ISSN 2518-1890
DOI 10.35619/ucpmk.50

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут культурології
Національної академії мистецтв України

Ministry of Education and Science of Ukraine
Rivne State University of the Humanities
Institute of Culturology
of the National academy of Arts of Ukraine

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА: МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ

Науковий збірник

UKRAINIAN CULTURE: THE PAST, MODERN WAYS OF DEVELOPMENT

Scientific journals

За загальною редакцією В.Г. Виткалова
Editor-in-Chief V. Vytkalov

Засновано у 1995 році
Founded in 1995

Випуск 50
Issue 50

Рівне : РДГУ, 2025
Rivne : Rivne State University in the Humanities, 2025

УДК 94 (477)

Співзасновники: Рівненський державний гуманітарний університет та Інститут культурології Національної академії мистецтв України; видавець: Рівненський державний гуманітарний університет

Наказом Міністерства освіти і науки України (Додаток 4 до наказу Міністерства освіти і науки України 02.07.2020 № 886) збірник входить до категорії «Б» за спеціальностями: В2 – Дизайн; В4 – Образотворче мистецтво; В6 – Перформативні мистецтва (музичне мистецтво; сценічне мистецтво; хореографія); В 12 – Культурологія та музеєзнавство. Згідно зі змінами до наказу № 220 від 12.02.2024 р. до збірника додано нові напрями: В2 – дизайн; В 14 – організація соціокультурної діяльності.

Друкується за рішенням учених рад Інституту культурології НАМ України (протокол № 5 від 5 травня 2025 р.) та Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 5 від 29 травня 2025 р.). Цим же протоколом затверджено й новий склад редакційної колегії.

Редакційна колегія:

Головний редактор **: Виткалов Сергій Володимирович** – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет (Україна).

Заступник головного редактора: **Muszkieta R. -** prof. UMK profesor uniwersytetu Katedra Kultury Fizycznej Nicolaus Copernicus University, Toruń, експерт Міністерства національної освіти (Республіка Польща).

Редакційна колегія:

Безугла Р. І. – доктор мистецтвознавства**,** професор**,** завідувачка кафедри графічного дизайну, Київський національньний університет технологій та дизайну (Україна); **Виткалов В. Г.** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, відповідальний секретар (Україна); **Горбань Ю. І.** – кандидат культурології, професор, професор завідувач кафедри інформаційної діяльності та зв'язків з громадськістю, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Жукова Н. А.** – доктор культурології, професор, Зеленогурський університет (Республіка Польща); **Гуменюк О.В. –** кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри всесвітньої історії, Рівненський державний гуманітарний університет; **Доброчинська В. А. –** кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри історії України, Рівненський державний гуманітарний університет (Україна); **Копієвська О. Р.** – доктор культурології, професор, завідувач кафедри арт-менеджменту та івент-технологій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна); **Кдирова І. О.**– кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри «Музичне мистецтво естради» КЗ «Академія мистецтв ім. П. Чубинського» Київської міської ради; **Михальчук Р. Ю. –** кандидат історичних наук, доцент, професор кафедри всесвітньої історії, Рівненський державний гуманітарний університет (Україна); **Прокопчук В. І.** – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри народно-інструментального виконавства, Рівненський державний гуманітарний університет (Україна); **Олійник О. М. –** кандидат культурології, доцент, віце-президент з науково-педагогічної роботи Київський національний університет культури і мистецтв (м. Київ); **Совгира Т. І.** – доктор культурології, професор кафедри режисури естради і шоу, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)**;** **Татарнікова А. А.** – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних дисциплін, Міжнародний гуманітарний університет (Україна); **Zukow Walery** – Associative professor, Department of Spatial Management and Tourism, Nicolaus Copernicus University in Torun, Torun (Poland); **Фрідріх А. В.** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри практики англійської мови, Рівненський державний гуманітарний університет (Україна), (PhD Affiliation: Warsaw University, Poland Indiana University, the USA, nonresidential fellowship, U4U, Invited Scholar), редагування іноземних анотацій (Україна); **Адамонієне Р.** – доктор філософії, професор, Університет Миколаса Ромеріса (Литва); **Skuza Sylwia** – professor UMK, habilitated doctor, Editor-in-shief of series Sport: Language, Society, Culture, Head of the department of Romance Language Nicolaus Copernicus University in Torun; **Lech Zielinski** – professor, habilitated doctor, Editor-in-shief of the Translation Studies Yearbook. Studies on the theory, practice, and didactics of translation (Rocznik Przekladoznawczy), Editor-in-shief of series Sport: Language, Society, Culture. Head of the Departament of German and Japanese and Translation Studies. Nicolaus Copernicus University in Torun. **Шмит М.** – професор, Археологічний Музей в Познані (Республіка Польща)**.**

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 50 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Безугла Р. І., Виткалов В.Г., Горбань Ю. І. та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2025. 555 с.

ISSN 2518-1890

Науково-бібліографічне редагування : наукова бібліотека РДГУ.

Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

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

Засновник залишає за собою право на дизайн верстки, художнє оформлення та назву журналу.

У збірнику вміщено статті науковців закладів вищої освіти, присвячені розгляду історико-культурологічної проблематики переважно західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні грані теоретико-методологічних проблем української культури. Окремий розділ складають повідомлення, огляди та рецензії.

Для науковців, здобувачів різних освітніх рівнів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-культурною спадщиною.

ISSN 2518-1890

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2025
© Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2025
© автори статей

УДК 437.182.11

КУЛЬТУРНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ

Сергій ВИТКАЛОВ – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
https://orcid.org/0000-0001-5345-1364
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.1014
sergiy_vsv@ukr.net
Володимир ВИТКАЛОВ – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
https://orcid.org/0000-0003-0625-8822

Аналізується тематичний зміст Випуску 50 фахового наукового збірника «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку»; виявляється його відмінність від попередніх видань; наголошується на тому, що війна поглибила міжкультурну комунікацію і перетворила наукову чи культурну діяльність загалом в активний чинник консолідації українського суспільства; підкреслюється розширення тематичного ряду досліджень за рахунок нової проблематики та праць іноземних науковців, які намагаються вписати культурний досвід власних країн у сучасний світовий контекст.

Ключові слова: наукова діяльність, міжкультурна комунікація, музеєзнавство, мистецтво, суспільні катаклізми і війна, актуальні проблеми соціокультурного розвитку.

Поза сумнівом, що незважаючи на розмаїття тем, що розробляються українськими науковцями, світові суспільні катаклізми та війна повною мірою відбиваються й на цій проблематиці, що помітно не лише у питаннях, пов’язаних із розглядом мілітарних тем; проблеми військового протистояння виявляються й у безлічі інших сегментів сучасного життя. Утім, науковий пошук продовжується, як й еволюціонує погляд на його розмаїті виміри.

Аналізований випуск, з одного боку, залишається традиційним за тематичною спрямованістю, назвами розділів тощо, оскільки сформовану структуру у ньому збережено. З іншого – змінилися акценти (чи перетрансформувався зміст) у низці традиційних питань, погляд на які все таки визначає війна (А. Богуцький, Г. Бітаєва, А. Данілова, І. Кравець, В. Петренко). Війна помітно загострила й питання нового ціннісного ряду, перегляд низки власних параметрів функціонування соціуму [5]. І в цьому плані проблема національної ідентичності, власного самоусвідомлення у світовому культурному просторі [2] – чи не найактуальніша (О. Довганик, В. Лук’яненко, Ю. Марційчук).

Ще однією відмінністю випуску є *зміна його позиціонування на нашому сайті*. Відтепер кожен зацікавлений його проблематикою зможе не лише переглянути зміст тієї чи іншої статті, але й матиме нагоду відслідкувати наявну інформаційну базу, не знайомлячись зі змістом тексту, а також з’ясувати чи має ще подібні розвідки у наших наукових збірниках цей автор, а головне – які його матеріали викликають найбільше зацікавлення, *тобто цитуються у подальшому*. Відтак упорядник та науковий редактор намагалися надати збірнику максимальної технічної насиченості, зважаючи на факт позиціонування сучасних українських дослідників у просторі вищої школи.

Усе частіше у наших збірниках, зважаючи на одну з умов його реєстрації – друк наукових розвідок польською, англійською, німецькою мовами, з’являються матеріали майже повністю скомпоновані на інокультурній інформаційній базі, або вона складає значну частину історіографії, що засвідчує не лише факт опанування українськими дослідниками інокультурного сегмента, але й помітно розширює інформаційний простір вітчизняної культури (І. Антіпіна, Н. Бедріна, Гао Дацянь, І. Гаюк, О. Гончарова, Ю. Горбань, Є. Горб, М. Демиденко, З. Соланський, Н. Дмитренко, Д. Коновалов, С. Коновалова, С. Остроус, Н. Мархайчук, О. Олійник, О. Довганик, О. Коновалова, І. Кравець, М. Ляпченко, О. Потоцька, М. Коробко, В. Петренко, І. Петрова, О. Плюта, Ю. Марційчук та ін.).

Найоб’ємнішим є традиційно розділ «Мистецтвознавство» (36 статей), тематичне розмаїття якого сягає від доби кам’яного віку. І в цьому випуску доктор мистецтвознавства Я. Бондарчук, постійна авторка мистецтвознавчих студій окресленої доби у наших збірниках, намагаючись зрозуміти сутність наскельних зображень, пов’язаних з обрядом ініціації, опрацювавши значну джерельну та історіографічну базу, на підставі зіставлення релігійно-етичні ідей, пов’язаних з обрядами ініціацій з характеристиками зодіакальних знаків, домінуючих у часи їх зародження і розвитку, доводить, що відображення головних культів та ідей в релігійно-філософських характеристиках зодіакальних знаків з’явилося не лише в період розвитку астрономії, але й у первісних суспільствах, що не мали ще уявлення про зодіак.

Викличе інтерес читача й розвідка іншої нашої постійної авторки, доктора культурології О. Гончарової, яка чимало часу розробляє «жіночу» тему у західноєвропейському мистецтві в її історичній

© Виткалов С., Виткалов В., 2025

ретроспективі. У даному варіанті йдеться про дослідження культурно-мистецьких практик Лавінії Фонтани в ранньомодерній Болоньї та Римі. Пересипана безліччю цікавих фактів, опертих на значну зарубіжну історіографічну та іконографічну базу, стаття складає помітний внесок у розробку окресленої проблематики і є, мабуть, сегментом оригінального монографічного дослідження, що з'явиться у недалекому майбутньому.

Принагідно відзначимо, що наші збірники у переважній більшості своїх авторських статей мають досить потужні джерельну (архівну) та історіографічну підтримку, що дає підстави бачити широке інформаційне тло, на якому грунтується чи розгортається пропонований матеріал і таким чином розширювати уяву про інокультурний простір, поступово концентруючись на європейській інформаційній базі.

У контексті розгляду мистецтвознавчих проблем, звернемо увагу й на матеріал групи дослідників під керівництвом ще однієї нашої постійної авторки, доктора мистецтвознавства О. Школьної, предметом зацікавлення якої на цей раз є осмислення спадщини художників-бойчукістів, виявленої крізь призму сценічного оформлення творчих персонажів Межигірського вертепу 1920-х років, заснованого при однойменному художньо-керамічному технікумі Київщини. Це – унікальне явище авангардного гатунку, значення якого для розширення уявлення про українську сценографію досі не стало предметом наукової рефлексії.

Для української театральної практики тема становлення лялькарства в Європі також викликає чималий інтерес, а надто – у контексті характеристики його найвідоміших персонажів. Виходячи з того, що провідним героєм лялькової драми в будь-якій країні виступає головний герой народних комедій, то, як відзначає авторка (Д. Іванова-Гололобова), для українського лялькарства це залишається важливим елементом для «вписування вертепного театру на чолі з його головним героєм Козаком у загальноєвропейський історичний театральний процес». Тож порівняльний аналіз характеру поведінки народних ляльковых героїв Європи та виявленні їх головних сценічних потреб й складає зміст її наукового пошуку. До цього ряду додамо й розвідку групи науковців (С. Папета, О. Яремчук, О. Латій, О. Яків'юк, В. Солопов), мета яких – виявити інноваційні форми художньої освіти окресленого вище періоду, як важливого чинника у стимулюванні розвитку мистецтва.

Історико-художні сегменти наукового пошуку завжди викликають інтерес, позаяк на підставі їх студіювання помітні еволюційні сегменти, причини збереження чи згортання конкретного мистецького явища. На це й спрямована наукова розвідка ще однієї представниці з столичного університету ім. Б. Грінченка – Н. Дмитренко, предметом уваги якої є стиль шинуазрі (відтворення в архітектурі, образотворчому, декоративно-прикладному мистецтві китайських мотивів) у контексті культурно-мистецьких традицій Далекого Сходу в європейському просторі XVII-XVIII століть.

Регіональна культурно-мистецька практика у широких формах її виявлення – ще одна складова тематичного ряду наших збірників, позаяк саме регіони (зокрема, й у світовому культурному контексті) демонструють неозоре поле творчого експерименту, яскравих ініціатив, постатей, які якісно позиціонують власну культурну спадщину [3]. І саме на цій підставі можна відслідкувати культурні впливи етносів, їх еволюцію під впливом культурної влаємодії тощо (Д. Боровик, О. Власов, М. Новакович, Л. Ігнатова, О. Коновалова, Н. Голей).

Не спадає інтерес на сторінках нашого збірника й до питань культурної спадщини у розмаїтті їх виявів, зокрема й до переосмислення низки культурних практик, створених у минулу добу, чи якимось іншим чином пов'язаних з історико-культурною проблематикою [4]. І в цьому плані згадаємо декілька розвідок здобувачів освітньо-наукового ступеня, спрямованих на таку реконструкцію, розміщених, у зв'язку з різними ракурсами бачення проблеми, у різних розділах збірника (В. Бубнова, О. Пшенична, Д. Ходаківський), позаяк ці матеріали надають можливість поглянути на культурно-мистецькі процеси крізь призму шовіністичної політики нашого північного сусіда, якщо мова йде про український контекст. А з іншого – виявити еволюцію творчого мислення вітчизняних митців чи організаторів культурного простору, а також зайвий раз переконатися, що і в минулу добу було чимало знакових постатей вітчизняної культурної практики, які мали власний погляд на ті чи інші проблеми українського соціуму і намагалися зберегти свою національну ідентичність у культурній сфері. Цей ряд продовжує й низка розвідок, спрямованих на реконструкцію культурно-мистецької діяльності провідних особистостей вітчизняної культури (І. Даць, Н. Голей, Д. Боровик, А. Д'яченко, відповідно, постаті О. Тимошенка, М. Губчака, В. Куликова, М. Вайди), в досвіді організації художньої діяльності яких помітно чимало цікавих алгоритмів, які й нині активно використовуються в сучасній практиці.

Теоретико-методологічна проблематика в культурно-мистецьких практиках – одна з важливих складових наукової рефлексії [5]. Залишається такою вона і в даному випуску. У цьому ряду можна відзначити низку досліджень, спрямованих саме на цей сегмент (О. Гнатишин, К. Іщенко, О. Сєрова, В.

Лук'яненко). Незважаючи на різнопрофільність змісту наукового пошуку кожного з названих дослідників, їх розвідки складають помітний внесок у розробку теоретичних засад культури і засвідчують високий рівень організації наукового пошуку у провідних ЗВО країни.

Актуальна в усі часи, утім стимульована нині відповідною політикою МОН України, проблема «творчих запозичень» у різних її формах залишається у суспільній свідомості й наукової спільноти. Особливо складним це питання є й в художній площині, позаяк інтерпретація художнього явища, постаті тощо, втілена у відповідному культурному тексті, не завжди піддається його виявленню чи виділенню в окремий сегмент, здатний стати предметом спеціального обговорення. У цьому зв'язку можна згадати розвідки наших авторів, спрямовані саме на ці чинники (О. Каленюк, О. Панфілова). Це, до речі, ще одна з найбільш актуальних проблем української наукової спільноти. І форм розв'язання цього питання є також чимало. Виходячи за межі розгляду цього питання, нагадаємо, що помітні позитивні зрушення в означеному напрямі відбуваються досить активно, свідченням чого є помітне зменшення наукових розвідок, що надсилаються до редколегії цього збірника останнім часом, а також наших рецензуваннях на запит інших редколегій. Це помітно і на студентських кваліфікаційних дослідженнях та апробаційних статтях, що свідчить про факт розуміння українською спільнотою окресленого питання і намагання уникати подібних фактів.

Серед культурологічної проблематики також є чимало оригінальних матеріалів. Звернемо, до прикладу, увагу на розвідку В. Петренка, спрямовану на дослідження екзистенційних вимірів війни, означуючи цей пошук трьома напрямами: дійсності, реальності та віртуальності, виявивши на цій підставі основні виклики, що постають перед індивідом, який переживає досвід війни. «Військова проблематика» крізь призму культури продовжується й у науковому пошуку згаданого вже А. Богуцького – з його дослідженням соціокультурних практик нової «нормальності» в контексті адаптації до можливого довготривалого воєнного стану.

У цьому контексті своє дослідження розгортає й І. Кравець, предметом студіювання якої є «аналіз наявних політик культурної пам'яті у постгеноцидних суспільствах», прикладом порівняльного аналізу якої стали пам'яттєві політики Ізраїлю та Руанди. Це можна стверджувати і стосовно наукової рефлексії Ю. Марційчук «Візуальні дослідження сучасної культури як результат теоретико-методологічного оновлення: закордонний досвід», змістом якої є виявлення сутності концепції візуального повороту та нових співвідношень між візуальним та вербальним за рахунок зміни дослідницьких парадигм. У статті «наведено причини складного становлення об'єкту візуальних досліджень та виокремлено парадигми їх формування».

Проблема української діаспори в контексті міжкультурної взаємодії – ще один цікавий сегмент бачення організаційно-культурної практики співвітчизників в історичній ретроспективі. Тим більше – нині, коли формується нова генерація української інтелігенції в світі, сформована вже новими суспільними обставинами, що активно відновлює власну соціокультурну творчість за межами країни (І. Гаюк, О. Підсуха).

Активну участь у формуванні змісту наших збірників бере китайська наукова спільнота (Жень Цзяці, Гао Дацянь, Ітао Дун, Ян Цзілінь, Хуан Цзехуй) чи дослідники Азербайджанської національної академії наук в особі Інституту архітектури та образотворчого мистецтва (Н.Я.Г.Примова), представлена здобувачами освітньо-наукових ступенів чи вже сформованими фахівцями, добре знайомими з українськими науково-дослідними реаліями Київської, Львівської, Одеської національних музичних академій чи академій мистецтв, а також ЗВО іншого тематичного спрямування – Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, провідний напрям публікаційної активності яких – ознайомлення зі специфікою становлення китайської генерації сучасних композиторів, фестивального руху чи ретроспективний огляд окремих інокультурних практик у державах, що сформувалися після розпаду СРСР. Їх розвідки цікаві розширенням тематичного розмаїття культурного простору, педалюванням уваги на символіці національного мистецтва, а також можливістю для українських молодих науковців опановувати технології презентації результатів досліджень, акцентуванням на найбільш оригінальних чинниках національних культур тощо.

Поступово розширюється й поглиблюється тематичний ряд інших розділів – «Дизайн», «Менеджмент соціокультурної діяльності» та «Музеєзнавство. Пам'яткознавство», тематичний зміст яких формують відомі вітчизняні дослідники (С. Гаврилюк, Т. Кароєва, Т. Кротова, О. Поліщук, Л. Коваль, В. Маслак), які, у співтворчості зі своїми колегами, додають оригінальності науковому пошуку.

Насамкінець, виходячи з основного ідеологічного постулату цього збірника – «війна і культурна діяльність», наголосимо на дослідженні групи науковців Львівського національного лісотехнічного університету на чолі з І. Прокопчук (Ю. Кантаровський, В. Прокопенко) – «Естетика втрати: трансформації меморіального простору у візуальному мистецтві та дизайні XX-XXI століть», в якому на значному історичному матеріалі здійснено спробу провести ретроспективний аналіз художньо-дизайнерських стратегій меморіальних комплексів, спрямованих на усвідомлення та візуальне

відображення теми втрати. Авторами визначено концептуальні засади «проєктування українського Марсового поля як відкритого середовища пам'яті і гідності. Наголошено, що сучасний меморіал має стати живою формою публічного діалогу, простором тиші і рефлексії, що.... надає можливість пам'ятати», що й має скласти нову парадигму культури пам'яті.

Список використаної літератури:

1. Білецька Т., Левкова О., Савчак І. Концепція нової національної культурної політики України. Культурний код Східного парнерства. URL: kultura.org.ua/wp-content/uploads/FINALConcept_RoadMap_UA_Culture CodingEaP.pdf.

2. Голька М. Суспільна пам'ять та її імпланти / пер. з польськ. В. Саган. Київ : Ніка-Центр, 2022. 216 с.

3. Державна стратегія регіонального розвитку на 2021-2027 роки : Постанова Кабінету Міністрів України від 05.08.2020 № 695. URL : https:// zakon.rada.gov.ua/laws/show/695-2020-п#Text (дата звернення : 23.03.2025).

4. Олійник О. Культурне виробництво: суб'єкти, особливості процесу і контроверсії: монографія / Ін-т культурології НАМ України. Київ, 2023. 288 с.

5. Ясь О. Темпоральності війни. Сучасна російсько-українська війна на перехрестях історичного часу / За ред. В. Смолія. Київ : НАН України. Ін-т історії України, 2024. 178 с. URL: http:// resource.history.org.ua/item/0018335.

References

1. Biletska T., Levkova O., Savchak I. Kontseptsiia novoi natsionalnoi kulturnoi polityky Ukrainy. Kulturnyi kod Skhidnoho parnerstva. URL: kultura.org.ua/wp-content/uploads/FINALConcept_RoadMap_UA_Culture CodingEaP.pdf.

2. Golka M. Suspilna pamiat ta yii implanty / per. z polsk. V. Sahan. Kyiv : Nika-Tsentr, 2022. 216 s.

3. Derzhavna stratehiia rehionalnoho rozvytku na 2021-2027 roky : Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 05.08.2020 № 695. URL : https:// zakon.rada.gov.ua/laws/show/695-2020-p#Text (data zvernennia : 23.03.2025).

4. Oliinyk O. Kulturne vyrobnytstvo: subiekty, osoblyvosti protsesu i kontroversii: monohrafiia / In-t kulturolohii NAM Ukrainy. Kyiv, 2023. 288 s.

5. Yas O. Temporalnosti viiny. Suchasna rosiisko-ukrainska viina na perekhrestiakh istorychnoho chasu / Za red. V. Smoliia. Kyiv : NAN Ukrainy. In-t istorii Ukrainy, 2024. 178 s. URL: http:// resource.history.org.ua/item/0018335.

UDC 437.182.11

CULTURAL ACTIVITY AS A FORM OF PERSONALITY REPRESENTATION

Serhiy VYTKALOV – Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of Event Industries, Culturology and Museology, Rivne State Humanitarian University, Rivne

Volodymyr VYTKALOV – Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Event Industries, Culturology and Museology, RDHU, Rivne

The thematic content of Issue 50 of the professional scientific collection «Ukrainian Culture: Past, Present, Development Paths» is analyzed; its difference from previous editions is revealed; it is emphasized that the war deepened intercultural communication and turned scientific or cultural activity in general into an active factor in the consolidation of Ukrainian society; The expansion of the thematic range of research is emphasized due to new issues and works of foreign scholars who are trying to fit the cultural experience of their own countries into the modern world context.

Key words: scientific activity, intercultural communication, museology, art, social cataclysms and war, current problems of socio-cultural development.

Стаття надійшла до редакції 25.05.2025
Отримано після доопрацювання 25.05.2025
Прийнято до друку 25.05.2025

НАПРЯМ «МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО»
Розділ І. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Part I. HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF THE WORLD CULTURE

УДК 7.031

ЗОБРАЖЕННЯ, ПОВ'ЯЗАНІ З ОБРЯДАМИ ІНІЦІАЦІЙ, У ПЕЧЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ КАМ'ЯНОГО ВІКУ

Ярослава БОНДАРЧУК – доктор мистецтвознавства,
доцент кафедри інформаційно-документних комунікацій,
Національний університет «Острозька академія», м. Острог
http://orcid.org/0000-0002-6638-4399
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.930
Yaroslava.Bondarchuk@oa.edu.ua

Розглянуто відбитки рук підлітків у печерах кам'яного віку у взаємозв'язку з супутніми їм зображеннями магічних чисел місячного календаря, жінок та фітофагів (задіюваних у магії розмноження) як сліди обрядів ініціацій від часу виникнення цих обрядів на початку верхнього палеоліту (38, 8 тис. років до н. е.) до їх згасання в період мезоліту 12-10 тис. р. до н. е. Узагальнення смислового навантаження розглянутих артефактів пов'язується з гіпотезою щодо відображення основних релігійних ідей того чи іншого історичного періоду в релігійно-філософській інтерпретації домінуючого в цей період знаку зодіаку, в якому внаслідок прецесії протягом 2150 років знаходиться точка перетину екліптики та екватора (точка весняного рівнодення). Автор зіставляє релігійно-етичні ідеї, пов'язані з обрядами ініціацій, з характеристиками зодіакальних знаків, домінуючих у часи зародження і розвою цих обрядів. Робиться висновок, що відображення головних культів та ідей в релігійно-філософських характеристиках зодіакальних знаків можна констатувати не лише в період розвитку астрономії, але і в первісних суспільствах, які не мали уявлення про зодіак.

Ключові слова: мистецтво палеоліту, відбитки рук, ініціація, релігійно-етичні ідеї, духовна еволюція, прецесія, зодіакальні знаки Терезів, Діви, Лева.

Постановка проблеми: Найбільш давнім обрядом, пов'язаним безпосередньо з вихованням молодого покоління в родоплемінних общинах палеоліту, був обряд ініціації. Чи залишились сліди ініціацій? Які зображення в печерах кам'яного віку можна пов'язати з обрядами ініціації? Ці питання залишаються невирішеними в сучасній культурології і мистецтвознавстві.

Виникнення нових релігійно-етичних ідей і нових обрядів, пов'язаних із вихованням молодого покоління, доцільно розглянути в контексті гіпотези, що висувається в працях вчених XX – XXI ст. і стосується відображення провідних релігійно-світоглядних уявлень того чи іншого історичного періоду в назві та філософсько-релігійній інтерпретації домінуючого в цей період зодіакального знака, у якому внаслідок явища прецесії протягом 2150 років знаходиться точка перетину екліптики і екватора (точка весняного рівнодення).

Аналіз інформаційної бази дослідження. Означена гіпотеза розглядалась у працях Джорджіо де Сантільяни, Герти фон Дегенд, Менлі Холла, Клайва Рагглса, Олександра Гурштейна, Миколи Чмихова та інших учених XX – XXI ст. Зокрема, Клайв Рагглс у вступній частині монографії «Давня астрономія: енциклопедія космології і міфів» («Ancient Astronomy: An Encyclopedia of Cosmologies and Myth») зазначав, що Джорджіо де Сантільяна і Герта фон Дегенд у книзі «Млин Гамлета» (1969 р.) висловили думку, «що конкретні астрономічні знання, а саме, зміщення всієї мантії зірок протягом століть через явище, відоме як прецесія, були систематично «закодовані» в міфологічних оповіданнях у всьому світі протягом багатьох тисячоліть» [15]. О. Гурштейн у статті «Про походження зодіакальних сузір'їв» («On the Origin of the Zodiacal Constellations», 1993) здійснив реконструкцію поступового створення зодіакального кола з 12 сузір'їв на основі індоєвропейських і шумеро-аккадських релігійно-культурних даних [12]. Одним із перших українських учених, який спробував пов'язати дослідження, пам'яток археології та мистецтва з колообігом сонця під зодіакальними сузір'ями, був Микола Чмихов. У курсі лекцій «Археологія та стародавня історія України» (1992 р.), монографії «Від Яйця-райця до ідеї Спасителя» (2001 р.) та численних статтях він зазначав, що переміщення точки весняного рівнодення з одного в інше зодіакальне сузір'я вперше письмово зафіксовано вавилонськими астрономами в міфі про створення всесвіту богом весняного сонця Мардуком з тіла божества хаосу Тіамат.

Як сказано в міфі, «Мардук поставив на чолі зодіаку сузір'я Тельця, перед ним зодіак очолювали

© Бондарчук Я., 2025 р.

