі ШІ як предмет дослідження. Окремі системи штучного інтелекту можуть бути застосовані культурологом у дослідженні певного феномену музичної культури чи світової культурної спадщини в цілому. Композитор може використовувати ШІ як інструмент, що розширює творчі можливості, спрощує аналіз музичних творів і прискорює реалізацію вже сформованої ідеї. Викладачі мистецьких ЗВО можуть використовувати ШІ як універсальний інструмент обробки інформації під час навчального процесу. Пам'ятки нематеріальної культурної спадщини України потенційно можуть бути використані для тренування моделей ШІ з метою популяризації української музичної культури.

Перспективи подальших розвідок... Окрім розширення можливостей людського мислення існують і інші аспекти штучного інтелекту, які потребують дослідження, а саме — шкода, яку людині може нанести впровадження ШІ у творчість. На окреме спеціальне дослідження заслуговує напрямок анотації даних української музичної культури. Не менш перспективним напрямом подальших досліджень можна вважати еволюцію інструментів алгоритмічної композиції, які розроблялись з 1980-х років, їх зв'язок та принципові відмінності від сучасних музичних генеративних ШІ-систем. Існують також проблеми пов'язані із використанням ШІ в творчості і дослідженнях, як-от: криза академічної доброчесності, виклики наукової етики та верифікації досліджень.

Список використаної літератури і джерел

1. Амосов, М. 1969. *Искусственный разум*. Київ: Наукова думка.
2. Бобарчук, О., Матвійчук-Юдіна, О., Завадецький, І., Мамонов, Ю. та Скиба, С., 2025. Оптимізація аудіо- та відеоредагування в постпродакшн на базі штучного інтелекту. У кн.: А. Яцишин, ред. *Штучний інтелект в освіті*. Київ: Інститут цифровізації освіти НАПН

України, розділ 1, сс.6–23. <https://doi.org/10.33407/lib.NAES.id/747950>

3. Гуменюк, Т. С. та Тишко, С. В., 2018. Музична культурологія в координатах гуманітарного мислення (до 20-річчя кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(38), сс.128–139 [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(38\).2018.135910](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(38).2018.135910)

4. Дерезевіч, В., 2021. *Смерть митця. Як творчі люди виживають у часи мільярдерів і технологічних гігантів*. Переклад з англійської А. Дудченко. Київ: Yakaboo Publishing.

5. Дорожня карта з регулювання штучного інтелекту в Україні, 2025, [online]. Режим доступу: <https://cms.thedigital.gov.ua/storage/uploads/files/page/community/docs/%D0%94%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8F_%D0%BA%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B0_%D0%B7_%D1%80%D0%B5%D0%B3%D1%83%D0%BB%D1%8E%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F_%D0%A8%D0%86_%D0%B2_%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%96_compressed.pdf> [дата звернення: 03.12.2025].

6. Драган, М., 2023. *Підсистема транскрибування голосових повідомлень на основі технології глибинного навчання*. Магістерська наукова робота з інформаційних систем та технологій. НТУУ «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського».

7. Корній, Л. П. та Сюта, Б. О., 2011. *Історія української музичної культури*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського

8. Костючков, С. К., 2023. Феномен штучного інтелекту в горизонтах біофілософського знання. *Актуальні проблеми філософії та соціології*, 42, сс.64–69. <https://doi.org/10.32782/apfs.v042.2023.11>

9. Погоріла, І., 2025. Творець ChatGPT визнав, що штучний інтелект може захопити світ. *Інформаційне агентство УНІАН*, [online]. Режим доступу: <<https://www.unian.ua/techno/neiroseti/sem-altman-shtuchniy-intelekt-mozhe-vipadkovo-zahopiti-svit-13152135.html>> [дата звернення: 01.12.2025].

10. Попович, М. В., 2016. *Культура*. У кн.: І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк, ред. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://doi.org/10.5281/zenodo.19844110>

11. Рекомендації з відповідального використання штучного інтелекту у сфері медіа, 2024, [online]. Режим доступу: <https://vrk.org.ua/images/recommendations_AI_in_media.pdf> [дата звернення: 01.12.2025].

12. Рекомендації щодо відповідального впровадження та використання технологій штучного інтелекту в закладах вищої освіти, 2025, [online]. Режим доступу: <https://cms.thedigital.gov.ua/storage/uploads/files/page/community/docs/Vykorystannya_AI_u_vyshchuy_osviti.pdf> [дата звернення: 02.12.2025].

13. Тучинська, Т., 2008. Принципи штучного інтелекту в алгоритмічній музичній композиції. *Музика в інформаційному суспільстві*, сс.86–98.

14. Фадеева, К. В., 2006. *Музичні комп'ютерні технології ХХ століття*: монографія. Київ: КНУКіМ.

15. Шаламов, Д., 2024. Машинне навчання як фактор розвитку сучасної музичної культури. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(64), сс.91–107. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(64\).2024.314745](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(64).2024.314745)

16. Шевцов, А., 2025. Критичний розгляд поняття «свідомість» у сучасній методології штучного інтелекту. У кн.: А. Яцишина, А. Яцишин, ред. *Штучний інтелект у науці*: монографія. Київ: ФОП Ямчинський, сс.223–231. <https://doi.org/10.33407/lib.NAES.id/748335>

17. Шевченко, А. І., ред. 2023. *Стратегія розвитку штучного інтелекту в Україні*: монографія. Київ: Інститут проблем штучного інтелекту МОН України.

18. Brown, S., 2021. Machine learning, explained. *MIT management sloan school*, [online]. Режим доступу: <<https://mitsloan.mit.edu/ideas-made-to-matter/machine-learning-explained>> [accessed: 02 December 2025].

19. Chang, S., Benetos, E., Kirchhoff, H. and Dixon, S., 2024. YourMT3+: Multi-instrument Music Transcription with Enhanced Transformer Architectures and Cross-dataset Stem Augmentation. In: IEEE International workshop on machine learning for signal processing, London, United Kingdom, September 22-25 2024. London: IEEE Xplore digital library, pp.1–15. <https://doi.org/10.1109/MLSP58920.2024.10734819>
20. Hollyn, N., 2009. *The film editing room handbook: how to tame the chaos of the editing room*. 4th ed. London: Peachpit Press.
21. McCarthy, J., Minsky, M. L., Rochester, N. and Shannon, C. E., 1955. *A proposal for the Dartmouth summer research project on artificial intelligence*, [online]. Available at: <<http://jmc.stanford.edu/articles/dartmouth/dartmouth.pdf>> [accessed: 01 December 2025].
22. Nilsson, N. J., 1969. Problem-solving methods in artificial intelligence, [online]. Available at: <<https://www.sri.com/wp-content/uploads/2021/12/1471.pdf>> [accessed: 02 December 2025].
23. Skoryk, A., Antipina, I., Havrosh, O., Shunevych, Ye. and Shvets, V., 2025. Machine thinking and human imagination: new horizons for creativity in the digital age. *International Journal on Culture, History, and Religion*, 7(1), pp.115–139. <https://doi.org/10.63931/ijchr.v7iSI1.156>
24. White, Ch. W., 2025. *The AI music problem. Why machine learning conflicts with musical creativity*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003587415>

References

1. Amosov, M. 1969. *Iskusstvennyi razum* [Artificial intelligence]. Kyiv: Naukova dumka.
2. Bobarchuk, O., Matviichuk-Iudina, O., Zavadetskyi, I., Mamonov, Yu. ta Skyba, S., 2025. Optyimizatsiia audio- ta videoredahuvannia v postprodakshn na bazi shtuchnoho intelektu. In: A. Yatsyshyn, ed. *Shtuchnyi intelekt v osviti* [Artificial intelligence in education]. Kyiv: Instytut tsyfrovizatsii osvity NAPN Ukrainy, rozdil 1, pp.6–23. <https://doi.org/10.33407/lib.NAES.id/747950>
3. Humeniuk, T. S. and Tyshko, S. V., 2018. Musical cultural studies in the coordinates of humanitarian thinking (to the 20th anniversary of the department of theory and history of culture of the Ukrainian National Tchaikovsky academy of music) [Muzychna kulturolohiiia v koordynatakh humanitarnoho myslennia (do 20-richchia kafedry teorii ta istorii kultury Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(38), pp.128–139 [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(38\).2018.135910](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(38).2018.135910)
4. Derezevich, V., 2021. *Smert myttisia. Yak tvorchy liudy vyzhyvaiut u chasy miliarderiv i tekhnolohichnykh hihantiv* [Death of an artist: how creative people survive in the age of billionaires and tech giants]. Translated from English by A. Dudchenko. Kyiv: Yakaboo Publishing.
5. Roadmap for regulating artificial intelligence in Ukraine, 2025, [online]. Available at: <https://cms.thedigital.gov.ua/storage/uploads/files/page/community/docs/%D0%94%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8F_%D0%BA%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B0_%D0%B7_%D1%80%D0%B5%D0%B3%D1%83%D0%BB%D1%8E%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F_%D0%A8%D0%86_%D0%B2_%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%96_compressed.pdf> [accessed: 03 December 2025].
6. Drahan, M., 2023. *A deep learning-based voice transcription subsystem*. Master's scientific work on information systems and technologies. Thesis. NTUU "Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute".
7. Kornii, L. P. and Siuta, B. O., 2011. *Istoriia ukrainskoi muzychnoi kultury* [History of Ukrainian musical culture]. Kyiv: NMAU imeni P. I. Chaikovskoho
8. Kostyuchkov, S. K., 2023. The phenomenon of artificial intelligence in the horizons of biophilosophical knowledge [Fenomen shtuchnoho intelektu v horyzontakh biofilosofskoho znannia]. *Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii*, 42, pp.64–69. <https://doi.org/10.32782/apfs.v042.2023.11>
9. Pohorila, I., 2025. The creator of ChatGPT admitted that artificial intelligence

can take over the world. *Informatsiine ahenstvo UNIAN*, [online]. Available at: <<https://www.unian.ua/techno/neiroseti/sem-altman-shtuchniy-intelekt-mozhe-vipadkovo-zahopiti-svit-13152135.html>> [accessed: 01 December 2025].

10. Popovych, M. V., 2016. Kultura. In: I. Dziuba, A. Zhukovskyi, M. Zhelezniak, eds. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine]. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. <https://doi.org/10.5281/zenodo.19844110>

11. Recommendations for the responsible use of artificial intelligence in the media sphere, 2024, [online]. Available at: <https://vrk.org.ua/images/recommendations_AI_in_media.pdf> [accessed: 01 December 2025].

12. Recommendations for the responsible implementation and use of artificial intelligence technologies in higher education institutions, 2025, [online]. Available at: <https://cms.thedigital.gov.ua/storage/uploads/files/page/community/docs/Vykorystannya_AI_u_vyshchyu_osviti.pdf> [accessed: 02 December 2025].

13. Tuchynska, T., 2008. Pryntsypy shtuchnoho intelektu v alhorytmichnii muzychnii kompozytsii [Principles of artificial intelligence in algorithmic musical composition]. *Muzyka v informatsiinomu suspilstvi*, pp.86–98.

14. Fadeeva, K. V., 2006. *Muzychni kompiuterni tekhnologii XX stolittia: monohrafiia* [Musical computer technologies of the 20th century: a monograph]. Kyiv: KNUKiM.

15. Shalamov, D., 2024. Machine learning as a factor in the development of modern musical culture [Mashynne navchannia yak faktor rozvytku suchasnoi muzychnoi kultury]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3(64), pp.91–107. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(64\).2024.314745](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(64).2024.314745)

16. Shevtsov, A., 2025. Krytychnyi rozghliad poniattia «svidomist» u suchasni metodologii shtuchnoho Intelktu. In: A. Yatsyshyna, A. Yatsyshyn, ed. *Shtuchnyi intelektu u nauksi: monohrafiia* [Artificial intelligence in science: a monograph]. Kyiv: FOP Yamchynskyi, pp.223–231. <https://doi.org/10.33407/lib.NAES.id/748335>

17. Shevchenko, A. I., ed. 2023. *Stratehiia rozvytku shtuchnoho intelektu v Ukraini: monohrafiia* [Strategy for the development of artificial intelligence in Ukraine: a monograph]. Kyiv: Instytut problem shtuchnoho intelektu MON Ukrainy.

18. Brown, S., 2021. Machine learning, explained. *MIT management sloan school*, [online]. Режим доступу: <<https://mitsloan.mit.edu/ideas-made-to-matter/machine-learning-explained>> [accessed: 02 December 2025].

19. Chang, S., Benetos, E., Kirchhoff, H. and Dixon, S., 2024. YourMT3+: Multi-instrument Music Transcription with Enhanced Transformer Architectures and Cross-dataset Stem Augmentation. In: IEEE International workshop on machine learning for signal processing, London, United Kingdom, September 22-25 2024. London: IEEE Xplore digital library, pp.1–15. <https://doi.org/10.1109/MLSP58920.2024.10734819>

20. Hollyn, N., 2009. *The film editing room handbook: how to tame the chaos of the editing room*. 4th ed. London: Peachpit Press.

21. McCarthy, J., Minsky, M. L., Rochester, N. and Shannon, C. E., 1955. *A proposal for the Dartmouth summer research project on artificial intelligence*, [online]. Available at: <<http://jmc.stanford.edu/articles/dartmouth/dartmouth.pdf>> [accessed: 01 December 2025].

22. Nilsson, N. J., 1969. Problem-solving methods in artificial intelligence, [online]. Available at: <<https://www.sri.com/wp-content/uploads/2021/12/1471.pdf>> [accessed: 02 December 2025].

