

ФЕНОМЕН КРИКУ ЯК АФЕКТИВНИЙ МАРКЕР У ЗВУКОВОМУ ПРОСТОРИ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТУ¹

Зінченко-Гоцуляк Вероніка Михайлівна,

докторка філософії, старша викладачка кафедри гуманітарних та музично-інноваційних дисциплін Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра
ORCID ID: 0000-0001-8607-3582

Стаття присвячена осмисленню феномену крику як важливого елементу створення емоційного, візуального та звукового ландшафту балетної вистави. Мета статті полягає у комплексному аналізі інтеграції крику у звуковий простір балетної постановки та його взаємодію з хореографією. Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує музикознавчий, психологічний та, частково, акустичний аналіз. Використано методи структурного аналізу сучасних балетних вистав, вивчення загальних параметрів крику та семантичного дослідження його функцій у драматургії сучасного балету. Також застосовано компаративний метод для співставлення використання крику в українських сучасних балетних виставах. Наукова новизна. Вперше системно розглянуто крик як мультимодальний афективний маркер, інтегрований у сценічний і музичний простір українського балетного поля. Визначено закономірності його функціонування, осмислено моделі інтеграції крику та виявлено його роль у формуванні культурно-символічної, емоційної та звукової структури постановки. Висновки. Крик у сучасному українському балеті виступає важливим засобом звукової та візуальної комунікації, що формує афективну траєкторію емоційного сприйняття глядача. Він інтегрується у драматургію, музичну композицію та тілесну експресію, створюючи комплексний звуково-хореографічний ефект. Проаналізовані з точки зору звукового ландшафту постановки балетних творів українських сучасних композиторів, зокрема балети «Маріуполь» Івана Гаркуши (хореограф Владислав Детюченко) та «Мій дім на двох ногах» Віктора Рекало (хореографи Ілля Мірошніченко та Катерина Кузнецова) дали змогу визначити два основні підходи використання звуку крику у хореографічних творах – власне музичний та інтегрований у звуковий простір вистави постановниками (хореографом, продюсером тощо).

Ключові слова: сучасна українська музика, український балет, звуковий простір вистави, крик, українські композитори.

Zinchenko-Hotsuliak Veronika. The phenomenon of scream as an affective marker in the sound space of contemporary Ukrainian ballet

The article is devoted to the conceptualization of the scream as a significant element in shaping the emotional, visual and sonic field of a ballet performance. The purpose of the research is to provide a comprehensive analysis of the integration of the scream into the sound space of a ballet production and its interaction with embodied choreography. The research methodology is based on an interdisciplinary approach combining musicological, psychological and acoustic analysis. The study employs structural analysis of musical-choreographic compositions, examination of the acoustic and expressive parameters of the scream and a semantic analysis of its functions within the dramaturgy of contemporary ballet. A comparative method is also applied to examine the use of the scream in contemporary Ukrainian productions. Scientific novelty. For the first time, the scream is systematically examined as a multimodal affective marker integrated into the stage and musical space of Ukrainian ballet. The patterns of its functioning are identified, models of its integration are conceptualized and its role in shaping the cultural-symbolic, emotional and sonic structure of a production is determined. Conclusions. In contemporary Ukrainian ballet, the scream functions as a significant means of sonic and visual communication, shaping the affective trajectory of the audience's emotional perception. It is integrated into dramaturgy, musical composition, and bodily expression, creating a complex sound-choreographic effect. The analyzed ballet productions by contemporary Ukrainian composers, in particular "Mariupol" by Ivan Harkusha (choreography by Vladyslav Detiuchenko) and "My Home On Two Feet" by Viktor Rekalov (choreography by Illia Miroshnichenko and Kateryna Kuznietsova), made it possible to identify two principal approaches to the use of the scream in choreographic works: the purely musical approach and the approach integrated into the overall sound space of the performance by the production team (choreographer, producer, etc.).