Близнята, а після нього зодіак буде очолювати Овен» [6; 145]. «Небосхил прикрасив Мардук дванадцятьма великими сузір'ями, визначивши для кожного з них дві тисячі років. Першу подвійну тисячу років доручив він стояти на варті Близнюкам, на зміну їм мав прийти Небесний Телець, а тим часом Овен дожидався своєї черги. Дослідники відносять цей міф – наголошував М. Чмихов, – до III тис. до н. е., тому його дані безцінні з низки причин. Перш за все, тому що в ньому зодіак складається саме з 12 сузір'їв. Особливу увагу звернено на три сузір'я (Близнюки, Телець, Овен), назви яких збереглися до наших днів. Нарешті тут чітко виражена ідея послідовного переходу главенства в зодіаку як результат явища прецесії (приблизно через 2 тис. років) від Близнюків (головних у зодіаку в 6680 – 4400 рр. до н. е.) до Тельця (головного в зодіаку в 4400 – 1710/1700 рр. до н. е.), а в майбутньому до Овна» [7; 267-268]. За словами вченого, людство зрозуміло, що «…весь всесвіт підлягає дії закону універсального колообігу, однією з геоцентричних моделей якого є Зодіак» [8; 20].

Щодо ініціацій, є величезний пласт досліджень (М. Меггіта, У. Станнера, М. Медда, А. Хауїта, М. Аллена, В. Тернера, М. Еліаде), присвячених ініціаціям індіанців, аборигенів Африки, Австралії, Океанії, Вогняної землі та інших архаїчних племен і народів, які ще в XX ст. перебували на стадії первісного ладу. Головні ідеї цих авторів проаналізував етнолог В. Кабо в монографії «Круг і хрест» (1985) [3], у якій висловив припущення, що подібні обряди могли існувати і в первісних общинах. Однак, дослідження, присвяченого відображенню обрядів ініціацій у печерному мистецтві палеоліту, немає. Побіжно про цей обряд згадує Абрам Столяр у монографії «Походження образотворчого мистецтва» (1985 р.), коли розглядає кольорові відбитки рук підлітків. На думку вченого, це сліди «колективно-виробничих ініціацій» [5; 67], у яких головну роль відігравали обряди, пов'язані з мисливською практикою. Червоні відбитки долоней він розглядає як символічні зображення рук, які обагрялися кров'ю звіра під час полювання [5; 62], а зображення біля відбитків рук червоних дисків трактує як «узагальнено-типізовані зображення ран» [5; 66], що підтверджує задіяність цих зображень у магії полювання.

Варто зазначити, що інші дослідники первісного мистецтва: Алькальде дель Ріо [9; 206], Еміль Картальяк і Анрі Брейль [11; 143], Георг Анрі Люке [13; 147-152], Луї-Рене Нужьє [14; 79-80], аналізуючи семантику відбитків долоней, не пов'язують їх з обрядами ініціацій. Зокрема, А. Люке, розглядає відбитки рук як сліди спонтанної дії первісної людини, яка робила їх по підсвідомому посилу («наїтію», натхненню), наслідуючи тварин, що залишали свої сліди. На думку вченого, з того моменту як людина поставила відбиток, вона відчула в собі «зарезервовану» здатність творити і переконавшись у цьому даруванні прагнула відтворити вже інші зображення. Естетично-ігрове натхнення і усвідомлення своєї вродженої здібності творити спричинили до зародження мистецтва. «Все образотворче мистецтво було в цьому зародку, потрібно було тільки, щоб він розвинувся» [13; 152]. Професор археології Тулузького університету Луї-Рене Нужьє, як і його колега, вважав, що відбитки рук спочатку виникали спонтанно. Руки, випадково пофарбовані червоною глиною (яка могла бути на підлозі печери), і притиснуті до стіни, давали на ній «кальку». У подальшому ця дія стає навмисною, виникає «манія калькування руки» [14; 79-80] і сенс цього мотиву. Рука сприймається первісною людиною як головне виробниче і творче начало в її житті в боротьбі з оточуючою природою, адже всі головні виробничі дії: виготовлення знарядь праці та артефактів, полювання, збирання рослин, приготування їжі пов'язувалися з дією руки.

Отже, різноманітність теорій, пов'язаних із відбитками рук на стінах печер, та відсутність остаточної загально прийнятої точки зору дозволяє задекларувати свій погляд на це явище. Найбільш аргументованою, на нашу думку, є позиція А. Столяра, який перший помітив, що відбитки рук належать молодому поколінню, отже, очевидно, робились під час ритуалів ініціацій. Однак акцентуючи на важливості обрядів, пов'язаних із полюванням, автор залишає поза увагою той важливий факт, що ряди червоних дисків, зображені біля відбитків рук, згруповані у ритмах місячного календаря, пов'язаного з магією розмноження, що відповідало головному призначенню ініціацій –перевести підлітків з асексуального стану дитинства в новий статус повноправних членів колективу, яким дозволялось вступати в статеві стосунки і розмножуватись.

Мета цієї статті: розглянути відбитки рук підлітків у печерах кам'яного віку у взаємозв'язку з супутніми їм зображеннями магічних чисел місячного календаря, жінок та фітофагів (задіюваних у магії розмноження) як сліди обрядів ініціацій і з'ясувати, чи відобразились нові ідеї та уявлення, що виникли внаслідок прогресивних змін у соціальному розвої суспільства в 40-35 тис. до н. е. в назвах і релігійно-філософських інтерпретаціях домінуючих на той час зодіакальних знаків Терезів, Діви та Лева, у яких на той час проходила умовна точка перетину екліптики та екватора (точка весняного рівнодення).

Виклад основного матеріалу. Обряди ініціацій виникли внаслідок переходу первісного суспільства на якісно новий рівень соціальних відносин, а саме, перетворення первісних стад на родоплемінні общини. Цей процес почався з розселенням Homo Sapiens по Євразії і тривав приблизно від 40 до 35 тис. р. до н. е. Хоча в ашельську і мустьєрську добу в первісних колективах

панувала ендогамія, очевидно, вже тоді люди розуміли неможливість шлюбних стосунків між родичами. Поступово всередині ендогамного стада або орди виділялись роди і групи родів (фратрії), в яких існувала заборона шлюбів кровноспоріднених членів (екзогамія). Згідно з іншою гіпотезою, дуально-родові колективи утворювались внаслідок об'єднання невеликих первісних стад. Дуальні організації з двох родів або двох фратрій, зв'язаних між собою перехресними шлюбами, складали общини, які об'єднувались у племена. Родоплемінна община ставала не лише провідною соціально-економічною ланкою первісної доби, але й провідною школою передачі досвіду і релігійних вірувань для молодого покоління, «формулятором і носієм релігійно-культового потенціалу первісного суспільства» [3].

У зв'язку з перетворенням первісних стад на родові общини і племена, все більша увага починає приділятися вихованню молодого покоління. Немає сумніву в тому, що вихованням дітей люди займались і раніше. Дітям необхідно було передавати навики полювання, риболовлі, збиральництва, виготовлення знарядь праці, адже вони не були вродженими, безумовними рефлексами. Дітей вчили поведінки в колективі, а згодом релігійних вірувань. Характерною рисою виховання було те, що воно не відділялось від спільної колективної діяльності. Виховний вплив здійснювався як безпосередня і переважно спонтанна дія на дитину навколишнього соціального середовища. Вихователями були всі дорослі члени колективу, життя якого було неможливим без виконання певних моральних правил.

На початку верхнього палеоліту внаслідок упорядкування статевих відносин між членами дуально-родових общин і ускладнення релігійних вірувань методи та прийоми виховання молоді урізноманітнюються, з'являються спеціальні обряди виховання, серед яких одним із найважливіших був обряд ініціації (від initiation – звершення таїнства, посвячення) – своєрідний іспит на соціальну дорослість хлопців і дівчат, які досягли фізіологічної зрілості. «Ініціації мали велике виховне значення (привчали до дисципліни, витривалості), прилучали до релігійних та морально-етичних норм племені)» [1; 52].

У складних обрядових комплексах ініціацій можна виділити два головних типи обрядів: посвячувальні та продукуючі. Посвячувальні обряди переводили посвяченого з одного рівня пізнання на інший більш високий і досконалий. Вони означали його символічну смерть та відродження, оскільки у свідомості первісної людини народження і смерть сприймались не як опозиція, а як взаємно подібні події: людина народжується, щоб померти і умирає, щоб народитися знову. Друге народження неофіта повинно бути наслідком його ритуальної смерті, символами якої були рубці на тілі, татуювання, видалення зубів і фаланг пальців. А. Столяр трактує відбитки рук підлітків без фаланг як наслідок обрядів, пов'язаних із мисливською практикою. На думку вченого, юнаку символічно або насправді відтинали фалангу ніби він втратив її на полюванні, що свідчило про сміливість, витримку, відданість і безкорисність майбутнього мисливця, який заради своєї общини готовий був бути пораненим і покаліченим; «виробничі каліцтва сприймались як знак мисливських заслуг» [5; 67]. Натомість, В. Кабо розглядає ритуальні каліцтва як символічну смерть старого тіла і відродження неофіта у новому тілі, що символізувало його нове народження для істинного повноцінного життя обраних, які володіють знаннями міфологічної історії племені, таїн культу, кому доступна участь у сакральному житті общини. Посвячений повинен був «відчути дотик до священного трансцендентного світу міфу і культу, що лежить над видимим світом повсякденності і управляє їм» [3].

Крім посвячувальних обрядів, якими підлітки прилучались до сакральних культових таємниць свого племені, не меншу роль в обрядовому комплексі ініціацій відігравали обряди продукуючої магії або статевої зрілості. У аборигенів Австралії, Америки, Африки XX ст. ці обряди не пов'язувались із допуском до священних таїн і культів. Але в первісному світі обидва типи обрядів були тісно пов'язані і складали одне ціле, один цикл. В. Кабо називає його головним обрядом людства, який відображав увесь його релігійний світ з його міфологією, магією, образами надприродних істот, головною ідеєю якого було продовження життя [3]. Згідно з даними Т. Уолдрона, середній вік чоловіків становив у той час 33,3 року, а жінок – 28,7 року [16; 66]. На цьому тлі підлітки сприймались як повноцінні члени суспільства, готові до репродуктивної діяльності. Для родової общини це був безцінний матеріал, особливо необхідний для її подальшого розвитку.

Своєрідними пам'ятними знаками обряду ініціацій можна вважати відбитки рук підлітків, залишені ними на стінах печер. На сьогодні відомо майже 20 печер із відбитками рук. Це печери: Гаргас (понад 200 відбитків рук), Ель Кастільйо (50 відбитків), Мальтравьєзо (30), Пеш Мерль (10), Тібірак (10), Фон де Гом, Комбарель, Труа Фрер, Бедеяк, Еббу, Бейсак, Бейоль, Ла Бом-Латрон, Рокамадур, Берніфаль, Портель, Альтаміра, Пальїчі та ін. На сьогодні відомо більше 350 відбитків рук. Майже всі з перерахованих пам'яток належать до періоду солютре-мадлен (26,3 – 11,4 тис. р. до н. е.). Але найдавніші відбитки в печері Альтаміра датуються 35 – 34 тис. р. до н. е., а в печері Ель Кастільйо 38,8 тис. р. до н. е. [10].

Важливо зазначити, що трапляються відбитки рук, що датуються ще більш раннім часом. Наприклад, в іспанській печері Мальтравьєзо є один відбиток долоні, зроблений 66, 7 тис. р. т. Але це

одинокий слід, не пов'язаний з обрядом ініціації, у якому брало участь багато людей. У деяких печерах, де є відбитки рук на підлозі, збереглися сліди ніг, які належали юному поколінню.

Відбитки долонь були двох видів: позитивні, коли відбиток був кольоровий, а тло залишалось не пофарбованим, і негативні, коли, навпаки, відбиток руки залишався без фарби, а тло утворювалось напилюванням фарби через рот на руку і являло собою ореол навколо руки. В обох випадках – для фарбування руки або для напилювання на руку найчастіше застосовувалась вохра (окис або двоокис заліза) – від жовтого до червоного відтінку – символічний колір сили та енергії, що з часів мустьє асоціювався з кров'ю, благодатною життєвою силою і широко використовувався у відповідних магічних обрядах. Червоною вохрою натирали скульптурки жінок, щоб у лоні справжньої жінки зародилось життя нової людини, червоною вохрою посипали померлих, знову ж таки для того, щоб дати їм друге життя. Тому логічно припустити, що, щедро набризкуючи червону фарбу на притиснуту до стіни руку підлітка, так, що навколо неї залишався червоний німб-ореол, первісні служителі культу намагались викликати перехід життєдайної сили до власника руки, адже вірили в містичний зв'язок між частиною і цілим. Цей обряд був своєрідною молитвою за здоров'я і благополуччя підлітка. Таким чином, відбиток руки набував сакрального значення, а оскільки рука була першою рахівницею, разом із нею сакралізувалося число «5». Іноді навколо руки підлітка робився ореол з темної, майже чорної фарби з двоокису марганцю. Чорний колір землі вважався кольором народження і початку речей, отже також пов'язаний з розмножувальною магією. Зокрема, всі ритуальні скульптурки жінки-пташки з Мізинської стоянки пофарбовані в чорний колір.

Важливо зазначити, що відбитки рук у багатьох печерах виступають у контексті із зображеннями бика та рядів червоних дисків (плям), відображаючи разом з ними найважливіші образи палеолітичної свідомості і осмислення зв'язків між ними. А. Столяр трактував червоні диски як символічні зображення ран, пов'язуючи їх із мисливською магією. Проте, червоні плями розміщено в ряд і згруповано по «7» і «14» – числом днів у фазах місячного календаря. Ще з періоду пізнього ашелю, як свідчать деякі артефакти, наприклад, хребець слона з печери Странска Скала та кістка з печери Більцингслебен, числові ряди з семи або чотирнадцяти позначок, пов'язувалися з фазами Місяця і задіювалися у магії розмноження. Адже фази Місяця, пов'язані з місячними циклами жінок, використовувались ними у визначення термінів зачаття і народження дитини. Зображеннями биків, коней, зубрів та інших травоїдних тварин вважались зооморфними символами чоловічої сексуальної потенції, яка дає насіння життя. У печері Ель Кастільйо відбитки рук поєднуються із зображенням биків і червоних дисків (плям). Зокрема, від нижнього відбитка руки вгору йде чіткий ряд із 7-ми дисків. Ще 5 червоних плям розміщено вище біля інших відбитків рук (рис. 1). Можна гіпотетично припустити, що якщо числовий ритм «7», пов'язаний з фазою Місяця, був жіночим знаком, то числовий ритм «5», пов'язаний з рукою, очевидно, був знаком чоловічим.

Крім цього, тут розміщені зображення червоних абстрактних фігур, звужених і заокруглених у верхній частині, які можна трактувати як символічні малюнки чоловічих і жіночих статевих органів, що віддалено нагадують фалоси та вульви, а оскільки зображений біля них чорний знак, схожий до дерева, має 9 відгалужень, це може відповідати 9 місяцям вагітності жінок.

Характерні приклади композицій, у яких відбитки рук підлітків, поєднуються з числовими рядами місячного календаря і зображенням травоїдних тварин, як символами продукуючої магії, виявлено в печерах останнього періоду палеоліту: Ла Пасьєга, Ласко, Пеш Мерль, Гаргас, Руффіньяк, Пілета, Марсула та ін. Особливий інтерес викликають магічні числові ряди на двохметрові зображення двох коней рідкісної породи – білих з чорними плямами у печері Пеш Мерль. Дослідження вчених, проведені на генетичному рівні, дозволяють стверджувати, що й тут намальовано коней, які жили в 17 – 14 тис. до н. е. І все ж цей малюнок не є простим візуальним відображенням плямистих коней, оскільки чорні і червоні плями розміщено не лише на тулубах коней, але й навкруг них. Зокрема, під крупами кожного коня зображено по два ряди по 7 дисків. Чітко видно 7 темних дисків над шиєю та головою правого коня. Подібні зображення коня та двох бізонів, вкритих плямами, відкрито в 1897 р. Ф. Реньйо в печері Марсула. На тулуби тварин пензлем або тампоном нанесено великі червоні плями, розташовані акуратними лініями у шаховому порядку і правильними кривими. Зображення плямистих бізонів наочно підтверджує, що нанесення плям на фігури коней у печері Пеш Мерль, швидше за все, могло бути пов'язане не з відображенням їх породи, а із сакральною числовою символікою місячного календаря і з магією розмноження, як і малюнок риби – символу плодоносності, розміщений на тулубі правого коня. Про обряд ініціації нагадують відбитки долонь підлітків, виконані методом «суффляжа» – розбризкування чорної фарби на поверхню руки. Один відбиток є під конем, а два інших – над зображеннями коней (рис. 2).

В одному з «альковів» печери Пеш Мерль є відбиток руки підлітка, а біля нього група з 12 червоних плям-дисків, які утворюють хрест. Вертикальна вісь хреста, з'єднаного з відбитком руки, складається з 7 червоних дисків-плям. У цій композиції давні символи Сонця (червоний колір, круг, хрест), які виникли ще в ашельській та мустьєрській добі, сполучаються зі знаком людини – відбитком її руки. А

сакральне число «7» пов'язує це зображення з місячним календарем та магією розмноження (рис. 3).

Складна композиція, що включає зображення руки, трьох оленіць, одна з яких вагітна, голови коня, людини та магічні числові ряди у вигляді крапок (дисків), нанесених пальцем, обмазаним червоною фарбою, розміщена біля входу в печеру Ла Пасьега. Над мордою верхньої оленіці два ряди крапок: 9 – у верхньому та 6 у нижньому. Ці числа мали сакральне значення. Термін вагітності оленіці триває від 6 до майже 9 місяців (192 – 242 дні). Число 6 традиційно пов'язується з шістьма головними органами людини: головою, пахом, руками і ногами. Такому трактуванню відповідає схематичне зображення людини з розведеними руками і ногами, розміщене на тлі нижнього зображення оленіці. Над спиною оленіці схематичний малюнок руки (32 см) як символу людини. Біля шиї оленіці бачимо три ряди крапок. У нижньому ряду 15 крапок, які можна пов'язати як із двома фазами місячного календаря, так і з числовим ритмом «5», який традиційно пов'язується з рукою людини або з нею самою. У верхньому і середньому ряду по 14 крапок, разом 28, що відповідає тривалості місячного циклу. Відповідність числових ритмів «7», «14», «28» фазам Місяця, за якими вираховувались терміни вагітності, однозначно пов'язує їх, як і всю композицію, з магією розмноження. В такому контексті зображений угорі композиції трикутник можна трактувати як знак матки, всередині якої зародок (рис. 4).

Поза сумнівом, що в комплексі обрядів ініціацій були обряди, присвячені мисливській практиці, одним з яких став ритуал символічного відтинання пальця, ніби підліток втратив його під час полювання, виявляючи неабияку мисливську активність. Про можливість такого ритуалу свідчать відбитки долоней у печері Гаргас, на яких не вистачає окремих фаланг або цілого пальця (рис. 5). Проте, найважливішу роль в обрядах ініціацій, головним сенсом яких було продовження роду, відігравали ритуали, пов'язані з розмноженням племені.

Очевидно, обряди ініціації проводились у Дальньому залі Ігнатіївської печери, відкритої в 1980 р. у горах Південного Уралу на правому березі р. Сіма. Малюнки Ігнатіївської печери, яких біля 40 груп датуються від 14 – 12 тис. р. до н. е. [2] до 6 тис. р. до н. е. [4]. У печері чітко виділяються чотири частини: вхідний грот, коридор, Велика і Дальня зали. Знаряддя праці (скребки, різці, долота та ін.) виявлено лише у вхідному гроті, який служив житлом. Інші частини печери являли собою сакральну зону. Найбільш важкодоступним приміщенням була Дальня зала, довжина якої 11 м, висота – 2, 5 м. У неї можна потрапити з Великої зали лише через два лази. Один із них починається від підлоги і має висоту майже 0,5 м. По ньому можна просуватись тільки плазуючи. Інший лаз, що нагадує величезну вульву, розташований на висоті 3,5 м. Потрапити в нього можна лише з допомогою спеціального обладнання. Важка доступність Дальньої зали свідчить про особливу сакральність цього приміщення, що підтверджує його зв'язок з обрядами ініціацій або будь-яких інших магічних ритуали, скерованих на розмноження і продовження роду. На стелі Дальньої зали контурною лінією зображено фігури жінки та бізона. Постать червоного бізона завдовжки 2,3 м. значно перевершує зображення інших тварин, розміри яких коливаються від 0,3 до 1, 3 м. Їй надавалось особливе значення. Вона окреслена широкою червоною контурною лінією і ледь тонована в задній частині. Від живота тварини відходить 21 червона крапка. Сім плям нанесено на її тілі, що однозначно пов'язує зображення з місячним календарем і магією розмноження. Смуга з 21 крапки спрямована до схематичного зображення жінки, що лежить у позі родів або статевого акту з широко розведеними ногами. З вульви жінки виходять 3 смуги крапок, які в сумі: 5 + 18 + 5 дають число 28, очевидно пов'язане з менструальним циклом жінок репродуктивного віку та місячним календарем, за яким вираховувались терміни зачаття і народження дитини. Найдовший числовий ряд, що виходить із вульви жінки, намальований на одній лінії зі смугою з 21 крапки, що виходить з черева бізона. Якщо з'єднати зображення бізона і жінки умовною лінією, то трохи нижче від неї можна побачити схематичне зображення пари у вигляді двох погрудь (рис. 6). Отже, хоча в Ігнатіївській печері не виявлено відбитків рук підлітків, ця «картина», поза сумнівом, пов'язує її з обрядами ініціацій. У печері розміщено чимало «орнаментів», що відображають числові ритми місячного календаря: 7 крапок, 7 паралельних рисок, 7 та 14 вигинів стрічки. Можливо, для магічних обрядів продовження роду використовувалась особлива скульптура (створена природою зі сталагміту), яка за своєю формою нагадує жінку, що тримає на колінах дитину.

Ігнатіївська печера є чи не найбільш пізньою пам'яткою, у якій збереглися свідчення обряду ініціації. Її датування дає можливість гіпотетично припустити, що обряд ініціації зникає з початком неоліту, коли людство виходить із печер, підіймаючись на нову сходинку соціального розвою, переходить до осілого способу життя у постійних поселеннях, жителі яких займались спеціалізованим збиранням дикорослих злаків і стояли на порозі землеробства. У постійних поселеннях зростала концентрація населення, поглиблювався розподіл праці, поширювався товарообмін, зароджувалося право власності, стабілізувалися соціальні відносини. Так зване «досуспільство», що складалось із мандруючих племен, поступово перетворювалося на суспільство людей, головною складовою клітинкою якого стає сім'я,

заснована на парному шлюбі. Обряд ініціації, що регулював статеві відносини в дуально-родових колективах, із розпадом родоплемінних общин, ставав непотрібним.

Крім розгляду відбитків рук підлітків на стінах печер у взаємозв'язку з супутніми їм зображеннями, задіюваних у магії розмноження, як слідів обрядів ініціацій, ще одним головним завданням цього дослідження було з'ясувати, чи отримують головні ідеї та уявлення, що виникли внаслідок прогресивних змін у соціальному розвої суспільства в 40 – 35 тис. до н. е., у поняттях і принципах домінуючих на той час зодіакальних знаків: Терезів (40 850 – 38 700 р. до н. е.), Діви (38 700 – 36 550 р. до н. е.), Лева (36 550 – 34 400 р. до н. е.). Урівноважене протистояння двох рівнозначних родів або фратрій у дуально-родових общинах, узгодження стосунків між їх членами, утвердження норм поведінки отримали відображення в головному принципі Терезів – урівноваження двох протилежних начал, який визначається місцем їх розташування на небосхилі. Терези розміщуються між Скорпіоном і Дівою і таким чином вважаються знаком узгодження між Скорпіоном – знаком чоловічого начала, та Дівою – знаком жіночого начала. Вісь Терезів практично збігається з екліптикою – уявною лінією небесної сфери, вздовж якої сонячний диск просувається під 12 зодіакальними сузір'ями протягом року. Завдяки цьому Терези ніби урівноважують верхню і нижню частину небесної сфери.

Із початку нової ери у цьому сузір'ї знаходиться точка осіннього рівнодення (20/21 вересня). За словами римського поета Вергілія: «… Терези урівнюють години дня і ночі і розділяють порівну світло і морок…». Крім урівноваження (рівноваги) з Терезами асоціюються поняття гармонії, розважливості, справедливості, законності. У давньогрецькій міфології Терези були знаряддям першої дружини Зевса – Феміди. Перемігши свого батька Крона, верховний бог утворив із хаосу порядок-космос і вимагав дотримання законів. У цьому йому допомагала Феміда тим, що використовувала чарівні терези для зважування добрих і злих вчинків смертних. Зевс увічнив її, помістивши на небо сузір'я Терезів. Згідно з іншою легендою, Феміда дала терези своїй дочці Астраї (Справедливості), коли послала її на землю, щоб та по справедливості судила людей і приймала розважливі рішення. Отже, головні принципи і поняття, які традиційно пов'язуються зі знаком Терезів, відповідають упорядкуванню відносин у первісних дуально-родових колективах.

Величезна роль жінки в житті родоплемінних общин отримала відображення в характеристиці знака Діви, в якому Сонячна система перебувала від 38 700 до 36 550 р. до н. е. У всіх народів сузір'я Діва асоціювалась із жінкою-матір'ю. Найяскравішу зірку цього сузір'я Спіку в Давньому Єгипті називали «найбільш відданою дружиною», в Давньому Вавилоні – «королевою зірок», давні греки пов'язували сузір'я Діви з богинею Деметрою – Великою Землею-Матір'ю, яка породжує все живе, а християнська релігія асоціювала цю зірку з Дівою Марією. Жінка завжди відігравала значну роль у первісному суспільстві, але саме на початку верхнього палеоліту особливо яскраво виявилась її функція об'єднання ядра родового колективу, навколо якого згуртовувалися всі його члени. За умов, коли рід визначався по материнській лінії, вона ставала символом його сталості, безперервності і спадкоємності поколінь.

Наступним зодіакальним знаком, по якому проходила точка перетину екліптики та екватора з 36 550 до 34 400 р. до н. е., був знак Лева. Це знак вищої влади, лідерства і могутності, ієрархії та підпорядкування, головним управителем якого вважається Сонце – центр, що підпорядковує рух 7 інших планет сонячної системи. У багатьох народів світу цар звірів – лев є зооморфним символом Сонця, коло сонця асоціюється з його головою, а промені – з його рудою гривою. Стихією Лева вважається царственний вогонь влади (на відміну від жрецького вогню священнодійства Стрільця і руйнівного полум'я війни Овна). Характерні особливості знака Лева відповідали принципам ієрархії та підпорядкування, які набули особливої актуальності і стали основою становлення родоплемінних колективів. Як свідчать скульптурки териантропів 3, створені в 36 – 35 тисячолітті до н. е., лев/левиця вважалися культовими тотемами (предками) багатьох первісних общин. Очевидно саме тому образ лева був присутній в обрядах ініціації, які завершувались так званою «хваткою лева».

Висновки. Отже, комплексний семантичний аналіз відбитків рук підлітків у печерах кам'яного віку у взаємозв'язку з супутніми їм графічними зображеннями жінок, магічних чисел місячного календаря і травоїдних тварин, які задіювалися у магії розмноження, однозначно пов'язує їх з ритуалами ініціацій, головною метою яких було переведення підлітків з асексуального стану дитинства в статус повноправних дорослих членів колективу, яким дозволялось продовжувати свій рід.

Результати дослідження показали, що нові ідеї та уявлення, що виникли у свідомості первісної людини в зв'язку з суттєвими прогресивними змінами в соціальному розвої первісного суспільства – переходом в 40 – 35 тисячолітті до н. е. від первісних стад до дуально-родових общин, де чітко регулювались відносини між членами родів і фратрій, отримали відображення в назвах і релігійно-філософських інтерпретаціях домінуючих на той час зодіакальних знаків: Терезів, який відобразив дуальний принцип рівноваги між двома складовими частинами родоплемінних колективів, Діви, який

акцентує виключну роль жінки в продовженні роду, та Лева, з яким пов'язуються уявлення про верховенство, владу, ієрархію та підпорядкування – особливо актуальні внаслідок утворення родоплемінних общин.

Відображення основних уявлень і понять у характеристиці знаків зодіаку в період первісної історії, коли людина не знала зодіакального кола, свідчить, що цей феномен є результатом не людської думки, а Вищого розуму, позначенням етапів духовної еволюції суспільства.

Список використаної літератури:

1. Безвершук Ж. О. Історія культури в термінах і назвах. Київ : Вищ. шк., 2003.

2. Ігнатіївська печера URL: https://mestasily.org/ignat-evskaya-peshhera/ (дата звернення: 07.03.2025).

3. Кабо В. Круг и хрест. URL : https://vladimirkabo.com/books/circle-and-cross/origins-of-archaic-spirituality/initiation-rites (дата звернення: 09.03.2025).