23. Skoryk, A., Antipina, I., Havrosh, O., Shunevych, Ye. and Shvets, V., 2025. Machine thinking and human imagination: new horizons for creativity in the digital age. *International Journal on Culture, History, and Religion*, 7(1), pp.115–139. <https://doi.org/10.63931/ijchr.v7iS11.156>

24. White, Ch. W., 2025. *The AI music problem. Why machine learning conflicts with musical creativity*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003587415>

DMYTRO SHALAMOV

ORCID iD: 0009-0003-5209-4731

*Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Culture
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)
d-shalamov@outlook.com*

ARTIFICIAL INTELLIGENCE SYSTEMS IN MUSIC CULTURE: APPLICATIONS, POTENTIAL AND LIMITATIONS

This paper describes the development of artificial intelligence systems as a subject of study in music cultural studies. The impact of such systems on sociocultural life is characterised. An interdisciplinary approach is used as the main method to study phenomena that arise at the intersection of the humanities and technical sciences. The evolution of the concept of 'artificial intelligence' in the context of musical culture is demonstrated. The views of experts on the role and significance of artificial intelligence in musical culture are examined. Artificial intelligence is characterised as a tool for broadening the creative potential of composers, performing musicians and cultural studies scholars. The integration of artificial intelligence systems into creative activities is described, and the limitations of these models in reproducing human artistic thought are emphasised. The subjective perception of digitised reality by artists is characterised. Misconceptions regarding AI models in musical culture are addressed. The role of digital music services (such as SUNO, Ecrett, Boomy and AIVA, for example) in the development of AI systems is also examined. Examples of models designed for transcribing and generating musical scores are provided. Systems designed for music transcription and score generation are also discussed. The capabilities and limitations of systems designed to isolate specific instruments or voices from recordings are identified. The demand for and musical specialisation of some of these systems are analysed. The emergence of the largest models specialising in music data processing (AIVA, Ecrett, Boomy, Loudly, Hydra, Soundraw, Suno, Udio, MMAudio and YourMT3) is presented in chronological order. Statistics on modern generative music services are presented. The capabilities of artificial intelligence are assessed using creative tasks as examples, and the advantages of its models in terms of music data processing speed are evaluated. Directions for further research based on Ukrainian folklore music data are proposed.

Keywords: *music, culture, artificial intelligence, music data, music cultural studies.*

Стаття отримана 05.12.2025 р.

Стаття прийнята 14.01.2026 р.

Стаття опублікована 12.02.2026 р.

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК: 78.03:78.071.2Здоренко(477)(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.1(70).2026.362638

ТЕТЯНА АНДРУЩЕНКО

ORCID iD: 0000-0001-6701-8035

*докторка політичних наук, професорка, учений секретар
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
tanya_atv@ukr.net*

ОЛЕКСАНДР ОЛЕКСІЄНКО

ORCID iD: 0000-0003-1658-3231

*кандидат мистецтвознавства, професор,
Народний артист України,
декан диригентського та вокального факультету
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(м. Київ, Україна)
alex_dek@ukr.net*

АРТЕМ ОЛЕКСІЄНКО

ORCID iD: 0009-0003-8932-7009

*доктор мистецтв,
викладач кафедри оперно-симфонічного диригування
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(м. Київ, Україна)
strelya1997@gmail.com*

ПЕДАГОГІЧНА ТА ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВІКТОРА ЗДОРЕНКА: ФОРМУВАННЯ ОПЕРНО-СИМФОНІЧНОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ШКОЛИ

Досліджено педагогічну та виконавську діяльність Віктора Здоренка у контексті розвитку української школи симфонічного диригування. Проаналізовано внесок маестро у формування професійних засад, традицій і методики підготовки оперно-симфонічних диригентів. З'ясовано, що феноменом української школи симфонічного диригування є глибокі традиції у поєднанні з сучасними виконавськими тенденціями. Розглянуто роль Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського у становленні та розвитку професійної диригентської освіти в Україні. Встановлено, що Національна музична академія України імені П. І. Чайковського є центральним мистецьким навчальним закладом держави, який сформував не одне покоління видатних диригентів, педагогів та музикантів-виконавців. Обґрунтовано принципи формування диригентської школи, серед яких провідними є: висока професійна підготовка; широта інтерпретаційних моделей; аналітична робота з партитурою; чітка мануальна техніка; баланс раціонального й емоційного; педагогічна системність; дотримання національної виконавської традиції тощо. Висвітлено важливі елементи педагогічної системи Віктора Здоренка, спрямованої на підготовку оперно-

симфонічних диригентів, де складовими є індивідуальний підхід до студента, комплексний аналіз музичного тексту та розвиток мануальної диригентської техніки. Описано виконавську концепцію Віктора Здоренка, яка ґрунтується на глибокому аналізі партитури, прагненні до стилістичної достовірності та створенні цілісної художньої інтерпретації музичного твору. Доведено, що популяризація української симфонічної спадщини є фундаментальною рисою симфонічно-диригентської школи Віктора Здоренка.

Ключові слова: симфонічне диригування, українська музика, українська диригентська школа, музична освіта, музична педагогіка та психологія, інтерпретація музичного твору, культурна спадщина.

Постановка проблеми... Розвиток вітчизняної диригентської майстерності є важливою складовою національної музичної культури та одним із ключових чинників формування симфонічної традиції. Протягом ХХ століття в Україні сформувалася власна диригентська школа, поєднавши європейські музичні особливості з національними культурними рисами. Вагомий внесок у її розвиток зробили видатні українські диригенти, педагоги та музичні діячі, творчість яких сприяла становленню професійної системи підготовки музикантів.

Однією з видатних постатей сучасної української диригентської школи є Віктор Михайлович Здоренко — народний артист України, диригент, педагог, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, який протягом багатьох років активно працює у сфері симфонічного виконавства та музичної освіти. Його творчість охоплює такі важливі напрями, як:

- концертно-сценічна діяльність;
- навчально-педагогічна діяльність;
- організаційно-методична діяльність;
- популяризація української музики тощо.

Сучасна українська школа симфонічного диригування є унікальним мистецьким феноменом глибоких традицій та сучасних виконавських тенденцій.

Виділяючи ключові складові цієї школи слід відзначити:

- високу професійну підготовку оперно-симфонічних диригентів;
- широку інтерпретаційну палітру звучання симфонічних оркестрів;
- інтелектуальну розвиненість оперно-симфонічних диригентів;
- виразну емоційність оперно-симфонічних диригентів;

- поєднання європейських та національних традицій тощо.

На відміну від західноєвропейської школи оперно-симфонічного диригування, формування вітчизняної школи відбувалося в складних історичних умовах ідеологічного тиску зі збереженням національної культурної самоідентифікації.

Формування української оперно-симфонічної традиції відбувалося в умовах активного розвитку музичної культури наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть, коли відбувалось становлення вітчизняної професійної музичної освіти, а також створювалися музичні товариства, розширювалося концертне життя та формувалися оркестрові колективи.

Важливу роль у цьому процесі відіграли провідні музичні центри України Києва, Львова, Одеси та Харкова. Саме в цих містах активно розвивалася концертна діяльність, формувалися музичні навчальні заклади та створювалися професійні оркестри.

Одним із засновників української симфонічної культури був видатний композитор Микола Лисенко. Його організаційна та виконавська діяльність започаткували підвалини, на яких згодом сформувалися перші покоління українських оперно-симфонічних диригентів. Значний внесок у становлення диригентської традиції зробив Олександр Кошиць. Він очолював Українську республіканську капелу та популяризував українську музику за кордоном. Саме його інтерпретаційний стиль відзначався глибоким розумінням хорової та симфонічної фактури, драматургією та увагою до національних традицій. У першій половині ХХ століття вагомою постаттю став Натан Рахлін, який заснував Державний симфонічний оркестр. Його діяльність (Натана Рахліна) сприяла формуванню професійного оркестрового виконавства в Україні та інтеграції українських музикантів у міжнародний культурний простір. Появою нової генерації оперно-симфонічних диригентів позначилася друга половина ХХ століття. Вагоме місце посідає постать Стефана Турчака, виконавську манеру якого відрізняли емоційна виразність, масштабність задуму та особлива увага до вітчизняних сучасних музичних творів.

Сучасний етап розвитку української оперно-симфонічної диригентської школи характеризується динамічними глобалізаційними процесами, посиленням культурної дипломатії та зростанням ролі українських митців хорової та оркестрової творчості на світовій концертній сцені. З початком повномасштабного вторгнення з 2022 року концерти пам'яті, благодійні тури, тематичні програми набули не лише мистецького, а й суспільного значення. Музика стала інструментом міжнародної підтримки України. Яскравими представниками українського оперно-симфонічного диригування є Микола Дядюра, Оксана Линів, Кирило Карабиць, Герман Макаренко, Володимир Сіренко, Володимир Шейко та інші.

Саме тому актуальність тематики дослідження української школи оперно-симфонічного диригування зумовлена необхідністю осмислення та збереження національної виконавської традиції, інтеграції у світовий культурний простір, здійснення переоцінки педагогічних принципів у сучасній мистецькій освіті, а також формуванням виконавської концепції як наукової категорії. Вивчення педагогічного досвіду українських корифеїв дає можливість встановити ефективні моделі підготовки оперно-симфонічних диригентів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Тематика розвитку оперно-симфонічного диригування та симфонічної культури розглядається у працях українських і зарубіжних музикознавців. Значний внесок у дослідження історії української музичної культури зробили Л. Корній (2011) та Б. Сюта (2018), які аналізували культурні процеси, що вплинули на становлення професійної музичної освіти та виконавської практики. Потужні традиції мистецької освіти в Україні та формування траєкторії сучасних теоретичних узагальнень музикознавства досліджувались Т. Андрущенко, Т. Андрущенко та К. Ващенко, (2023).

Формування української оперно-симфонічної диригентської школи розглядається у праці Г. Макаренка (2004), присвяченій історичним етапам становлення вітчизняної музичної освіти та ролі провідних музичних інституцій у розвитку симфонічної культури.

Важливими для розвитку диригентської майстерності є міжнародні музикознавчі праці, у яких розкриваються інтерпретаційні принципи оперно-симфонічного виконання музичних творів різних стилів, історичних періодів та епох, а також обґрунтовуються методики роботи диригентів з оркестровими колективами (Bowen, 2003; Lawson, Stowell, 2012).

Наукові праці останніх років беруть у фокус уваги такі напрями, як:

- складові професійного зростання та успішної діяльності диригентів, які формуються засобами музичної освіти (Качуринець, 2024);

- здобутки окремих вітчизняних шкіл оперно-симфонічного диригування на прикладі аналізу становлення та розвитку харківської школи (Плужніков, 2024);

- основні елементи творчого методу оперно-симфонічного диригування на тлі комерціалізації музичного мистецтва (Симеонова, 2023);

- психологічні аспекти, зокрема доцільність формування асоціативного мислення у студентів — майбутніх оперно-симфонічних диригентів (Ткачук, 2023);

- роль і значення глобалізації в мистецькій та творчій діяльності оперно-симфонічних диригентів з урахуванням розширення міжнародних навчальних практик та інтенсифікації міжкультурного діалогу (Шанмін, 2022);

- становлення професійної майстерності майбутніх оперно-симфонічних диригентів в системі мистецької освіти (Ярошенко, 2020);

- розвиток виконавської культури оперно-симфонічних диригентів у процесі фахової підготовки (Шумський, 2022);

- питання музично-мовного аспекту диригентського жесту як особливого художнього феномену в професійній комунікації керівника оркестру і студентів (Ткач, Олексієнко, Козачок, 2025) тощо.

Водночас, творчість провідних представників української оперно-симфонічної диригентської школи, зокрема Віктора Здоренка, ще не отримала достатнього висвітлення у науковій літературі. Це зумовлює необхідність системного дослідження його виконавської та педагогічної діяльності.

Мета статті — комплексне висвітлення педагогічної та виконавської діяльності Віктора Здоренка в контексті формування і розвитку української школи оперно-симфонічного диригування.

На основі сформованої мети визначено наступні **завдання**:

- 1) розглянути вплив діяльності Віктора Здоренка на розвиток української школи оперно-симфонічного диригування;
- 2) визначити специфіку педагогічних принципів Віктора Здоренка у підготовці майбутніх оперно-симфонічних диригентів;
- 3) виокремити характерні риси виконавського стилю Віктора Здоренка у контексті української оперно-симфонічної диригентської школи.

Методи дослідження: джерелознавчий, біографічний, історичний, компаративний, феноменологічний, культурологічного підходу до аналізу теоретичних положень та практичних рекомендацій, спрямованих на досягнення поставної мети.

Виклад основного матеріалу дослідження... Визначальну роль у становленні та розвитку професійної оперно-симфонічної диригентської освіти в Україні відіграє Національна музична академія України імені П. І. Чайковського як центральний мистецький навчальний заклад держави, який сформував не одне покоління видатних митців та педагогів.

Кафедра оперно-симфонічного диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського має свою давню і глибоку історію. Спочатку відділ симфонічного диригування, потім — відділення оперно-симфонічного диригування і пізніше — окремий структурний підрозділ — кафедра. Особливістю цієї кафедри з моменту її утворення стало те, що на навчання приймалися студенти, які вже мали вищу музичну освіту, оскільки професія оперно-симфонічного диригента поєднує в собі високу професійну майстерність, організаційні, педагогічні здібності, сформовану художньо-естетичну позицію, а також музичну зрілість.

Навчальний процес на кафедрі оперно-симфонічного диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського передбачає

поєднання теоретичної та практичної роботи з симфонічним оркестром, вивчення партитур, диригентську практику. Актуальна мистецька освіта формує не лише технічні навички диригування, а й широкий музично-культурний світогляд, що є необхідним для інтерпретації складного оперно-симфонічного репертуару. Випускники кафедри успішно працюють у провідних оркестрах України та за кордоном, беруть участь у міжнародних конкурсах і фестивалях, представляючи українську диригентську школу на світовій сцені.

З 1978 року відділ симфонічного диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського очолював диригент, музичний педагог Михайло Канерштейн. Першим завідувачем кафедри оперно-симфонічного диригування означеного закладу вищої освіти мистецької спрямованості став славетний диригент Стефан Турчак, який презентував українську музику на європейському рівні. З 1989 року кафедрою керував Євген Дущенко.

Українські корифеї оперно-симфонічного диригування сформували самобутню виконавську школу, що поєднує глибоку національну традицію з універсальними принципами європейського музичного мистецтва. Їхня діяльність забезпечує розвиток професійного оркестрового виконавства в Україні та сприяє міжнародному визнанню української музичної культури.

З 2001 року кафедру оперно-симфонічного диригування очолює народний артист України Віктор Здоренко. З 1974 року він був диригентом оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Сьогодні маестро передає знання, досвід і майстерність студентам з фаху оперно-симфонічного диригування.