Key words: contemporary Ukrainian music, Ukrainian ballet, sound space of performance, scream, Ukrainian composers.

Вступ. Актуальність дослідження феномену крику у полі сучасного українського балету визначається активною трансформацією сценічного мистецтва, в якому музика і звукова складова відіграють одну з центральних позицій у контексті загальної драматургії вистави. Сучасний український балет демонструє глибокі психоемоційні аспекти через інтеграцію нетрадиційних звукових засобів, серед яких крик набуває особливого значення як афективний маркер. Він формує

взаємодію між глядачем та сценою, стаючи невидимим сполучним мостом між тілесністю танцівника та аудіальною сприйнятливістю аудиторії. Проблема полягає у визначенні специфічних функцій крику як елементу музично-хореографічного вираження. Незважаючи на численні дослідження в контексті вокальної драматургії та авангардних музичних практик ХХ століття, український сучасний балет досі не отримав висвітлення феномену крику в контексті його афективної функції.

¹ Стаття створена у рамках Sustaining Ukrainian Scholarship, New Europe College Fellowship 2025–2026.

Матеріали та методи. У межах дослідження використано міждисциплінарний підхід, що поєднує музикознавчий, психологічний та, частково, акустичний аналіз. Використано методи структурного аналізу музично-хореографічних композицій, вивчення параметрів крику та семантичного дослідження його функцій у драматургії сучасного балету. Також застосовано компаративний метод для співставлення використання крику в українських сучасних балетних виставах. Емпіричну базу становлять відеозаписи, аудіофрагменти та нотні і звукові партитури балетних вистав «Маріуполь» (2022) Івана Гаркуши (хореограф Владислав Детюченко) та «Мій дім на двох ногах» (2023) Віктора Рекало (хореографи Ілля Мірошніченко та Катерина Кузнецова), у яких зафіксовано використання крику як виразного звукового та сценічного елемента.

Результати дослідження. Сучасний український балет, позначений тенденціями до синтезу музики (звуку), хореографії та сценографії, дедалі активніше інтегрує вокально-звукові прояви, зокрема крик, як засіб інтенсифікації афективного впливу на глядача. У межах постановок композитор або саунд-артист і хореограф формують цілісний звуковий ландшафт, у якому крик функціонує як семантично навантажений елемент, що акумулює граничні емоційні стани, зокрема тривогу, біль, відчай тощо. Недарма «„Крик“, якщо розглядати його з філософської точки зору, містить такі ідеї, як екзистенційні муки, найвищий страх і, головним чином, відчуження від природи» [7, с. 241].

У цьому контексті крик виходить за межі суто акустичного феномена й постає як міждисциплінарний художній засіб, що поєднує тілесну експресію виконавця із акустичною матерією звуку. Він виконує роль своєрідного медіатора між внутрішнім психоемоційним досвідом персонажа та його сценічною репрезентацією, сприяючи глибшій рецепції змісту глядачем. Водночас використання крику корелює з практиками сучасного саунд-арту та перформативних мистецтв, у яких увага зміщується з гармонійно організованого звукового матеріалу на експресивні, шумові та граничні вокальні прояви. Показово, що «шум нерозривно пов'язаний із людиною, яка теж з'являється у світ не в повній тиші, а завдяки крику. Тому, як би нам не хотілося, символом шумової культури є ні каплиця Марка Ротко, ні атональна музика Віденського кола чи постать Адріана Левекюна, а картина „Крик“ Едварда Мунка – затверділе кліше, тиражована листівка й об'єкт безкінечних мемів масової свідомості» [2, с. 126].

Подальше осмислення функціонування крику в сучасному українському балеті дозволяє інтерпретувати його як маркер антропологічної межовості, що фіксує стан переходу між контролем і афектом, культурною нормою та її руйнуванням. У цьому сенсі крик постає не лише як емоційний вияв, а як структурний елемент драматургії, здатний організувати сценічний час і простір. Його поява часто збігається з кульмінаційними моментами дії, виконуючи функцію своєрідного «звукового перелому», який змінює траєкторію сприйняття та актуалізує тілесну співприсутність глядача.