4. Кепін Д. В., Бичковська Г. М. Зарубіжний досвід експонування пам'яток скельного мистецтва. URL: dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/14246/11-Kepin.pdf?sequence=1 (дата звернення: 07.03.2025).

5. Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства. Москва : Искусство, 1985.

6. Чмихов М. О., Кравченко Н. М., Черняков І. Т. Археологія та стародавня історія України: курс лекцій. Київ : Либідь, 1992. 376 с.

7. Чмихов М. О. Від яйця-райця до ідеї Спасителя. Київ : Либідь, 2001. 413 с.

8. Чмихов М. О. Астрономія в житті первісного суспільства (до питання про час утвердження астрономічних знань) / за заг. ред. О. Петрука. Львів : Ін-т прикладних проблем механіки і математики ім. Я.С. Підстригача НАН України *Українське небо. Студії над історією астрономії в Україні: зб. наук. пр.*, 2004. С. 20-30 [767 с.].

9. Alcalde del Rio H., Brenil H., Sierra L. Les cavernes de la Region Cantabrique (Espagne) Monaco, 1911.

10. Cave of El Castillo. URL: https:// en.wikipedia.org/wiki/Cave_of_El_Castillo (дата звернення: 14.04.2024).

11. Cartailhac E, Breuil H : Les peintures et gravures murales des cavernes. IV. Gargas. L'Antropologie, t.XXI. Paris. 1910.

12. Gurshtein. Alexandr On the origin of the zodiacal Constellations. Vistas in Astronomy. URL:https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/0083665693901209 (дата звернення: 28.03.2024).

13. Luquet G.-H. L'art et la religion des Hommes fossiles. Paris, 1926.

14. Nougier L.-R. L'art préhistorique. Paris, 1966.

15. Ruggles, Clive. Ancient Astronomy: An Encyclopedia of Cosmologies and Myth. ABC-CLIO, 2005. Santa Barbara, California, Denver, Colorado, Oxford, Englend. 548 с. С. 19.URL: https://ia903207.us.archive.org/7/items/an-encyclopedia-of-cosmologies-and-myth-in-ancient-astronomy-clive-ruggles/An%20Encyclopedia%20of%20Cosmologies%20and%20Myth%20in%20Ancient-Astronomy%20%20-%20Clive%20Ruggles.pdf (дата звернення: 27.03. 2024).

16. Woldron T. The effects of urbanization on human health / Diet and crafts in towns. The indexes of animal remains from the Roman to the post-medieval period. Eds. D Serjeantson and T Woldron. British Archaeological Reports British series 199, Oxford, 1989. P. 55 –73.

References

1. Bezvershuk Zh. O. History of Culture in Terms and Names. Kyiv : «Vysza szkola», 2003 (in Ukrainian).

2. Ignatievskaya Cave URL: https://mestasily.org/ignat-evskaya-peshhera/ (access date: 07.03.2025) (in Ukrainian).

3. Kabo V. Circle and Cross. URL: https://vladimirkabo.com/books/circle-and-cross/origins-of-archaic-spirituality/initiation-rites (access date: 09.03.2025) (in Russian).

4. Kepin D. V., Bychkovska G. M. Foreign experience in exhibiting rock art monuments. URL: dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/14246/11-Kepin.pdf?sequence=1 (access date: 07.03.2025) (in Ukrainian).

5. Stolyar A. D. The Origin of Fine Art. Moscow : Art, 1985 (in Russian).

6. Chmykhov M. O., Kravchenko N. M., Chernyakov I. T. Archeology and ancient history of Ukraine: a course of lectures. Kyiv : Libid, 1992. 376 p. (in Ukrainian).

7. Chmykhov M.O. From the egg-raytsya to the idea of the Savior. Kyiv : Libid, 2001. 413 p. (in Ukrainian).

8. Chmykhov M. O. Astronomy in the life of primitive society (on the question of the time of establishment of astronomical knowledge) / / edited by O. Petruk. Lviv: Institute of Applied Problems of Mechanics and Mathematics named after Ya.S. Pidstryhach, NAS of Ukraine Ukrainian Sky. Studies on the History of Astronomy in Ukraine: Collection of Scientific Works, 2004. [767 p.]. P. 20 – 30. (in Ukrainian).

9. Mayor of the River H., Brenil H., Sierra L. The caves of the Cantabrian Region (Spain) Monaco, 1911(in French).

10. Cave of El Castillo. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Cave_of_El_Castillo (access date: 14.04.2024) (in English).

11. Cartailhac E, Breuil H: The paintings and mural engravings of the caves. IV. Gargas. L'Anthropologie, vol. XXI. Paris. 1910 (in French).

12. Gurshtein. Alexandr On the origin of the zodiacal Constellations. Vistas in Astronomy. URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/0083665693901209 (access date: 28.03.2024) (in English).

13. Luquet G.-H. The Art and Religion of Fossil Men. Paris, 1926 (in French).

14. Nougier L.-R. Prehistoric art. Paris, 1966 (in French).

15. Ruggles, Clive. Ancient Astronomy: An Encyclopedia of Cosmologies and Myth. ABC-CLIO, 2005. Santa Barbara, California, Denver, Colorado, Oxford, Englend. 548 с. С. 19.URL: https://ia903207.us.archive.org/7/items/an-encyclopedia-of-cosmologies-and-myth-in-ancient-astronomy-clive-ruggles/An%20Encyclopedia%20of%20Cosmologies%20and%

20Myth%20in%20Ancient-Astronomy%20%20-%20Clive%20Ruggles.pdf (дата звернення: 27.03. 2024) (in English).

16. Woldron T. The effects of urbanization on human health / Diet and crafts in towns. The indexes of animal remains from the Roman to the post-medieval period. Eds. D Serjeantson and T Woldron. British Archaeological Reports British series 199, Oxford, 1989. p. 55 –73 (in English).

UDC 7.031

IMAGES RELATED TO INITIATION RITES IN CAVE ART OF THE STONE AGE

Yaroslava BONDARCHUK – Doctor of Art History, associate professor
of the department information and document communications,
The National University «Ostroh Academy»

The article examines the handprints of teenagers in Stone Age caves in relation to the accompanying images of the magical numbers of the lunar calendar, women and phytophages (used in the magic of reproduction) as traces of initiation rites from the beginning of the Upper Paleolithic (38.8 thousand years BC) to their extinction in the Mesolithic period 12-10 thousand years BC. The generalization of the semantic load of the considered artifacts is connected with the hypothesis regarding the reflection of the main religious ideas of this or that historical period in the religious-philosophical interpretation of the zodiac sign dominant in this period, in which, as a result of precession, the conventional point of intersection of the ecliptic and the equator (the point of the vernal equinox) moves for 2,150 years. The author compares the religious and ethical ideas associated with the rites of initiation with the characteristics of the zodiac signs that dominated the times of the origin and development of these rites. t is concluded that the reflection of the main cults and ideas in the religious and philosophical characteristics of the zodiac signs can be ascertained not only during the development of astronomy, but also in primitive societies that had no idea about the zodiac.

Key words: Paleolithic art, handprints, initiation, religious and ethical ideas, spiritual evolution, precession, zodiac signs Libra, Virgo, Leo.

IMAGES RELATED TO INITIATION RITES IN CAVE ART OF THE STONE AGE

Yaroslava BONDARCHUK – Doctor of Art History, associate professor
of the department information and document communications,
The National University «Ostroh Academy»

The purpose of the article: to consider the handprints of teenagers in Stone Age caves in relation to the accompanying images of the magical numbers of the lunar calendar and phytophagic (used in the magic of reproduction) as traces of initiation and to find out whether new ideas and concepts that arose as a result of progressive changes in the social development of society in the 40-35 millennium BC were reflected. in the names and religio-philosophical interpretations of the then-dominant zodiac signs of Libra, Virgo and Leo, in which at that time the conventional point of intersection of the ecliptic and the equator (the point of the spring equinox) passed.

The methodological basis of the research were the works by Zh. Bezvershuk, G.-H. Luquet, L.-R. Nougier, A. Stolyar, V. Kabo, Cl. Ruggles, O. Gurstein, M. Chmykhov.

As a result of the study, it was found that the handprints of teenagers in many Stone Age caves are combined with rows of red discs (spots) grouped in the numerical rhythms of the lunar calendar, which was used by women in reproductive magic to determine the dates of conception and birth of a child. Near palm prints, there are also images of phytophages, which in the minds of primitive man were perceived as zoomorphic images of the male fertilizing potency that gives the seeds of life. This unequivocally indicates that the handprints of teenagers were associated with initiation rites, the main purpose of which was to transfer teenagers from the asexual state of childhood to the status of full-fledged adult members of the collective, who were allowed to continue their lineage.

The rite of initiation appeared as a result of the transition from primitive herds to tribal communities, where relations between members of clans and phratries were clearly regulated. New ideas and concepts that arose in the consciousness of Paleolithic man in connection with significant progressive changes in the social development of primitive society were reflected in the names and characteristics of the zodiac signs dominant at that time. The main principles and concepts of the sign of Libra (40,850 – 38,700 BC) – balance (balanced opposition), agreement, harmony, order correspond to the regulation of relations between two clans in dual-clan communities, the coordination of relations between their members, and the establishment of norms of behaviour. The zodiac sign of Virgo, which dominated from 38,700 to 36,550 BC, emphasizes the exclusive role of women in procreation. The sign of Leo, dominant from 36,550 to 34,400 BC, is associated with ideas about supremacy, power, hierarchy, and subordination – especially relevant due to the formation of tribal communities. The idea of power, which was affirmed in initiations, was embodied in the image of a lion. In the totemic religions of the world, initiation rites often concluded with the so-called «lion's grip». The reflection of basic ideas and concepts in the characteristics of the zodiac signs during the period of primitive history, when man did not know the zodiacal circle, indicates that this phenomenon is the result not of human thought, but of the Higher Mind, a designation of the stages of the spiritual evolution of society.

The novelty of this research lies in the fact that, for the first time, handprints of teenagers on the walls of caves have been examined as evidence of initiation rites, in which reproductive magic rites played an important role, aimed at granting teenagers the status of full members of the community who can continue their lineage.

For the first time, new ideas and representations of primitive man, which arose as a result of the transition of society to a new level of social relations - the formation of dual-ancestral communities, were considered in the context of the hypothesis put forward in the works of scientists of the 20 – 21 st centuries and consists in the fact that the main

ideas and representations of any historical period are reflected in the name and interpretation of the dominant zodiac sign in that period, in which, due to the phenomenon of precession, the conditional point of intersection of the ecliptic and the equator (the point of the vernal equinox) passes for 2150 years.

Practical significance. Theoretical conclusions can be used to further explore this issue, to teach the history of art, history of world and national culture, when writing scientific works on the history of art.

Key words: Paleolithic art, handprints, initiation, religious and ethical ideas, spiritual evolution, precession, zodiac signs Libra, Virgo, Leo.

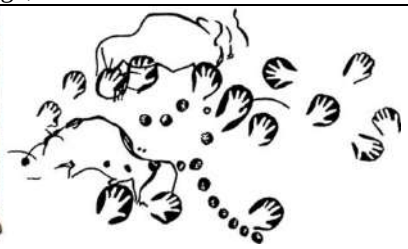


Рис. 1. Відбитки рук підлітків із зображенням фітофагів і 7 червоних дисків у печері Ель Кастільйо (Іспанія). 36,8 – 35,3 тис. р. до н. е.

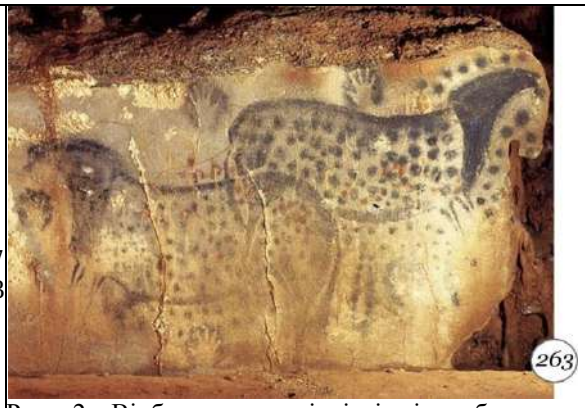


Рис. 2. Відбитки рук підлітків із зображенням плямистих коней і чорних дисків у печері Пеш Мерль (Франція). 18 – 14 тис. р. до н. е.

Рис. 3. Відбиток руки із зображенням хреста з червоних дисків у печері Пеш Мерль (Франція). 18 – 14 тис. р. до н. е.

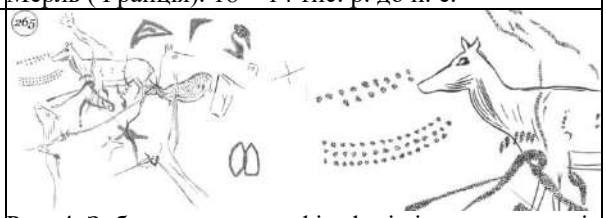


Рис. 4. Зображення руки, фітофагів і числових рядів місячного календаря в печері Ла Пасьєга (Іспанія). 17,9 – 15 тис. р. до н. е.

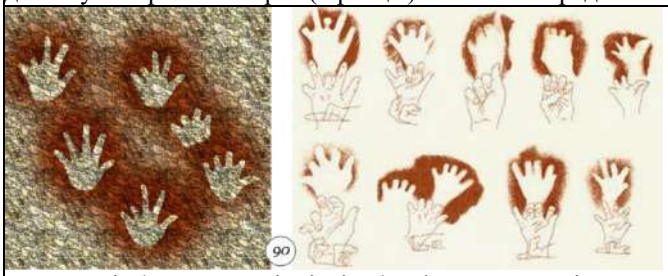


Рис. 5. Відбитки рук підлітків без фаланг пальців у печері Гаргас (Іспанія). 30 – 27 тис. р. до н. е.

Рис. 6. Зображення бізона, жінки і числових рядів місячного календаря в Ігнатіївській печері (Південний Урал). 13 – 9 тис. р. до н. Е

Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 18.02.202

УДК: 130.2:7.041:7.044.

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ ЛАВІНІЇ ФОНТАНИ В РАННЬОМОДЕРНІЙ БОЛОНЬЇ ТА РИМІ

Олена ГОНЧАРОВА – доктор культурології, професор,
професор кафедри музейного менеджменту,
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна
http://orcid.org/0000-0002-8649-9361
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.932
o.m_goncharova@yahoo.com

Мета дослідження – виявити специфіку культурно-мистецьких практик болонської художниці Лавінії Фонтани у ранньомодерний період італійської культури. *Методологія* базується на комплексному підході, що складається з історичних методів дослідження: біографічного, історико-хронологічного, історико-порівняльного, а також іконографічного та іконологічного. Дослідження засновано на принципах об'єктивності та логічності в поєднанні з науковими підходами з позицій соціально-антропологічного детермінізму та діалектичного взаємозв'язку історико-культурного контексту та життєвого світу особистості, що дало змогу досягти обґрунтованих результатів дослідження. *Наукова новизна дослідження* полягає в обґрунтуванні важливості культурно-мистецьких практик Лавінії Фонтани в ранньомодерній Болоньї та Римі для сучасної культурології, мистецтвознавства, музеєзнавства. Вперше здійснено комплексний розгляд її мистецьких творів у контексті музейних колекцій, поглиблення культурологічного дискурсу, розвитку музейних практик. *У результаті проведеного дослідження* проаналізовано культурно-мистецьку діяльність жінок у Болоньї, що засвідчує певну свободу виробництва в різних сферах. Виявлено особливу роль Болонського університету (1088 р.), в якому мали право навчатися дівчата, наголошено на культурному впливі меценатів мистецтва. Професійна реалізація жінок-художниць полягає не лише в природі індивідуального генія, а в наявності та доступі до мистецької освіти. Визначено, що у професійному становленні багатьох жінок-художниць значною є роль батька-художника, чоловіка, або коханця-художника. Відтак успішнішою художницею могла бути черниця в монастирі, або донька художника в майстерні свого батька. З'ясовано, що завдячуючи навчанню у школі маньєризму, мистецьким та меценатським контактам її батька, художника Просперо Фонтани, культурному академічному середовищу Болоньї, Лавінія Фонтана змогла отримати диплом Болонського університету, побудувати успішну кар'єру професійної художниці, отримувати престижні замовлення від італійського нобілітету, кардиналів, Римських пап, іспанського короля, короля та посла Персії на портретний, історичний, міфологічний, релігійний живопис, який нині перебуває у музейних та приватних колекціях світу. Культурно-мистецькі й соціально-гуманітарні реалії ранньомодерної Болоньї та Риму засвідчують трансформації парадигми сприйняття образу жінки-художниці.

Ключові слова: Лавінія Фонтана, Просперо Фонтана, Джан Паоло Заппі, ранньомодерна культура Італії, італійська культура, маньєризм, картина, вівтар, мініатюра, жінка-художниця, жінка-мисткиня, культура, культурологія, мистецтво, музеєзнавство, музей, Болонья, Рим.

Актуальність дослідження. Культурно-мистецькі практики жінок-художниць ранньомодерної доби стали предметом досліджень мистецтвознавців в останній третині XX ст. У публікації «Чому не було видатних жінок-художниць?» (1971 р.) Л. Нохлін зазначала, що «основними факторами були обмеження доступу жінок до художньої освіти та соціальні стереотипи маскулінного суспільства. Відповідь на питання, чому не було видатних жінок-художниць, полягає не в природі індивідуального генія чи його відсутності, а в природі існуючих соціальних інститутів та в тому, що вони забороняють або заохочують у різних класах чи групах людей» [54; 55, 42]. Натомість Е. Тафтс у монографії «Наша прихована спадщина, п'ять століть жінок-художниць» (1974 р.) задає інше питання: «Чому нам так мало відомо про видатних жінок-художниць минулого?» [64; xv], вважаючи Лавінію Фонтану найбільш успішною художницею-портретисткою ранньомодерної Італії [64; 31]. У соціально-гуманітарному дискурсі відбулися наукові розвідки, результати яких опубліковано у статтях, дисертаціях, монографіях. Потому 1981 р. у Вашингтоні засновано приватний Національний музей жінок у мистецтві меценатами В. і В. Ф. Холладей [53]. У Національному музеї Прадо у 2019–2020 рр. проведено виставку, присвячену італійським художницям Софонісбі Ангвіссолі та Лавінії Фонтані. Разом із тим увага обумовила підвищений попит на її картини на світових аукціонах, відтак сімейний портрет роботи Л. Фонтани придбано на аукціоні Сотбіс за 602.500 USD приватним колекціонером [14]. Проте в українській культурології та музеєзнавстві дана проблематика залишається малодослідженою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасній історіографії життя і творчість художниці висвітлювалася Б. Бон, Ш. Баркер, Р. Галлі, М. Гаррард, С. Віталі, О. Гончаровою, Л. Руіз Гомес, М. Т. Кантаро, М. Лопез Серрано, Л. Нохлін, К. П. Мерфі, Р. Л. Робінсон, П. Рокко, Ю. Романенковою, Е. Тафтс, В. Фортунаті, В. Чедвік, Л. Д. Чейні та ін. [6, 8-9, 11, 16, 21-22, 25–27, 29-30, 32-33; 40, 43, 54-55, 60–62, 64].

Жінки ранньомодерного періоду італійської культури, як висвітлює М. Гаррард, мали «значну

© Гончарова О., 2025 р.

культурну силу як художниці, меценатки та споживачки мистецтва» [33; 7]. Проте з огляду на обмежені економічні, політичні ролі, майнові права жінок, їх доступ до освіти та влади, Д. Келлі наголошує, що «для жінок не було відродження – принаймні, не в епоху Відродження» [37; 19]. Разом із тим Б. Бон підкреслює, що культурна та мистецька діяльність жінок Болоньї засвідчує їх відносну свободу виробництва в різних сферах [16; 113], оскільки особливу роль відігравав Болонський університет (1088 р.), в якому мали право навчатися дівчата, та патронат поціновувачів мистецтва. Порівняльний аналіз, проведений Л. Д. Чейні, визначає, що «в картинах чоловіків та жінок-художниць однієї епохи: немає відмінностей між жіночим та чоловічим творчим розумом; у жіночих картинах є різні теми, яких немає в чоловічих картинах, з точки зору материнства, абортів та аспектів статевого розвитку» [26; 1]. Проаналізувавши гендерну диференціацію митців, В. Чедвік зазначає, що «наша мова та очікування від мистецтва схильні оцінювати твори, створені жінками як нижчої якості, ніж ті, що створені чоловіками, що призводить до їх нижчої грошової цінності» [7; 4, 25; 21]. М. Т. Кантаро звертає увагу на культурно-мистецьку активність Л. Фонтани упродовж майже сорока п'яти років та створені понад сотні творів, здійснюючи каталог картин, рисунків та втрачених творів [21; 344–349]. В. Фортунаті висвітлює іконографію творів Л. Фонтани, використання майстерних цитат, літературних джерел, які сприяли новому феномену жінки-художниці [29]. Р. Л. Робінсон виявляє жіночий ідеал, характерний для епох Відродження та Бароко, що «частково є прямим відображенням ідеалу, розвиненого в практиці автопортретів жінок» [60; 17; 7, 4]. К. П. Мерфі звертає увагу на роль батька-художника, підтримку чоловіка, вплив мистецького середовища, патронажу з боку нобілітету, суспільства Болоньї і Риму на формування творчої особистості та успіху професійної художниці [43; 287]. Е. Тафтс підкреслює мистецьку активність та комерційну успішність Л. Фонтани, адже її вшановували римські папи та аристократія, з комісійними і цінними подарунками [64; 31].

У XVI – поч. XX ст. ґрунтовні роботи, автори яких висвітлювали життя і творчість болонської художниці Лавінії Фонтани, опублікували Р. Боргіні, Дж. Босі, М. Гваланді, К. Бронзіні, Й. фон Зандрарт, Дж. П. Ломаццо, К. Ч. Мальвазія, Л. М. Регг та ін. [17-20, 39, 41-42, 59, 63].

Варто відзначити діалоги К. О. Бронзіні (1580–1633) «Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo» (1622 р.) – 32-томну працю, присвячену гідності жінок-художниць, скульпторок та аристократок, підготовлену під патронажем жінок флорентійської родини Медічі [19]. У монографії К. Бонафеде «Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi» (1845 р.) ретельно досліджено біографії, діяльність та твори 18 відомих жінок Болоньї, і згадується Л. Фонтана як художниця римського папи Григорія XIII [20; 116–117]. Грунтовністю вирізняється монографія Л. М. Регг «The Women Artists of Bologna» (1907 р.), у якій висвітлено життя, творчість 4 художниць з Болоньї [59].

Мета статті полягає у виявленні та з'ясуванні специфіки культурно-мистецьких практик болонської художниці Лавінії Фонтани у ранньомодерний період італійської культури.

Методологія базується на комплексному підході, що складається з історичних методів дослідження: біографічного, історико-хронологічного, історико-порівняльного, а також іконографічного та іконологічного. Дослідження засновано на принципах об'єктивності та логічності в поєднанні з науковими підходами з позицій соціально-антропологічного детермінізму та діалектичного взаємозв'язку історико-культурного контексту та життєвого світу особистості, що дало змогу досягти обґрунтованих результатів дослідження.

Виклад основного матеріалу. Історія жінок-художниць має подвійну мету: повернути жінок до історії та повернути історію мистецтва жінкам. В епоху Відродження лише кілька десятків жінок могли бути асимільованими до гуманістичного стандарту культури. Проблема полягала в тому, що існувало помітне обмеження можливостей та повноважень жінок. Дослідження проблеми засвідчує, що для жінок не було жодного відродження в епоху Відродження [37; 1, 3]. Адже жінки були позбавлені переваг економічного, політичного прогресу, досягнутого в певні періоди, що дає жінкам інший історичний досвід, ніж чоловікам [37; 4]. Досліджуючи культурно-мистецькі практики, Й. фон Зандрарт зауважує, що жіноче «нещасне покоління завжди бореться з домашніми справами, і тоді вони стають ніжними героїнями та непридатними для мистецтва, але дух генія неодноразово сяяв у них у чудових витворах мистецтва» [63; 170].

Перша жінка, обрана до Римської художньої академії – Лавінія Фонтана (24.08.1552 – 11.08.1614 р.) – народилась у Болоньї у «родині болонського художника Просперо Фонтани та Антонії де Бонардіс» [32; 10]. Як більшість художниць цього часу, Лавінія була портретисткою, а також писала картини на історичні, біблійні та міфологічні сюжети. Написані нею портрети користувались значною популярністю в аристократів та науковців міста [29].

Із часу її дебюту 1570 р. та до смерті 1614 р. художниця писала великі вівтарні образи, картини та мініатюри на міді. Вона написала понад сотню картин, використовуючи різні види матеріалів: полотно, дерево, мідь, папір, олово. Її мистецьке та особисте життя пов'язане з середовищем рідного міста,

вихованням у пізньоманьєристській живописній культурі, впливом батька-художника та історичним контекстом. Художньо поєднавши засади пізнього маньєризму з ідейними потребами контрреформаційного живопису, вона засвоїла натуралістичні новації середовища однолітків Караччі [21; 1].

До кінця XVI ст. живопис у Болоньї не культивувався так як у багатьох містах Італії, зокрема, Мантуї, Феррарі чи Флоренції. Однак пізніші інвентаризації майна з середини 1570-х років свідчать про зростання попиту на картини [43; 28–30]. Створення релігійних картин, вівтарних образів для приватних, сімейних каплиць у парафіяльних церквах та творів на замовлення релігійних орденів пов'язане з працею кардинала Дж. Палеотті, архієпископа Болоньї, «Discorso intorno alle immagini sacre e profano», яка сформувала ідеологічне підґрунтя для художніх творів у місті [43; 28–30].

У 1088 р. у Болоньї засновано перший університет в Європі, який зараховував на навчання дівчат. У Болоньї була найрозвиненіша – можливо, єдина – школа жінок-художниць за межами монастиря в ранньомодерній Італії, починаючи з XI ст., розвиваючись у суспільстві XVI ст. та процвітаючи протягом XVII ст. [16; 113]. Університетський дух сприяв лібералізації поглядів, що дозволило Л. Фонтані отримати мистецьку освіту, здобути диплом Болонського університету та зробити кар'єру [43; 84–85], отримати значні естетичні та інтелектуальні знання, засвоїти та сприйняти емблематичні, міфологічні і філософські традиції, розуміння теоретичних аспектів мистецтва, використання матеріалів та художніх прийомів [27; 6].

Описуючи культурно-мистецькі практики художниці, Р. Боргіні зауважує в «Il riposo» (1584 р.), що «Лавінія, яка дуже добре малює, написала багато картин у громадських і приватних місцях» [17; 568]. Дж. П. Ломаццо звертає увагу в «Idea del tempio della pittura» (1590 р.) на «grandissima ritrattrice, видатну художницю-портретистку. У Болоньї знаходяться твори чудової портретистки та професійної колористки Лавінії Фонтани, доньки Просперо Фонтани, також дуже відомого художника» [39; 161]. Оретті пише, що шляхетні дами Болоньї вважали кольори картин Лавінії гарними, а зображення їхніх прикрас настільки милими, що всі вони хотіли, щоб вона їх написала, і бажали бути її улюбленицями. Вони також почали платити їй значні ціни за роботу. Баліоні стверджує, що незабаром Лавінія могла зрівнятися з Ван Дейком [59; 203]. К. Бронзіні у «Della dignità et della nobiltà delle donne» (1622 р.) зазначає, що «вона створила картини, рідкісні і дорогі, з гарними головами, рідкісною узгодженістю у суглобах кінцівок і стільки інших приголомшливих чудес, що дивує, як рука жінки могла створити чудові і божественні картини за дуже короткий час» [15; 431–432, 19]. К. Ч. Мальвазія у «*Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi»* (1678 р.) називає Лавінію Фонтану «небесною людиною, яка від природи на роботі» [41; 179] й описує її життя, творчість, картини [41; 176–180].

Лавінія написала відомі портрети аристократів із болонських родин Гоццадіні, Алідозі, Аліпранді, Гарцоні, Руіні, Бонкомпаньї (сина римського папи Григорія XIII, родом із Болоньї); римських родин Боргезе, Утілі Маселлі; науковців К. Сігоніо, Дж. Меркуріалі, А. Аквіліно, Л. Бокка ді Ферро, Е. Боттігарі, римського папи Григорія XIII, монаха Панігароли та ін., усього 57 портретів.