Оперно-симфонічна диригентська школа Віктора Здоренка формується в поєднанні української академічної традиції другої половини ХХ – початку ХХІ століть з власним виконавським досвідом, якому властива глибока освітньо-професійна системність. Узагальнюючи враження студентів, аналіз концертних програм і методичні засади роботи, можна виділити основні індивідуально-виконавські риси Віктора Здоренка, зокрема:

- високу професійну підготовку;

- широту інтерпретаційних моделей;
- аналітичну роботу з партитурою;
- чітку мануальну техніку;
- збалансованість раціонального й емоційного;
- педагогічну системність;
- дотримання національної виконавської традиції;
- популяризацію української симфонічної спадщини тощо.

Творча постать Віктора Здоренка як диригента становить інтерес не лише з біографічного погляду. Її доцільно розглядати і в контексті розвитку української диригентської школи, оскільки його діяльність демонструє характерні риси сучасної виконавської та педагогічної практики. Аналіз творчої спадщини Віктора Здоренка дозволяє глибше зрозуміти механізми формування професійної диригентської культури та особливості підготовки нових поколінь музикантів.

Професійне становлення Віктора Здоренка відбувалося у контексті розвитку української музичної освіти та концертної практики. Його музична підготовка розпочалася у Києві, де він отримав початкову музичну освіту та сформував перші професійні інтереси. Віктор Михайлович пригадує, що з дитинства заслуховувався чудовою музикою, яка захоплювала його цілковито. Висока фаховість, бажання бути найкращим в своїй справі, наполегливість і старанність визначили подальшу долю Віктора Здоренка. Після навчання в музичному училищі імені М. Глієра у Києві він продовжив навчання в консерваторії.

Важливу роль у формуванні його творчої особистості відіграло навчання у Київській консерваторії, де він мав можливість працювати під керівництвом провідних диригентів і педагогів: Вадима Гнедаша, Віктора Дженкова, Миколи Колесси. Саме в цей період відбувається формування його художнього мислення та індивідуально-виконавського інтерпретаційного стилю.

Особливе значення для професійного становлення Віктора Здоренка як диригента мало спілкування з видатними музикантами та участь у концертних

проектах. Таке творче середовище сприяло формуванню його виконавських пріоритетів і розвитку інтерпретаційного мислення. Поступово диригент формує власну виконавську концепцію, яка поєднує традиції класичного симфонічного виконання з індивідуальним художнім баченням.

Виконавська діяльність Віктора Здоренка сформувалася під впливом традицій української диригентської школи та широкого кола європейської музичної культури. Його творчий стиль характеризується поєднанням глибокого аналітичного підходу до партитури та прагненням до художньої цілісності музичної інтерпретації. Однією з ключових рис виконавської концепції Віктора Здоренка як диригента є комплексний підхід до аналізу музичного твору. У процесі підготовки до концертно-сценічного виконання будь-якого музичного твору значна увага ним приділяється вивченню історичного контексту створення композиції, особливостей композиторського стилю та драматургії музичної форми. Такий підхід дозволяє диригентові створювати інтерпретації, що поєднують стилістичну точність із глибоким художнім змістом.

Важливим аспектом диригентської роботи Віктора Здоренка є формування звукового балансу оркестру. У своїй роботі він приділяє особливу увагу взаємодії різних оркестрових груп, що забезпечує чіткість фактури та прозорість оркестрового звучання. Значну роль відіграє також робота над темповою та ритмічною організацією музичного матеріалу, яка визначає загальну драматургію його інтерпретації.

Особливе місце у виконавській діяльності Віктора Здоренка як диригента займає інтерпретація симфонічних творів романтичного та постромантичного репертуару. Ці композиції вимагають від диригента не лише технічної майстерності, а й здатності вміло передати емоційно-образний зміст музичного твору та розкрити його художню ідею.

У концертній практиці Віктора Здоренка значну роль відіграють також твори українських композиторів. Виконання національного репертуару розглядається диригентом як важливий чинник розвитку української музичної культури та популяризації вітчизняної симфонічної традиції.

Педагогічна діяльність Віктора Здоренка є важливим напрямом його творчої роботи. Протягом багатьох років він здійснює підготовку молодих оперно-симфонічних диригентів у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, де сформував власну педагогічну систему. Основою цієї системи є поєднання традицій академічної музичної освіти з індивідуальним підходом до кожного студента. У навчальному процесі враховуються музичні здібності, творчий потенціал та психологічні особливості майбутнього диригента. Великого значення психологічному компоненту у підготовці диригентів надавав також Роман Кофман, наполягаючи на тому, що «... в основі диригування лежить психологія, а не техніка... У професійному сенсі — серйозне, відповідальне ставлення до тексту. З іншого боку — свобода, відсутність страху перед “своїм словом” у виконанні. Але головне — відповідальність перед композитором. Зазвичай мене питають: чи знайоме вам хвилювання на сцені? Звичайно. Але коли я стаю перед пультом, хвилювання відходить. Смысл професії диригента в тому, щоб постаратися донести слухачеві те, що закладено в самій музиці. В тому й трагедія композиторської праці, що написана партитура — це нічого. Музика існує тільки тоді, коли вона звучить» (Кофман, 2018, URL).

Одним із ключових елементів педагогічної концепції Віктора Здоренка є формування професійного музичного мислення. Студенти навчаються аналізувати музичні твори, досліджувати їхню форму, гармонічну структуру та оркестрову фактуру. Такий підхід сприяє глибокому розумінню музичного матеріалу та формуванню інтерпретаційної концепції.

Важливим аспектом педагогічної діяльності Віктора Здоренка є розвиток мануальної техніки диригента. У процесі навчання значна увага приділяється точності диригентського жесту, координації рухів і виразності пластики. Диригентський жест розглядається як основний засіб комунікації між диригентом та оркестром.

Значне місце у педагогічній системі Віктора Здоренка займає також формування репертуарної бази студентів. На початкових етапах навчання вони опановують твори класичного симфонічного репертуару, що дозволяє сформувати

базові навички диригування. Надалі репертуар розширюється за рахунок творів романтичної та сучасної музики.

Однією з центральних складових педагогічної концепції Віктора Здоренка є методика роботи з партитурою. Вона передбачає комплексний аналіз музичного твору та послідовне опрацювання всіх його елементів. Першим етапом роботи є структурний аналіз композиції. Студент має визначити форму твору, його тематичний матеріал та основні драматургічні лінії. Наступним етапом є гармонічний і фактурний аналіз, що дозволяє глибше зрозуміти музичну мову композитора. Особлива увага приділяється оркестровій фактурі та взаємодії інструментальних груп. Диригент повинен чітко усвідомлювати роль кожного інструмента у загальному звучанні оркестру. Важливим компонентом навчального процесу є також фортепіанне відтворення партитури. Такий метод дозволяє студенту краще усвідомити структуру музичного матеріалу та підготуватися до роботи з оркестром.

Діяльність Віктора Здоренка має важливе значення для розвитку сучасної української диригентської культури. Його творчість демонструє спадкоємність традицій національної диригентської школи та водночас відображає сучасні тенденції розвитку симфонічного виконавства. Як виконавець, диригент сприяє популяризації української музики та розширенню симфонічного репертуару. Його концертна діяльність відзначається високим професійним рівнем та широким спектром музичних стилів. Як педагог, Віктор Здоренко здійснює підготовку нових поколінь оперно-симфонічних диригентів, формуючи їхній професійний світогляд та виконавську майстерність. Його учні продовжують традиції української диригентської школи та працюють у різних музичних колективах. Його мистецька діяльність сприяє збереженню та розвитку національної музичної культури.

Висновки.

1. Педагогічну та виконавську діяльність Віктора Здоренка доцільно розглядати у контексті розвитку української школи оперно-симфонічного диригування. Центральним мистецьким навчальним закладом, який сформував не одне покоління видатних педагогів, диригентів та музикантів-виконавців є

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Саме тут він «вклав» визначний внесок у розвиток вітчизняної школи оперно-симфонічного диригування, оперуючи глибокими традиціями у поєднанні з сучасними виконавськими тенденціями.

2. Провідними педагогічними принципами формування оперно-симфонічної диригентської школи Віктора Здоренка є: педагогічна системність; доступність обґрунтування методичних вказівок; індивідуальний підхід до кожного студента; розвиток їхнього творчого мислення; комплексний аналіз музичного тексту; аналітична робота з партитурою; якісне знання партитури музичного твору тощо.

3. Виконавська концепція інтерпретації музичних творів Віктора Здоренка ґрунтується на: прагненні до стилістичної їх достовірності; створенні художньої цілісності; досконалій мануальній техніці диригента; високій професійній підготовці до концертно-сценічної діяльності; чіткому уявленні інтерпретаційної моделі; збалансованому співвідношенні раціонального й емоційного у процесі інтерпретації кожного музичного твору тощо.

Перспективи подальших розвідок вимагають розкриття індивідуально-виконавських технологій Віктор Здоренка, спрямованих на популяризацію української оперно-симфонічної спадщини, які є фундаментальними ознаками його диригентської школи.

Список використаної літератури і джерел

1. Андрущенко, Т. І., Андрущенко, Т. В. та Ващенко, К. О., 2023. Філософія культури як системна парадигма сучасної освіти. *Міждисциплінарні дослідження складних систем*, 22, сс.77–86. <https://doi.org/10.31392/iscs.2023.22.077>
2. Качуринець, Л. В., 2024. Складові професійного зростання диригента. In: *Trends and perspectives of the development of science and education in globalization, the 28th International scientific and practical conference, Valencia, Spain, July 16–19 2024*. New York: International Science Group, pp.12-15. <https://doi.org/10.46299/ISG.2024.1.28>
3. Корній, Л. П., 2011. *Історія української музики*. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
4. Кофман, Р., 2018. Книгу «Питання диригування» я б і сам написав, хто напише «Відповіді диригування»? *Інший Київ*, [online]. Режим доступу: <<https://inkyiv.com.ua/2018/06/knigu-pitannya-diriguvannya-ya-b-i-sam/>> [дата звернення: 19.11.2025].
5. Макаренко, Г. Г., 2004. *Київська школа оперно-симфонічного диригування*. Київ: Музична Україна.
6. Плужніков, В. М., 2024. Генеза харківської школи оперно-симфонічного

диригування. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 72, сс.54–69. <https://doi.org/10.34064/khnum1-72.04>

7. Симеонова, Ю., 2023. Ключові складові творчого методу оперно-симфонічного та хорового диригента. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 49, сс.45–51. <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-07>

8. Сюта, Б. М., 2018. *Українська музична культура ХХ–ХХІ століть*. Київ: Логос.

9. Ткач, М. М., Олексієнко, О. В. та Козачок, А. М., 2025. Музично-мовний аспект диригентського жесту в міжособистісній взаємодії студентів та керівника оркестрового колективу. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова*, 33, сс.206–215. doi.org/10.31392/UDU-nc-series14-2025-33-27

10. Ткачук, В., 2023. Формування асоціативного мислення майбутніх диригентів у процесі опрацювання музики театральних жанрів. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І Чайковського*, 2(59), сс.50–65. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(59\).2023.295414](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(59).2023.295414)

11. Шанмін, С., 2022. Вплив глобалізації на творчу діяльність оперно-симфонічних диригентів. *Молодь і ринок*, 7(205), сс.156–159. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2022.267368>

12. Шумський, М., 2022. Розвиток виконавської культури оркестрових диригентів у процесі магістерської підготовки. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, сс.220–225. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266106>

13. Ярошенко, І., 2020. Формування професійної майстерності майбутнього диригента в системі мистецької освіти (на прикладі педагогічних методів професора І. Юзюка). *Мистецтвознавчі записки*, 38, сс.128–131. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222102>

14. Bowen, J. A., ed., 2003. *The Cambridge companion to conducting*. Vol. 3. Cambridge: Cambridge University Press.

15. Lawson, C. and Stowell, R., 2012. *The historical performance of music: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.

References

1. Andrushchenko, T. I., Andrushchenko, T. V. and Vashchenko, K. O., 2023. Philosophy of culture as a systemic paradigm of modern education [Filosofiiia kultury yak systemna paradyhma suchasnoi osvity]. *Mizhdystsyplinarni doslidzhennia skladnykh system*, 22, pp.77–86. <https://doi.org/10.31392/iscs.2023.22.077>

2. Kachurynets, L. V., 2024. Skladovi profesiinoho zrostannia dyryhenta [Components of a conductor's professional growth]. In: Trends and perspectives of the development of science and education in globalization, the 28th International scientific and practical conference, Valencia, Spain, July 16-19 2024. New York: International Science Group, pp.12–15. <https://doi.org/10.46299/ISG.2024.1.28>

3. Kornii, L. P., 2011. *Istoriia ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian music]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho.

4. Kofman, R., 2018. I would write the book "Conducting questions" myself, but who will write "Conducting answers"? *Inshyi Kyiv*, [online]. Available at: <<https://inkyiv.com.ua/2018/06/knigu-pitannya-diriguvannya-ya-b-i-sam/>> [accessed: 19 November 2025].

5. Makarenko, H. H., 2004. *Kyivska shkola operno-symfonichnoho dyryhuvannia* [Kyiv school of opera and symphonic conducting]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

6. Pluzhnikov, V. M., 2024. The genesis of the Kharkiv school of opera and symphonic conducting [Henezha kharkivskoi shkoly operno-symfonichnoho dyryhuvannia]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 72, pp.54–69. <https://doi.org/10.34064/khnum1-72.04>

7. Symeonova, Yu., 2023. Key components of the creative method of an opera and symphonic and choral conductor [Kliuchovi skladovi tvorchoho metodu operno-symfonichnoho ta khorovoho dyryhenta]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka*, 49,

pp.45–51. <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-07>

8. Siuta, B. M., 2018. *Ukrainska muzychna kultura XX–XXI stolit* [Ukrainian musical culture of the 20th–21st centuries]. Kyiv: Lohos.