Крик як звуковий елемент має багатовимірну природу: він одночасно є тілесним, вокальним і психологічним проявом. Показово, що «один із найдавніших описів крику походить від фрейдистської психоаналітикині Ніни Серл <...> вона писала в 1933 році про вираз люті немовляти, коли воно стикається з неможливістю втечі або ефективної атаки. Цей напад крику є першою справжньою атакою на батьків, але це також, зазначає вона, атака на тіло немовляти, що змушує дитину задихнутися і таким чином відчувати біль» [6, с. 432].

У музикознавстві крик часто аналізується через три основні параметри: інтенсивність, спектральну структуру, а також часову організацію. Саме поєднання цих параметрів визначає його афективний ефект, тобто здатність викликати емоційну реакцію у слухача.

У контексті музичного театру, крик може виконувати різні функції. По-перше, це своєрідний сигнальний маркер конфлікту – підкреслює драматичні або травматичні моменти, створюючи аудіальну точку напруги. По-друге, це важливий емоційний індикатор, який передає інтенсивні переживання персонажа, від страху до екстатичної радості.

Аналітичний підхід до крику у музично-хореографічному контексті дозволяє виявити закономірності його функціонування: наприклад, короткі, імпульсивні крики часто сигналізують про внутрішній конфлікт, тоді як протяжні, монотонні крики створюють ефект психологічного страждання або напруженої атмосферної фонові напруги.

Щоб зрозуміти афективний вплив крику у сучасному балеті, необхідно розглядати його акустичні параметри як інтегровану систему: тембр, динаміку, висоту, тривалість і ритмічне розміщення. Тембр крику, залежно від його спектральної щільності, може сприйматися як гострий, сильний, тривожний м'який тощо, формуючи у глядача відповідний емоційний стан. Інтенсивність крику визначає рівень психологічного впливу.

Зокрема високий, різкий крик активізує увагу, викликає напруження, тоді як приглушений або фоновий крик створює атмосферу тривоги або підсвідомого страху. Так, «крики страху мають високий рівень енергії в специфічному діапазоні часової модуляції, але виявляється, що інші штучні звуки, такі як сигнали тривоги або дисонансна музика, також використовують цю особливість» [5].

Висота крику має власну семантичну функцію: високі інтонації традиційно асоціюються з панікою, болем, збудженням, тоді як низькі, часто відповідають ситуаціям де є сцени гніву, внутрішнього конфлікту тощо. Тривалість і ритміка крику визначають його драматургічну роль: короткі імпульсні крики концентрують увагу на моменті дії, тоді як довгі протяжні крики формують психологічну напругу, що триває на фоні музично-хореографічної композиції. І. Лис зауважує, що «крик як своєрідна форма людського протесту, як кульмінація болу, страждань, відчаю і страху стає ключовим елементом поезики експресіонізму, модерністського напрямку, що на зламі XIX–XX століть

задекларував себе у європейському живописі, а згодом в інших видах мистецтва» [3, с. 175–176].

У сучасних українських балетних постановках ці параметри часто поєднуються з іншими звуковими ефектами, такими як електронні або інструментальні шуми, що дозволяють створювати багатовимірний звуковий ландшафт. Такий підхід робить крик мультимодальним афективним маркером, здатним передавати не лише емоції окремого персонажа, а й колективні психологічні або соціальні настрої.