Перший зареєстрований «Автопортрет» Л. Фонтани 1575 р. – рисунок червоною та чорною крейдою [21, xi], який тепер зберігається в колекції П. Моргана в Нью-Йорку. Стиль художниці був досягнутий у тандемі з її художньою освітою, яку культивували в майстерні її батька. Помітний вплив ломбардських портретів італійської знаті роботи С. Ангвіссоли. «Автопортрет» свідчить про те, що Лавінія була зачарована дрібницями репрезентації у живописі [60; 94].

Хоча про історію її раннього дитинства відомо досить мало, деякі елементи встановлені. Родина проживала на віа Галліера (Via Galliera) в Болоньї [32; 10]. Лавінія стала єдиною донькою і спадкоємицею П. Фонтани після смерті брата Фламініо [32; 11] та старшої сестри Емілії у 1568 р. [42; 181; 43, 40]. Як зауважує Дж. Босі, «незважаючи на високі почесті та численні похвали, які вона чула, вона ніколи не запишалася: коли знатні та поважні люди пропонували їй вийти заміж, вона вміла скромно відмовити» [18; 83]. Вона боялася потрапити до рук чоловіка, який через невігластво чи амбіції завадить їй продовжувати займатися ремеслом, від якого вона отримувала стільки пошани та прибутку [18; 84].

«Автопортрет Лавінії за спінетом із служницею» 1577 р. написаний для її нареченого Дж. П. Заппі. Розмір картини (27x24 см) дозволив легко перевезти його з Болоньї до Імоли. Цей невеликий автопортрет Л. Фонтани є важливим документом для підтвердження свідомої ідентичності, якої шукала художниця в пізньому Відродженні. У 25 років, напередодні одруження, Лавінія будує свою історію за допомогою павутини майстерних цитат, використовуючи літературні джерела, які в сер. XVI ст. сприяли новому феномену жінки-художниці [29]. У латинському написі вона проголошує свою ідентичність, відображаючи приклади міфічних жінок-художниць, уславлених Плінієм, 1577 р., 27x24 см, інв. ном. 743, Академія Св. Луки, Рим [12]. Її автопортрет був написаний, і весілля було організовано в 1577 р. [43; 60, 6; 74].

Подвійний портрет подружньої пари, виконаний Л. Фонтаною, демонструє увагу до деталей, якості та

хроматизму. Дві невеликі картини на міді, виконані в 1577–1585 рр., нині перебувають у Музеї Сарагоси, Іспанія [47]. На думку Р. Галлі, художниця могла зобразити себе та чоловіка, Дж. П. Заппі [32; 34].

Характеризуючи особливості її індивідуальної манери, Ю. Романенкова зауважує, що «не стала виключенням з правила і Л. Фонтана, чиї автопортрети 1570-х рр., мабуть, так само традиційні іконографічно, психологічний стан дівчини переданий досить поверхово, проте Лавінія дуже професійно виконує власне з технічної точки зору – вона є справжнім професіоналом, кожна деталь твору прописана бездоганно. Лавінія вдається до зображення себе з суто жіночою делікатністю, в розкішних костюмах, з безліччю мережив та прикрас, кожна деталь яких виписана з професійністю мініатюриста, але при цьому вона не втрачає відчуття цілого, об'єднує роботу тоном, не впадаючи до дріб'язковості» [9; 114]. Водночас вона розширює діапазон синекдохи, репрезентуючи не лише тіло, а й розум, талант і здібності [62; 595], навчаючись грі на музичних інструментах, співу, мистецтву, мовам, включаючи латину, літературу, історію, науку і поезію [60; 96].

Інший автопортрет Л. Фонтани «Автопортрет у студіоло» (*рис. 2*) датований 1579 р. (Галерея Уффіці, коридор Вазарі, Флоренція). Твір є мініатюрою на міді, має лише 15 см у діаметрі, проте на ній проникливо зображено жінку в чоловічому світі, в просторі студіоло. Автопортрет замовлений у 1578 р. римським меценатом А. Чіакконіо, соратником Ф. Орсіні, з кола Фарнезе [60; 105]. Лавінія подарувала автопортрет Чіакконіо на його прохання в 1579 р. [32; 57–58].

Як уважає Б. Бон, спеціалізація на портретному живописі, типова для більшості художниць періоду чинквеченто, прив'язувала жінок до форми мистецтва, яка була менш прибутковою та менш престижною, ніж історичний живопис. Але портрети становлять лише половину з приблизно 112 збережених картин Л. Фонтани, яка також написала чимало приватних релігійних картин і публічних вівтарних образів [16; 115–116].

Першим публічним замовленням Лавінії було «Мадонна Ассунта з Понте-Санто і святі Кассіано і П'єр Крісолого» (Імола, Міська художня галерея), підписане 1584 р., виконане на прохання Муніципальної ради Імоли, за часів римського папи Григорія XIII. Уперше жінка отримала замовлення на вівтар у католицькій Європі. Зміцнена порадою батька, уважно ставлячись до нововведень Карраччі, Фонтана вийшла за рамки пізньоманьєристської традиції в розташуванні святих Кассіано та П'єра Крісолого, захисників міста, і наблизилася до сакрального мистецтва Б. Чезі [29; 46].

Згодом Л. Фонтана виконувала замовлення у церквах Болоньї, написавши картини на релігійні сюжети: «Розп'яття» у церкві Мадонни дель Сокорсо; «Христос з натовпом із 5 хлібами та 2 рибами» у церкві С. Аполонії; «Мадонна з немовлям у повітрі» у церкві С. Джакомо Маджоре, а також портрет члена родини Кальчіна, яка володіє каплицею; велика картина «Розп'яття» у ризниці у вівтарі церкви С. Лучії; «Пресвята Богородиця з немовлям Ісусом, святими Йосифом і Йоакімом» у церкві Мадонни дель Бараккано [28: 23, 30, 35, 118, 121]; «Народження Діви Марії» у церкві С. Б'яджо, тепер у церкві С. Трійці [18, 85]; «Св. Франциск ді Паола благословляє сина Луїзи Савойської» у капелі Віццані церкви Санта-Марія-делла-Морте, 1590 р., нині – у Національній пінакотеці Болоньї, Італії, інв. ном. 505 [17, 568; 18, 85; 35, 26; 57].

Досліджуючи культурно-мистецькі практики Лавінії, Л. М. Регг склала список її творів у Болонській галереї [59; 216–222] та Болонській академії в Італії [59; 213–216].

Картини художниці перебувають нині у музейних та приватних колекціях Європи і США. Зокрема, у колекції Уффіці знаходяться 2 картини і 5 мініатюр художниці Л. Фонтани: «Портрет Франческо Панігароли», 1585 р. (інв. 1890, ном. 807, у колекції Уффіці з 1771 р., нині в Палацо Пітті); «Не торкайтеся мене», 1581 р. (інв. 1890, ном. 1383, у колекції з 1632 р.); мініатюра «Автопортрет Лавінії Фонтани», 1579 р. (інв. 1890, ном. 4013, поступила з вілли Медічі Poggio a Caiano, 1713 р.; у колекції мініатюр Уффіці з 1948 р.) *(Рис. 2);* мініатюра «Портрет молодої людини», ор. 1575–1599 рр. (інв. 1890, ном. 4101, в колекції з 1948 р.); мініатюра «Портрет молодої жінки» (інв. 1890, ном. 8840, у колекції з 1948 р.); мініатюра «Портрет жінки» (інв. 1890, ном. 8842; в колекції Уффіці з 1948 р.); мініатюра «Портрет жінки», сер. XVI ст., (інв. 1890, ном. 8844), в колекції Уффіці з 1948 р. [58; 66]; у кабінеті рисунків та гравюри Уффіці перебуває 11 рисунків із колекції Л. де Медічі [21; 2]; 2 рисунки з колекції Е. Сантареллі 1870 р. [23; 178].

Завдяки колекціонерській діяльності В. Ф. та В. Холладей, заснований ними Національний музей жінок у мистецтві у Вашингтоні, США нині має у колекції 2 репрезентативних портрети аристократок, написані Лавінією: «Портрет Костанци Алідозі», бл. 1594 р., «Портрет дворянки», бл. 1580 р. [53].

У колекції Національної художньої галереї Вашингтона, США, представлено «Портрет Лучії Бонасоні Гарцоні», бл. 1590 р., (інв. ном. 2022.38.1.) *(Рис. 5).* Ця картина відзначає таланти та переплетені історії двох творчих жінок: художниці Л. Фонтани та лютністки й співачки Л. Бонасоні Гарцоні. Фонтана та Гарцоні жили в Болоньї, Італії, у друг. пол. 1500-х рр. і були успішними мисткинями свого часу. Вони обидві подолали обмеження суспільства, де домінували чоловіки, щоб

отримати широке визнання. Фонтана зображує Гарцоні в елегантно деталізованій сукні та коштовностях, що свідчить про її високий статус в італійському суспільстві. На столі позаду неї лежить перевернута лютня разом із нотами для гри на цьому інструменті [50].

Картина на біблійний сюжет «Візит цариці Савської до царя Соломона» поза сумнівом приписується Лавінії з часів Оретті (*Рис. 3)*, 1599 р., Дублін, Національна галерея Ірландії [51]. Напис латинською мовою на основі сходів у лівому кутку дає біблійну цитату, в якій цариця Савська відвідала Соломона та подарувала йому подарунки.

Цариця Савська, почувши про славу царя Соломона в ім'я Господа, прийшла випробувати його загадками з вельми великим багатством, верблюдами з пахощами, золотом, коштовними камінням, подарувавши царю 120 талантів золота та ін., як написано у Біблії, Третій Книзі Царств, 10: 1–2, 10; Другій Книзі Параліпоменон, 9: 1–9 [3]. У манускрипті «Кебра Нагаст», історії королів Ефіопії, описується слава та мудрість царя Соломона та візит Македи, цариці Савської (Шеби) до Єрусалиму з коштовними подарунками, яка повернулась згодом додому вагітною і народила сина Менелека від Соломона [65; XXXI].

На картині жінки в блискучому сучасному вбранні зі золотом і коштовностями стоять біля цариці, яка стає на коліна перед царем Соломоном, поряд представлено слугу, маленьку людину та німецького дога. Це найбільша картина Л. Фонтани, що збереглася і найбільший оповідальний твір, який вона будь-коли створювала. З часів Ланці картина традиційно вважалася алегоричним зображенням мантуанських герцога та герцогині з їхньою свитою. Як зауважує Дж. Босі у «Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze Felsinee» (1855 р., Т. 2), «відомі портрети герцогів Мантуї та різних діячів їх двору, які зображені в алегорії на картині, що зберігається у галереї Замбеккарі, і висвітлює історію Соломона на троні, який приймає царицю Савську» [18; 84]. Е. Тафтс також запропонувала конкретну ідентичність фігури Соломона як В. Гонзаги та його дружини Е. Медічі як цариці Савської [43; 150–151, 64; 32–33]. Патроном цієї картини, ймовірно, був член родини дал'Анні, у якої Елеонора зупинилася в 1600 р., і в якої родина Гонзага зупинялася раніше [43; 153].

Дослідження палітри фарб, які використовувала Л. Фонтана у картині «Візит цариці Савської до царя Соломона», здійснене Національною галереєю Ірландії у 2021 р. засвідчило, що художниця використовувала фарби, серед яких були токсичні елементи, наприклад, кіновар – ртутно-сульфідний пігмент [51]. Ймовірно вони могли впливати як на здоров'я художниці, так і її дітей.

Італія епохи Відродження користувалася різноманітними предметами, створеними як допоміжні засоби при пологах і народженні дитини, серед них підноси для пологів (deschi di parto), камені-талісмани, або відбитки та молитви святої Маргарити. Крім того, у Болоньї з'являється особливий тип релігійної картини в описах майна кінця XVI та початку XVII ст. – quadro (або quadretto) dal letto, який створювався для того, щоб повісити над ліжком або прикріпити до каркаса ліжка. Популярною темою була сцена з життя Христа, Благовіщення або Мадонна з немовлям, як на картині «Свята родина» 1575 р., інв. ном. Gal.-Nr. 121, Галерея старих майстрів, Дрезден, Німеччина [34]; «Весільний бенкет у Кані», бл. 1575–1580 рр., олія на міді, інв. ном. 2022.28, Музей Дж. Пола Гетті, Лос-Анджелес, США [48]. Тому доречно, що в 1590-х рр. Л. Фонтана написала цілу серію невеликих картин типу quadri dal letto, на яких зображено Немовля-Христос, що спить, і Його сім'я оточує Його. Ці невеликі зображення, очевидно, були адаптовані з великомасштабної картини «Святе сімейство зі сплячим Христом-Немовлям», підписаної та датованої 1589 р.

Завдяки зв'язкам, встановленим у Римі з А. Чіакконіо, секретарем іспанського кардинала Ф. Пачеко, Лавінія отримала замовлення на картину, призначену для вівтаря Пантеону немовлят у монастирі Ель-Ескоріал [29]. Картина «Святе сімейство зі сплячим Христом-Немовлям» була надіслана до Ескоріалу і нині знаходиться у 6-й камері вівтаря у каплиці-похованні інфантів [40, 79; 41, 179; 43, 248–249]. Твір багатий іконографічними значеннями, завдяки гаслу «Cor meum vigilat», «Моє серце не спить», Пісня Пісней Соломона, 5:5 [3], зображеному вздовж краю ліжка, на якому лежить Ісус. Алюзія, що нагадує про важливість споглядання та мовчання для досягнення істини.

Ф. Пачеко записує прибуття картини Фонтани до Мадрида в 1593 р. Він пише, що за неї сплачено 2 тис. дукатів [43; 250]. К. Ч. Мальвазія стверджує, що Лавінія Фонтана створила принаймні 10 картин на цю тему, з яких сьогодні відомо лише 5. Серед них 1 – на віллі Боргезе (підписана і датована 1591 р.), 1 – у Стокгольмі, 2 – у приватних колекціях, і 1 – у Музеї образотворчих мистецтв у Бостоні [43; 249].

Картина «Сон Ісуса» з римської галереї Боргезе, що задокументована в домі Боргезе з 1693 р., виконана Л. Фонтаною в 1591 р. (*Рис. 4*). Це – зменшена версія відомої картини зі Святим сімейством іспанського Ескоріала, на якій художниця написала ще фігури святої Єлизавети і двох ангелів, які підтримують завісу балдахіну [31].

Батько художниці – художник П. Фонтана не лише навчив доньку мистецтву живопису, а й подбав про її соціальне становище. Важливим історичним джерелом є публікація «Лавінія Фонтана, художниця 1552–1614» (1940 р., перевид. 2019 р.) Р. Галлі, директора муніципальної бібліотеки Імоли,

де зберігався сімейний архів родини Фонтани–Заппі [32]. Як пише Р. Галлі, 13 лютого 1577 р. С. Заппі зустрівся з П. Фонтаною, щоб попросити руки Лавінії для Дж. Паоло, дворянина, свого другого сина. Ініціатором цього кроку був лікар В. Гіні, син лікаря Л. Гіні з Імоли [32; 12]. Особисто молоді люди не були до того знайомі. Гіпотеза про те, що Дж. Паоло відвідував майстерню П. Фонтани, де закохався в Лавінію, є вигадкою [32; 13]. К. П. Мерфі у монографії «Лавінія Фонтана: художниця та її покровителі в Болоньї XVI ст.» та Р. Галлі у згадуваній вище монографії виявляють деталі шлюбного контракту між Л. Фонтаною та Дж. П. Заппі. В якості приданого Лавінії дали будинок у парафії Сан-Бенедетто, який призначався для її безпеки у вдівстві, але пара не мала жити в ньому. Дж. Паоло мав погодитися не тільки до переїзду до Болоньї, але й до життя з Лавінією в будинку Просперо, де тесть контролюватиме їхні витрати на життя, і він повинен був пообіцяти, що вони з Лавінією не будуть переїжджати з цього будинку до смерті Просперо. Крім того, орендна плата за будинок у Сан-Бенедетто, яка тепер становить 105 лір на рік, мала бути передана на користь Просперо пожиттєво. Після смерті батька вони можуть переїхати, але мають взяти з собою і піклуватися про матір Лавінії. Якщо Заппі не виконає цих обіцянок перед смертю Просперо, С. Заппі доведеться заплатити Просперо 500 скуді [43, 64; 6, 76; 32, 15–16]. Після заміжжя Лавінія залишалася під владою батька, якому мала передавати доходи, проте отримала ідеального чоловіка. Художниця знайшла в особі свого чоловіка людину неперевершеної доброти та характеру: таким чином вона змогла присвятити себе живопису досхочу [18; 84].

Разом із тим у 1593 р. її батько написав заповіт на користь своєї дружини та доньки. Згідно з нотаріальними архівами Болоньї, опублікованими М. Гваланді у «Memorie originali Italiane risguardanti le Belle Arti» (1842 р., Т. 3), «VIII. 1593. 15 березня, акт Джуліо Чезаре Велі L. X. N. 28. Заповіт Просперо, сина Сільвіо, художника ФОНТАНА. Просперо, парафії св. Крістіни делла Фондацца… Залишив своїй дружині Антонії Бонарді 350 лір та право користування будинком на вул. Галліера. Після цього він призначив свою доньку спадкоємицею, ЛАВІНІЮ відому художницю, заміжню за Дж. Паоло Заппі» [42; 181].

Вона продовжувала регулярно підписувати свої картини до кінця свого життя [62; 26–27]. Після заміжжя підпис на картинах Лавінії змінився з «LAVINIA PROSPERI FONTANA» на «DE ZAPPIS» [32; 55], «Lavinia Fontana de Zappis fecit» (1585 р.), «Lavin. Font. de Zappis» (1592 р.), «Lav. Fon. Fa» (1601 р.) [41; 177–178]. Загалом художниця підписала майже 40 % написаних нею портретів [62; 8].

У портреті римського папи Григорія XIII (1502–1585), який був родом із Болоньї, Лавінія виробила незалежний стиль, поєднавши формальність центрально-італійських моделей з натуралістичними тенденціями північно-італійської традиції, підписавши «GREGORIVS.XIII.PONT. OPT. MAX» угорі по центру. Нині перебуває в приватній колекції, був придбаний за 40.000 £ 18.05.2017 р., лот 563, на аукціоні Крістіс [2].

У період 1578-1595 рр. художниця не лише наполегливо працювала, набуваючи нової клієнтели, але й виконувала обов'язки дружини і матері [43; 84]. У той період Лавінія була майже весь час вагітною, народивши у шлюбі 11 дітей: Емілію, Оракіо, Оракіо, Лауру, Фламініо, Оракіо, Северо, Лаудомію, Просперо, Северо, Констанцу, проте більшість її дітей померли невдовзі після народження. М. Т. Кантаро зауважує, що Лавінію пережили лише троє її дітей: Фламініо, нар. 22 травня 1583 р.; Оракіо, нар. 13 січня 1585 р.; Просперо, нар. 28 грудня 1589 р. [11; 232]. Однією з хрещених матерів дітей Фонтани була герцогиня К. Сфорца Бонкомпаньї (невістка папи Григорія XIII). Повсякденне життя художниці висвітлюється у книжечці «Спогади» її чоловіка Дж. П. Заппі, в якій він нотує дати народження 11 дітей разом з іменами їх хрещених [21; 2].

Портрет вагітної жінки, проданий на аукціоні Сотбіс 01.02.2024 за 114.300 $, може представляти саму Лавінію, яка створила кілька автопортретів протягом своєї кар'єри, поєднуючи ролі плідної матері та плідної художниці [1]. Груповий родинний портрет (1595–1603 рр.), що перебуває у пінакотеці Брера в Мілані, ном. 382 [56], може зображати родину Фонтани. Картина поступила у 1808 р. від Міністерства фінансів у складі 9 картин із колекції арт-дилера з Равенни Дж. Б. Піо, який їх придбав між 1797 р. та 1806 р., попередній провенанс невідомий. Проте згідно з інтерпретацією К. Мерфі, це – репрезентація невідомої родини, одна з експериментальних робіт Лавінії, в якій вона дотримувалася натуралістичної стилістики [11; 182].

У XVI ст. зросли замовлення представників болонського нобілітету на дитячі портрети. Відомі 8 портретів дітей, переважна більшість яких підписана художницею [43; 262]. З 1582 р. по 1592 р. Фонтана написала чимало дитячих портретів, детально виписуючи одяг, мереживо, білизну з бахромою, перли, домашні меблі, закріпивши свою славу серед болонської аристократії: «Портрет дитини в ліжечку» (1583 р., інв. ном. 149, Національна пінакотека Болоньї, Італія) [57; 13, 278–279]; «Портрет Антонії Гіні», яка померла від віспи у віці 2 років 9 місяців (1583 р., нині у приватній колекції, придбаний за еквівалент 18600 євро 01.01.1970 р., лот 735, на аукціоні Крістіс); «Портрет дівчинки в рожевій вишитій сукні з кораловим

намистом» (початок-середина 1580-х рр., олія на металі, у приватній колекції, придбано за 81250 $ 30.01.2014, лот 2, на аукціоні Сотбіс), який нагадує своїм одягом, зачіскою, стилістикою «Автопортрет Лавінії біля спінета зі служницею» 1577 р. з Академії Св. Луки; «Портрет Антоніетти Гонсалес», яку також називають «волохатою» (1594 р., художній музей Блуа, Франція); «Іпполіта Савіньяні у 12 місяців», «Маленька дівчинка з собакою» (Хоуптаун-хаус, Південний Квінсферрі, Шотландія, Великобританія) та ін.

Разом із тим Лавінія продовжила навчання, отримавши у 1580 р. диплом Болонського університету, перебуваючи серед «Donne Addotrinatte» [43; 84–85].

Жіночі постаті є головними героїнями картин Фонтани біблійного чи міфологічного змісту. Юдиф була біблійною героїнею, яка звільнила свій народ, звабивши та вбивши тирана Олоферна [22; 10]. Художниця висвітлювала біблійну легенду про зустріч хороброї Юдиф з Олоферном, згідно з «Книгою Юдиф»: «Він не вчинив зі мною гріха мені на ганьбу та на сором» [3]. Одна картина була написана для болонського прелата Д. Ратта, датується 1595 р. і знаходиться в Болоньї, у Рітіро Сан-Пеллегріно [**11; 209**]. Друга картина «Юдиф з головою Олоферна» 1600 р. *(Рис. 7)* зберігається у музеї Д. Барджелліні в Болоньї [44]. Місце дії відбувається вночі, і героїня, жестикулюючи, показує глядачеві моторошний трофей. Лавінія вільно інтерпретує біблійний сюжет, підкреслюючи в одному творі – аспект божественного натхнення, а в другому, який є ймовірно портретом, – звабленння [22; 10–12]. Юдиф із музею Д. Барджелліні є «вдалою інтерпретацією венеційського мистецтва» [32; 51].

У 1603 р. її запрошено до Риму під час понтифікату Клімента VIII. Як пише К. Ч. Мальвазія, «вона отримала тут велику користь і зобразила більшість дам Риму, а особливо дам-принцес і багатьох принців і кардиналів, завдяки яким вона здобула велику славу і честь» [41; 179]. Вона писала картини для Бонкомпаньї, Конті, Боргезе, Барберіні та ін. [32; 20]. У 1604 р. Лавінія Фонтана стала офіційною художницею-портретисткою при дворі Папи Павла V, який став її шанувальником, написала його портрет, призначений королю Персії, писала портрети послів, князів, кардиналів [32; 23].

Лавінія також отримувала публічні замовлення в Римі на вівтарі церков. Фонтана займалася оздобленням капели Рівальді у церкві Санта-Марія-делла-Паче, разом з Альбані та Пассіньяно у 1611–1614 рр. Вона отримала престижне замовлення на вівтарний образ «Мучеництво святого Стефана» у базиліці Св. Павла за мурами. Договір розподілу 19 лютого 1603 р. підписаний її чоловіком Дж. П. Заппі, який поручився за дружину, і абатом Анджело з Генуї, клієнтом. У договорі часто з'являється ім'я кардинала Асколі, Дж. Бернеріо [29].

Проживаючи в апартаментах палацу родини д'Есте в Римі, Лавінія писала монументальну картину «Мучеництво святого Стефана». 28 квітня 1604 р. В. Роберті, представник кардинала д'Есте, пише з Риму кардиналу, що «її власні кімнати настільки низькі, що картина не вміщується, вона бажає протягом 2 місяців мати можливість працювати у великій і просторій кімнаті, оскільки ця пані заслуговує на все за свою чесноту» [32; 20–21].

Л. Фонтана заохотила К. Бронзіні подивитися на її картину «Мучеництво святого Стефана» у базиліці Св. Павла за мурами, про що історик мистецтва згадує у грунтовній праці «Della dignità et della nobiltà delle donne» (1622 р.). Він був здивований тою «великою і рідкісною картиною, на якій зображено св. Стефана, якого побивають камінням, багатою досконалістю винаходу та різноманітними чудовими фігурами. Вона перевершувала багатьох у винахідливості, гарній манері, розсудливості і досконалості; так мені справді здалося. На додаток до цього ця рідкісна жінка створила деякі інші картини, настільки рідкісні і дорогі, хто може подумати зрівнятися з нею в дизайні чи благодаті, цінності і силі мистецтва» [15; 432; 19].

У римський період вона написала картини «Св. Катерина», «Св. Чечілія», «Св. Ан'єзе», «Св. К'яра» олією на сланці для боків арки, що відокремлює головний вівтар церкви Санта-Марія-делла-Паче [21; 2, 345; 29; 32, 53]. У Римі художниця пережила родинні втрати: померла її донька Лаудомія (25 травня 1605 р.), похована у церкві Санта-Сусанна та матір Антонія (15 вересня 1607 р.), похована у Сан-Вінченцо і Анастасіо [32; 23].

Вона також продовжувала писати приватні портрети для аристократії. Художниця отримала замовлення та написала два портрети подружжя Рівальді на міді. Одним із кращих родинних портретів, написаних Лавінією у Римі, став портрет Б. дельї Утілі Маселлі, дружини дворянина П. Маселлі, в оточенні своїх 6 дітей *(Рис. 6)*. Напис уздовж верхнього краю полотна ідентифікує тих, хто сидить, як родину Маселлі. Текст епітафії на її могилі в церкві Сан-Лоренцо-Дамазо в Римі відкрив її флорентійське походження, заміжжя з римським кавалером П. Маселлі та смерть у вересні 1605 р. у віці 37 років після народження 19 дитини. Портрет відрізняється увагою до зачісок, включаючи квіткову пов'язку Б'янки, вишитих костюмів, що дає цінне уявлення про моду того часу, психологічне зображення персонажів. Мати і донька відрізняються від хлопчиків вишуканими прикрасами, золотими сережками і перлами на шиї. Майже всі маленькі діти тримають предмети.

Хоча Б'янка зображена тут із 5 своїми синами, особливу увагу привертає дівчинка Верджинія, оскільки вона єдина дитина, яку Б'янка обіймає, і лише вона має своє ім'я над головою. Ймовірно портрет написаний спеціально для неї, тим більше, що картина залишилася в родині її нащадків [14]. Портрет продано на аукціоні Сотбіс за 602500 $ до приватної колекції, лот 48, 26.12.2012 [14]. Нині перебуває у колекції Художнього музею Сан-Франциско, США, інв. ном. 2024.7 [28].

У 1611 р. Л. Фонтана, завдяки своїм професійним успіхам, була нагороджена портретом-медаллю, репрезентацією образу художниці на аверсі та Алегорії живопису на реверсі. Бронзова медаль датована 1611 р. і створена Ф. А. Казоні (*Рис. 1)*. На аверсі викарбовано точне зображення художниці в профіль, «дуже респектабельної класичної римської матрони» [64; 34], яке «не є ідеалізованим, очевидна сила духу в рисах обличчя» [36, 81]. На реверсі зображено фігуру натхнення за мольбертом та підпис: PERTE STATO GIOIOSO MI MANTENE (бо ти підтримуєш мене в радісному стані), Національна художня галерея Вашингтона, США, інв. ном. 1957.14.1071.a [49; 36, 81, Plate XXXI.66].

Останньою картиною Фонтани визнано «Одягання Мінерви» на міфологічний сюжет [60; 125–126], досить еротичне зображення оголеної богині без обладунків та одягу, виконану для кардинала С. Боргезе, племінника римського папи Павла V. Картина написана Лавінією в 1613 р., про що свідчить напис під ногою сидячого амура і платіж кардинала Боргезе. Картина написана в Римі, про що свідчить купол собору Св. Петра, який видно на задньому плані. На картині зображено Мінерву *(Рис. 8),* яка вважалася, згідно з міфологією, богинею мудрості та мистецтв, захисницею ткачів. Біля її ніг можемо розпізнати щит і обладунки, які разом із совою та шоломом, який тримає в руці купідон, є одними з її типових іконографічних атрибутів, 1613 р., інв. ном. 007, Галерея Боргезе, Рим [31]. Довгоногу і цнотливу богиню пестить ніжність кольору і світла в стилі Караччі, які підкреслюють її витончену чуттєвість. Ще одна «Мінерва» була виконана у тому ж році для графа Ф. Гамбара. «Мінерва» Боргезе – це заповіт художниці, на думку В. Фортунаті, «символічна і ностальгічна проєкція тепер уже далекої юності художниці» [29].