9. Tkach, M. M., Oleksiienko, O. V. and Kozachok, A. M., 2025. Musical and linguistic aspect of the conductor's gesture in the interpersonal interaction of students and the leader of the orchestral collective [Muzychno-movnyi aspekt dyryhentskoho zhestu v mizhosobystisnii vzaiemodii studentiv ta kerivnyka orkestruvoho kolektyvu]. *Naukovyi chasopys Ukrainського derzhavnogo universytetu imeni Mykhaila Drahomanova*, 33, pp.206–215. doi.org/10.31392/UDU-nc-series14-2025-33-27

10. Tkachuk, V., 2023. Formation of associative thinking of future conductors in the process of working on music of theatrical genres [Formuvannia asotsiatyvnoho myslennia maibutnikh dyryhentiv u protsesi opratsiuvannia muzyky teatralnykh zhanriv]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I Chaikovskoho*, 2(59), pp.50–65. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(59\).2023.295414](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(59).2023.295414)

11. Shanmin, S., 2022. The influence of globalization on the creative activity of opera and symphony conductors [Vplyv hlobalizatsii na tvorchu diialnist operno-symfonichnykh dyryhentiv]. *Molod i rynek*, 7(205), pp.156–159. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2022.267368>

12. Shumskyi, M., 2022. Development of the performing culture of orchestral conductors in the process of master's training [Rozvytok vykonavskoi kultury orkestruvykh dyryhentiv u protsesi mahisterskoi pidhotovky]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 3, pp.220–225. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266106>

13. Yaroshenko, I., 2020. Formation of the professional skills of the future conductor in the system of artistic education (on the example of the pedagogical methods of professor I. Yuzyuk) [Formuvannia profesiinoi maisternosti maibutnoho dyryhenta v systemi mystetskoi osvity (na prykladi pedahohichnykh metodiv profesora I. Yuziuka)]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 38, pp.128–131. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222102>

14. Bowen, J. A., ed., 2003. *The Cambridge companion to conducting*. Vol. 3. Cambridge: Cambridge University Press.

15. Lawson, C. and Stowell, R., 2012. *The historical performance of music: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.

TETYANA ANDRUSHCHENKO

ORCID iD: 0000-0001-6701-8035

Doctor of Political Sciences, Professor,

Academic Secretary at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine)

tanya_atv@ukr.net

OLEKSANDR OLEKSIENKO

ORCID iD: 0000-0003-1658-3231

Candidate of Art Criticism, Professor, People's Artist of Ukraine,

Dean of the Conducting and Vocal Faculty

at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine)

alex_dek@ukr.net

ARTEM OLEKSIENKO

ORCID iD: 0009-0003-8932-7009

*Doctor of Arts, Teacher at the Department
of Opera and Symphonic Conducting
at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)
strelya1997@gmail.com*

PEDAGOGICAL AND PERFORMING ACTIVITIES OF VIKTOR ZDORENKO: FORMATION OF HIS CONDUCTING SCHOOL

This study examines Viktor Zdorenko's pedagogical and performance activities in the context of the development of the Ukrainian school of symphonic conducting. It analyses the maestro's contribution to the formation of professional principles, traditions and methodologies for training opera and symphonic conductors. It is concluded that a distinctive feature of the Ukrainian school of symphonic conducting is the combination of deep-rooted traditions and contemporary performance trends. The study also considers the role of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine in establishing and developing professional conducting education in Ukraine. The P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine is recognised as the country's leading artistic educational institution, having trained generations of exceptional conductors, educators, and performing musicians. The principles of establishing a conducting school are outlined, the most important of which are: rigorous professional training; a variety of interpretative approaches; analytical work with scores; precise manual technique; balancing rational and emotional elements; pedagogical organisation; and adherence to national performance traditions. The key elements of Viktor Zdorenko's pedagogical system for training opera and symphonic conductors are highlighted. They include an individual approach to students, a comprehensive analysis of musical texts and the development of manual conducting technique. Viktor Zdorenko's performance concept is described as being based on a thorough analysis of scores, the pursuit of stylistic authenticity, and the creation of holistic artistic interpretations of musical works. The research demonstrates that the promotion of Ukrainian symphonic heritage is a fundamental feature of the conducting school of Viktor Zdorenko.

Keywords: *symphonic conducting, Ukrainian music, Ukrainian conducting school, music education, music pedagogy and psychology, interpretation of a musical work. cultural heritage.*

*Стаття отримана 20.11.2025 р.
Стаття прийнята 29.12.2025 р.
Стаття опублікована 12.02.2026 р.*

НАТАЛІЯ КОСТЮК

ORCID iD: 0000-0002-8235-8940

докторка мистецтвознавства, професорка,

професорка кафедри звукорежисури

Київського національного університету театру, кіно і телебачення

імені І. К. Карпенка-Карого

(Київ, Україна)

natalyakost22@gmail.com

МОНАСТИРСЬКІ ТРАДИЦІЇ «ПОМОНГОЛЬСЬКОГО» ПЕРІОДУ ЯК ФАКТОР САМОБУТНОСТІ БОГОСЛУЖІННЯ У ДИСЕРТАЦІЇ ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ

Окреслено важливість збереження і культивування традицій, що у культурно-історичному процесі наділені статусом «священного передання» та виступають одним з наріжних питань у діяльності будь-якої спільноти чи соціуму. З'ясовано, що в межах церкви, що є панівною в певному ареалі, означене питання є ще важливішим, оскільки виступає частиною її іміджу. Зазначено, що іноді пієтет до джерел таких традицій породжує консерватизм і вимогу дотримання всіх їх складових у незмінному вигляді, водночас у ситуаціях зміни державницьких, соціальних і ментальних парадигм наповнення, вияв та рефлексія щодо змісту таких освячених часом і народами традицій можуть змінюватися і навіть підлягати цілеспрямованому перегляду. Проаналізовано, що підхід до цієї проблеми набув значення визначального чинника у дисертації Олександра Кошиця, яку він захистив у Київській духовній академії у 1901 році. Виявлено не враховані раніше важливі аспекти у освітньому і культурному середовищі, що вплинули на концепцію цієї праці. Розкрито можливі причини негативних зауважень його керівника до окремих положень і фактів, використаних О. Кошицем в дисертації. З'ясовано замовчувані мотиви знищення тиражу одного з основних джерел дисертації (т. зв. Типікону Онисима Радишевського) через кілька десятиліть після його публікації. Висвітлено сутність його концепції про значення і функції монастирських обіходників XVI–XVII століть як джерел, що відображали місцеві потреби, звичаї шанування святих. Відібрано приклади, які наводив дослідник для підтвердження самотності монастирських богослужінь, які стосувалися музично-літургічних аспектів у відступах і доповненнях до Ієрусалимського уставу. Простежено перспективність переосмислення стереотипних оцінок тих праць, що не були сприйняті професійними науковими колами як істотне привнесення в підходи до національної спадщини.

Ключові слова: Олександр Кошиць, богослужбові співочі традиції, монастирські традиції, монастирські обіходники, історичні джерела, дисертація, Типікон, самотність богослужіння.

Постановка проблеми... XIX століття — період значних змін в українській культурі. Відповідно до різних обставин змінювалися укорінені в минулому пріоритети, традиції і непорушні в минулому уявлення. Нова

державна ідеологія, що впроваджувалася різними способами, спиралася на необхідні для її успішного просування наукові напрацювання, що створювалися відповідно до стратегій розвитку наукових шкіл. У численних випадках вони були пов'язані з різними аспектами релігійності того чи іншого народу. Так, вивчення історії Східної Церкви, зокрема — давніх епох християнства на теренах Русі, належало до пріоритетних наукових напрямків у Київській духовній академії. Окрім професорсько-викладацького складу різні ракурси цієї сфери обирали для своїх випускових праць студенти цього закладу, привносячи часом вагомий і помітний внесок у розвиток літургіки, джерелознавства і церковно-музичної творчості. Деякі з цих праць були присвячені різним аспектам музичної літургіки та проблемам в історії церковного співу, зокрема — особливостей його розвитку в різні, переважно давні періоди. Деякі положення таких праць і використані факти мали або могли мати вплив на осмислення різних тенденцій у цій царині релігійної культури не тільки в час написання таких досліджень, а й на сучасному етапі розвитку різних наукових галузей. Зокрема, з часом дедалі більше уяскравлюються деякі аспекти в дисертації всесвітньо відомого та визначного диригента і композитора Олександра Антоновича Кошиця (1901), що є вагомими для розуміння фундаментальних причин започаткування процесу жорсткої уніфікації монастирських богослужінь у XVII столітті. Продовживши започаткований ним джерелознавчий напрямок, музична літургіка може відкрити вагомі аргументи для переосмислення особливостей богослужінь в українських митрополіях як більш раннього періоду, так і наступних століть.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Життя О. Кошиця та його діяльність, спрямована на популяризацію музично-фольклорної і церковної скарбниці українського народу, приваблює увагу вчених не одне десятиліття, до найгрунтовніших публікацій належить праця Л. Пархоменко і Н. Калущької (2012), крім того детальний аналіз кандидатської дисертації митця оприлюднено Н. Костюк у монографії (2018) і дисертації (2019). У інших публікаціях, присвячених доробку О. Кошиця, його дисертація згадується дуже рідко. Проте навіть у названих дослідженнях означеній науковій праці (дисертації О. Кошиця)

або не надано належної уваги, або комплексно не розкрито концептуальну унікальність цього джерела з врахуванням оприлюднених на сьогодні даних про згадані у ньому факти. Дотичні аспекти походження і розвитку української богослужбово-співочої традиції вивчено Ю. Ясіновським (2011; 2020).

Метою статті є з'ясування і деталізація нерозглянутих раніше аспектів дисертації Олександра Кошиця, що є вагомими для розуміння фундаментальних причин започаткування процесу жорсткої уніфікації монастирських богослужінь у XVII столітті. Для її досягнення було визначено такі **завдання**, як:

1) виявити і систематизувати не враховувані раніше аспекти у освітньо-культурному середовищі як факторів для розуміння тієї специфіки, що впливала на формування світогляду О. Кошиця і концепцію його дисертації;

2) розкрити можливі причини негативних зауважень Олексія Дмитрієвського до концепції О. Кошиця щодо самотності монастирських відправ;

3) з'ясувати причини надання ключового значення т. зв. Типікону Онисима Радішевського для дослідника і замовчувані мотиви знищення тиражу останнього як одного з основних джерел дисертації.

Виклад основного матеріалу дослідження... На теренах України у XIX столітті після цілковитого державно-адміністративного підпорядкування імперії будь-які прояви колишньої конфесійної автономії підлягали витісненню і заміщенню. Загальновідомо, що таке «перереформатування» значною мірою було пов'язане з Києво-Могилянською академією, реформування якої було завершене 1819-го року, для чого виявилось потрібним навіть її закриття на дворічний період. Це забезпечило можливість заміни викладацького складу, а колишній універсальний вищий освітній заклад було обмежено виключно церковним профілем. Ілюзію про «спадкоємність» Академії підтримувало часткове збереження назви — «Київська академія», в якому у періодиці часто вилучався центральний термін — «духовна», що зафіксовано, зокрема, у такій фундаментальній двотомній праці, як «Київ з найдавнішим його училищем Академією», опублікованій Віктором Аскоченським (Аскоченский, 1856). Інші

приклади такого «заміщення» представлені у бібліографічному довіднику «Матеріали до бібліографії української богослужбово-музичної культури» (Костюк, 2011). Приклад зворотньої підміни надає не менш авторитетна праця — «Святитель Димитрій, митрополит Ростовський, колишній учень Київської духовної академії (1651–1709)» Федора Титова (1909).

З «компенсацією» втрати світських галузей у цьому закладі і у Києві як культурно-освітньому і науковому центрі відбулося тривале зволікання: університет святого Володимира було відкрито тільки 1833-го року. Проте ще 1805 року було здійснено відкриття Харківського університету. Це мало сприяти «відтягненню» наукових сил з Києва і полегшенню процесу «перебудови» чи принаймні приглушенню можливих протестних настроїв. Вибір між навчанням в перспективному Харківському університеті чи занепадаючій Київській академії було фактично риторичним.

Ще один фактор перетворення колишньої Києво-Могилянської академії на профільний вищий духовний заклад був, як видається, не менш значним. Імперія не могла втратити Київ як центр церковної науки і виховання нових поколінь носіїв «правильної» доктрини державної і церковної історії на Русі саме через значення Києва у поширенні «грецької» релігії і візантійського обряду. Крім цього, на початок і упродовж першої третини XIX століття тільки Києво-Печерська лавра зберігала свій рівень і статус на землях Південної Русі. Давні Чернігівські монастирі, навіть Софроніївська пустинь, не мали такого високого статусу (характерний приклад ліквідації осердь давніх традицій — Густинський монастир, що у XVIII столітті був одним із найбагатших, проте історично він був пов'язаний з гетьманською опікою і представників козацької старшини, тому 1786 року його володіння були підпорядковані державі внаслідок переведення до розряду «позаштатних», а у 1793-му році його було закрито). Почаївську лавру після чергового поділу Польщі у 1795-му році також «готували» до зміни підпорядкування (приводом стала підтримка ченцями шляхетського листопадового повстання 1830–1831-х років, тоді як 25 жовтня 1831 року монастир перейшов у відання Російської ортодоксальної церкви, а її ченці були

переміщені до інших монастирів, один з них навіть опинився у Приморському краї). Святогірської лаври на Донеччині ще не існувало. Розрахунок на зміну поколінь та насичення осередку вихованими в необхідній для імперії ідеології інших культурно-історичних центрів також стали чинниками, що забезпечили всі умови для розвитку лояльного осередку церковних досліджень і, водночас, уникнення звинувачень у руйнуванні старовинного освітнього осередку.