Так, у більшості випадків крик, або зойки є сценічним звуком балетної вистави, тобто такими які походять від творчого замислу хореографа-постановника, а не композитора. Саме у такому варіанті це представлено у балеті «Мій дім на двох ногах» Віктора Рекала. У цьому балеті хореографи-постановники Ілля Мірошніченко та Катерина Кузнецова використовують елементи придушених криків-зойків для зображення психологічного стану героїні. Як зауважує критикиня О. Чеботар «кожен проживає травматичний досвід по-своєму. Найбільш показовим став хореографічний монолог однієї з героїнь (Катерина Сініцина). Глядач стає свідком розуміння персонажкою власної безвиході. Як наслідок, вона переносить стан, який видається на панічну атаку. Дівчина судомно перебирає розсипаний по сцені пісок, ніби намагаючись віднайти в ньому своє колишнє життя. Бажаючи запевнитись принаймні у власній реальності, героїня постійно торкається до себе та дає собі ляпасів у намаганні заспокоїтись та зібратись» [4].

Інакшим варіантом стає репрезентація крику у роботі композитора Івана Гаркуши, відомого також як саунд-артист John Nore. У його балеті «Magirol» створеного 2022 року у співпраці із хореографом Владиславом Детюченко крик, який теж є носієм емоційного стану героїні, репрезентований як частина звукової партитури балету. Так, «зростання напруги зі збільшенням звукових семплів, прискоренням пульсації руху поруч із хореографічною демонстрацією сцен насилля, кожна з яких підсвічена світлом, що миготить, призводять до першої кульмінації балету – пронизливого жіночого крику» [1, с. 97].

Принциповою, у цих двох балетах, стає відмінність між акустичним джерелом крику та його візуальною репрезентацією. Якщо у першому прикладі крик є безпосереднім тілесно-звуковим актом, то у другому відбувається його медіація: реальний звук відтворюється у записі, тоді як виконавиця лише відтворює його тілесну форму. Це породжує ефект розщеплення між голосом і тілом, унаслідок чого крик втрачає індексальну прив'язаність до конкретного моменту виконання.

Така стратегія змінює сам характер сприйняття: глядач стикається не з автентичним актом голосової експресії, а з його сценічною симуляцією. У результаті крик функціонує як відчужений звуковий об'єкт, який існує незалежно від фізичного зусилля виконавця. Це, своєю чергою, посилює ефект дистанціювання та переводить

сприйняття з площини емпатійного співпереживання у площину рефлексивного осмислення.

Водночас така невідповідність між видимим і чутним актуалізує проблему тілесної достовірності у сучасному перформативному мистецтві. Тіло, що «імітує» крик, демонструє розрив між внутрішнім станом і його зовнішнім виявом, підкреслюючи сконструйованість сценічної емоції. У цьому сенсі крик перестає бути виключно проявом афекту і набуває рис знака, що вказує на сам механізм репрезентації травматичного досвіду. Таким чином, відбувається концептуальне переосмислення крику, який постає як сконструйований аудіовізуальний жест, що існує на межі між реальністю і її сценічною репрезентацією.

Однією з ключових особливостей крику є його інтеграція у структурні вузли драматургії. Він не з'являється випадково, а відзначає кульмінаційні або кризові моменти постановки. У цьому контексті крик можна порівняти з «аудіальним сигналом напруги», що впливає на ритм сценічної дії.

Ключова роль крику полягає у формуванні афективного резонансу – внутрішньої емоційної реакції глядача. Психологічні дослідження свідчать, що раптовий або інтенсивний крик активує систему уваги, підвищує рівень напруження та сприяє глибшому зануренню у драматургію. Таким чином, крик виступає не лише технічною або театральною деталлю, а як стратегічний афективний маркер, що визначає емоційну структуру сприйняття постановки.

Показово, що у роботі хореографів названих двох балетів, помітним є фокус на тілесну експресію, так вони інтегрують крик із фізичними імпульсами, підкреслюючи взаємодію голосу та руху. Отже, крик у сучасному українському балеті є потужним афективним маркером, який формує психологічну та емоційну структуру постановки.