11 серпня 1614 р. Л. Фонтана померла у Римі, у парафії Сан-Нікола-ін-Арчоне і похована у церкві Санта-Марія-сопра-Мінерва у гробниці, яка нині невідома. Після смерті дружини Дж. П. Заппі разом із дітьми повернувся до Імоли, де помер 30 листопада 1615 р. Їх син Оратіо став настоятелем церкви Сан-Касіано в Імолі [32; 24–26].

За своє життя Л. Фонтана написала 135 картин, найбільша з яких – вівтар «Мучеництво святого Стефана» у базиліці Св. Павла за мурами [41; 179], знищена під час пожежі 16 липня 1823 р. [32; 21]. Залишилася лише гравюра на папері Ж. Калло, що знаходиться у Національній галереї Вашингтона (інв. ном. 1969.15.266) [49]. Нині збереглося 112 картин Л. Фонтани, серед яких 28 приватних релігійних картин, 23 публічні, 3 міфологічні картини, 57 портретів, 1 – з давньої історії, 1 – жанрова [16; 125].

Наукова новизна дослідження полягає в обґрунтуванні важливості культурно-мистецьких практик Лавінії Фонтани в ранньомодерній Болоньї та Римі для сучасної культурології, мистецтвознавства, музеєзнавства. Вперше здійснено комплексний розгляд її мистецьких творів в контексті музейних колекцій, поглиблення культурологічного дискурсу, розвитку музейних практик.

Висновки. У результаті проведеного дослідження виявлено культурну та мистецьку діяльність жінок у Болоньї, що засвідчує певну свободу виробництва в різних сферах. З'ясовано особливу роль Болонського університету, в якому мали право навчатися дівчата, наголошено на культурному впливі меценатів мистецтва. Професійна реалізація жінок-художниць полягає не лише в природі індивідуального генія, а наявності та доступі до мистецької освіти. Визначено, що у професійному становленні багатьох жінок-художниць значною є роль батька-художника, чоловіка, або коханця-художника. Для реалізації кар'єри в мистецтві жінка-художниця мала бути нестандартною, сильною, щоб протистояти чи знаходити сили в ставленні родини. З'ясовано, що завдячуючи навчанню у школі маньєризму, мистецьким та меценатським контактам батька-художника П. Фонтани, культурному академічному середовищу Болоньї, Лавінія Фонтана змогла отримати диплом Болонського університету, побудувати успішну кар'єру професійної художниці, отримувати престижні замовлення від італійського нобілітету, кардиналів, Римських пап, іспанського короля, короля та посла Персії на портретний, історичний, міфологічний, релігійний живопис, який нині перебуває у музейних та приватних колекціях світу. Виявлено, що Л. Фонтана була першою художницею, яка зображувала оголену натуру. Менеджерські якості її чоловіка Дж. П. Заппі, який часто виступав її гарантом, допомогли їй знаходити нові зв'язки та замовлення, отримувати гідну оплату за професійну культурно-мистецьку практику. Відтак Л. Фонтана здійснила тиху жіночу революцію, поєднуючи успішну кар'єру художниці, академіка Римської академії Св. Луки з роллю матері 11 дітей. Культурно-мистецькі та соціально-гуманітарні реалії ранньомодерної Болоньї та Риму засвідчують трансформації парадигми сприйняття образу жінки-художниці.

Список використаної літератури

1. Аукціонний будинок Сотбіс. Лавінія Фонтана. Портрет вагітної жінки, ймовірно автопортрет, 417, 01.02.2024, 114.300 дол. URL: https://www. sothebys.com/en/buy/auction/2024/master-paintings-part-ii/portrait-of-a-pregnant-woman-probably-a-self (дата звернення: 22.01.2025).

2. Аукціонний будинок Крістіс. Лавінія Фонтана. Портрет папи Григорія XIII (1502-1585). 40000, 18.05.2017 р., лот 563. URL: https://www.christies.com/en/lot/lot-6074459 (дата звернення: 15.01.2025).

3. Біблія; пер. І. Огієнка. URL: https://only.bible/bible/ubio/ (дата звернення: 15.03.2025).

4. Вазарі Дж. Життєписи найславетніших художників, скульпторів, архітекторів / пер. А. О. Перепаді, П. І. Соколовського. Київ : Мистецтво, 1970. 520 с.

5. Виткалов С., Шумарова М. Музей у сучасному культурному просторі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Упоряд. і наук. ред. В. Виткалов. Рівне : РДГУ, 2022. Вип. 43. С. 81–86.

6. Гончарова О. М. Культурно-мистецькі практики Лавінії Фонтани у соціально-гуманітарному дискурсі Болоньї. *Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні:* мат. ІІ Всеукр. наук.-практ. конф. КНУКіМ, 23–24 берез. 2023 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2023. С. 71–79 [292 с.].

7. Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва скульпторки Проперції де Россі у культурі чинквеченто Болоньї. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку :* наук. зб. Упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов. Рівне : РДГУ, 2021. Вип. 39. С. 3–15. Режим доступу: https://kulturologiya.rshu.edu.ua/index.php? option=com_content&view=article&id=49:ukrainska-kultura-mynule-suchasne-shliakhy-rozvytku-vyp-39&catid=27&Itemid=101 (дата звернення: 24.02.2025).

8. Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва в ранньомодерний період італійської культури. *Культура і мистецтво в сучасній Україні: теорія, історія, практики*: кол. монографія; відпов. ред. Ю. В. Трач. Київ : нац. ун-т культури і мистецтв, 2020. С. 81–121.

9. Романенкова Ю. В. XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади. *Молодий вчений.* 2015. 9 (24). С. 109–118.

10. Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики : колект. монографія / Ю. С. Сабадаш, О. М. Гончарова, Л. Г. Дабло; ред.-уклад. Ю. С. Сабадаш, І. В. Петрова. Київ : Ліра-К, 2021. 432 с. С. 262–307. Режим доступу: https://repository.mu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/4611/1/Such_kult_mon_2021.pdf (дата звернення: 12.03.2025).

11. A tale of two women painters Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana. Ed. Leticia Ruiz Gómez. Madrid : Museo Nacional del Prado, 2019. 248 p.

12. Accademia Nazionale di San Luca, Roma, Italia. Retrieved from: https://accademiasanluca.it/collezioni/opere/autoritratto-alla-spinetta (accessed 24.02.2025).

13. Art and Love in Renaissance Italy. Ed. Andrea Bayer. New York : The Metropolitan Museum of Art; Yale University Press, New Haven and London, 2008. 376 p.

14. Auction Sotheby's. Lavinia Fontana. Portrait of Bianca degli Utili Maselli, half length, in an interior, holding a dog and surrounded by six of her children. Lot 48, 26.12.2012. *602500 USD.* URL: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/important-old-master-paintings-n08825/lot.48.html (accessed 03.03.2025).

15. Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3. P. 405–435.

16. Bohn Babette. Patronizing pittrici in Early Modern Bologna. *Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque: Recent Anglo-American Scholarship.* Ed. G. M. Anselmi, A. De Benedictis, N. Terpstra. Bologna: Bononia University Press, 2013. P. 113–127 [285 p.].

17. Borghini Raffaello. *Il riposo*. Fiorenza: Appresso Giorgio Marescotti, 1584. 648 p. Retrieved from: https://resources.warburg.sas.ac.uk/pdf/cnh1300b2215180.pdf (accessed 08.02.2025).

18. Bosi Giuseppe. *Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze Felsinee*. Bologna: Tip. di Antonio Chierici da san Domenico, 1855. Vol. II. 400 p.

19. Bronzini C. *Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo.* Firenze : Nella Stamperia di Zanobi Pignoni, 1622. Settimana prima, e Giornata prima. 126 p.

20. Bonafede C. *Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi.* Bologna : Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1845. 184 p.

21. Cantaro Maria Teresa. Estratto da «Lavinia Fontana Bolognese «pittora singolare» 1552–1614». Milano, Roma : Jandi Sapi Editori, 1989. 353 p.

22. Cantaro Maria Teresa. Lavinia Fontana (1552–1614): the first professional female painter in the Italian history of art. *Observations: Women in Art and Design History*; Introd. D. McColm. Melbourne : National Gallery of Victoria, 2023. P. 2–16.

23. Catalo Generale della Collezione di Disegni Antichi e Moderni, Raccolti da E. Santarelli, scultore. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi. Florence, 1870. Retrieved from: https://euploos.uffizi.it/donazione-santarelli/178/ (accessed 01.04.2025).

24. Catalogo Generale dei Beni Culturali, Ministero della Cultura, Italia. URL: https://catalogo.beniculturali.it/ (accessed 12.03.2025).

25. Chadwick W. *Women, Art, and Society;* foreword and epilogue of F. Frigeri. 6 ed. London : Thames & Hudson Ltd., 2020. 602 p.

26. Cheney Girolami L. Concealments and Revelations in the Self-Portraits of Female Painters. *Forum on Public Policy.* University of Massachusetts Lowell, 2011. P. 1–21.

27. Cheney Girolami L. Lavinia Fontana's Mythological Paintings: art, beauty and wisdom. Cambridge Scholar Publishing, 2020. 318 p.

28. Fine Arts Museums of San Francisco, USA. URL: https://www. famsf.org/artworks/portrait-of-bianca-degli-utili-maselli-and-her-children (accessed 24.04.2025).

29. Fortunati Vera. Fontana Lavinia. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 48 (1997).

30. Fortune J. Research program on «Women Artists in the age of Medici». Retrieved from: www.medici.org/the-jane-fortune-research-program-on-women-artists-in-the-age-of-the-medici/ (accessed 09.02.2025).

31. Galleria Borghese, Roma, Italia. URL: https://www.collezionegalleriaborghese.it/ (accessed 15.03.2025).

32. Galli Romeo. Lavinia Fontana pintora (1552–1614). Esp. ed.; Trad. P. P. Cepagatti. Madrid : Vola Archivos, 2019. 74 p.

33. Garrard Mary D. The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 10, No. 2, 2016. P. 5–43.

34. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Deutschland. *Fontana Lavinia. Die Heilige Familie. Öl auf Buchenholz, 39,7 x 32 x 0,6-0,7 cm, Inventarnummer, Gal.-Nr. 121*. URL: https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/289860 (accessed 15.03.2025).

35. Giordani G. Guida per la Pontificia Accademia di belle Arti in Bologna. Bologna : Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1846. 92 p.

36. Hill, George Francis. Portrait medals of Italian artists of the Renaissance. London : P. L. Warner, publisher to the Medici society; Chiswick Press, 1912. 92 p. xxxii plates. URL: https://archive.org/details/portraitmedalsof00hill (accessed 25.02.2025).

37. Kelly Joan. *Women, history & theory:* the essays of Joan Kelly. Ed. C. R. Stimpson. Chicago & London : University of Chicago Press, 1986. 196 p.

38. Laboratorio delle Arti visive. Retrieved from: https://stampeditraduzione.sns.it/schedastampa.php?id=2232 (accessed 08.03.2025).

39. Lomazzo Gio. Paolo, pittore. Idea del tempio della pittura. Nella quale egli discorre dell'origine, & fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura. Milano: per Paolo Gottardo Ponto, 1590. 168 p. URL: https:// archive.org/details/bub_gb_YC59Kug XgdQC/page/n193/mode/1up?view=theater (accessed 18.01.2025).

40. Lopez Serrano, Matilde. El Escorial: el Monasterio y las casitas del Principe y del Infante. Madrid : Fisa-Barcelona, 1984. 224 p.

41. Malvasia Carlo Cesare. Lavinia Fontana. *Felsina pittrice: vite de' pittori Bolognesi*. Bologna: Publisher Tip. Guidi all'Ancora, 1841. Vol. I. P. II. 416 p. P. 176–180. Retrieved from: https://archive.org/details/felsinapittrice01victgoog/page/183/mode/1up (accessed 12.03.2025).

42. Memorie originali Italiane risguardanti le Belle Arti. Ed. Michelangelo Gualandi. Bologna : Tipografia Sassi e Fonderia Amoretti, 1842. Serie Terza. 208 p.

43. Murphy, C. P. Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, March, 1996. 319 p.

44. Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini, Bologna, Italia. Retrieved from: https://www.museibologna.it/daviabargellini/ (accessed 23.04.2025).

45. Musei Civici d'Arte Antica: Collezioni Comunali d'Arte, Bologna, Italia. Retrieved from: https://bbcc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=289641 (accessed 22.04.2025).

46. Museo San Domenico, Imola, Italia. URL: https://imolamusei.it/museo-san-domenico/collezioni-darte-della-citta/ (accessed 07.04.2025).

47. Museo de Zaragoza, Zaragoza, España. URL: http://www.museodezaragoza.es/coleccion/bellas-artes/renacimiento/ (accessed 23.04.2025).

48. Museum of Paul Getty, Los Angeles, USA. Lavinia Fontana. The Wedding Feast at Cana, 1575–1580. URL: https://www.getty.edu/art/collection/object/10NKF6 (accessed 12.02.2025).

49. National Gallery of Art, Washington, USA. *Felice Antonio Casone. Lavinia Fontana, 1552-1614, Bolognese Painter [bronze medal, obverse], 1611*. URL: https://www. nga.gov/collection/art-object-page.45169.html (accessed 16.02.2025).

50. National Gallery of Art, Washington, USA. *Lavinia Fontana. Portrait of Lucia Bonasoni Garzoni. S. 1590.* URL: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.224919.html (accessed 22.02.2025).

51. National Gallery of Ireland, Dublin, Ireland. URL: http:// onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/10779/the-visit-of-the-queen-of-sheba-to-king-solomon?ctx=ea666c66-7c80-4781-aad4-98eb62b7453c&idx=1 (accessed 03.05.2025).

52. National Museum Prado, Madrid, Spain. URL: https://www.museodelprado.es/ (accessed 15.01.2025).

53. National Museum of Women in the Arts, Washington, USA. URL: https://nmwa.org/ (accessed 12.01.2025).

54. Nochlin, L. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, January 1971. P. 22–39.

55. Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? Introd. by C. Grant. 50 annivessary ed. London : Thames & Hudson Ltd, 2021. 112 p.

56. Pinacoteca di Brera, Milano, Italia. URL: https://pinacotecabrera.org/ (дата звернення: 18.04.2025).

57. Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bologna, Italia. URL: https:// pinacotecabologna.beniculturali.it/it/ (дата звернення: 12.03.2024).

58. Polo Museale Fiorentino. Inventario 1890: online database, Uffizi, Firenze, Italia. URL: http://www.polomuseale.firenze.it/inv1890/inventario.asp (accessed 24.08.2024).

59. Ragg Laura Marie Roberts. *The Women Artists of Bologna.* London : Methuen&Co, 1907. 320 p. URL: https://archive.org/details/cu31924020692624/page/n9/mode/2up (accessed 11.08.2024).

60. Robinson Rosa Lena Reed. Wonder Women: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana and Artemisia Gentilleschi. A Critical Analysis of Renaissance and Baroque Self-Portrait Painting by Femail Artists. Studio Art Centers International Florence, Italy, 2017. 244 p.

61. Rocco Patricia. Maniera Devota/ mano Donnesca: Women, Virtue and Visual Imagery during the Counter-Reformation in the Papal States, 1575–1675. New York : Graduate Center, City University of New York, 2014. 250 p.

62. Samuel Vitali. «Iussu patris»? Prolegomena on Form and Function of Women Artists' Signatures in the Early Modern Period. *RIHA Journal 0272* | 06 September 2022. DOI: https://doi.org/10.11588/riha.2022.1.86935 (accessed 11.08.2024).

63. Sandrart J. von. Zweyter Theil, Von der alt-und neu-berühmten Egyptischen, Griechischen, Römischen, Italiänischen, Hoch-und Nied. *L' Academia Todesca della architectura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau, Bild-und Mahlerey-Künste.* Nürnberg, 1675. Bd. 1. 388 s. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sandrart1675d/0100/image,info (accessed 07.03.2025).

64. Tufts Eleanor. Our hidden Heritage, Five centures of Women Artists. New York : Paddington Press, 1975. 2nd ed. 256 p.

65. The book of the Glory of Kings of Ethiopia. The Kebra Nagast. Transl. from Ethiopic by E. A. Wallis Budge. London: Oxford University Press, Humphrey Milford, 1932.

66. Uffizi Florence, Italy. URL: https://www.uffizi.it/ (accessed 15.03.2025).

67. Universita di Bologna, Fondazione Federico Zeri, Bologna, Italia. URL: https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/fotografia/82696/Manzotti%2C%20Fratelli%2C%20Fontana%20Lavinia%20-%20sec.%20XVI%20-%20Sacra%20Conversazione (accessed 08.03.2025).

References

1. Auktsionnyi budynok Sotbis. *Laviniia* Fontana. Portret vahitnoi zhinky, ymovirno avtoportret, 417, 01.02.2024, 114300 dol. URL: https://www. sothebys.com/en/buy/auction/2024/master-paintings-part-ii/portrait-of-a-pregnant-woman-probably-a-self (data zvernennia: 22.01.2025).

2. Auktsionnyi budynok Kristis. Laviniia Fontana. Portret papy Hryhoriia XIII (1502-1585). 40000, 18.05.2017 r., lot 563. URL: https://www.christies.com/en/lot/lot-6074459 (data zvernennia: 15.01.2025).

3. Bibliia per. I. Ohiienka. URL: https://only.bible/bible/ubio/ (data zvernennia: 15.03.2025).

4. Vazari Dzh. Zhyttiepysy naislavetnishykh khudozhnykiv, skulptoriv, arkhitektoriv; per. A. O. Perepadi, P. I. Sokolovskoho. Kyiv : Mystetstvo, 1970. 520 s.

5. Vytkalov S., Shumarova M. Muzei u suchasnomu kulturnomu prostori. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku:* nauk. zb. / Uporiad. i nauk. red. V. H. Vytkalov. Rivne : RDHU, 2022. Vyp. 43. S. 81–86.

6. Honcharova O. M. Kulturno-mystetski praktyky Lavinii Fontany u sotsialno-humanitarnomu dyskursi Boloni. *Transformatsiini protsesy sotsialnoi kultury v Ukraini:* mat. II Vseukr. nauk.-prakt. konf. KNUKiM, 23–24 bereznia 2023 r. Kyiv : Vyd. tsentr KNUKiM, 2023. S. 71–79 [292 s.].

7. Honcharova O. M. Fenomen zhinochoho mystetstva skulptorky Propertsii de Rossi u kulturi chynkvechento Boloni. *Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* : nauk. zb. Uporiad. i nauk. red. V. H. Vytkalov. Rivne : RDHU, 2021. Vyp. 39. S. 3–15. Rezhym dostupu: https:// kulturologiya.rshu.edu.ua/index.php?option=com_content& view=article& id=49:ukrainska-kultura-mynule-suchasne-shliakhy-rozvytku-vyp-39&catid=27&Itemid=101 (data zvernennia: 24.02.2025).

8. Honcharova O. M. Fenomen zhinochoho mystetstva v rannomodernyi period italiiskoi kultury. *Kultura i mystetstvo v suchasnii Ukraini: teoriia, istoriia, praktyky:* kol. monohrafiia; vidpov. red. Yu. V. Trach. Kyiv : Kyivskyi natsionalnyi universytet kultury i mystetstv, 2020. S. 81–121.

9. Romanenkova, Yu. V. XVI stolittia yak «Batkivshchyna» avtoportretu: peredumovy vynyknennia, svitohliadni zasady. *Molodyi vchenyi*. 9 (24), 2015. S. 109–118.

10. Suchasna kulturolohiia: postmodernizm u lohitsi rozvytku ukrainskoi humanistyky : kolekt. monohrafiia / Yu. S. Sabadash, O. M. Honcharova, L. H. Dablo; red.-uklad. Yu. S. Sabadash, I. V. Petrova. Kyiv : Lira-K, 2021. 432 s. S. 262–307. Rezhym dostupu: https:// repository.mu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/4611/1/Such_kult_ mon_2021.pdf (data zvernennia: 12.03.2025).

11. A tale of two women painters Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana. Ed. Leticia Ruiz Gómez. Madrid : Museo Nacional del Prado, 2019. 248 p.

12. Accademia Nazionale di San Luca, Roma, Italia. Retrieved from: https://accademiasanluca.it/collezioni/opere/autoritratto-alla-spinetta (accessed 24.02.2025).

13. Art and Love in Renaissance Italy. Ed. Andrea Bayer. New York : The Metropolitan Museum of Art; Yale University Press, New Haven and London, 2008. 376 p.

14. Auction Sotheby's. Lavinia Fontana. Portrait of Bianca degli Utili Maselli, half length, in an interior, holding a dog and surrounded by six of her children. Lot 48, 26.12.2012. *602500 USD.* URL: https://www. sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/ 2012/important-old-master-paintings-n08825/lot.48.html (accessed 03.03.2025).

15. Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3. P. 405–435.

16. Bohn Babette. Patronizing pittrici in Early Modern Bologna. *Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque: Recent Anglo-American Scholarship.* Ed. G. M. Anselmi, A. De Benedictis, N. Terpstra. Bologna: Bononia University Press, 2013. P. 113–127 [285 p.].

17. Borghini Raffaello. *Il riposo*. Fiorenza: Appresso Giorgio Marescotti, 1584. 648 p. Retrieved from: https://resources.warburg.sas.ac.uk/pdf/cnh1300b2215180.pdf (accessed 08.02.2025).

18. Bosi Giuseppe. Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze Felsinee. Bologna : Tip. di Antonio Chierici da san Domenico, 1855. Vol. II. 400 p.

19. Bronzini C. Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo. Firenze: Nella Stamperia di Zanobi Pignoni, 1622. Settimana prima, e Giornata prima. 126 p.

20. Bonafede Carolina. Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi. Bologna : Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1845. 184 p.

21. Cantaro Maria Teresa. Estratto da «Lavinia Fontana Bolognese «pittora singolare» 1552–1614». Milano, Roma : Jandi Sapi Editori, 1989. 353 p.

22. Cantaro Maria Teresa. Lavinia Fontana (1552–1614): the first professional female painter in the Italian history of art. *Observations: Women in Art and Design History*; Introd. D. McColm. Melbourne : National Gallery of Victoria, 2023. P. 2–16.

23. Catalo Generale della Collezione di Disegni Antichi e Moderni, Raccolti da E. Santarelli, scultore. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi. Florence, 1870. Retrieved from: https://euploos.uffizi.it/donazione-santarelli/178/ (accessed 01.04.2025).

24. Catalogo Generale dei Beni Culturali, Ministero della Cultura, Italia. URL: https:// catalogo.beniculturali.it/ (accessed 12.03.2025).

25. Chadwick W. *Women Art, and Society;* foreword and epilogue of F. Frigeri. 6 ed. London : Thames & Hudson Ltd., 2020. 602 p.

26. Cheney Girolami L. Concealments and Revelations in the Self-Portraits of Female Painters. *Forum on Public Policy.* University of Massachusetts Lowell, 2011. P. 1–21.

27. Cheney Girolami L. Lavinia Fontana's Mythological Paintings: art, beauty and wisdom. Cambridge Scholar Publishing, 2020. 318 p.

28. Fine Arts museums of San Francisco, USA. URL: https://www. famsf.org/artworks/portrait-of-bianca-degli-utili-maselli-and-her-children (accessed 24.04.2025).

29. Fortunati Vera. Fontana Lavinia. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 48 (1997).

30. Fortune J. Research program on «Women Artists in the age of Medici». Retrieved from: www.medici.org/the-jane-fortune-research-program-on-women-artists-in-the-age-of-the-medici/ (accessed 08.03.2025).

31. Galleria Borghese, Roma, Italia. URL: https://www.collezionegalleriaborghese.it/ (accessed 15.03.2025).

32. Galli Romeo. Lavinia Fontana pintora (1552–1614). Esp. ed.; Trad. P. P. Cepagatti. Madrid : Vola Archivos, 2019. 74 p.

33. Garrard Mary D. The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 10, No. 2, 2016. P. 5–43.

34. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Deutschland. *Fontana Lavinia. Die Heilige Familie. Öl auf Buchenholz, 39,7 x 32 x 0,6-0,7 cm, Inventarnummer, Gal.-Nr. 121*. URL: https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/289860 (accessed 15.03.2025).

35. Giordani G. *Guida per la Pontificia Accademia di belle Arti in Bologna*. Bologna: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1846. 92 p.

36. Hill George Francis. Portrait medals of Italian artists of the Renaissance. London : P. L. Warner, publisher to the Medici society; Chiswick Press, 1912. 92 p. xxxii plates. URL: https://archive.org/details/portraitmedalsof00hill (accessed 25.02.2025).

37. Kelly Joan. *Women, history & theory:* the essays of Joan Kelly. Ed. C. R. Stimpson. Chicago & London : University of Chicago Press, 1986. 196 p.

38. Laboratorio delle Arti visive. Retrieved from: https:// stampeditraduzione.sns.it/schedastampa.php?id=2232 (accessed 08.03.2025).

39. Lomazzo Gio. Paolo, pittore. Idea del tempio della pittura. Nella quale egli discorre dell'origine, & fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura. Milano: per Paolo Gottardo Ponto, 1590. 168 p. URL: https:// archive.org/details/bub_gb_YC59KugXgdQC/ page/n193/mode/1up?view=theater (accessed 18.01.2025).

40. Lopez Serrano, Matilde. El Escorial: el Monasterio y las casitas del Principe y del Infante. Madrid : Fisa-Barcelona, 1984. 224 p.

41. Malvasia Carlo Cesare. Lavinia Fontana. *Felsina pittrice: vite de' pittori Bolognesi*. Bologna: Publisher Tip. Guidi all'Ancora, 1841. Vol. I. P. II. [416 p.]. P. 176–180. Retrieved from: https://archive.org/details/felsinapittrice01victgoog/page/183/mode/1up (accessed 12.03.2025).

42. Memorie originali Italiane risguardanti le Belle Arti. Ed. Michelangelo Gualandi. Bologna: Tipografia Sassi e Fonderia Amoretti, 1842. Serie Terza. 208 p.

43. Murphy C. P. Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, March, 1996. 319 p.

44. Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini, Bologna, Italia. Retrieved from: https://www.museibologna.it/daviabargellini/ (accessed 23.04.2025).

45. Musei Civici d'Arte Antica: Collezioni Comunali d'Arte, Bologna, Italia. Retrieved from: https://bbcc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=289641 (accessed 22.04.2025).

46. Museo San Domenico, Imola, Italia. URL: https://imolamusei.it/museo-san-domenico/collezioni-darte-della-citta/ (accessed 07.04.2025).

47. Museo de Zaragoza, Zaragoza, España. URL: http://www. museodezaragoza.es/coleccion/bellas-artes/renacimiento/ (accessed 23.04.2025).

48. Museum of Paul Getty, Los Angeles, USA. Lavinia Fontana. The Wedding Feast at Cana, 1575–1580. URL: https://www.getty.edu/art/collection/object/10NKF6 (accessed 12.02.2025).

49. National Gallery of Art, Washington, USA. Felice Antonio Casone. Lavinia Fontana, 1552-1614, Bolognese Painter [bronze medal, obverse], 1611. URL: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.45169.html (accessed 16.02.2025).

50. National Gallery of Art, Washington, USA. Lavinia Fontana. Portrait of Lucia Bonasoni Garzoni, c. 1590. URL: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.224919.html (accessed 22.02.2025).

51. National Gallery of Ireland, Dublin, Ireland. URL: http:// onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/10779/the-visit-of-the-queen-of-sheba-to-king-solomon?ctx=ea666c66-7c80-4781-aad4-98eb62b7453c&idx=1 (accessed 03.05.2025).

52. National Museum Prado, Madrid, Spain. URL: https://www.museodelprado.es/ (accessed 15.01.2025).

53. National Museum of Women in the Arts, Washington, USA. URL: https://nmwa.org/ (accessed 12.01.2025).

54. Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, January 1971. P. 22–39.

55. Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? Introd. by C. Grant. 50 annivessary ed. London: Thames & Hudson Ltd, 2021. 112 p.

56. Pinacoteca di Brera, Milano, Italia. URL: https://pinacotecabrera.org/ (дата звернення: 18.04.2025).

57. Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bologna, Italia. URL: https:// pinacotecabologna.beniculturali.it/it/ (дата звернення: 12.03.2024).