Та все ж двох третин століття виявилось достатнім, щоб осмислення «питомості» чи «привнесення» певних процесів, традицій чи інтерпретації фактів відбувалося в необхідному для імперської ідеології руслі. Тільки окремі праці виходили за ці межі, накликаючи на себе критику чи недооцінку. Серед них — дисертація О. Кошиця (1901), що виконувалася під керівництвом визначного літургіста-сходознавця, історика грецької церкви, палеографа і бібліографа Олексія Дмитрієвського. На сьогодні виявляються ті сутнісні ракурси, які зміг привнести молодий дослідник у об'єктивну з хронологічного огляду модель. Йдеться про періодизацію церковної історії на теренах Русі, у якій О. Дмитрієвський виокремив чотири епохи, особливості яких на сьогодні стисло уявляються так:

1) епоха 988–1406 рр. (від офіційного прийняття християнства до смерті київського митрополита Кипріяна (поєднання т. зв. домонгольських первнів і час панування Орди)) характеризувалася цілковитою залежністю від грецької обрядовості і урочистістю відправ (Костюк, 2018), проте посилення південно-слов'янського впливу на останньому її етапі спричинило відступи від грецького регламентування;

2) 1406–1551 рр. — період до Стоглавого собору, це час боротьби за Київську митрополію; початок литовсько-московської війни, одним з результатів якої було обмеження московської експансії на захід і південь; за цією епохою О. Дмитрієвський визнавав початок створення служб на честь руських святих;

3) період 1551–1667 рр. був насичений важливими тенденціями, деякі з них були пов'язані зі зростанням значення монастирських центрів як основних

регуляторів богослужіння та піднесенням рівня дотримання їх власних традицій; час розповсюдження «на місцях» локальних обіходників; ті відмінності від Єрусалимського уставу, що в них відображено, були зумовлені особливостями місцевих традицій; цей типікон в обителях Русі впроваджували з кінця XIV ст., коли вже виник ґрунт для богослужбових новотворів, поєднання монастирських традицій з принципами соборного богослужіння тощо;

4) період від 1667 року (пов'язаний з завершенням т. зв. Великого московського собору) розпочинався під «знаком» затвердження Никонівської реформи, проголошення анафеми послідовникам старого обряду і, натомість, утвердження «грецького», а також визнання підпорядкування церковної влади царській та освячення нових богослужбових книг.

О. Дмитрієвський, здійснюючи відрядження до монастирів і бібліотек та володіючи високою за рівнем методологією опису і аналізу, відкрив для вивчення і порівняння із давньоруськими джерелами величезну кількість співочих рукописних нотних і друкованих джерел. Дослідження особливостей церковної обрядовості різних ареалів та історичних періодів надавало можливість поглибленого осмислення особливостей розвитку багатьох процесів.

О. Кошиць (1901) обрав для своєї дисертації третій етап (1551–1667 рр.), ймовірно, що це не було спонтанним рішенням. Його верхня межа — це не тільки завершення доленосного собору. Те, що Кошиць не міг вказати в дисертації — це дата укладення т. зв. Андрусівського миру між Московією і Річчю Посполитою, згідно з яким відбувся поділ українських земель: Лівобережжя з Києвом було віддано під вплив Москви (з відповідними наслідками для Київської митрополії Константинопольського патріархату), а Правобережжя — Речі Посполитій. Тому, формулюючи тему своєї дисертації, О. Кошиць, вже виявляючи у своїй діяльності глибоке захоплення українською культурою і зацікавлення питомим традиціями, закономірно звернувся до відповідних джерел XVI–XVII століть — епохи періоду розквіту козацтва і національно-визвольних воєн. Ймовірно, він сподівався з'ясувати для себе і причини занепаду прадавніх співочих традицій в колишній Київській митрополії, оскільки вже

належав до ближчого кола Миколи Лисенка і його сподвижників. Висвітлення цього аспекту є важливим, оскільки опрацювання значної бази документів стало основою осягнення ним особливостей тих відмінностей в традиціях музично-літургічної творчості, що відзначалися повсюдно. На цій основі О. Кошиць сформував уяву про диференціацію співочої практики, що вплинула на його власну богослужбову творчість (специфічне розуміння співочої парадигми помонгольського періоду прикметне у стилістиці його першої літургії та циклі богородичних догматів, тоді як істотне, а потім і радикальне спрощення стилістики відбулося відповідно у другій і наступній літургіях). Однією з причин такого вибору теми могла стати й дисертація Михайла Лісіцина (1897). Серед її важливих аспектів було осмислення впливу історичних процесів і регіональних традицій на богослужбову практику та перегляд оцінок окремих тогочасних публікацій (якщо до того часу О. Кошиць міг не знати про не схвалений Синодом до публікації Октоїх, підготований Даниїлом Абламським, то позитивна оцінка М. Лісіциним цієї спроби оприлюднення типових для Київщини зразків обичного співу не могла не привернути його увагу саме з ракурсу втілення регіональних/місцевих традицій: «... притаманних “південноруському гласовому співові” і здійснюваних “по слуху” дво- і триголосі гармонізацій“ у природному, не обробленому вигляді» (Костюк, 2019, с. 144).

Щодо дисертації самого О. Кошиця (1901), то розкриттю основних аспектів обраної теми він присвятив третій («Внутрішній монастирський побут») і четвертий («Історична доля руських монастирських обіходників») розділи. В них представлені численні факти відступу від канонічного Типікону як наслідки «релігійно-етичного життя» монастирів і систематизовано відкриті йому причини занепаду локальних традицій. Судження Кошиця свідчать про його пієтет. Він, зокрема, вважав закріплені в Типіконі богослужбові традиції одним з найвищих духовних факторів — фактором соборного рівня: «Устав церковний — це не продукт особистостей чи навіть і часу, а самого релігійного та морального життя. Він створений нею та її потребами» (Кошиць, 1901, арк. 2).

Відтак, якщо потреба полягала у тривалості богослужінь внаслідок виконання всіх жанрово-стилістичних регламентацій, то ця тривалість була для нього освяченою традицією. У цьому зв'язку потрібно звернутися до широко відомого і цитованого фрагменту з подорожніх записок Павла Алепського про богослужіння в першому ж відвіданому ним українському селі. По суті, Кошиць продемонстрував аналогічне захоплення особливим прийняттям народом віросповідних істин у всій їх повноті: «Дні релігійної радості, дні плачу, скорботи і суму, сама ступінь почуття ... у різний час, і відповідно до цього вирішення “вгамування” плотського... усе це строго і точно, у найрізноманітніших поєднаннях, визначено в типіконах кожного дня кола церковного, відповідно до важливості кожного дня та його спогадів» (Кошиць, 1901, арк. 2).

Одним з основних джерел для аналізу молодий дослідник обрав неканонічний Типікон, опублікований у 1610 році Онисимом Михайловичем Радишевським. Кошицю було достеменно відомо, що заборона на поширення цього видання відбулася у процесі церковних реформ, що частково відбувалися задля зменшення авторитетності Константинополя, в також «виправлення» наявних на той час джерел. Указом патріарха Філарета (Романова) у 1633-му році цей Типікон було визнано «несправним». За версіями щодо причин знищення видання, поширеними на час написання дисертації — допущені помилки, зокрема — відсутність патріаршого благословення. Цю книжку вилучали з обігу та спалювали. Але це не була боротьба з многогласієм чи порушеннями Ієрусалимського уставу. Збережені екземпляри (тільки 30 примірників з майже 2000) фіксували традицію дотримання всіх приписів відповідно до їх жанрів.

Приховувані причини мали не стільки догматичний, скільки політичний характер, навіть здогади про які повинні були посилити проукраїнські зацікавлення молодого вченого. І справді, за їх врахування простежується серйозний комплекс «збігів». Так, до заборони спонукала присутня в Типіконі Радишевського значна кількість статей давньоруського і слов'янського походження. Натомість підготовка до друку видання «справного» Типікону, є

сумнівним: на той час друкування богослужбових книг та організації діяльності церковних інституцій було справою надто затратною матеріально і ускладненою в кадровому аспекті.

Тому варто звернути увагу на поєднання біографічних і політично-ідеологічних факторів. Зокрема, на сьогодні оприлюднено дані про згадки в ньому імені опального боярина Василя Шуйського. Можливо, імпульсами до знищення майже всього тиражу було походження друкаря і його освіта. Цей вихованець Острозької академії і учень Івана Федорова в Острозькій друкарні походив з Волині, що на той час перебувала під управлінням Речі Посполитої. Друкування Типікону, як і Євангелія (1606), було здійснено ним вже за межами рідної землі. Варто врахувати, що заборона могла бути викликана підозрами в «ересі», оскільки у близьких до князя Острозького колах полеміка щодо сутності віровчень та їх обрядовості займала вагоме місце. При цьому показово, що Євангеліє не було піддане такій забороні, хоча його видання готувалося під час перебування на царському престолі Лжедимитрія, який, за деякими версіями, тривалий час перебував поблизу Острога в Дерманському монастирі.

Звернення ж до наповнення самого Типікону мотивувалося розумінням того, що його регламентації найповніше виконувалися в монастирях. Особливості ж конкретних монастирських статутів він інтерпретував як самобутнє відображення регіональних релігійних потреб і святців у їх узгодженні з локальними усними традиціями як «типово-руські зміни». Суспільно-історичні фактори спонукали до конкретизації умов формування обіходників, а також до постановки питання про відповідні впливи на Типікон та його історичний розвиток. Таке бачення могло скластися під впливом фольклористичних досліджень, передусім — М. Максимовича, М. Лисенка, П. Сокальського та інших. І саме воно викликало категоричне заперечення керівника роботи. Поява локальних типіконів розцінювалася рецензентом як «немислимість», оскільки «саме релігійне життя, очевидно, не могло надати достатньо нового матеріалу для збільшення їхнього обсягу» (Кошиць, 1901).

Проте таке твердження свідчить про упередження представника

ортодоксальної науки. У її межах визнати відхід давніх руських обіходників від Типікону означало необхідність перегляду синодальної концепції щодо церковної історії XIV–XVI століть на землях Русі. Релігійне життя якраз надавало таку можливість. Кошиць вивчив ктиторські устава багатьох монастирів. Основою для порівняння були списки Ієрусалимського уставу в бібліотеках Київської духовної академії і Києво-Печерської лаври. У його обґрунтуванні простежується підхід історика-регіоналіста: «...представляє немалий інтерес простежити з найможливішою точністю і подробицями ті зміни, які справила руська церковна практика і життя над основними правилами Ієрусалимського статуту» (Кошиць, 1901, арк. 5 зв.). Кошиць вкотре і вкотре наголошував на «найвищій мірі цікавих у науковому аспекті типово-руських змінах», привнесених у Ієрусалимський Типікон (Кошиць, 1907, арк. 11).

Історична основа для цього існувала і була суттєвою. З одного боку, після падіння Константинополя (1453 р.) консервування візантійської церковної обрядовості відбувалося в умовах «поствізантійського світу». З другого боку, поширення Ієрусалимського статуту на Русі почалося у помонгольський час (з початку XV століття). При цьому використовували сербські і болгарські редакції, засновані на південнослов'янському перекладі другої половини XIV століття.

Кошицева концепція виникнення обіходників і фіксації в них специфічних відступів від Типікону виявляє і розуміння ним фактору циклічності історичного процесу. Одне з його припущень стосувалося неможливості існування «недоторканих» уставів на початковому етапі розвитку Церкви внаслідок відсутності необхідного практичного досвіду. Відмінності і доповнення виникали від необхідності адаптації Типікону до традицій інших культур: ктитори надавали заснованим ними обителям списки з оригінальними доповненнями як «... заповіт упорядника облаштованому ним монастирю» (Кошиць, 1901, арк. 4).

О. Кошиць не висвітлював, який саме устав домінував до XIV ст. на Русі як «... цілком готовий, вироблений та закінчений» (1901, арк. 5). Зауваження до цього аспекту стосувалися збереження іноземними поширювачами «... в

недоторканній чистоті привезений ними та рідний для них церковний статут» (Кошиць, 1901, арк. 6) та відсутності можливостей для виникнення ктиторських обіходників на Русі. Отже, професори Академії відкидали можливість привнесення будь-яких оновлень, структурних доповнень. внаслідок «недоторканості джерела». Але О. Кошиць і не ставив під сумнів початкове джерело чи наповнення «домонгольського» та навіть «монгольського» періодів внаслідок безпосередньої залежності специфіки історичних умов: «Всі без залишку народні сили в першу епоху ... мали піти на вирішення питань національно-історичного, а аж ніяк не церковно-богослужбового та релігійно-побутового характеру» (1901, арк. 6). Тому і період вивчення обіходників був обмежений XVI–XVII століттями, коли такі зміни видавалися Кошицю неминучими у ході втрати суворої залежності від Константинопольського патріарха: «... Неприємна для національної самосвідомості залежність... від Константинопольського патріарха впала сама собою за природним ходом історичного життя» (Кошиць, 1901, арк. 6 зв).

Типікон О. Радишевського молодий вчений вважав вершиною історичного циклу: «... зведення всіх місцевих ... обіходників» стало результатом «... синтезу всієї аналітичної роботи цілого XVI століття руського церковного життя» (Кошиць, 1901, арк. 12 зв.). У ньому була відбита «... потреба надати вшанування нових святих та нових свят у відповідну гідну форму. Постає питання, якою могла бути ця форма... як не самородною ... ж формою і на ґрунті Ієрусалимського статуту» (Кошиць, 1901, арк. 7–7 зв.). Саме в цьому джерелі він бачив можливість вивчити самотутні звичаї монастирів, що були невдовзі відкинуті внаслідок уніфікації обрядової звичаєвості у новій патріархії. Окрім цього, підготовка цього джерела до друку була зумовлена об'єктивними процесами, оскільки всі впроваджувані в результаті Стоглавого собору зусилля щодо уніфікації богослужінь не досягали мети. О. Кошиць писав: «Всі старання ... були схожі на те, якби хтось, переймаючись улаштуванням гарного співочого хору, намагався підібрати голоси однакові за тембром і діапазоном і не дав би ці голосам гарного корифея-керівника, надавши кожному співати за його знанням

і вмінням. Природно, що хорова справа в такому разі за всіх турбот про нього нічого не виграла б, тому що в хорі не було б об'єднуючого і одухотворяючого його початку. Усвідомлення необхідності надати ... богослужінню це керівне і об'єднувальне начало привело ... до видання загального ... виправленого церковного статуту» (1901, арк. 143 зв. –144).

Він знаходив приклади відображення місцевих потреб, звичаїв, вшанування святих і свят в обіходниках різних монастирів: «... не тільки характер народу, що його створив, а й головним чином характер місцевості, що його створила. Так, напр., Соловецьким обіходникам зовсім не було чого відводити вшануванню св. Антонія та Феодосія Печерських та звичаям Києво-Печерської лаври. Безперечно, у них має бути поставлено і ставилося на перше місце прославлення свв. Зосіми і Савватія ...» (Кошиць, 1901, арк. 9).