Висновки. Таким чином, крик у сучасному українському балеті постає не лише як засіб емоційної експресії, але і як структурний компонент драматургії, що бере участь у формуванні наративу, ритмомелодичної організації вистави та її семантичного поля. Його функціонування вказує на розширення традиційних уявлень про музично-хореографічний синтез і засвідчує актуалізацію тілесно-звукових практик як важливого чинника художньої комунікації в сучасному сценічному мистецтві.

Подальші міждисциплінарні дослідження можуть поглибити розуміння афективної функції крику, його взаємодії з тілесною експресією та його впливу на глядацьке сприйняття. Феномен крику демонструє, що сучасний український балет не лише трансформує класичні традиції, а й створює унікальні механізми емоційної комунікації, де звук, рух і афект утворюють єдину художню систему. Крик стає ключовим маркером, що допомагає глядачеві зануритися у психологічну глибину постановки та відчуті інтенсивність драматургічної та культурної експресії.

Література:

1. Зінченко-Гоцуляк В. Звуковий ландшафт балету «Маріуполь» Івана Гаркуші та Владислава Детюченка. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. Вип. 3(6). С. 96–99.
2. Карповець М. Філософське осмислення шуму в культурі *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2016. Вип. 15. С. 119–127.
3. Лис І. Образ крику в бориславських оповіданнях Івана Франка. *KELM (Knowledge, Education, Law, and Management)*, 2016. Вип. 16(4), С. 175–184.
4. Чеботар О. «Мій дім на двох ногах»: Переживання та проживання. URL: <https://theclaquers.com/posts/12092> (дата звернення: 11.03.2026).
5. Belin, P., & Zatorre, R. J. (2015). Neurobiology: Sounding the alarm. *Current Biology*, 25(18), R805–R806.
6. Shehan, E., & MA, F. S. (2017). Sounds, screams, and the score: An exploration of sound in classic horror slashers. *Render: The Carleton Graduate Journal of Art and Culture*, 5.
7. Siopsi, A. (2017). Aural and Visual Manifestations of the Scream in Art, Beginning with Edvard Munch's Der Schrei Der Natur. *New Sound: International Journal of Music*, 50(2), 237–257.

References:

1. Zinchenko-Hotsuliak V. (2024). Zvukovyi landshaft baletu «Mariupol» Ivana Harkushi ta Vladyslava Detiuchenka. [Soundscape of the ballet “Mariupol” by Ivan Harkusha and Vladyslav Detiuchenko]. *Pivdennoukrainski mystetski studii – South Ukrainian Art Studies*. Issue 3(6). pp. 96–99 [in Ukrainian].
2. Karpovets M. (2016). Filososfske osmyslennia shumu v kulturi. [Philosophical understanding of noise in culture]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of Humanities*. Issue 15. pp. 119–127 [in Ukrainian].
3. Lys I. (2016). Obraz kryku v boryslavskykh opovidanniakh Ivana Franka. [The image of a scream in Ivan Franko's Boryslav stories]. *KELM (Knowledge, Education, Law, and Management)*. Issue 16(4). pp. 175–184 [in Ukrainian].
4. Chebotar O. (2026). «Mii dim na dvokh nohakh»: Perezhyvannia ta prozhyvannia. [“My home on two feet”: Experience and living]. Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/12092> (accessed 11 March 2026) [in Ukrainian].
5. Belin P., & Zatorre R. J. (2015). Neurobiology: Sounding the alarm. *Current Biology*. Vol. 25(18). pp. R805–R806.
6. Shehan E., & MA F. S. (2017). Sounds, screams, and the score: An exploration of sound in classic horror slashers. *Render: The Carleton Graduate Journal of Art and Culture*. Vol. 5.
7. Siopsi A. (2017). Aural and Visual Manifestations of the Scream in Art, Beginning with Edvard Munch's Der Schrei Der Natur. *New Sound: International Journal of Music*. Vol. 50(2). pp. 237–257.

Дата першого надходження статті до видання: 19.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026