58. Polo Museale Fiorentino. Inventario 1890*:* online database, Uffizi, Firenze, Italia. URL: http://www.polomuseale.firenze.it/inv1890/inventario.asp (accessed 24.08.2024).

59. Ragg Laura Marie Roberts. The Women Artists of Bologna. London : Methuen&Co, 1907. 320 p. URL: https://archive.org/details/cu31924020692624/page/n9/mode/2up (accessed 11.08.2024).

60. Robinson Rosa Lena Reed. Wonder Women: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana and Artemisia Gentilleschi. A Critical Analysis of Renaissance and Baroque Self-Portrait Painting by Femail Artists. Studio Art Centers International Florence, Italy, 2017. 244 p.

61. Rocco Patricia. Maniera Devota/ mano Donnesca: Women, Virtue and Visual Imagery during the Counter-Reformation in the Papal States, 1575–1675. New York : Graduate Center, City University of New York, 2014. 250 p.

62. Samuel V. «Iussu patris»? Prolegomena on Form and Function of Women Artists' Signatures in the Early Modern Period. *RIHA Journal 0272* | 06 September 2022. DOI: https://doi.org/10.11588/riha.2022.1.86935 (accessed 11.08.2024).

63. Sandrart J. von. Zweyter Theil, Von der alt-und neu-berühmten Egyptischen, Griechischen, Römischen, Italiänischen, Hoch-und Nied. *L' Academia Todesca della architectura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau, Bild-und Mahlerey-Künste.* Nürnberg, 1675. Bd. 1. 388 s. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sandrart1675d/0100/image,info (accessed 07.03.2025).

64. Tufts Eleanor. Our hidden Heritage, Five centures of Women Artists. New York: Paddington Press, 1975. 2nd ed. 256 p.

65. The book of the Glory of Kings of Ethiopia. The Kebra Nagast. Transl. from Ethiopic by E. A. Wallis Budge. London : Oxford University Press, Humphrey Milford, 1932.

66. Uffizi Florence, Italy. URL: https://www.uffizi.it/ (accessed 15.03.2025).

67. Universita di Bologna, Fondazione Federico Zeri, Bologna, Italia. URL: https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/fotografia/82696/Manzotti%2C%20Fratelli%2C%20Fontana%20Lavinia%20-%20sec.%20XVI%20-%20Sacra%20Conversazione (accessed 08.03.2025).

UDK 130.2:7.041:7.044.

CULTURAL AND ARTISTIC PRACTICES OF LAVINIA FONTANA IN EARLY MODERN BOLOGNA AND ROME

Olena GONCHAROVA – Doctor of Science in Cultural Studies, professor, professor of the Museum Management Department, Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine.

The goal of the study is to identify and clarify the specifics of the cultural and artistic practices of the Bolognese artist Lavinia Fontana of the early modern period of Italian culture. The methodology is based on a comprehensive approach consisting of historical research methods: biographical, historical-chronological, historical-comparative, as well as iconographic and iconological. The study is based on the principles of objectivity and logic in combination with scientific approaches from the standpoint of socio-anthropological determinism and the dialectical relationship of the historical-cultural context and the life world of the individual, which made it possible to achieve substantiated research results. *The scientific novelty of the study* lies in substantiating the importance of Lavinia Fontana's cultural and artistic practices in Early Modern Bologna and Rome for modern cultural studies, art studies, and museology. For the first time, a comprehensive examination of her works of art has been carried out in the context of museum collections, deepening the cultural discourse, and the development of museum practices. *As a result of the study*, the cultural and artistic activities of women in Bologna were analyzed, which indicates a certain freedom of production in various spheres. The special role of the University of Bologna (1088), where girls had the right to study, is revealed, and the cultural influence of patrons of art is emphasized. The professional fulfillment of women artists lies not only in the nature of individual genius, but in the availability and access to art education. It is determined that the role of the father-artist, husband, or lover-artist is significant in the professional development of many women artists. However, a more successful artist could be a nun in a monastery, or an artist's daughter in her father's studio. To pursue a career in art, a female artist had to be unconventional, strong, especially in times past, to resist or find strength in the attitude of her family. It was found that thanks to her studies at the Mannerist school, the artistic and patronage contacts of her father, the artist Prospero Fontana, and the cultural academic environment of Bologna, Lavinia Fontana was able to obtain a diploma from the University of Bologna, build a successful career as a professional artist, and receive prestigious orders from the Italian nobility, cardinals, popes, the Spanish king, the king and ambassador of Persia for portrait, historical, mythological, and religious paintings, which are now in museums and private collections around the world. It was found that Lavinia Fontana was the first artist to depict nude nature. The managerial and promotional qualities of her husband, Gio. P. Zappi, who often acted as her guarantor, helped her to find new social connections and orders, and receive decent pay for her professional cultural and artistic practice. Thus, Lavinia Fontana carried out a quiet female revolution, combining a successful career as an artist, an academician of the Roman Academy of St. Luca, with the role of mother of 11

children. The cultural, artistic and socio-humanitarian realities of early modern Bologna and Rome testify to the transformation of the paradigm of perception of the image of a female artist.

Key words: Lavinia Fontana, Prospero Fontana, Gian Paolo Zappi, early modern Italian culture, Italian culture, mannerism, painting, altar, miniature, female artist, woman artist, culture, cultural studies, art, museology, museum, Bologna, Rome.

ІЛЮСТРАЦІЇ

Рис. 1. Феліче Антоніо Казоні. *Бронзова медаль Лавінії Фонтани, болонської художниці,* 1611 р., Італія [аверс]. Інв. ном. 1957.14.1071.a. Національна художня галерея, Вашингтон, США [49]. https://www.nga.gov/collection/art-object-page.45169.html

Рис. 2. Лавінія Фонтана. Мініатюра. *Автопортрет Тондо*. 1579 р. 15,7 см. Інв. 00292059, інв. 1890, 4013. Галерея Уффіці, коридор Вазарі, Флоренція, Італія [58; 66]. https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1504611/

Рис. 3. Лавінія Фонтана. *Візит цариці Савської до царя Соломона.* бл.1600 р. 251,7 см х 326,5 см. Інв. ном. NGI.76. Національна галерея Ірландії, Дублін, Ірландія [51]. http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/10779/the-visit-of-the-queen-of-sheba-to-king-solomon?ctx=ea666c66-7c80-4781-aad4-98eb62b7453c&idx=1

Рис. 4. Лавінія Фонтана. *Сон Ісуса.* 1591 р. 43х33 см. Інв. ном. 437. Галерея Боргезе, Рим, Італія [31]. https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/il-sonno-di-gesu

Рис. 5. Лавінія Фонтана. *Лучія Бонасоні Гарціоні.* бл. 1590. 113,5 × 87,5 см. Інв. ном. 2022.38.1. Національна художня галерея, Вашингтон, США [50]. https://www.nga.gov/collection/art-object-page.224919.html

Рис. 6. Лавінія Фонтана. *Портрет Б'янки дельї Утілі Маселлі, в оточенні своїх шести дітей.* 1604–1605. 99 см х 135 см. Інв. ном. 2024.7. Художній музей Сан-Франциско, США [28]. https://www.famsf.org/artworks/portrait-of-bianca-degli-utili-maselli-and-her-children

Рис. 7. Лавінія Фонтана. *Юдиф з головою Олоферна.* 1600 р. Громадський музей промислового мистецтва та галерея Давія Барджелліні, муніципалітет Болоньї [44]. https://artsandculture.google.com/asset/museo-davia-bargellini-judith-with-the-head-of-holofernes-0001/dQG7eUY3h1cv-A

Рис. 8. Лавінія Фонтана. *Мінерва під час одягання.* 1613 р. 258 см х 190 см. Інв. ном. 007. Галерея Боргезе, Рим, Італія [31]. https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/minerva-in-atto-di-abbigliarsi

Стаття надійшла до редакції 25.04.2025
Отримано після доопрацювання 29.04.2025
Прийнято до друку 6.05.2025

УДК 7.035.4(4)+7.03(510)

СТИЛЬ ШИНУАЗРІ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ ДАЛЕКОГО СХОДУ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ПРОСТОРІ

Наталія ДМИТРЕНКО – доктор філософії, доцент кафедри образотворчого мистецтва, Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
https://orcid.org/0000-0002-1223-8935
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.933
nata_heavy@ukr.net

Стиль шинуазрі досліджено як мистецький феномен, сформований під впливом культурних традицій Далекого Сходу в європейському просторі XVII–XVIII століть, що дозволило розглянути особливості прояву стилю шинуазрі в живописі, архітектурі, декоративно-прикладному мистецтві Європи, зокрема його окремі прояви в Україні. Акцентується увага на недостатній розробленості цієї теми в українському мистецтвознавстві та пропонуються перспективи подальшого дослідження феномену шинуазрі як елемента міжкультурної взаємодії.

Ключові слова: образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, шинуазрі, мистецтво Сходу, порцеляна, архітектура, інтер'єр.

Постановка проблеми. Стиль шинуазрі в європейському мистецтві XVII–XVIII століть виник як відгук на сприйняття і переосмислення східноазійської культури і пізніше став знаковим явищем в історії мистецтв у контексті міжкультурних взаємодій. Виникнувши на стику екзотизації, фантазії та наслідування мистецтва Сходу, цей стиль став не стільки відображенням справжнього Китаю, скільки його уявним образом, створеним крізь призму європейського сприйняття. Незважаючи на інтенсивний розвиток досліджень у країнах Західної Європи та США, тема залишається недостатньо вивченою в українському мистецтвознавстві.

Методологія дослідження. В основу методології покладено міждисциплінарний підхід, в якому застосовані аналітичний, історико-культурний, мистецтвознавчий, крос-культурний, герменевтичний та контекстуальний методи.

Наукова новизна. До теперішнього часу відсутні фундаментальні праці, які б аналізували стиль шинуазрі в контексті історії мистецтва, архітектури, живопису та декоративно-прикладного мистецтва в європейському просторі. Це ускладнює як формування цілісної картини мистецьких зв'язків Європи і Далекого Сходу, так і розуміння впливу східної культури на європейську естетику Нового часу, а також її окремі прояви в мистецтві України (оформлення інтер'єрів маєтків, садово-паркових комплексів, колекцій порцеляни), які раніше не привертали увагу дослідників.

Мета статті полягає у дослідженні розвитку східних традицій на прикладі стилю шинуазрі, сформованого під впливом культурних традицій Далекого Сходу в європейському просторі XVII–XVIII століть на прикладі його проявів у живописі, архітектурі та декоративно-прикладному мистецтві.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У західноєвропейській історіографії шинуазрі вивчали у працях таких дослідників як Г'ю Гонор («*Chinoiserie: The Vision of Cathay*») [9], Крейг Клакстон, Джонатан Хей [7] та Едвард Саїд, який у своїй праці «Орієнталізм» запропонував теоретичну рамку для аналізу європоцентричного погляду на Схід [18]. В історії декоративно-прикладного мистецтва значна увага темі шинуазрі приділена в дослідженнях європейської порцеляни (зокрема, мейсенської та севрської), текстилю та меблевого дизайну XVIII століття [9; 15].

Сучасні інтерпретації шинуазрі також можна простежити в роботах, присвячених постколоніальній критиці, де означений стиль розглядається як результат колоніальної уяви. Однак в українському мистецтвознавстві цей стиль здебільшого згадується фрагментарно – у контексті загального огляду мистецьких стилів епохи бароко та рококо. Таким чином, існує потреба в системному дослідженні шинуазрі як міжкультурного феномена.

Виклад основного матеріалу. Шинуазрі (*від фр. chinoiserie – «китайщина»)* [24; 209] став саме тим стилем, який знайшов відображення в живописі, архітектурі, декоративно-прикладному мистецтві (меблі, текстиль, порцеляна), оформленні інтер'єрів маєтків і садово-паркових ансамблів [7; 30–34]. Шинуазрі – стиль, що імітує або інтерпретує мотиви китайського мистецтва. Виникнення цього стилю зумовлено розширенням торговельних зв'язків Європи з Китаєм і Японією в XVII столітті, особливо через діяльність Ост-Індської компанії та розвиток дипломатичних контактів [2; 123–125].

Китайський лак, порцеляна, ширми, шовк, китайські гравюри та предмети побуту ставали частиною європейських інтер'єрів, де відбувалося їхнє переосмислення та адаптація. Особливість стилю полягає у у змішуванні реальних і вигаданих елементів східної культури: пагоди, дракони, фантастичні пейзажі, екзотичні постаті – все це формувало витончений і трохи театралізований світ, покликаний

© Дмитренко Н., 2025 р.

дивувати та захоплювати глядача [12; 87–90]. Стиль шинуазрі набув поширення у Франції, Австрії, Німеччині, Англії та навіть в Україні.

У живописі означений стиль проявився в декоративних панно, фресках, розписах ширм і стін. Одним із вагомих прикладів є творчий доробок французького художника Жана-Батиста Пільмана, чиї гравюри з китайськими сюжетами в техніці глибокого друку (*фр. à la poupée*) слугували основою для створення мальовничих і прикладних композицій (рис. 1).

Рис. 1. Жан-Батист Пільман. Віньєтка в стилі шинуазрі з *Nouvelle Suite de Cahiers arabesques chinois a l'usage des dessinateurs et des peintres*. Гравюра *à la poupée*. 19.5 × 13.8 см, лист: 23.1 × 15.7 см. 1790–1799 рр. Інв. № 21.91.2. Метрополітен музей, Нью-Йорк [1].

Жан-Батист Пільман (1728–1808 рр.) – французький художник, гравер і дизайнер, відомий своїми витонченими пасторальними пейзажами та декоративними композиціями епохи рококо. Його творчість вирізняється особливою легкістю, поетичністю й декоративністю, що зробило його надзвичайно популярним у Європі XVIII століття. Однією з головних особливостей митця є його схильність до створення ідеалізованих фантазійних краєвидів із пасторальними сценами, екзотичними тваринами та дивовижними архітектурними спорудами.

У вигаданому Сході очима європейців, у багатьох творах Пільмана простежуються риси шинуазрі – стилізації під китайське мистецтво, що відбилося у фантазійних будівлях, химерних рослинах і персонажах в екзотичних шатах. Китайські мотиви з'являлися в жанрових сценах і пейзажах, часто позбавлені історичної достовірності, але наповнені екзотичною естетикою та вигаданими персонажами [4; 237–240].

Англійські та німецькі майстри також активно використовували китайські мотиви в оформленні інтер'єрів: характерні композиції з курильними трубками, квітучими сакурами, пташками на тлі пагод стали впізнаваними елементами тогочасної актуальної художньої мови [11; 234–257]. Відголоски стилю також здобули розповсюдження в моді: в жіночому костюмі все частіше почали з'являтися східні тканини, шовк із відповідною орнаментикою та вишивкою, солом'яні капелюшки, парасольки, віяла, взуття та багатошарові рукава в сукнях [21; 36].

Пільман мав чималий вплив на розвиток декоративно-прикладного мистецтва: його ескізи широко використовувалися у виробництві гобеленів, шпалер, порцеляни та меблів. Його творчість знайшла застосування навіть у стилізованих розписах для меблевих чохлів. Яскравим прикладом є чохли для стільців із колекції Метрополітен музею в Нью-Йорку (Інв. № 2014.710.1, .2). Його малюнки відзначаються тонким відчуттям ритму, легкою асиметрією композицій та вишуканим декоративним лінійним стилем [13; 171–194]. Ще однією важливою рисою творчості Пільмана є його здатність поєднувати фантазію з реальністю, надаючи своїм роботам як казковості, так і відчуття природної гармонії. Його ніжна кольорова палітра, м'які пастельні тони – ще більше підсилюють відчуття легкості й чарівності його творів.

Отель Субіз і стиль шинуазрі в оформленні Крістофа Юе. Отель Субіз, зведений французьким архітектором П'єром Алексісом Деламером, є яскравим прикладом утілення стилю шинуазрі в оздобленні інтер'єрів архітектурних пам'яток Франції. Шинуазрі, як мистецький напрям, відображав європейське сприйняття культури Далекого Сходу, зокрема Китаю. В інтер'єрах готелю Субіз художник Крістоф Юе майстерно інтерпретував цей стиль, створивши атмосферу східної вишуканості та декоративної грайливості, яка була притаманна інтер'єрам рококо [16; 67–79].

На особливу увагу заслуговує кабінет із зображеннями мавпочок – знаковий елемент ансамблю, навіяний мотивами «сингерії» (*фр. singerie*), жанру, популярного у Франції XVII–XVIII століть,

якому притаманне сатиричне зображення одягнених в костюми мавпенят, які імітують людську поведінку (рис. 2). У рамках стилю шинуазрі зображення мавп, які виконують різні витончені або іронічні дії та одягнені у людське вбрання, стали одним з екзотичних декоративних елементів. Крістоф Юе інтегрував цей мотив в оформленні кабінету як вишукану гру на межі східної екзотики та західного декоративного гротеску.

Рис. 2. Крістоф Юе. Розписи «Кабінету з мавпами». 1749–1750 рр. Отель Субіз. Париж, Франція [Світлина автора].

Такі інтер'єри підкреслювали смаки замовників до екзотики та демонстрували їхню обізнаність в актуальних мистецьких тенденціях. Декоративний розпис стін, насичені текстури, лаковані поверхні, шовкові шпалери і найтонші ліпні деталі зі східними орнаментами підкреслюють унікальність простору і перетворюють Отель Субіз на унікальну пам'ятку. В оформленні приміщень Крістоф Юе не лише цитує китайські мотиви, а створює складну та витончену інтерпретацію східної культури крізь декоративну призму європейського мислення. Таким чином, пам'ятка стає втіленням міжкультурного діалогу, своєрідною театралізованою сценою, в якій глядач занурюється у фантазійний Схід, створений уявою європейців.

Анфілада маєтку зі сторони саду закінчується знаменитим «Кабінетом мавп», оздобленим 1749–1750 рр. у біло-золотому облицюванні, розписаним у світлих тонах (рис. 3). Тут, граючись у пасторальному оточенні, глядач відкриває для себе персонажів у східному стилі, які грають в ігри, добре відомими європейцям того часу. Починаючи з панно при вході до кімнати можна простежити наступні сюжети: «Сільський м'яч», «Мильні бульбашки», «Казан», «Лопата», «Собака, що стоїть», «Гаряча рука», «Заклинатель», «Горизонтальна щогла» або «Свічка», «Сліпий», «Гойдалка» (рис. 4), «Карти» або «Ходулі», «Овечий стрибок» і «Снігоступи».

Рис. 3. Крістоф Юе. Розписи «Кабінету з мавпами». 1749–1750 рр. Отель Субіз. Париж, Франція [Світлина автора].

Рис. 4. Крістоф Юе. Розписи «Кабінету з мавпами», «Гойдалка». 1749–1750 рр. Отель Субіз. Париж, Франція [Світлина автора].

Цей декор доповнюють квіткові завитки та арабески із зображенням птахів, комах, собак під час дресирування пустотливими мавпочками, які дали назву цьому шедевру стилю Людовика XV. Ця кімната, що слугувала місцем для проведення вечорів, присвячених грі та неспішним розмовам, була також ораторською залою. Про це свідчить ніша, в якій стояв вівтар, що досі має раму, увінчану скульптурними головами херувимів.

Оформлення інтер'єрів в стилі шинуазрі знайшло розповсюдження і в палацових комплексах Відня. Таким прикладом стала «Кімната пейзажів» Йоганна Вензеля Бергла (1717–1789 рр.), який в 1769 році виконав оздоблення Шенбруннського палацу у Відні за правління Марії Терезії. «Кімната пейзажів» у Шенбруннському палаці (*нім. Zimmer der Landschaften*) – одна з найвишуканіших перлин інтер'єрного оформлення резиденції австрійських імператорів у Відні. Її стіни прикрашають великі панно з мальовничими краєвидами (рис. 5).

Рис. 5. Йоганн Вензель Бергл. «Кімната пейзажів». 1769 р. Палац Шенбрунн. Відень, Австрія [19].

Бергл, відомий майстер декоративного живопису XVIII століття, виконав ці роботи в дусі ідеалізованого пейзажного мистецтва. Розписи «Кімнати пейзажів» зображають уявні та реальні краєвиди: італійські руїни, ідилічні сільські сцени, фантазійні архітектурні комплекси, водні пейзажі, дерева та рослини. Їх об'єднує легка, майже театральна атмосфера, характерна стилю рококо. Художні особливості пейзажів Бергла полягають у витонченій композиції, світлих і ніжних кольорових гамах, феєричності зеленого кольору, м'яких переходах тонів і ретельному опрацюванні деталей. Він майстерно передає ілюзію глибини простору за допомогою світлотіні та перспективи. Особливе значення мають декоративні елементи – легкі архітектурні мотиви, античні руїни, пишна рослинність, що створюють враження казкового ідеального світу.

Розташована в південній частині палацу, «Кімната пейзажів» використовувалась переважно для приватних аудієнцій або як салон для неофіційних зустрічей. Інтер'єр доповнюють позолочені дерев'яні панелі, дзеркала та витончені меблі. Живопис Бергла не лише прикрашав простір, а й виконував символічну функцію – демонстрував ідеалізоване уявлення про світ, гармонійний і підпорядкований законам краси, що відповідало естетичним уявленням монархічного двору епохи рококо. Архітектура шинуазрі імітувала форми китайських будівель: дахи з вигнутими краями, пагоди, китайські павільйони, які часто споруджували в європейських парках. Яскравий приклад – Китайське село в Царському Селі (росія) [23; 163], Китайський павільйон у Дроттнінгхольмі (Швеція), Китайський палац у Палермо (Італія), Китайський будинок у парку Сан-Сусі (Німеччина). Ці будівлі мали декоративний, а не утилітарний характер, і виконували скоріше естетичну функцію: вони мали викликати захоплення, асоціюватися з витонченою екзотикою і підкреслювати статус свого господаря [8; 27–28].

Декоративно-прикладне мистецтво. Меблі в стилі шинуазрі вирізняються лаконічними формами з вишуканими декоративними елементами: позолочені дракони, розписи із зображенням мудреців, персонажів китайської міфології, садів, активної інкрустації перламутром. Особливо популярними були лаковані вироби в стилі лаків Мартен (*фр. vernis Martin)* – французької техніки імітації китайського лаку. Декоративні елементи східного походження стали невід'ємною частиною не тільки облаштування палаців й аристократичних маєтків. Поєднання мотивів китайського та японського мистецтв, інтерпретовані в дусі європейського рококо, знайшли широке розповсюдження в оформленні дамських віял та екранів. Таким чином, екрани, які слугували для закриття жіночого обличчя біля каміну (жіноча косметика виготовлялася з натуральних жирів), створювалися з пап'є-маше, розписувалися золотом та покривалися лаком [6; 56–57].

Зображення таких функціональних предметів жіночого вжитку можна простежити на живописних творах придворного живописця Мадам де Помпадур Франсуа Буше на полотні «Туалет», із колекції Музею Тіссен-Борнеміса в Мадриді (рис. 6).

Рис. 6. Франсуа Буше. Туалет. 52.5 х 66.5 см. полотно, олія. 1742 р. Інв. № 58 (1967.4). Музей Тіссен-Борнеміса. Мадрид, Іспанія [3].

Віяло, що стало основним дамським атрибутом упевнено поєднувало в собі пасторальні європейські сцени з міфологічними, фантазійними сюжетами зі змалюванням східних «болванчиків» та дрібних фігурок. Таким чином екран з паперу, шовку, атласу чи батисту розписувався гуашшю, в той час як основа могла бути виконана з дерева, перламутру (інкрустація) або слонової кістки (різьблення) (рис. 7).

Рис. 7. Розкладне віяло із зображенням фігур у дворовому саду. 26 х 48.3 см. Папір, дерево, розпис. XIX століття. Інв. № 64.273.15a. Метрополітен музей, Нью-Йорк [5].

Порцеляна – один із найважливіших аспектів шинуазрі, оскільки до XVIII століття Китай залишався єдиним виробником високоякісної порцеляни, і китайські вироби високо цінували в Європі. У XVIII столітті в Європі відкрито формулу порцеляни (Мейсен, 1709 р.), що призвело до розквіту європейського порцелянового виробництва, де китайські форми і розписи стали головним джерелом натхнення. Мейсенська мануфактура, а також Севрська та Віденська, випускали вироби з традиційними китайськими сюжетами: пейзажі, квіти, сцени з фігурами в китайському одязі (рис. 8). При цьому розписи часто створювалися на основі європейських уявлень про Схід, що надавало порцеляні особливої еклектичності [15; 46].

Рис. 8. Ваза-склянка. Порцеляна. Мейсенська мануфактура. Бл. 1739 р. Висота 12 см. Колекція Мартіна та Гелени Швальберг [17].

Прояв стилю шинуазрі у порцеляні Севрської мануфактури став важливою віхою в розвитку європейського декоративно-прикладного мистецтва XVIII ст. Заснована в 1740-х роках у Франції за підтримки королівського двору, Севрська мануфактура швидко стала символом розкоші та вишуканості. Під впливом східної моди, що охопила європейські двори, майстри Севра активно включали у свої вироби елементи китайської та японської міфології, естетики, переосмислені в дусі французької декоративної традиції. Порцелянові вироби прикрашали сценами в стилі шинуазрі: фантазійними китайськими пейзажами, фігурами в екзотичному одязі, пагодами, квітучими деревами і птахами. Ці мотиви не копіювали оригінальні китайські зразки, а стилізували їх, перетворюючи на декоративні композиції, що відповідали смакам європейської аристократії. Колірна палітра включала яскраві емалі – рожеву, бірюзову, синю, а також золото, яке підкреслювало розкіш виробів [20; 65–68].

Особливий інтерес представляють вишукані форми ваз, туалетних предметів, тютюнниць і сервізів, де східні мотиви гармонійно поєднувалися з рокайльними елементами, що створювало ефект грайливої екзотики. Таким чином, Севрська мануфактура стала не тільки відображенням східної моди в Європі, а й одним із головних центрів формування європейської інтерпретації «східного» стилю, втіленого у витонченій порцеляні.

Екзотичний стиль продовжував викликати зацікавленість європейських художників і в XIX ст. Митці активно купували порцеляну, антикваріат, килими, ширми, кімоно та тканини, облаштовуючи свої творчі майстерні, що, безперечно, знайшло відображення в творчості таких авторів як Джордж Гендрік Брайтнер (1857–1923 рр.) [14; 45]. Окреме місце стиль здобув навіть в оперному мистецтві, в контексті проявів екзотизму в музичній культурі Європи XVIII ст. [22; 490–491].

Стиль шинуазрі на теренах України проявився насамперед в архітектурі та інтер’єрах дворянських і аристократичних садиб XVIII–XIX століть, а також декоративно-прикладному мистецтві, під впливом європейських мистецьких тенденцій. Хоча шинуазрі не здобув широкого розповсюдження на теренах України, як, наприклад, класицизм або ампір, його окремі риси можна простежити в оформленні інтер’єрів, порцеляні та окремих елементах паркової архітектури. У низці аристократичних резиденцій, як палаци Розумовських (у Батурині), графів Потоцьких (у Тульчині та Шаргороді), маєтку в с. Великі Зозулинці, Золочівському замку, а також низці київських і львівських маєтків, простежуються декоративні елементи зі східною стилізацією: зображення пагод, екзотичних птахів, лакових панелей, порцелянових ваз з мотивами китайської естетики. Ці елементи в Україні були запозичені з французької та австрійської палацової моди [10; 49–60].

У ландшафтних парках, особливо створених під впливом англійської школи, нерідко будували павільйони й альтанки на «китайський манер». Один із таких прикладів – «Китайський павільйон» у парку Софіївка (Умань), створеному наприкінці XVIII – початку XIX ст. Хоча він і не зберігся в первісному вигляді, історичні документи вказують на наявність східних архітектурних елементів, що відповідають стилю шинуазрі. Ще одним зразком слугує палацово-парковий ансамбль «Самчики», розташований в с. Самчики Хмельницької області поч. XVIII століття, зі зведеним 1814 року Китайським будиночком. Споруда двоповерхова, з високим цоколем, спочатку слугувала каплицею, пізніше була перебудована на павільйон для прийому гостей. В 1904 році споруду використовували в якості льодовні. Форма даху позначена впливом китайської архітектури з чотирма маленькими вежами та прапорцем, який височіє на верхів’ї .

У приватних колекціях та інтер’єрах української знаті простежувалися вироби Севрської, Мейсенської та інших європейських мануфактур із розписом в екзотичному стилі. Крім того, на Київському порцеляновому заводі в радянський період створювали стилізовані форми і розписи, зокрема під впливом східної тематики, хоча вони мали більш декоративний, ніж ідеологічно стильовий характер. Отже, стиль шинуазрі в Україні був радше віддзеркаленням загальноєвропейської моди, запозиченої аристократією через архітектуру, предмети побуту та оформлення садибних ландшафтів, аніж самостійною мистецькою течією.