О. Кошиць виявив і проаналізував відступи в чинопослідовностях різних служб і реконструював особливості монастирського побуту обраного періоду, що було істотним оновленням літургічної проблематики: «вивчаючи ... обіходники XVI–XVII ст., ми вступаємо в область настільки цікаву і глибоко повчальну для ... релігійно-церковної самосвідомості, настільки ж нову і зовсім досі ніким не досліджену» (1901, арк. 13 зв.–14). Зокрема, він наполягав на ролі особистісного фактору: «... є багато особливостей, що не знаходять собі оригіналу ні між грецькими, ні між південно-слов'янськими богослужбовими списками, але більша частина яких може бути приписана чи благочестивій руці руського копіїста, якщо не свавіллю руського ж переписувача» (Кошиць, 1901, арк. 299). У цих доповненнях криються відкинуті факти самотності, «... де автор обіходника приміряється до умов ... середовища і влаштування того й іншого монастиря» (Кошиць, 1901, арк. 122 зв).

Детальність вивчення монастирських обіходників могла забезпечити можливість чіткіше усвідомити особливості києво-лаврської звичаєвості і цим посилила важливі аргументи щодо етнічної своєрідності в концепції історії богослужбової культури. Зокрема, О. Кошиць виявив відмінності у щоденних відправах Києво-Печерського монастиря, передусім — у святкових

богослужіннях. Він простежив варіабельність у наповненні чинопослідовностей, в межах яких було додано спів різновидів того чи іншого жанру і натомість вилучалося виконання інших (Костюк, 2018, с. 181).

Такого роду інформація відповідає даним сучасних праць. За О. Кошицем, співочі особливості Києво-Печерської лаври у визначений період полягали у домінуванні жанрів зі складною мелодико-інтонаційною системою, переважно стихир і величань, а також — особливій увазі до канонів. І хоча у сучасному світському музикознавстві навіть у сфері музичної літургії поширена думка про «ладоінтонаційну стриманість» канонів та нотування переважно ірмосів до них, проте збережені дані про тяжіння до особливої урочистості киево-лаврських відправ дозволяє припустити можливість додаткового використання у їхній структурі кондаків, ікосів, стихир і величань, а відтак — ускладненні загальної інтонаційної палітри окремих свят. Це підносить значення усного співочого навчання-передання, тим більше, що культ канонархів у цьому монастирі існував до XVIII, а уставників — до середини XIX ст. Не менш важливим є його зауваження про використання різноманітних тембральних моделей (з канонархом, катавасією, в манері читання тощо та засновану на поспівкових системах різних гласів інтонаційність. У проекції на авторську творчість таке бачення розширювало спектр засобів, що не суперечили естетиці й семантиці питомої богослужбово-співочої системи (Костюк, 2008).

Отже, значення дисертації О. Кошиця для української музичної літургії, регіоналістики могло б бути значним. Продовження цього напрямку могло б науково довести відмінність богослужінь в українських монастирях від служінь в інших національних церквах не як «ересь», а закономірність, тим більше, що один з найавторитетніших літургістів того часу — Микола Одинцов, праці якого також склали підґрунтя методології у дисертації Кошиця, констатував значні відмінності давніх відправ від богослужінь кінця XIX ст.: «... не можна вказати жодної з повсякденних служб ... які б за своїм порядком не відрізнялися від нинішнього» (Кошиць, 1901, арк. 298).

Висновки.

1. При систематизації не враховуваних раніше аспектів у освітньо-культурному середовищі, у якому формувався світогляд О. Кошиць, було виявлено, що він перебував під впливами визначних вчених-фольклористів його часу. Тому у його концепції основного значення набуло розуміння фактору локальних традицій як прояву самотності релігійного духу навіть у монастирських відправах, що було нетиповим для академічно-літургічному контексті. Виявлення фактів саме такого роду у монастирських обіходниках XVI-XVII століть з різних за географічним розташуванням обителів забезпечило успішний захист його концепції.

2. Осмислення наведеної О. Кошицем аргументації для підтвердження його концепції, а також врахування результатів сучасних праць дозволило розкрити можливі причини негативних зауважень О. Дмитрієвського, Демонструючи у власних роботах об'єктивність і неупередженість щодо ролі історичних і національних факторів у діяльності монастирів інших країн, у концепції кандидатської дисертації О. Кошиця цей видатний вчений не сприйняв саме аспект самотності і закономірності відходу від Типікону внаслідок особливої вагомості локальних традицій у давній історії руських монастирів. Як типовий носій ідеології тогочасної ортодоксальної церкви з патріаршим престолом у Москві він не міг (чи не хотів) поділяти специфічне кошицеве бачення собору 1551-го року. Тим більше, що порівняння з хоровим виконавством могло звучати для визначного літургіста недопустимою для академічної науки метафорою. Так само немислимими — внаслідок відмови русичам у достатності причин, джерел у вигляді «матеріалу релігійного життя» для доповнень ортодоксальних джерел — були для нього відступи від Типіконів.

3. Мотивами знищення тиражу типікону О. Радишевського були передусім ідеологічні і політичні, а не констатована у відомих Кошицю джерелах «несправність». Цей факт зафіксував початок процесу нівеляції чинника самотності монастирських відправ на українських теренах: можливість достатньо вільного привнесення в канонізований регламент монастирських відправ локальних особливостей (доповнень або заміщень певних канонів,

піснеспівів чи серій піснеспівів) — принаймні на жанровому рівні, — була втрачена *de jure*. При цьому Кошиць констатував не зміну сутності обрядовості та структури богослужінь, а лише ту варіабельність, що посилювала освячені локальною чи регіональною традицією окремі тематичні «вузли» і в час помітного зростання автокефального руху набувала істотної актуальності.

Перспективи подальших розвідок... Для сучасного етапу розвитку українського музикознавства і музичної літургики посилюється актуальність переосмислення праць, що у час їх оприлюднення були недооцінені науковим середовищем. У дисертація О. Кошиця при детальному вивченні виявлено новаційний підхід до фактологічного матеріалу. Вивчення цієї праці виявило, що звернення до джерел, використаних у наукових дослідженнях визначних діячів української культури і мистецтва минулого, може відкрити численні і водночас важливі нюанси для поглибленого розуміння особливостей різних епох в культурно-мистецькому процесі й самого його перебігу. Засновані на документах, пов'язаних з історією українського народу, такі дослідження є потенційно важливими імпульсами для сучасної наукової і мистецької творчості.

Список використаної літератури і джерел

1. Аскоченский, В., 1856. *Киев с древнейшим его училищем Академиию*. Киев: Типография Университета Св. Владимира.
2. Калуцка, Н. та Пархоменко, Л., 2012. *Олександр Кошиць. Мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя*. Київ: Фенікс.
3. Костюк, Н., 2008. Канон церковний. У кн.: *Українська музична енциклопедія*. Т. 2. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, сс.312–313.
4. Костюк, Н. О., 2011. *Матеріали до бібліографії української богослужбово-музичної культури*. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.
5. Костюк, Н. О., 2018. *Українська богослужбова музична культура 1801–1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти)*: монографія. Київ.
6. Костюк, Н. О., 2019. *Українська богослужбова музична культура 1801–1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти)*. Дис. д-ра мистецтвознавства. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.
7. Кошиць, О., 1901. *Монастырские обиходники XVI–XVII веков и их значение в истории Устава (Исторический очерк)*. Дис. канд. богослов'я. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.
8. Титов, Ф. И., 1909. *Святитель Димитрий, митрополит Ростовский, бывший ученик Киевской духовной академии (1651–1709)*. Киев.
9. Ясіновський, Ю., 2011. *Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській*

рецепції ранньомодерного часу. Львів: Поліграфічний центр Видавництва Львівської політехніки.

10. Ясіновський, Ю., 2020. Рання історія слов'яно-руського церковного співу. *Калофонія*, 10, сс.40–54.

References

1. Askochenskii, V., 1856. *Kiev s drevneishim ego uchilishchem Akademiei* [Kyiv with its oldest school, the Academy]. Kiev: Tipografiya Universiteta Sv. Vladimira.

2. Titov, F. I., 1909. *Svyatitel Dimitrii, mitropolit Rostovskii, byvshii uchenik Kievskoi dukhovnoi akademii (1651–1709)* [Saint Demetrius, Metropolitan of Rostov, former student of the Kyiv Theological Academy (1651–1709)]. Kiev.

3. Kalutska, N. and Parkhomenko, L., 2012. *Oleksandr Koshyts. Mystetska diialnist u konteksti muzyky XX storichchia* [Oleksandr Koshits. Artistic activity in the context of 20th century music]. Kyiv: Feniks.

4. Kostiuk, N. O., 2011. *Materialy do bibliografii ukrainskoi bohosluzhbovo-muzychnoi kultury* [Materials for the bibliography of Ukrainian liturgical and musical culture]. Kyiv: Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy.

5. Kostiuk, N. O., 2018. *Ukrainska bohosluzhbova muzychna kultura 1801–1916 rokiv (naukovo-dydaktychnyi, uzhytkovo-spivochyi, kontsertno-vykonavskiy i kompozytorskyi aspekty): monohrafiia* [Ukrainian liturgical musical culture of 1801–1916 (scientific and didactic, practical and singing, concert and performance and compositional aspects): a monograph]. Kyiv.

6. Yasinovskiy, Yu., 2011. *Vizantiiska hymnografiia i tserkovna monodiia v ukrainskii retseptsii rannomodernoho chasu* [Byzantine hymnography and church monody in the Ukrainian reception of the early modern period.]. Lviv: Polihrafichnyi tsentr Vydavnytstva Lvivskoi politekhniki.

7. Kostiuk, N., 2008. Kanon tserkovnyi. In: *Ukrainska muzychna entsyklopediia* [Ukrainian Music Encyclopedia]. Vol. 2. Kyiv: Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, pp.312–313.

8. Kostiuk, N. O., 2019. *Ukrainian liturgical musical culture of 1801–1916 (scientific and didactic, practical and singing, concert and performance and compositional aspects)*. Dissertation of Doctor of Art History. Thesis. Institute of Fine Arts, Folklore, and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine.

9. Koshyts, O., 1901. *Monastic everyday life of the 16th – 17th centuries and their significance in the history of the Charter (Historical sketch)*. Ph.D. in theology. Thesis. Institute of Manuscript of V. I. Vernadsky National Library of Ukraine.

10. Yasinovskiy, Yu., 2020. Rannia istoriia slov'iano-ruskoho tserkovnoho spivu [Early history of Slavic-Ruthenian church singing]. *Kalofoniia*, 10, pp.40–54.

NATALIA KOSTYUK

ORCID iD: 0000-0002-8235-8940

Doctor of Art Criticism, Professor,

Professor at the Department of Sound Engineering

at the I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre,

Film and Television

(Kyiv, Ukraine)

natalyakost22@gmail.com

MONASTERY TRADITIONS OF THE “POMONGOLIAN” PERIOD

AS A FACTOR OF THE AUTONOMY OF WORSHIP

IN THE DISSERTATION OF OLEKSANDR KOSHYTS

The importance of preserving and cultivating traditions that are endowed with the status of "sacred tradition" in the cultural and historical process is outlined, as this is one of the key issues in the activities of any community or society. This issue is of even greater importance within the dominant church in a given area, as it forms part of its identity. It is noted that piety towards the sources of such traditions can sometimes lead to conservatism and a requirement to observe all their components in an unchanging form. However, when state, social and mental paradigms change, the content, manifestation and reflection of such traditions can change and may even be subject to purposeful revision. Analysis of Oleksandr Koshyts' dissertation, which he presented at the Kyiv Theological Academy in 1901, reveals that this approach was a determining factor. Important aspects of the educational and cultural environment that had not previously been considered and which influenced the concept of this work have been revealed. The possible reasons for his supervisor's negative comments on certain provisions and facts used by Koshyts in the dissertation have also been revealed. The unspoken motives behind the destruction of one of the main sources of the dissertation — the so-called Typicon of Onysym Radyshevsky — several decades after its publication have also been clarified. The essence of his concept of the meaning and function of 16th–17th century monastery rites as sources reflecting local needs, customs, and veneration of saints has been highlighted. The researcher provided examples to confirm the originality of the monastery's musical and liturgical services, which included digressions and additions to the Jerusalem Statute. The possibility of re-evaluating these works, which were not considered a significant contribution to national heritage by professional scientific circles, has been explored.

Keywords: *Oleksandr Koshyts, liturgical singing traditions, monastic traditions, monastic chants, historical sources, dissertation, Typicon, originality of worship.*

Стаття отримана 18.11.2025 р.

Стаття прийнята 25.12.2025 р.

Стаття опублікована 12.02.2026 р.

У ФАНЬ

ORCID iD: 0009-0007-7340-3555

аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
u.fan.music@gmail.com

ДЕТЕРМІНАЦІЯ ЕМОЦІОГЕННИХ УМОВ КОНЦЕРТНО-СЦЕНІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПІАНІСТА

Розглянуто детермінанти емоціогенних умов концертно-сценічної діяльності піаніста, серед яких провідними є: виконання ускладнених завдань; підсумковість форми звітності; прилюдність форми звітності та «режим безперервної діяльності» тощо. Висвітлено концептуальний підхід до визначення детермінант емоціогенних умов концертно-сценічної діяльності піаніста з усвідомленням специфіки їх впливу на прояв виду естрадного хвилювання у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів. Встановлено, що естрадне хвилювання піаніста виникає завдяки впливу емоціогенних умов на його концертно-сценічну діяльність тільки в тому випадку, коли: митцем надається їх дії великого значення; їх дія характеризується високою інтенсивністю, яка перевершує «оптимум» чуттєвості митця; вони виникають раптово/неочікувано; їх дія стає тривалою тощо. Описано три стадії реакції піаніста на тривалу дію емоціогенних умов під час концертно-сценічної діяльності, де перша характеризується появою у нього тривоги, друга — відчуттям резистентності, а третя — виснаженням його адаптаційних резервів. Обґрунтовано положення щодо позитивного та негативного впливу емоціогенних умов на успішність концертно-сценічної діяльності піаніста. Доведено, що: мінімальний вплив емоціогенних умов на успішність концертно-сценічної діяльності піаніста та поступове збільшення їх інтенсивності і часу дії до порогової/оптимальної величини позитивно відображаються на перебігу означеного процесу, але за умови перевершення цієї величини — негативно, тобто призводять до дезорганізації техніко-тактичних дій митця; неодноразове повторення однієї групи детермінант не тільки зменшує інтенсивність впливу на емоціогенність умов концертно-сценічної діяльності піаніста, а й сприяє підвищенню його порогової чуттєвості до їх дії; на початкових стадіях набуття «концертної форми» піаністом емоціогенність умов сприймається на основі фізичної та часової суміжності детермінант, а на завершальних — завдяки семантичній подібності.