Висновки. Стиль шинуазрі в європейському мистецтві став вираженням інтересу до іншої культури, джерелом натхнення та своєрідним способом художнього освоєння екзотичного світу. Це явище демонструє складність міжкультурних взаємодій і те, як культурні образи можуть трансформуватися залежно від контексту. Дослідження шинуазрі як мистецького феномена дає змогу по-новому поглянути на процеси стилізації, наслідування та культурної адаптації. В українському мистецтвознавстві дослідження шинуазрі являє собою перспективний напрям, який дає змогу розширити розуміння європейського мистецтва, а також включити зразки українських садиб із розглянутими інтер’єрами в міжнародний дискурс, дослідивши більш детально маєтки та садово-паркові ансамблі України, в яких простежуються впливи східних мотивів та стилю шинуазрі, який було адаптовано під місцеве замовлення.

Перспектива подальших досліджень. Надалі дослідження може бути продовжено в контексті порівняльного аналізу шинуазрі та орієнталізму, аналізу впливу стилю шинуазрі на локальні

мистецькі традиції Східної Європи, а також у ґрунтовному вивченні оформлення садиб та колекцій декоративно-прикладного мистецтва з китайськими мотивами у музеях Європи, Сполучених Штатів та України задля простеження міждисциплінарних, культурних зв'язків і традицій.

Список використаної літератури

1. Chinoiserie, from Nouvelle Suite de Cahiers arabesques chinois a l'usage des dessinateurs et des peintres. *Metmuseum.* URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/364549 (дата звернення: 12.02.2025)

2. Clunas C. Art in China. Oxford: Oxford University Press, 1997. 288 p.

3. Collection. François Boucher. *Museo Thyssen* URL: https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/boucher-francois/toilette (дата звернення: 23.03.2025)

4. Craske M. Art in Europe 1700–1830: A History of the Visual Arts in an Era of Unprecedented Urban Economic Growth. Oxford: Oxford University Press, 1997. 320 p.

5. Folding Fan with Scene of Figures in a Courtyard Garden. *Metmuseum* URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/209905 (дата звернення: 27.02.2025)

6. Gombrich E. H. The Story of Art. London: Phaidon Press, 1952. 462 p.

7. Hay J. The Chinoiserie Garden. *The Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture.* Vol. 9. Washington : Dumbarton Oaks, 1980. 350 p.

8. Hertel C. Siting China in Germany: Eighteenth-Century Chinoiserie and Its Modern Legacy. University Park: Penn State University Press, 2019. 304 p.

9. Honour H. Chinoiserie: The Vision of Cathay. London : John Murray, 1961. 294 p.

10. Ivashko Y., Cherevko I., Dmytrenko I., Tomenko O., Khaustova O. Influence of Structural Schemes on the Shaping of Historical Wooden Buildings: On the Examples of Traditional Chinese Pavilions, Pavilions of the Chinoiserie Style and Ukrainian Wooden Churches. *Wiadomości Konserwatorskie*. 2021. № 67. С. 49–60.

11. Jiang Y., Pashkevych K. L. Modern Design Expression of Traditional Crafts: The Case of Chinese Traditional Woodblock Prints. *Theory and Practice of Design*. 2024. Vol. 33. P. 254–267.

12. Kalt M. The New Chic: French Style from Today's Leading Designers. New York : Rizzoli, 2017. 240 p.

13. Le Corbeiller C. China and the Chinese in Eighteenth-Century European Decorative Art. *Metropolitan Museum Journal.* 1977. № 12. С. 171–194.

14. Leece S., Freeman M. China Style. Singapore: Periplus Editions, 2017. 300 p.

15. Ludwig Schnorr von Carolsfeld. *Margarete and Franz Oppenheimer Collection. Meissen porcelain*, Berlin, 1927, no. 117, pl. 46

16. Porter D. Ideographia: The Chinese Cipher in Early Modern Europe. Stanford: Stanford University Press, 2001. 312 p.

17. Property from The Collection of Martin and Helene Schwalberg. A Meissen Chinoiserie Beaker Vase, Circa 1739. *Sotheby's* URL: https://www. sothebys.com/en/buy/auction/2022/classic-design-furniture-silver-ceramics/a-meissen-chinoiserie-beaker-vase-circa-1739 (дата звернення: 27.02.2025).

18. Said E. Orientalism. New York: Pantheon Books, 1978. 378 p.

19. Schönbrunn Schloss. URL: https://www.schoenbrunn.at/en/about-schoenbrunn/the-palace/tour-of-the-palace/bergl-rooms (дата звернення: 19.02.2025)

20. Shiner L. The Invention of Art: A Cultural History. Chicago : University of Chicago Press, 2001. 352 p.

21. Yoshida K., Rothman S. Clarence House: The Art of the Textile. New York : Rizzoli, 2011. 224 p.

22. Мин Л. Стиль шинуазри в контексте развития ориентализма в европейском оперном искусстве XVIII века (на примере оперы К. В. Глюка «Китаянки»). *Мистецтвознавчі зап.* 2018. Вип. 33. С. 488–495.

23. Пен Ч. Вплив китайської архітектури і мистецтва на європейську архітектуру і дизайн XVIII – початку XX століть. *Теорія і практика дизайну.* 2019. Вип. 17. С. 152–169.

24. Шинуазери, шинуазри. Пасічний А.М. *Образотворче мистецтво. Словник-довідник.* Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2008. С. 209.

References

1. Chinoiserie, from Nouvelle Suite de Cahiers arabesques chinois a l'usage des dessinateurs et des peintres. (n.d.). The Metropolitan Museum of Art. Retrieved February 12, 2025, from https://www.metmuseum.org/art/ collection/search/364549

2. Clunas C. Art in China. Oxford : Oxford University Press, 1997.

3. Collection. François Boucher. (n.d.). Museo Thyssen. Retrieved March 23, 2025, from https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/boucher-francois/toilette

4. Craske M. Art in Europe 1700–1830: A History of the Visual Arts in an Era of Unprecedented Urban Economic Growth. Oxford : Oxford University Press, 1997.

5. Folding Fan with Scene of Figures in a Courtyard Garden. (n.d.). The Metropolitan Museum of Art. Retrieved February 27, 2025, from https://www.metmuseum.org/art/collection/search/209905.

6. Gombrich E. H. The Story of Art. London : Phaidon Press, 1952.

7. Hay J. The Chinoiserie Garden. Washington : Dumbarton Oaks, 1980.

8. Hertel C. Siting China in Germany: Eighteenth-Century Chinoiserie and Its Modern Legacy. University Park : Penn State University Press, 2019.

9. Honour H. Chinoiserie: The Vision of Cathay. London : John Murray, 1961.

10. Ivashko Y., Cherevko, I., Dmytrenko, I., Tomenko, O., & Khaustova, O. Influence of structural schemes on the shaping of historical wooden buildings: On the examples of traditional Chinese pavilions, pavilions of the chinoiserie style and Ukrainian wooden churches. Wiadomości Konserwatorskie, 2021. (67). 49–60.

11. Jiang Y., & Pashkevych K. L. Modern design expression of traditional crafts: The case of Chinese traditional woodblock prints. Theory and Practice of Design, 2024. 33, 254–267.

12. Kalt, M. The New Chic: French Style from Today's Leading Designers. New York : Rizzoli, 2017.

13. Le Corbeiller C. China and the Chinese in eighteenth-century European decorative art. Metropolitan *Museum Journal*, 1977. 12, 171–194.

14. Leece S., & Freeman, M. China Style. Singapore : Periplus Editions, 2017.

15. Ludwig Schnorr von Carolsfeld. (1927). Meissen porcelain. In Margarete and Franz Oppenheimer Collection (No. 117, Pl. 46). Berlin.

16. Porter D. (2001). Ideographia: The Chinese Cipher in Early Modern Europe. Stanford : Stanford University Press.

17. Property from The Collection of Martin and Helene Schwalberg: A Meissen Chinoiserie Beaker Vase, Circa 1739. (n.d.). Sotheby's. Retrieved February 27, 2025, from https://www. sothebys.com/en/buy/auction/2022/classic-design-furniture-silver-ceramics/a-meissen-chinoiserie-beaker-vase-circa-1739.

18. Said E. Orientalism. New York : Pantheon Books, 1978.

19. Schönbrunn Palace. (n. d.). Retrieved February 19, 2025, from https://www.schoenbrunn.at/en/about-schoenbrunn/the-palace/tour-of-the-palace/bergl-rooms.

20. Shiner L. The Invention of Art: A Cultural History. Chicago : University of Chicago Press, 2001.

21. Yoshida, K., & Rothman, S. Clarence House: The Art of the Textile. New York : Rizzoli, 2011.

22. Min L. Stil shinuazri v kontekste razvitiya orientalizma v evropejskom opernom iskusstve XVIII veka (na primere opery K. V. Glyuka «Kitayanki») [The Chinoiserie style in the context of the development of Orientalism in European opera art of the 18th century (on the example of C. W. Gluck's opera 'The Chinese Women')]. *Mystetstvoznavchi zapysky, 2018* [Art history notes], (33), 488–495.

23. Pen Ch. Vplyv kytaiskoi arkhitektury i mystetstva na yevropeisku arkhitekturu i dyzain XVIII – pochatku XX stolit. [The influence of Chinese architecture and art on European architecture and design of the 18th – early 20th centuries]. *Teoriia i praktyka dyzainu* [Theory and Practice of Design], 2019. (17), 152–169 [in Ukrainian].

24. Pasichnyi A. M. Shinuazeri, shinuazri [Chinoiserie, chinoiserie styles]. Obrazotvorche mystetstvo: Slovnyk-dovidnyk [Fine arts. Dictionary and reference book] (p. 209). Ternopil : Navchalna knyha Bohdan, 2008 [in Ukrainian].

CHINOISERIE STYLE WITHIN THE CULTURAL AND ARTISTIC TRADITIONS OF THE FAR EAST IN EUROPEAN CONTEXT

Nataliia DMYTRENKO – PhD (Doctor of Philosophy), Associate Professor of the Department of Fine Arts
Faculty of Fine Arts and Design, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv

The chinoiserie style is studied as an artistic phenomenon formed under the influence of the cultural traditions of the Far East in the European space of the seventeenth and eighteenth centuries. This allowed us to consider the distinctive features of the chinoiserie style in painting, architecture, decorative and applied arts, and porcelain in Europe, particularly in Ukraine. Attention is drawn to the insufficient development of this topic in Ukrainian art history, and prospects for further research of the chinoiserie phenomenon as an element of intercultural interaction are proposed.

Key words: fine art, decorative art, chinoiserie, art of the East, porcelain, architecture, interior

UDC 7.035.4(4)+7.03(510)

CHINOISERIE STYLE WITHIN THE CULTURAL AND ARTISTIC TRADITIONS OF THE FAR EAST IN EUROPEAN CONTEXT

Nataliia DMYTRENKO – PhD (Doctor of Philosophy), Associate Professor of the Department of Fine Arts
Faculty of Fine Arts and Design, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv

The purpose of the article is to study the development of oriental traditions on the example of the Chinoiserie style in Europe, in particular Ukraine. To examine the artistic phenomenon formed under the influence of the cultural traditions of the Far East and to trace its manifestations in painting, architecture, theatre, decorative and applied arts, and porcelain of the European space of the seventeenth and eighteenth centuries. This analysis also aims to identify the peculiarities of the perception of Oriental culture by the European audience and to outline the prospects for further study of Chinoiserie in Ukrainian art history.

The methodology is based on an interdisciplinary approach, in which analytical, historical and cultural, art-historical, cross-cultural, hermeneutical, and contextual methods were applied.

The results. The Chinoiserie style in European art has become an expression of interest in another culture, a source of inspiration, and a unique way of artistic exploration of the exotic world. This phenomenon demonstrates the complexity of intercultural interactions and how cultural images can be transformed depending on the context. The study of chinoiserie as an artistic phenomenon allows us to take a fresh look at the processes of stylization, imitation, and cultural adaptation. In Ukrainian art history, the study of chinoiserie is a promising area that allows us to broaden our understanding of European art, as well as to include examples of Ukrainian estates with the interiors in question in the international discourse, by exploring in more detail the estates and gardening ensembles of Ukraine, which show the influence of oriental motifs and the chinoiserie style, which was adapted to local orders.

The novelty. To date, there have been no fundamental works analyzing the Chinoiserie style in the context of the history of art, architecture, painting, and decorative and applied arts in the European space. This complicates both the formation of a holistic picture of artistic relations between Europe and the Far East and the understanding of the influence of

Eastern culture on the European aesthetics of the modern period, as well as its influence in the art of Ukraine (interior design of estates, garden and park complexes, porcelain collections), which have not previously attracted the attention of researchers.

Practical significance. The study can be continued in the context of a comparative analysis of Chinoiserie and Orientalism, an analysis of the influence of the Chinoiserie style on local artistic traditions in Eastern Europe, as well as the study of collections of decorative and applied arts with Chinese motifs in museums in Europe, the United States, and Ukraine to trace interdisciplinary, cultural ties and traditions.

Key words: fine art, decorative art, chinoiserie, art of the East, porcelain, architecture, interior.

Стаття надійшла до редакції 18.04.2025
Отримано після доопрацювання 1.05.2025
Прийнято до друку 19.05.2025

УДК 792.2:792.01/745.749(477) «19»

ЛЯЛЬКИ МЕЖИГІРСЬКОГО ВЕРТЕПУ В ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ-БОЙЧУКІСТІВ 1920-Х РОКІВ

Ольга ШКОЛЬНА – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, Київ
https://orcid.org/0000-0002-7245-6010
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.934
dushaorchidei@ukr.net
Ганна КРЮКОВА – доцент кафедри образотворчого мистецтва, Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, Київ
https://orcid.org/0000-0001-5559-668X
a.kriukova@kubg.edu.ua
Оксана ПОПІНОВА – старший викладач кафедри образотворчого мистецтва, Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, Київ
https://orcid.org/0000-0001-6781-8454
o.popinova@kubg.edu.ua

Осмислено спадщину художників-бойчукістів у галузі Межигірського вертепу 1920-х рр. Окреслено коло митців, що були дотичними до розробки проєктів ляльок для цього театру. Здійснено перелік основних персонажів, розроблених для постановок Межигірського вертепу. Наведено інвентарні номери творів цієї групи за архівно-фондовими матеріалами Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Охарактеризовано перелік місць, де ставилися вистави за участі предметів Межигірського вертепу. Зведено інформацію про спадщину цього лялькового театру, занотовану Миколою Цівчинським, Іваном Шахівцем, Павлом Іванченко та Пантелеймоном Мусієнком за даними їх рукописів у Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України та Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України.

Ключові слова: художники-бойчукісти, авангард, ляльковий театр, вертеп, автори ляльок, скульптура, художньо-образні особливості, сценографія, декоративно-прикладне мистецтво, композиція, ХХ століття, Україна.

Постановка проблеми. Важливим етапом становлення культури виконання вертепних ляльок стало започаткування при Межигірському художньо-керамічному технікумі під Києвом так званого українського Революційного театру. Це унікальне явище авангардного порядку досі не стало предметом окремого дослідження мистецтвознавців, хоча його значення для розвитку вітчизняної сценографії надзвичайно вагоме. *Останні дослідження і публікації.* З-поміж останніх – рукописи художника і технолога Миколи Цівчинського [26], режисера Ігоря Шахівця [24], онуки М. Старицького, акторки Ірини Стешенко [23], художника Василя Седляра та політрука, представника Народного комісаріату освіти УСРР Павла Горбенка [4; 5], інженера-технолога і кераміста Павла Іванченка [28], художника тонкої і грубої кераміки, мистецтвознавця Пантелеймона Мусієнка [29]; згадували про це О. Школьна [32], Г. Павленко [21], А. Заїка [10-11], Д. Іванова [13], Т. Лугова [16-17].

Мета статті – визначити художників і скульпторів, причетних до проєктування театральних ляльок Межигірського вертепу й охарактеризувати перелік його персонажів. У межах означеної мети можна сформулювати наступні *завдання:* проаналізувати профільну літературу з означеної проблематики; охарактеризувати джерельну базу даного дослідження; вказати художньо-образні особливості, притаманні комплексу сценографії Межигірського вертепу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Восени 1923 року у політрука Межигірського художньо-керамічного технікуму, пов'язаного з Народним комісаріатом освіти, співорганізатора АРМУ, критиком мистецтва, що мав відношення і до Київського художнього інституту, Павла Горбенка у зв'язку з потребою в антирелігійній агітації та пропаганді (як реакція на відповідну резолюцію 1923 р.) виникла ідея створити свій власний театр вертепного типу [20; 37].

Її підтримали керівник закладу, художник Василь Седляр (працював директором установи від 1923

© Школьна О., Крюкова О., Попінова О., 2025 р.

р.), учень Михайла Бойчука; викладачі (зокрема учні й соратники М. Бойчука: Оксана Павленко, Іван Падалка, Павло Іванченко, що працювали тут від 1921 р.) й актив студентів закладу, що фіксується за публікаціями останніх під назвами «Про ляльковий театр у робітничому клубі» та «Революційний ляльковий театр» 1924 р. [4-5] та буклетом «Межигірський художньо-керамічний технікум» 1927 р. [18].

Театр проіснував майже два роки, оскільки студенти закладу, задіяні у проєкті, завершили навчання [22; 11], а деякі, через напівголодне існування, змушені були покинути навчання раніше та піти працювати. Але у розробці образів ляльок, які намагалися виконати, взоруючись, як у мексиканському мистецтві, на досить грубі, лапідарні форми африканської (у тексті оригіналу М. Цівчинського «негрської» [22; 11]) узагальненої скульптури і традиційних масок, що задля емоційного впливу оздоблювалися поліхромним розписом. При цьому відійшли від стилістики типового для України вертепу, коріння якого сягало з одного боку, релігійних вистав Ірану і Тибету [17; 34], а з іншого – європейських містерій доби Середньовіччя [8].

Хоча з останніх використали ідею представлення [30] персонажів, характерних для так званих танців смерті (зокрема, Бога, Царя, Священика, Мученика, представників з народу). Щодо далекосхідної традиції, ввели елементи вистав театру тіней, з народного вертепу, притаманного для Чернігівщини [17; 40] і деяких суміжних східних областей України ввели до переліку персонажів Петрушку як комічної, простонародної, дивакуватої [11].

При цьому змінили традиційний варіант вертепного будиночку, де здавна, принаймні від епохи бароко [17; 51], було характерним використання другого поверху для відділення «сакрального світу» від «профанного». Вочевидь, зроблено це задля того, аби унаочнити рівність усіх обраних для вертепних дійств персонажів на землі [7; 106–110]. Виконав вертепний будиночок із фанери (*Рис. 1*) місцевий межигірський майстер під керівництвом Миколи Цівчинського [22; 11].

РР

ис. 1. Фото лялькового будиночку із ляльками Межигірського вертепу. Фото з сайту https://www.tmf-museum.com/revolyucijnij-lyalkovij-teatr

Власне, сутність роботи цього театру в колективі патріотично налаштованих межигірців, ядро яких складали бойчукісти, полягала у «перевихованні» здобувачів освіти, а подеколи й людей з оточуючих місцевостей, долучених до перегляду «дійств» вистав. Також виставу показували у червоноармійських клубах (зокрема вперше – на Печерську в Києві [9]), хатах-читальнях, військових гарнізонах, мішана аудиторія яких дуже прихильно сприймала мізансцени Межигірського вертепу [22; 11].

До роботи з втілення задуму долучилися скульптор, професор, викладач рисунку МХКТ Євген Сагайдачний [21; 36–44], який керував процесом виготовлення ляльок [21; 37], учні керамічного технікуму (випускали фахівців двох напрямів – 1) художнього і 2) технічного – теплотехніків, фахівців із випалу і циклу фабрикації кераміки [27]), зокрема Ілько Заїка, Микола Цівчинський [22], Дмитро Головко [9], про що писав Павло Іванченко [28], колишній інструктор-викладач із керамічного живопису в межигірських школі й технікумі, який досліджував українську іграшку та скульптуру.

Враховуючи, що у той час у Київському художньому інституті викладала у ксилографічній майстерні Софія Налепинська-Бойчук (дружина М. Бойчука), під керівництвом якої студенти могли розроблятися і проєкти ляльок, варто звернути увагу на цей факт, як і той аспект, що Оксана Павленко (дружина В. Седляра) також брала дієву участь у розробці ескізів різноманітних творів, пов’язаних із графікою (працювала на той час заступником директора з навчальної та художньої частини МХКТ) [2; 10]. Зокрема учні закладу під керівництвом означених художниць могли виконувати графічні проєкти вертепних ляльок, що збереглися (*Рис. 2*). У тому числі з зображенням А. Гітлера (крайній справа зі свастикою).

Рис. 2. Проєкти вертепних ляльок Межигір'я з книги Горбенка П. Революційний ляльковий театр. Київ, 1924. 40 с. Лорд Керзон і Баба впізнавані, решта 4 відомі лише за цими рисунками (з-поміж них, імовірно, є «Молодиця» та «Гітлер».

За основу розробки вертепу, як свідчила театрознавець Г. Павленко, взято Сокиринський вертеп [21; 38], але з узагальненням персонажів і синтезом різних театральних форм (східних, західних і народних).

Самі ляльки різьбилися з дерева, а будиночок виконали з фанери; перед ним виділяли площу у постановках для натягування білого полотнища, за котрим пересували силуетні тіньові ляльки. Також до ансамблю будиночка приєднували кріплення для гасових й електричних ламп, аби у зручний спосіб освітлювати вистави. При цьому, крім вистав у найближчих до Межигір'я селах, зокрема Старих і Нових Петрівцях, Старосіллі, студенти закладу самі писали тексти до своїх вистав, як у Шкільному театрі у Києво-Могилянській академії, й включно по 1924 рік їздили з «гастролями» до Гостомеля, Прилук, Харкова. Житомира тощо [21; 38].

Репертуар вистав включав постановки, що висміювали царат, релігійний клір, забобонних вірян, самогонщиць, банкірів, іноземних бізнесменів і «капіталістів» різного роду. Причому задля економії часу на виконання ляльок, деякі персонажі могли перевдягатися й виконувати кілька ролей у виставах кшталту Підприємець може стати за Непмана, Спекулянта-валютчика, Куркуля чи Крамара.

Щодо самої вистави, то слід зазначити, що розпочиналася вона хором, потім відбувався виступ акторів, де вони озвучували гру ляльок сатиричними куплетами. Це відомо за єдиною виставою, наведеною П. Горбенком у брошюрі «Революційний ляльковий театр» 1924 р., під назвою «Свято у раю» [21; 39].

В основі її композиції лежить текст давньої української бурсацької колядки під назвою «Ой, там, на горі, там святі собора, там святі збирались рай празникувати <…>». Для акомпанементу в місцях запланованих танців ляльок включався невеличкий оркестр із 3-4 музик [5]. Гру акторів театру високо оцінювали онука М. Старицького Ірина Стешенко [23], професійні актори театру Леся Курбаса «Березіль», слухачі й прихильники, зокрема, у тодішній столиці Харкові [21; 39–40]. 1923 р. Л. Курбас у статті «Вертеп на агітаційній службі», надрукованій у журналі «Глобус», схвально відзивався про Межигірський вертеп [14].

Діяльність цього авангардного Революційного театру, ляльки якого були оформлені цілком у дусі бойчукістських традицій з ухилом у стилістичні кубістично-футуристичні вісі, близькі ідеям італійських авторів штибу Енріко Прампоіліні (паралель Олексія Бондара), надихнула трупи інших освітніх осередків [17; 1–454] приєднатися до цього театрально-мистецького руху. Як писав харківський режисер І. Шахівець, ідеї Межигірського вертепу спровокували розвиток Всеукраїнського Показового лялькового театру [24].

І хоч початково сама думка про створення в осерді українського православ'я і козаччини, у стінах Межигірської лаври [2; 259, 13; 1–624], де практично перебувало ядро наслідувачів школи М. Бойчука [2], що складалося з людей, орієнтованих на оновлення струменя національної української культури, такого вертепу, що в комічній формі з сарказмом мав висміювати прибічників релігії, давніх звичаїв, мала на меті ідеологічну пропаганду, з часом феномен Межигірського вертепу отримав інноваційний розвиток пластичної культури цілої низки творів вихованців цього закладу.

Крім світоглядних, межигірці в цьому театрі піднімали й суто виробничі питання і питання фізичного виживання. Адже для установи це був фінансово складний період, коли бракувало майже всього для нормальної життєдіяльності. З цього приводу В. Седляр зазначав: «Тут проблема зв'язку мистецтва з продукцією може вперше на Україні поставлена як серйозний досвід іменно в Межигір'ї. Мистецтво

трактується як органічний мент в процесі витворення речі. Наш студент бере на увагу і утилітарність даної речі, місце її в побуті серед інших речей, її враження на глядача» [6], про що згадувала вже І. Бекетова [1].

Врешті 1928 р. колекція теперішнього Музею театрального, музичного і кіномистецтва поповнилася непересічним реманентом Межигірського вертепу [18]. Враховуючи, що кілька ляльок не зберіглося [18], наразі збірка установи володіє 21 лялькою, 1 заготовкою до ляльки, 7 головами з цієї групи предметів (кілька з них передавалося на виставку в Державний музей декоративного мистецтва України, вертепним будиночком (разом 30 предметів). При цьому означена збірка оцифрована, хоча тільки частина представлена на сайті установи [18].

Загалом із 21 ляльки ідентифікуються твори, які умовно можна розподілити на 3 групи: іноземні «антигерої» – політики і капіталісти, вертепні автохтонні персонажі та «Петрушки».

Так, до першої групи можна віднести таких персонажів: Макдональд (Ремзі Макдональд) (Інв. № 3М76), Лорд Керзон (Джордж Керзон) (Інв. № 3М77), Французький дипломат (Поль Дешанель) (Інв. № 3М88), Американський представник (Х'юго Стіннес) (Інв. № 3М79), Генерал Людендорф (Еріх Людендорф) (Інв. № 3М80), Принагідний дипломат (Вудро Вільсон) (Інв. № 3М81), Принагідні капіталісти (Густав Штреземан (Інв. № 3М82), Раймонд Пуанкаре (Інв. № 3М83)). Частину з них вдалося ідентифікувати С. Руденко [22].

До другої належать Бог (Інв. № 3М92), Цар Микола ІІ (Інв. № 3М400), Пастор (Інв. № 3М84), Рабин (Інв. № 3М85), Сестра жалібниця (Інв. № 3М86), Архангел Гавриїл (Інв. № 3М95), Святий Микола (Інв. № 3М93), Святий Іона (Мученик) (Інв. № 3М97), Святий Микита (Інв. № 3М94), Дід (може розумітися й як Василько у залежності від контексту), Гаврило (Інв. № 3М91), Баба (Марина-самогонщиця) (Інв. № 3М88), Дід (Інв. № 3М87). Крім того, за фото 1923–1926 рр., переданих до Театрального музею тодішнього Музейного городка, відомо й про інших ляльок. Зокрема згадувалися у творах Дівчина, Удовиця, Молодиця тощо [25].

Третю складають лялька Петрушка і голова Татарина (Петрушки) (Інв. № 3М388) *(Рис. 3)*.

Рис. 3. Ляльки Святий Миколай, Пастор, Рабин, Архангел Гавриїл, Святий Іона, Святий Микита. 1923 р. МХКТ.

Ляльки Генерал Людендорф (Еріх Людендорф), Принагідний дипломат (Вудро Вільсон), Французький дипломат (Поль Дешанель), Лорд Керзон (Джордж Керзон), Принагідний капіталіст (Раймонд Пуанкаре), Американський представник (Х'юго Стіннес). 1923 р. МХКТ.

Ляльки Макдональд (Ремзі Макдональд), Принагідний капіталіст (Густав Штреземан), Сестра жалібниця, Цар Микола II, Гаврило. 1923 р. МХКТ.

Ляльки Бог, Дід, Баба (Марина), Петрушка, заготовка ляльки, а також голова ляльки-чоловіка і ляльки-жінки. 1923 р. МХКТ.

При цьому, крім однієї заготовки ляльки (Інв. № 3М383) у збірці наявні 7 голів ляльок, привезені з Межигір'я. Так, у вертепі ідентифікуються голова Татарина (Петрушки) (Інв. № 3М388), голова лікаря (Інв. № 3М389), голова жіноча (Інв. № 3М100), голови (Інв. № 3М99, 384, 385, 386).

Наведемо фото 21 ляльки (без згаданих, Дівчини, Молодиці, Удовиці, Баби-шептухи). Цікаво розглянути їх художньо-образні особливості.