Ключові слова: піаніст, концертно-сценічна діяльність, емоціогенність умов, детермінанти, музичний твір, музично-виконавський процес.

Постановка проблеми... Парадигма розвитку цивілізації вимагає змін в аспекті модернізації підготовки піаніста до концертно-сценічної діяльності, яка відбувається у значно вищих емоціогенних умовах, ніж аудиторно-репетиційна. Саме за дії таких умов і виникає у нього естрадне хвилювання — інколи навіть

негативного виду (острашу, апатії чи навіть паніки), що, як правило, призводить до неякісного відтворення засвоєної інформації. Піаніст як митець абсолютно «незахищений» від дії таких емоціогенних умов (на відміну від естрадних виконавців).

У сучасних «шоу», всупереч традиційним художнім закономірностям дієвості музичного мистецтва, під час прилюдних виступів естрадних виконавців активно застосовуються фонограми. Застосування сучасних комп'ютерних технологій у донесенні інформації піаністом до слухачів/глядачів є недоцільним, адже воно не тільки спотворює реальну палітру звучання музичного інструмента, а й «вмертвляє» живу виконавську інтерпретацію авторського задуму; унеможлиблює проявлення самобутніх рис індивідуального виконавського стилю митця; перешкоджає як розкриттю сукупності певних ознак виражальних та технічних засобів інтерпретації музичного твору, так і демонстрацію доцільно-вишуканого артистизму тощо. Саме це детермінує появу у піаніста певного «внутрішнього протиріччя» між його бажанням продемонструвати високий рівень відтворення інформації під час концертно-сценічної діяльності та відсутністю у нього ефективного методичного забезпечення для досягнення поставленої мети.

Отже, сучасна парадигма модернізації підготовки піаніста до концертно-сценічної діяльності та необхідність подолання означеного протиріччя зумовили вибір тематики дослідження у такій редакції: «Детермінація емоціогенних умов концертно-сценічної діяльності піаніста».

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Питання детермінації концертно-сценічної діяльності піаніста емоціогенними умовами турбували не одне покоління визначних музикантів-виконавців. Вони пов'язували їх із:

- емоційною стійкістю митця концертно-сценічної діяльності (Котова, 2000);
- його психологічною готовністю до прилюдної інтерпретації музичних творів (Яо Цзялі, 2022);

- відтворенням музикантом-виконавцем інформації в «режимі безперервної діяльності» (Д. Юник, 2009);

- виконавською стабільністю піаніста (Ян І, 2023);

- саморегуляцією емоційного стану (Оу Цзяюй, 2025) тощо.

Зокрема, Л. Котова (2000) питання детермінації емоціогенних умов концертно-сценічної діяльності піаніста пов'язувала з його емоційною стійкістю. Останню (емоційну стійкість) вона розглядала як сформовану якість митця, що забезпечує високий рівень надійності гри в умовах негативного впливу різноманітних стрес-факторів без включення резервних сил його організму.

За переконаннями Яо Цзялі, тільки заздалегідь сформована психологічна готовність піаніста до прилюдної інтерпретації музичних творів може забезпечити успішне досягнення мети. Означений феномен (психологічну готовність) вона пов'язувала з не «... вродженою, а набутою системою фахових властивостей особистості, яка забезпечує мобілізацію творчого потенціалу для утворення уявної моделі техніко-тактичних дій на основі нотного тексту музичного твору зі збереженням власних музично-виконавських цінностей та для її якісної реалізації в умовах прилюдного виступу сформованими художньо-інтерпретаційними уміннями і навичками» (2022, с. 126). Саме тому до структурних елементів означеного феномену нею віднесено підготовленість програми музичних творів до інтерпретації в емоціогенних умовах концертно-сценічної діяльності митця, його технічну підготовленість, а також здатність до самовладання при дії стресорів.

Д. Юник експериментально довів, що «... основною причиною виникнення будь-якого виду естрадного хвилювання є емоціогенна ситуація, яка створюється прилюдністю та підсумковістю звітності і режимом безперервної діяльності музично-виконавського процесу. Саме емоціогенна ситуація ускладнює відтворення засвоєної інформації» (2009, с. 11). За його дослідженням, подолати негативний вплив емоціогенних умов на концертно-сценічну діяльність музиканта-виконавця допомагає мобілізація його вольових якостей, «... котрі характеризуються: вимогливістю; рішучістю;

дисциплінованістю; організованістю; цілеспрямованістю; витримкою; володінням собою; врівноваженістю; наполегливістю; дезорганізацією впливу сильних, тривалих і несподіваних стресорів; здібністю до раптового “включення” інтелектуальних, психічних і фізичних зусиль, спрямованих на подолання зайвого впливу не лише позитивних, а й негативних емоційних реакцій і станів тощо» (Юник, 2009, сс. 52-53).

Успішність концертно-сценічної діяльності піаніста Ян Ї пов'язувала зі сформованою у нього виконавською стабільністю. Вона трактувала сутність поняття «виконавська стабільність» як не вроджену, а набуту індивідуальну інтегрально-динамічну властивість, що проявляється у здатності до збереження оптимального творчо-емоційного самопочуття у звичних (аудиторних) та концертно-сценічних умовах, за якого здійснюється проєктування інтерпретаційних моделей музичних творів, а також їх виразна реалізація засобами безпомилкового відтворення виконавських навичок» (2023, с. 193).

«Найближче» до вирішення проблеми детермінації емоціогенних умов концертно-сценічної діяльності піаніста підійшов Оу Цзяюй. За його дослідженням, уникнути негативної їх дії допомагає саморегуляція емоційного стану митця: «Інструментарієм саморегуляції емоційного стану ... виступають виконавські уміння, які є не вродженими, а сформованими у процесі його фахового навчання. Виконавські уміння ... доцільно розмежувати на п'ять груп, де до першої групи можна віднести мотиваційно-організаційні уміння, до другої — творчо-виражальні уміння, до третьої — уявно-проєктувальні уміння, до четвертої — навчально-репетиційні уміння, а до п'ятої — сценічно-артистичні уміння. Функціонування означених груп виконавських умінь ... забезпечується алгоритмічною послідовністю мисленнєвих дій, спрямованих не тільки на уявне проєктування музичних та художніх образів ..., а й на уявне проєктування сценічних образів з урахуванням умов їх прилюдної інтерпретації (Оу Цзяюй, 2025, сс. 202-203). На думку Оу Цзяюй, «... найефективнішим способом управління емоційним станом ... у процесі виконавської діяльності є зміна елементів уявних сценічних образів, які виступають джерелом виникнення

емоцій певної модальності. Така зміна може здійснюватись майбутнім фахівцем як по завершенні виступу, так і безпосередньо у процесі реалізації творчого задуму навіть в умовах прилюдної інтерпретації музичних творів» (2025, с. 203).

У мистецтвознавстві питання детермінації емоціогенних умов концертно-сценічної діяльності піаніста розглядались тільки з позицій виконання ускладнених завдань під час прилюдної інтерпретації музичних творів. «Ускладнені виконавські завдання умовно розмежовуються на види відповідно до: наявної кількості різноманітних раніше засвоєних (автоматизованих) елементів у кожній новій технічно-ігровій навичці з ледь помітною різницею між ними; часового ліміту для усвідомленої їх координації у процесі заучування; рівня сформованості у піаніста здатності до самостійної уявної побудови самотніх версій інтерпретації музичних творів та прояву творчої активності для реалізації однієї з них в концертно-сценічних умовах зі спроможністю її корекції під впливом непередбачених емоціогенних умов» (У Фань, 2025, с. 128).

Слід зазначити, що у мистецтвознавстві ще ніхто з науковців не досліджував детермінанти, якими створюються емоціогенні умови прилюдних виступів піаніста, а його практична концертно-сценічна діяльність активує означену проблему.

Мета статті полягає у висвітленні концептуального підходу до визначення детермінант емоціогенних умов концертно-сценічної діяльності піаніста з усвідомленням специфіки їх впливу на прояв виду естрадного хвилювання у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів.

Досягнення означеної мети передбачалось вирішенням таких **завдань**:

- 1) розглянути зміст провідних детермінант емоціогенних умов концертно-сценічної діяльності піаніста;
- 2) висвітлити залежність естрадного хвилювання піаніста від впливу емоціогенних умов на його концертно-сценічну діяльність;
- 3) описати умови, за яких зовнішні детермінанти стають емоціогенними під час концертно-сценічної діяльності піаніста;
- 4) виявити стадії реакції піаніста на тривалу дію емоціогенних умов під час

концертно-сценічної діяльності;

5) обґрунтувати положення щодо позитивного та негативного впливу емоціогенних умов на успішність концертно-сценічної діяльності піаніста.

Виклад основного матеріалу дослідження... У концертно-сценічній діяльності піаніста навіть теоретично неможливо точно передбачати інтенсивність її емоціогенності. Натомість, можна «прорахувати» появу детермінант, якими створюється ця емоціогенність. «Дилетантизм, з яким часто доводиться “зустрічатися” майже кожному піаністу при визначенні детермінант емоціогенних умов майбутнього концертно-сценічного виступу, є ніщо інше, як наслідок відсутності науково обґрунтованої теорії музичного виконавства в означеному аспекті» (У Фань, 2025, с. 122).

У результаті проведеного дослідження встановлено, що емоціогенність умов концертно-сценічної діяльності піаніста, перш за все, детермінується емоційною реакцією його організму на сприйняту інформацію про властивості об'єктів та подій, які одночасно несуть зміни афективного характеру. Зовнішнім збудником таких емоцій може бути будь-який вплив детермінант на рецептори, що передають цю інформацію. Такі зміни викликаються угрупованнями подразників, котрі сприяють появі неприємних фізичних відчуттів та відверненню уваги, а вплив навіть одного з них створює емоціогенну ситуацію концертно-сценічної діяльності піаніста з двома парадигмальними напрямками, де:

перший — піаністу пред'являються вимоги, які сприймаються як перевершення власних можливостей адекватної відповіді на них (ефект дистресу);

другий — піаністу пред'являються посилені вимоги, за яких він спроможний реалізувати свої творчі можливості без надмірних затрат власних психолого-енергетичних ресурсів для адекватної «відповіді» на них.

Отже, простежується взаємозв'язок компонентів системи «піаніст — концертно-сценічне середовище», де виставляються «вимоги» як емоціогенності умов до митця, так і, навпаки, митцем до емоціогенності умов. Реальне чи

потенційне його незадоволення і тим, й іншим призводить до дезорганізації сценічної поведінки, тобто до появи естрадного хвилювання негативного виду (страху, паніки, апатії тощо). У практичній діяльності піаніста також простежуються такі ситуації, коли вплив зовнішніх детермінант на емоціогенність умов одночасно спричиняє задоволення та незадоволення. Цей конфлікт між полярними емоціями «першого» й «другого» рівнів може розв'язатися «перемогою» будь-якого з них.

Окрім цього, емоціогенність умов концертно-сценічної діяльності піаніста визначається й силою та часом дії зовнішніх детермінант. Основними показниками її сили є інтенсивність впливу й раптовість виникнення детермінант. Відповідну залежність знака емоцій від інтенсивності сенсорних детермінант виявив німецький науковець, основоположник першої у світі психологічної лабораторії В. Вундт (*Wundt*, 1896), а саме:

- ледь помітний вплив зовнішніх детермінант на професійну діяльність фахівця викликає досить малу емоціогенність умов;

- поступове збільшення інтенсивності впливу зовнішніх детермінант на професійну діяльність фахівця до оптимальної величини підвищує емоціогенність умов з позитивним їх забарвленням;

- надмірна інтенсивність дії зовнішніх детермінант спричиняє високу інтенсивність емоціогенних умов з негативним їх забарвленням.

У процесі проведення експериментального вивчення впливу емоціогенних умов на зміни в роботі пам'яті суб'єктів В. Шапар (2005) простежив такі закономірності:

- під час незначного збільшення інтенсивності дії емоціогенних умов у суб'єктів, неадаптованих до їх детермінант, в довгостроковій пам'яті зберігається стійкість, а в короткостроковій — вона підвищується;

- за аналогічних обставин в оперативній пам'яті суб'єктів зберігається злагодженість перебігу когнітивних процесів, які забезпечують ефективність кодування й розкодування інформації, а в деяких випадках — незначне їх зниження;

- в період адаптації суб'єктів до емоціогенних умов у довгостроковій пам'яті суб'єктів також зберігається злагодженість перебігу когнітивних процесів, які забезпечують локалізацію, активацію та репрезентацію кодів, але їх обсяг короткострокової пам'яті відзначається варіативністю — від різкого звуження до сильного розширення;

- під інтенсивною дією емоціогенних умов локалізація, активація та репрезентація кодів у довгостроковій пам'яті суб'єктів погіршується, а обсяг їх короткострокової пам'яті відзначається не варіативністю (звуженням та розширенням), а статичністю.

Слід зазначити, що В. Шапар (2005) виявив ще одну закономірність, яка має неабияке значення для концертно-сценічної діяльності піаніста в емоціогенних умовах, а саме: зі збільшенням кількості помилкових відтворень інформації оперативна пам'ять суб'єктів активізується.

Перевірка дії вищезначених закономірностей у концертно-сценічній діяльності піаніста, яка характеризується більш емоціогенними умовами, ніж аудиторно-репетиційна, не тільки підтвердилася, а й надала змогу виявити іншу закономірність: раптовий вплив зовнішніх детермінант на емоціогенність умов концертно-сценічної діяльності піаніста, як правило, викликає надмірну реакцію його організму, але неодноразове повторення їх дії зменшує інтенсивність емоціогенних умов прилюдної форми звітності митця через «втрату привабливості», тобто через поступове знецінення їхньої значущості. Втім, таке повторення дії зовнішніх детермінант не завжди призводить до означених позитивних наслідків. У неадаптованого до емоціогенних умов будь-якого прилюдного виступу піаніста їх повторення протягом відповідного часу збільшує «власну привабливість», але з накопичуванням концертно-сценічного досвіду (концертно-сценічної форми) негативна реакція на них нівелюється. Слід також зазначити, що повторення дії зовнішніх детермінант не зменшують інтенсивність їх негативного впливу на емоціогенність умов концертно-сценічної діяльності піаніста, якщо:

- повторення дії зовнішніх детермінант розподілені в часі зі значними

інтервалами;

- зовнішнім детермінантам притаманні незвичні властивості;

- вони виступають кожного разу в нових конфігураціях, які стають складнішими, а різниця між їх елементами — завуальованішою;

- зовнішні детермінанти впливу на емоціогенність умов концертно-сценічної діяльності піаніста характеризуються сильними фізичними, термічними чи хімічними властивостями (холод, спека, задимлення тощо).

В окремих випадках незначний вплив зовнішніх детермінант на емоціогенні умови концертно-сценічної діяльності піаніста може викликати досить сильну його реакцію, оскільки вони можуть сприйматись нейтральними в одних ситуаціях, а в інших — викликати «бурхливу» реакцію емоційної сфери митця. Це, як правило, визначається важливістю ситуації для даного піаніста (сприятливою чи несприятливою). Його реакція на сприятливі зовнішні детермінанти емоціогенних умов викликає стенічні емоції (задоволення, надії, впевненості тощо), а на несприятливі — астенічні емоції (острашу, паніки, апатії тощо). Знак модальності викликаної емоції залежить від реагування піаністом на дію зовнішніх детермінант емоціогенних умов, тобто:

- якщо їх дія не дуже «небезпечна» для музично-виконавської діяльності піаніста або якщо вона сприймається як незначна перешкода при досягненні мети, то у нього виникає емоція «артистичної злоби», яка «провокує» до рішучих дій;

- за умови, коли впливу зовнішніх детермінант на емоціогенні умови прилюдного виступу надається піаністом надмірно вагомого значення, у нього виникає емоція остраху, яка «провокує» до поглиблення естрадного хвилювання негативного виду;

- у тому випадку, коли уникнути негативної дії емоціогенних умов неможливо, у піаніста виникає відчуття пригніченості з подальшим бажанням відмовитися від активного рішучого протистояння їх впливу на власний емоційний стан, що зазвичай призводить до появи негативного виду естрадного хвилювання (хвилювання-розпачу, хвилювання-паніки, хвилювання-апатії

тощо).

Час дії зовнішніх детермінант під час концертно-сценічної діяльності піаніста, як правило, визначає тривалість емоціогенних умов. Короткострокова їх дія викликає у нього актуалізуючу програму реагування, яка бурхливо використовує «поверхові» адаптаційні резерви. Якщо вони не забезпечують адекватної відповіді піаніста на дію емоціогенних умов під час концертно-сценічної діяльності, то у нього мобілізуються «глибинні» резерви. При недостатньому темпі мобілізації останніх — відбувається дезорганізація музично-виконавської діяльності митця. Тривала дія емоціогенних умов під час концертно-сценічної діяльності піаніста зазвичай потребує постійної мобілізації та затрат його як «поверхових», так і «глибинних» адаптаційних резервів.

Оперуючи вихідними положеннями стресової теорії Ганса Сельє (*Selye*, 1936), реакцію піаніста на тривалу дію емоціогенних умов під час концертно-сценічної діяльності доцільно розмежувати на три стадії:

- перша стадія характеризується появою у нього тривоги;
- друга стадія характеризується відчуттям резистентності;
- третя стадія характеризується виснаження організму митця.

Першій стадії (тривога) властива мобілізація адаптаційних резервів організму піаніста для подальшого чинення відповідного опору діючому стресору, а другій (резистентність) характерне збалансоване використання мобілізованих резервів його організму для безпосереднього чинення опору діючому стресору (за умови відповідності дії стресора можливостям адаптації особистості організм чинить йому опір, і зникають ознаки тривоги). Остання стадія реакції піаніста на тривалу дію емоціогенних умов під час концертно-сценічної діяльності відзначається виснаженням його енергетичних ресурсів. Якщо запаси адаптаційної енергії виснажуються, а тривога не зникає, організм піаніста сприймає сигнали, які надають інформацію про «непосильність» власного потенціалу «побороти» дію зовнішніх детермінант емоціогенних умов під час концертно-сценічної діяльності. Втім, на відміну від першої стадії реакції його організму на тривалу дію емоціогенних умов, де сигнали «продукували»

розкриття адаптаційних ресурсів, на третій стадії зусилля піаніста максимально спрямовуються на пошук «зовнішнього» інструментарію ліквідації дії стресора.

Також слід зазначити, що на першій стадії реакції піаніста на тривалу дію емоціогенних умов під час концертно-сценічної діяльності виділяється три періоди мобілізації адаптаційних резервів. Перший період характеризується активізацією адаптаційних форм реагування за рахунок «поверхових» резервів, і в переважній більшості випадків його музично-виконавська діяльність «супроводжується» сценічними емоціями й підвищенням творчої працездатності. Під час другого періоду його реакції на тривалу дію емоціогенних умов відбувається включення наявної (сформованої у звичних умовах) «програми» перебудови «функціональної системи» в її нову форму, адекватну вимогам впливу зовнішніх детермінант на емоціогенність прилюдного виступу (при цьому, як правило, спостерігається зниження якості відтворення як нотного тексту музичного твору, так і виконавських навичок). Третьому періоду першої стадії реакції піаніста на тривалу дію емоціогенних умов під час концертно-сценічної діяльності властива нестійка адаптація до зовнішніх детермінант, якими створюються такі умови.

Висновки.

1. Емоціогенність умов концертно-сценічної діяльності піаніста створюється дією певних детермінант, серед яких провідними є:

- виконання ускладнених завдань;
- підсумковість форми звітності;
- прилюдність форми звітності;
- «режим безперервної діяльності» тощо.

2. Комплексна детермінація емоціогенних умов концертно-сценічної діяльності піаніста або навіть «дія» однієї детермінанти спричиняє появу у нього естрадного хвилювання негативного виду, що може викликати емоційний стан остраху, апатії чи навіть паніки.

3. Зовнішні детермінанти стають емоціогенними під час концертно-сценічної діяльності піаніста тільки в тому випадку, коли:

- митцем надається їх дії великого значення;
- їх дія характеризується високою інтенсивністю, яка перевершує «оптимум» чуттєвості митця;
- вони виникають раптово/неочікувано;
- їх дія стає тривалою тощо.

4. Реакцію піаніста на тривалу дію емоціогенних умов під час концертно-сценічної діяльності доцільно розмежувати на три стадії, де перша характеризується появою у нього тривоги, друга — відчуттям резистентності, а третя — виснаженням його адаптаційних резервів.

5. Мінімальний вплив емоціогенних умов на успішність концертно-сценічної діяльності піаніста та поступове збільшення їх інтенсивності і часу дії до порогової/оптимальної величини позитивно відображаються на перебігу означеного процесу, але за умови перевершення цієї величини — негативно, тобто призводять до дезорганізації техніко-тактичних дій митця. Натомість, неодноразове повторення однієї групи детермінант не тільки зменшує інтенсивність впливу на емоціогенність умов концертно-сценічної діяльності піаніста, а й сприяє підвищенню його порогової чуттєвості до їх дії. На початкових стадіях набуття «концертної форми» піаністом емоціогенність умов сприймається на основі фізичної та часової суміжності детермінант, а на завершальних — завдяки семантичній подібності.

Перспективи подальших розвідок... Викладена в статті інформація не претендує на вичерпне висвітлення концептуального підходу до визначення детермінант емоціогенних умов концертно-сценічної діяльності піаніста. Невисвітленими залишилися питання впливу внутрішніх детермінант піаніста на емоціогенність умов його концертно-сценічної діяльності.

Список використаної літератури і джерел

1. Котова, Л. М., 2000. *Емоційна стійкість як засіб формування інструментально-виконавської надійності у студентів музично-педагогічних факультетів*. Дис. канд. пед. наук. Мелітопольський державний педагогічний університет.
2. Оу, Цзяюй, 2025. *Методика формування умінь саморегуляції емоційного стану студента-вокаліста у процесі підготовки до сценічних виступів*. Дис. д-ра філософії з пед. наук. Український державний університет імені Михайла Драгоманова.
3. У, Фань, 2025. *Складність виконавських завдань як детермінанта емоціогенних умов концертно-сценічної діяльності піаніста*. *Часопис*

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 4(69), сс.118–132.
[https://doi.org/10.31318/2414-052X.4\(69\).2025.354584](https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(69).2025.354584)

4. Шапар, В. Б., 2005. *Сучасний тлумачний психологічний словник*. Харків: Прапор.

5. Юник, Д. Г., 2009. *Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування*: монографія. Київ: Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

6. Ян, І, 2023. *Виконавська стабільність як основа концертно-сценічної діяльності піаністів*. Дис. д-ра філософії з музичного мистецтва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

7. Яо, Цзялі, 2022. *Формування готовності студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів до вокально-сценічної діяльності*. Дис. д-ра філософії з пед. наук. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова.

8. Selye, H., 1936. A syndrome produced by diverse noxious agents. *Nature*, 138, p.32, [online]. Available at: <<https://archive.org/details/HansSelyeASyndromeProducedByDiverseNoxiousAgents1936>> [accessed: 20 November 2025].

9. Wundt, W., 1896. *Grundriss der Psychologie*. Leipzig: Engelmann.

References

1. Kotova, L. M., 2000. *Emotional stability as a means of forming instrumental and performing reliability in students of music and pedagogical faculties*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. Melitopol State Pedagogical University.

2. Ou, Jiayu, 2025. *Methodology of formation abilities for self-regulation of the student's-vocalist's emotional state of preparing for stage performances*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. Ukrainian State University named after Mykhaylo Dragomanov.

3. U, Fan, 2025. Performance task complexity as a factor affecting emotional conditions in pianists' concert activities [Skladnist vykonavskykh zavdan yak determinanta emotsiohennykh umov kontsertno-stsenichnoi diialnosti pianista]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4(69), pp.118–132. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.4\(69\).2025.354584](https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(69).2025.354584)

4. Shapar, V. B., 2005. *Suchasnyi tлумachnyi psykhologichnyi slovnyk* [Modern explanatory psychological dictionary]. Kharkiv: Prapor.

5. Yunyk, D. H., 2009. *Vykonavska nadiinist muzykantiv: zmist, struktura i metodyka formuvannia*: monohrafiia [Performance reliability of musicians: content, structure and methods of formation: a monograph]. Kyiv: Derzhavna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv.

6. Yan, I, 2023. *Performance stability as the basis of pianists' concert and stage activity*. Ph.D. in Art History. Thesis. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

7. Yao, Jiali, 2022. *Formation the readiness of students of arts faculties of pedagogical universities for vocally-stage activity*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. National Pedagogical Dragomanov University.

8. Selye, H., 1936. A syndrome produced by diverse noxious agents. *Nature*, 138, p.32, [online]. Available at: <<https://archive.org/details/HansSelyeASyndromeProducedByDiverseNoxiousAgents1936>> [accessed: 20 November 2025].

9. Wundt, W., 1896. *Grundriss der Psychologie*. Leipzig: Engelmann.

U FAN

ORCID iD: 0000-0002-0454-2259

Postgraduate Student

at the Department of Theory and History of Musical Performance

at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine)

DETERMINATION OF EMOTIONAL CONDITIONS OF A PIANIST'S CONCERT-STAGE ACTIVITY

The determinants of the emotional conditions of the pianist's concert and stage activities are considered, among which the leading ones are: the performance of complex tasks; the summative nature of the reporting form; the publicity of the reporting form and the "regime of continuous activity", etc. The conceptual approach to determining the determinants of the emotional conditions of a pianist's concert and stage activity is highlighted, with an awareness of the specifics of their influence on the manifestation of the type of pop excitement in the process of public interpretation of musical works. It has been established that the pianist's pop excitement arises due to the influence of emotionogenic conditions on his concert and stage activity only in the case when: the artist attaches great importance to their actions; their actions are characterized by high intensity, which exceeds the "optimum" of the artist's sensuality; they arise suddenly/unexpectedly; their effect becomes long-lasting, etc. Three stages of a pianist's reaction to the prolonged effect of emotion-generating conditions during concert and stage activities are described, where the first is characterized by the appearance of anxiety, the second by a feeling of resistance, and the third by the depletion of his adaptive reserves. The proposition regarding the positive and negative impact of emotional conditions on the success of a pianist's concert and stage activities is substantiated. It has been proven that: the minimal impact of emotional conditions on the success of a pianist's concert and stage activities and the gradual increase in their intensity and duration of action to the threshold/optimal value have a positive effect on the course of the specified process, but if this value is exceeded, it has a negative effect, that is, it leads to disorganization of the artist's technical and tactical actions; repeated repetition of one group of determinants not only reduces the intensity of the impact on the emotionality of the conditions of the pianist's concert and stage activity, but also contributes to an increase in his threshold sensitivity to their action; at the initial stages of acquiring a "concert form" by a pianist, the emotionality of conditions is perceived on the basis of the physical and temporal contiguity of determinants, and at the final stages, due to semantic similarity.

Keywords: pianist, concert and stage activity, emotionality of conditions, determinants, musical work, musical and performance process.

Стаття отримана 20.11.2025 р.

Стаття прийнята 19.12.2025 р.

Стаття опублікована 12.02.2026 р.

Науковий журнал

Міністерство культури України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**ЧАСОПИС НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

2026 № 1 (70)

Редактор-упорядник — *Дмитро Юник*
Редактор анотацій англійською мовою — *Наталія Набокова*
Дизайн обкладинки — *Сергій Ніколаєв*

Формат 60×90/8
Обл. вид. арк. 6,5
Папір офсетний. Друк офсетний
Гарнітура «Times»
Наклад 500 примірників

Віддруковано:
Видавничий центр НМАУ ім. П. І. Чайковського
Адреса редакції та видавництва:
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3, 01001.

Сайт: <http://chasopysnmau.com.ua/>
Телефон: (044) 279-07-92.

ISSN 2414-052X (print)
ISSN 2786-8869 (online)

Key title: Časopis nacional'noї muzičnoї akademії Ukraїni imenì P. Ì. Čajkovs'kogo
Abbreviated key title: Čas. nac. muzičnoї akad. Ukr. im. P. Ì. Čajkovs'kogo