Так Дід і Баба характерні для фольклорної, у тому числі східної традиції театрів, а в період Київської Русі Старий був однією з іпостасей Ярила у сенсі оновлення року навесні, а типові для середньовічних літургій, містерій, міраклів, мораліте образи мають ґенезу, пов'язану з італійськими факторіями на теренах етнічної України, історичними зв'язками з генуезькими та венеційськими теренами, іспано-португальськими векторами взаємодії [16; 70, 76].

Натомість Бог має чепурну кучеряву шевелюру, що здалеку нагадує німб із хвилястими абрисами. Цар виконаний в шаржовій манері та є схожим на декоративного півника на паличці із маленькою голівкою. Пастор із фігурно підстриженою бородою і жвавою вдачею нагадує старообрядця. Рабин має хитрі, розкосі східні очі, наче підняті догори і примружені. Чорнявий Святий Микола, більше схожий на араба чи семіта, ніж на грека, має вигляд мученика з лупатими очима. При цьому автори підкреслено вводили образи людей з різним кольором шкіри, зокрема афроамериканців, приналежних різним цивілізаціям і культурам.

Форма голови Архангела Гавриїла нагадує писачок для туші чи пташину голову. Святий Іона зображений із монобровою, викладеною здивовано в літеру «М». Голови інших персонажів переважно нагадують африканські маски з обрубленим зверху черепом, або (у двох Принагідних капіталістів Густава Штреземана і Раймонда Пуанкаре) форму груші, що не сповіщає їм привабливості, а швидше комічності. Розмір всіх ляльок укладається в межах 27–40 см. Скриня – 127х141х43 см (Інв. № 3м75).

У проєктах форм бачимо також А. Гітлера зі свастикою, який саме 1923 р. вийшов на політичну арену Німеччини, що свідчить про намагання авторів Межигірського вертепу звертатися у своїх виставах до гостроактуальних тем, висміювати всякі крайнощі у міжнародній політиці. Також слід зазначити, що зважаючи на істотне недофінансування установи, виступи акторів Межигірського вертепу були пошуком шляху виживання у складних життєвих обставинах. Інвентарні номери цих музейних предметів у своїй більшості зафіксувала І. Лобанова [15].

Ідея і сценографічний конфепт межигірського вертепу полягали у «схопленні характерних рис персонажів», їх психотипів.

Висновки. Отже, театр ляльок Межигірський вертеп започатковано восени 1923 р. за ініціативи політрука, представника Народного комісаріату освіти, критика мистецтва Павла Горбенка. Її підтримали керівник закладу Василь Седляр, скульптор, професор Євген Сагайдачний та студентський актив – Ілько Заїка, Микола Цівчинський, Дмитро Головко.

До розробки графічних ескізів вертепних ляльок імовірніше за все, окрім Євгена Сагайдачного, мали відношення дружина Василя Седляра Оксана Павленко та дружина Михайла Бойчука Софія Налепинська-Бойчук. Остання саме керувала впродовж 1922–1929 рр. ксилографічною майстернею Київського художнього інституту і могла долучитися до ідей творчого цеху когорти бойчукістів у Межигір'ї, що знаходилося на відстані 25-30 км від Києва.

За основу вибору персонажів покладено синтез дієвих осіб середньовічних містерій і традиційних для української народної вертепної форми (штибу Бог, Цар, Архангел, Пастор, представники різних професій і людей з народу). Але на злобу дня доповнили їх іноземними героями, переважно відомими капіталістами, потрактованих, хоч і з гумором та сарказмом, але здебільшого у негативній конотації.

Із-поміж них є Макдональд (Ремзі Макдональд), Лорд Керзон (Джордж Керзон), інколи його видавали за Чемберлена, Французький дипломат (Поль Дешанель), Американський представник (Х'юго Стіннес), Генерал Людендорф (Еріх Людендорф), Принагідний дипломат (Вудро Вільсон), Принагідні капіталісти (Густав Штреземан, Раймонд Пуанкаре), частину з яких вдалося ідентифікувати за театром політичних світових фігур 1920-х рр. в останнє десятиліття.

Усього за 1923–1924 рр., поки існувала акторська трупа МХКТ, розроблено майже 30 вертепних ляльок (21 наявні, кілька відомі за фото, 1 з графічного проєкту, 1 заготовка), й 7 голів до них, виконані з дерева за прообразами африканської скульптури з укрупненими, перебільшеними, здебільшого у кубістично-футуристичній авангардній манері з впізнаваними рисами обличчя, а також 1 фанерний вертепний будиночок (разом 30 предметів).

Останній спроєктований одноповерховим, адже у ньому автори намагалися зрівняти сакральні образи і профанні. Крім того, перед «шопкою» натягувалося біле полотно, за яким демонстрували персонажів далекосхідного театру тіней, котрими доповнювали вистави. Будиночок виконав, за спогадами М. Цівчинського, місцевий межигірський майстер під його керівництвом, а до виготовлення ляльок мали відношення безпосередньо проф. Є. Сагайдачний та вище згадані представники студактиву.

Так, ці ж майбутні художники кераміки та теплотехніки розробляли репертуар лялькового вертепу, включаючи окремі мізансцени і п'єси. Їх апробовували на мешканцях довколишніх до Межигір'я сіл – Нових і Старих Петрівців, Старосілля, а також Гостомеля, Житомира, Києва, Прилук, Харкова, виступаючи перед червоноармійцями в гарнізонах, селянами, містянами у клубах культури й різноманітних читальнях. Текстильний одяг до ляльок підбирався знімний, деякі персонажі певним чином переінакшувалися, трансформувалися. Так персонаж кшталту Підприємця міг стати Куркулем, Спекулянтом-валютчиком чи Крамарем залежно від репертуару, про що писав П. Горбенко. Враховуючи суттєве недофінансування установи, вертепні вистави межигірців підгодовували весь колектив, стаючи підґрунтям для виживання.

1928 р. усі твори цього театру, високо поцінованого онукою М. Старицького Іриною Стешенко, Лесем Курбасом, харківським режисером Іваном Шахівцем були передані до збірки Театрального музею Музейного городка й таким чином опинилися в колекції теперішнього Музею театрального, музичного і кіномистецтва України. Завершення діяльності Межигірського театру було пов'язано із завершенням навчання студентів, котрі отримали направлення на роботу і роз'їхалися за ділянками призначення.

Від 1970-х рр. почалося наукове осмислення спадщини бойчукізму, зокрема авангардних, кубістично-футуристичних образів вертепних ляльок межигірців. Були здійснені заходи з консервації та реставрації цієї колекції. В результаті цього на початок XXI сторіччя в збірці МТМіКУ наявні 21 лялька з Межигірсьського вертепу, 1 зберігається як заготовка, й 7 голів до ляльок, із поміж яких вдалося проаналізувати 21 ляльки, 1 заготовку ляльки +2 голови й вертепний будиночок (усього 25 предметів).

Список використаної літератури

1. Бекетова І. Межигірський керамічний технікум (з історії діяльності). Музейна збірка робіт «межигірців» 1920-х років. *Бойчуківські студії*: наук. журн. Вінниця : ТОВ Твори, 2023. Вип. 1. С. 6–17.
2. Білокінь С. Бойчук та його школа. Київ : Мистецтво, 2017. 256 с.: іл.
3. Герасименко Н. О. Київський Межигірський Спасо-Преображенський монастир [Архівовано 17 серпня 2016 р. у Wayback Machine]. *Енциклопедія історії України*: у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Ін-т історії України НАН України. Київ : Наук. думка, 2007. Т. 4: Ка–Ком. С. 259.
4. Горбенко П. Про лялькoвий театр у робітничому клубі. *Культробітник.* 1929. № 7. С. 28-31.
5. Горбенко П. Революційний лялькoвий театр. Київ : Книгоспілка, 1924. 40 с.

6. Горбенко П., Седляр В. До питання про будову мистецько-індустріальної школи (міркування й факти). *Шлях просвіти*. 1924. № 10. ЦДАМЛМУ, ф. 990, спр. 866, арк. 1–5.

7. Грицай М. С. Ляльковий народний театр-вертеп за радянського часу. *Народна творчість та етнографія*. 1962. № 3. С. 106–110.

8. Демосфенус А. Основные тенденции кукольного театра Европы и Востока. Генезис. Современность: автореф. дисс… канд. искусств.: 17.00.02. Киев : Ин-т искусств, 1997. 17 с.

9. Заїка А. Межигірський вертеп, або Революційний лялковий театр. Лялька Баба Марина. 30.12.2014. URl: http://be-inart.com/post/view/843 [знищений архів].

10. Заїка А. На тлі Межигірських круч: забуті сторінки історії Києво-Межигір'я. Київ : А+С, 2016. 528 с.: іл.

11. Зінов'єва Т. Еволюція східноукраїнського вертепу : автореф. дис … канд. миств.: 17.00.01. Одеса, 2006. 20 с.

12. Іванова Д. О. Формування художньо-технічних принципів професійного театру ляльок на практиці театру «Революційний вертеп» при Межигірському художньо-керамічному технікумі (1923–1924 рр.). *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences,* III (7), Issue : 42, 2015. P. 108–111.

13. Кузьмук О. Межигірська старовина: нариси з історії Києво-Межигірського в ім'я Преображення Господнього чоловічого монастиря в XVI–XVIII століттях / Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник, Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК; Центр. держ. іст. архів України, м. Київ. Київ, 2014. 624 с.

14. Курбас Л. Вертеп на агітаційній службі. *Глобус.* 1923. № 4. 9 с.

15. Лобанова І. Доля фундатора Харківської лялькової школи. *Лялька на кону*. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2021. С. 25–32.

16. Лугова Т. Авангардний вертепний театр на початку XX століття. Художній авангард: пошук нової мистецької парадигми: матеріали І Міжнар. наук.-практ. конф., 8-10 квіт. 2015 р. Херсон : Херсон. нац. техн. ун-т, 2015. С. 28–30.

17. Лугова Т. Український вертеп: синтактика, семантика, прагматика, динаміка. Одеса : Одеськ. нац. політех. ун-т, 2006. 465 с.: іл.

18. Межигірський вертеп «Революційний лялковий театр» https://www.tmf-museum.com/revolyucijnij-lyalkovij-teatr (дата звернення: 27.01.2025 р.).

19. Межигірський мистецько-керамічний технікум. *Буклет.* Київ : Друкарня К.Х.І., 1927 [Без суцільної пагінації].

20. Молинь В. Д. Євген Сагайдачний в історії українського мистецтва XX століття: штрихи до портрета. *Вісник Закарпат. акад. мистецтв*. 2017. Вип. 9. С. 36–44.

21. Павленко Г. Революційний лялковий театр. *Гортаючи сторінки історії*. Київ : НАКККіМ, 2011. С. 37–40.

22. Руденко С. Політичний театр Межигір'я: занурення у 1920-ті роки. *Лялька на кону*. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2021. С. 12–25.

23. ФДМТМіК Укр, Р. 4899. Архів «Вертеп». Стешенко І. Спогади про вертеп. 8 арк. Рукопис.

24. ФДМТМіК Укр, Р. 10818 с. Архів «Вертеп». Межигірський лялковий театр. Шахівець І. Коротка записка. З досвіду Всеукраїнського Показового лялькового театру. 2 арк. Рукопис.

25. ФДМТМіК. Фото вертепних ляльок Межигірського театру 1923–1926 рр., які не збереглися.

26. ФДМТМіК Укр. Цівчинський М. Нариси з історії Межигірського вертепу. Рукопис. 11 с. Архів Музею театрального, музичного і кіномистецтва України. Інв. № 42765.

27. Художники Межигірського художньо-керамічного технікуму. Лялька Пастор, Лялька Баба, голова ляльки. 1923 р. URL: https://artsandculture.google.com/asset/puppet-of-pastor-from-the-mezhyhirya-vertep-artists-of-the-mezhyhirya-art-and-ceramic-technical-school/HwHUiOIC6e5B8Q?hl=uk; https:// artsandculture.google.com/asset/puppet-of-an-old-woman-from-the-mezhyhirya-vertep-artists-of-the-mezhyhirya-art-and-ceramic-technical-school/cQExz ssqEes3Zg?hl=uk&ms=%7B%22x%22%3A05%2C%22y%22%3A0.5%2C% 22z%22%3A8.27914799879 5729% 2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A3.8264220561206335%2C%22height%22%3A1.237508237157655%7D%7D https:// artsandculture.google.com/asset/puppet-s-head-from-the-mezhyhirya-vertep-artists-of-the-mezhyhirya-art-and-ceramic-technical-school/lQHxDyAAGwrNqw?hl=uk (дата звернення: 20.01.2025 р.).

28. ЦДАМЛМУ, ф. 389. Іванченко Павло Михайлович (1898–1990), майстер художньої кераміки. Оп. 1, од. зб. 27, арк 1. Привіт тобі, привіт, Межигірський колектив… Рукопис. На 1 арк.

29. ЦДАМЛМУ, ф. 990. Мусієнко Пантелеймон Никифорович (1905–1980), мистецтвознавець і майстер художньої кераміки. Оп. 1, спр. 263, арк. 1–18. Статті про скульпторів і різьбярів. Межигірський мистецько-керамічний та Миргородський художньо-керамічний технікуми. Кераміка Закарпаття. Кн. 27. Машинопис із правками автора.

30. Школьна О., Ковальчук О., Качуровська Д., Погребнюк Я. Пляски смерті в образотворчому і декоративно-прикладному мистецтві Європи XIV–XVIII століть. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. № 48. С. 25–32.

31. Школьна О. Межигірський художньо-керамічний технікум-інститут. *Пам'ятки України*. 2014. № 9 (вересень). С. 60–65.

32. Школьна О. Павло Іванченко відомий і невідомий: реакція на статтю з книги Ярослава Кравченка «Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен» (Київ : Оранта, 2010. С. 156–157). *Записки НТШ*. Т. CCLXI: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва / ред. О. Купчинський. Львів, 2011. С. 706–710: іл.

References

1. Beketova I. Mezhyhirskyi keramichnyi tekhnikum (z istorii diialnosti). Muzeina zbirka robit «mezhyhirtsiv» 1920-kh rokiv. *Boichukivski studii: naukovyi zhurnal*. Vinnytsia : TOV Tvory, 2023. Vyp. 1. S. 6–17.

2. Bilokin S. Boichuk ta yoho shkola. Kyiv : Mystetstvo, 2017. 256 s.: il.

3. Herasymenko N. O. Kyivskyi Mezhyhirskyi Spaso-Preobrazhenskyi monastyr [Arkhivovano 17 serpnia 2016 u Wayback Machine]. Entsyklopediia istorii Ukrainy: u 10 t. / redkol.: V. A. Smolii (holova) ta in.; Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy. Kyiv : Naukova dumka, 2007. T. 4: Ka–Kom. S. 259.

4. Horbenko P. Pro lialkovyi teatr u robitnychomu klubi. Kultrobitnyk. 1929. № 7. S. 28-31

5. Horbenko P. Revoliutsiinyi lialkovyi teatr. Kyiv : Knyhospilka, 1924. 40 s.

6. Horbenko P., Sedliar V. Do pytannia pro budovu mystetsko-industrialnoi shkoly (mirkuvannia y fakty). *Shliakh prosvity*. 1924. № 10. TsDAMLMU, f. 990 spr. 866, ark. 1–5.

7. Hrytsai M. S. Lialkovyi narodnyi teatr-vertep za radianskoho chasu. *Narodna tvorchist ta etnohrafiia*. 1962. № 3. S. 106–110.

8. Demosfenus A. Osnovnыe tendentsyy kukolnoho teatra Evropы y Vostoka. Henezys. Sovremennost: avtoreferat … kand. yskusstvovedenyia: 17.00.02 / Demosfenus Afanasyia Khrystotulu. Kyev : Yn-t ys, 1997. 17 s.

9. Zaika A. Mezhyhirskyi vertep, abo Revoliutsiinyi lialkovyi teatr. Lialka Baba Maryna. 30.12.2014. URl: http://be-inart.com/post/view/843 [znyshchenyi arkhiv].

10. Zaika A. Na tli Mezhyhirskykh kruch: zabuti storinky istorii Kyievo-Mezhyhiria. Kyiv : A+S, 2016. 528 s.: il.

11. Zinovieva T. Evoliutsiia skhidnoukrainskoho vertepu : avtoreferat … kand. mystetstvoznavstva: 17.00.00. Odesa, 2006. 20 s.

12. Ivanova D. O. Formuvannia khudozhno-tekhnichnykh pryntsypiv profesiinoho teatru lialok na praktytsi teatru «Revoliutsiinyi vertep» pry Mezhyhirskomu khudozhno-keramichnomu tekhnikumi (1923–1924 rr.). *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, III(7), Issue : 42, 2015. P. 108–111.

13. Kuzmuk O. Mezhyhirska starovyna: narysy z istorii Kyievo-Mezhyhirskoho v imia Preobrazhennia Hospodnoho cholovichoho monastyria v XVI–XVIII stolittiakh / Nats. Kyievo-Pecher. ist.-kult. zapovidnyk, Tsentr pamiatkoznavstva NAN Ukrainy i UTOPIK; Tsentr. derzh. ist. arkhiv Ukrainy, m. Kyiv. Kyiv, 2014. 624 s.

14. Kurbas L. Vertep na ahitatsiinii sluzhbi. Hlobus. 1923. № 4. 9 s.

15. Lobanova I. Dolia fundatora Kharkivskoi lialkovoi shkoly. Lialka na konu. Kyiv : DUKh I LITERA, 2021. S. 25–32.

16. Luhova T. Avanhardnyi vertepnyi teatr na pochatku KhKh stolittia. Khudozhnii avanhard: poshuk novoi mystetskoi paradyhmy: mat-ly I Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii. 8–10 kvitnia 2015 r. / Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy. Kherson : Khersonskyi natsionalnyi tekhnichnyi universytet. S. 28–30.

17. Luhova T. Ukrainskyi vertep: syntaktyka, semantyka, prahmatyka, dynamika. Odesa: Odeskyi natsionalnyi politekhnichnyi universytet, 2006. 465 c.: il.

18. Mezhyhirskyi vertep «Revoliutsiinyi lialkovyi teatr» https://www.tmf-museum.com/revolyucijnij-lyalkovij-teatr (data zvernennia: 27.01.2025 r.).

19. Mezhyhirskyi mystetsko-keramichnyi tekhnikum. Buklet. Kyiv : Drukarnia K.Kh.I., 1927. [Bez sutsilnoi pahinatsii].

20. Molyn V. D. Yevhen Sahaidachnyi v istorii ukrainskoho mystetstva KhKh stolittia: shtrykhy do portreta. *Visnyk Zakarpatskoi akademii mystetstv*. 2017. Vyp. 9. S. 36–44.

21. Pavlenko H. Revoliutsiinyi lialkovyi teatr. *Hortaiuchy storinky istorii*. Kyiv : NAKKKiM, 2011. S. 37–40.

22. Rudenko S. Politychnyi teatr Mezhyhiria: zanurennia u 1920-ti roky. Lialka na konu. Kyiv : DUKh I LITERA, 2021. S. 12–25.

23. FDMTMiK Ukr, R. 4899. Arkhiv «Vertep». Steshenko I. Spohady pro vertep. 8 ark. Rukopys.

24. FDMTMiK Ukr, R. 10818 s. Arkhiv «Vertep». Mezhyhirskyi lialkovyi teatr. Shakhivets I. Korotka zapyska. Z dosvidu Vseukrainskoho Pokazovoho lialkovoho teatru. 2 ark. Rukopys.

25. FDMTMiK. Foto foto vertepnykh lialok Mezhyhirskoho teatru 1923–1926 rr., yaki ne zberehlysia.

26. FDMTMiK Ukr. Tsivchynskyi M. Narysy z istorii Mezhyhirskoho vertepu. Rukopys. 11 s. Arkhiv Muzeiu teatralnoho, muzychnoho i kinomystetstva Ukrainy. Inv. № 42765.

27. Khudozhnyky Mezhyhirskoho khudozhno-keramichnoho tekhnikumu. Lialka Pastor, Lialka Baba, holova lialky. 1923 r. URL: https://artsandculture.google.com/asset/puppet-of-pastor-from-the-mezhyhirya-vertep-artists-of-the-mezhyhirya-art-and-ceramic-technical-school/HwHUiOIC6e5B8Q?hl=uk; https://artsandculture.google.com/asset/puppet-of-an-old-woman-from-the-mezhyhirya-vertep-artists-of-the-mezhyhirya-art-and-ceramic-technical-school/cQExzssqEes3Zg?hl=uk&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5% 2C%22z%22%3A8.279147998795729%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A3.8264220561206335%2C%22height%22%3A1.237508237157655%7D%7D https://artsandculture.google.com/asset/puppet-s-head-from-the-mezhyhirya-vertep-artists-of-the-mezhyhirya-art-and-ceramic-technical-school/lQHxDyAA GwrNqw?hl=uk (data zvernennia: 20.01.2025 r.).

28. TsDAMLMU, f. 389. Ivanchenko Pavlo Mykhailovych (1898–1990), maister khudozhnoi keramiky. Op. 1, od. zb. 27, ark 1. Pryvit tobi, pryvit, Mezhyhirskyi kolektyv… Rukopys. Na 1 ark.

29. TsDAMLMU, f. 990. Musiienko Panteleimon Nykyforovych (1905–1980), mystetstvoznavets i maister khudozhnoi keramiky. Op. 1, spr. 263, ark. 1–18. Statti pro skulptoriv i rizbiariv. Mezhyhirskyi mystetsko-keramichnyi ta Myrhorodskyi khudozhno-keramichnyi tekhnikumy. Keramika Zakarpattia. Kn. 27. Mashynopys z pravkamy avtora.

30. Shkolna O., Kovalchuk O., Kachurovska D., Pohrebniuk Ya. Pliasky smerti v obrazotvorchomu i dekoratyvno-prykladnomu mystetstvi Yevropy XIV–XVIII stolit. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku.* 2024. № 48, S. 25–32.

31. Shkolna O. Mezhyhirskyi khudozhno-keramichnyi tekhnikum-instytut. *Pamiatky Ukrainy*. 2014. №9 (veresen). S. 60–65.

32. Shkolna O. Pavlo Ivanchenko vidomyi i nevidomyi: reaktsiia na stattiu z knyhy Yaroslava Kravchenka «Shkola Mykhaila Boichuka. Trydtsiat sim imen» (Kyiv : Oranta, 2010. S.156–157). *Zapysky NTSh*. T. CCLXI: Pratsi Komisii obrazotvorchoho ta uzhytkovoho mystetstva / red. O. Kupchynskyi. Lviv, 2011. S. 706–710: il.

DOLLS OF THE MEZHYGIRSKY VERTEP IN THE CREATIVITY OF ARTISTS-BOICHUKISTS OF THE 1920 S

Olga SHKOLNA – Doctor of Art History, Professor, Head, Professor of the Department of Fine Arts of the Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
Ganna KRIUKOVA – Associate Professor at the Department of the Department of Fine Arts of the Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
Oksana POPINOVA – Senior Lecturer at the Department of the Department of Fine Arts of the Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

The legacy of artists-boychukists in the field of the Mezhyhirsky vertep of the 1920 s is made meaningful. The circle of artists who were involved in the development of puppet projects for this theater is outlined. The list of main characters developed for the productions of the Mezhyhirsky vertep is made. The inventory numbers of the works of this group are given according to the archival and fund materials of the Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine. The list of places where performances were staged with the participation of objects from the Mezhyhirya Nativity Scene is described. Information about the heritage of this puppet theater, noted by Mykola Tsivchynskyi, Ivan Shakhivets, Pavlo Ivanchenko and Panteleimon Musienko according to their manuscripts in the Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine and the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine is summarized.

Key words: Boychuk artists, avant-garde, puppet theater, nativity scene, puppet authors, sculpture, artistic and figurative features, scenography, decorative and applied arts, composition, 20 th century, Ukraine.

UDC 792.2:792.01/745.749(477) «19»

DOLLS OF THE MEZHYGIRSKY VERTEP IN THE CREATIVITY OF ARTISTS-BOICHUKISTS OF THE 1920 S

Olga SHKOLNA – Doctor of Art History, Professor, Head, Professor of the Department of Fine Arts of the Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
Ganna KRIUKOVA – Associate Professor at the Department of the Department of Fine Arts of the Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
Oksana POPINOVA – Senior Lecturer at the Department of the Department of Fine Arts of the Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

The purpose is to identify the artists and sculptors involved in the design of theatrical puppets and the development of the Mezhyhirsk Nativity Scene repertoire, and to outline the list of the latter's characters, characterize their stylistic and artistic-figurative features within the framework of avant-garde scenography.

Results. So, the Mezhyhirsk Nativity Scene puppet theater was founded in the fall of 1923 on the initiative of the political instructor, representative of the People's Commissariat of Education, and art critic Pavlo Horbenko. It was supported by the head of the institution Vasyl Sedlyar, sculptor, professor Yevhen Sahaidachny, and student activists – Ilko Zaika, Mykola Tsivchynsky, Dmytro Holovko.

Most likely, in addition to Yevhen Sahaidachny, Vasyl Sedlyar's wife Oksana Pavlenko and Mykhailo Boychuk's wife Sofia Nalepynska-Boychuk were involved in the development of graphic sketches of the nativity scene puppets.

The choice of characters was based on a synthesis of the active figures of medieval mysteries and traditional Ukrainian folk nativity scenes (such as God, Tsar, Archangel, Pastor, representatives of various professions and people from the common people). But to spite the day, they were supplemented with foreign heroes, mostly famous capitalists, interpreted, albeit with humor and sarcasm, but mostly with a negative connotation.

Among them are MacDonald (Ramsey MacDonald), Lord Curzon (George Curzon), sometimes he was passed off as Chamberlain, French diplomat (Paul Deschanel), American representative (Hugo Stinnes), General Ludendorff (Erich Ludendorff), Occasional diplomat (Woodrow Wilson), Occasional capitalists (Gustav Stresemann, Raymond Poincaré), some of whom were identified by the theater as political world figures of the 1920s in the last decade.

In total, during the years 1923–1924, while the Moscow Art Theater troupe existed, about 30 nativity dolls were designed (21 are available, several are known from photos, 1 from a graphic design, 1 blank), and 7 heads for them, made of wood based on prototypes of African sculpture with enlarged, exaggerated, mostly in a cubist-futuristic avant-garde manner with recognizable facial features, as well as 1 plywood nativity house (30 items in total). The latter was designed as a one-story one, because in it the authors tried to equalize sacred and profane images. In addition, a white canvas was stretched in front of the «shopka» (nativity scene), behind which the characters of the Far Eastern shadow theater were demonstrated, which complemented the performances. The house was made according to the memoirs of M. Tsivchinsky, a local Mezhyhirya master under his leadership, and the production of dolls was directly related to prof. E. Sahaidachny and the above-mentioned representatives of the student community.

Thus, these future artists of ceramics and heating engineering developed a repertoire of puppet nativity scenes, including individual mise-en-scenes and plays. They were tested on residents of villages near Mezhyhirya – Novy and Stary Petrivtsy, as well as Gostomel, Zhytomyr, Kyiv, Pryluky, Kharkiv, performing before Red Army soldiers in garrisons, peasants, townspeople in culture clubs and various reading rooms. Textile clothing for dolls was selected removable, some characters were somehow reshaped, transformed.

Research methodology. The study used the following scientific tools: the principle of scientific reconstruction, art history and culturology approaches, ontological, axiological, hermeneutic, historical-genetic, historical-chronological, comparative, socio-cultural, typological, iconographic and method of analysis of works of art.

Novelty. The novelty of the study lies in the clarification of information about the author of the idea of creating the Mezhyhirsk Nativity Scene, the artistic characters of this theater, and the house.

The practical significance. The results obtained make it possible to comprehend the sources of inspiration for

individual cubo-futuristic searches for the scenography of avant-garde forms of dolls of the Mezhyhirsk Nativity Scene of 1923–1924. and to realize its historical, cultural and art-historical significance among the invaluable heritage of the Boychukists, as a whole layer of the «Shooted Renaissance» of Ukraine of the early 20 th century, and to reassess it taking into account the high assessment of Mykhailo Starytsky's granddaughter Iryna Steshenko, representatives of the «Berezil» theater, in particular Les Kurbas, etc.

Key words: Boychuk artists, avant-garde, puppet theater, nativity scene, puppet authors, sculpture, artistic and figurative features, scenography, decorative and applied arts, composition, 20 th century, Ukraine.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2025
Отримано після доопрацювання 25.01.2025
Прийнято до друку 3.02.2025

УДК 78.472

ВІДЕНСЬКИЙ П’ЯТИСТРУННИЙ КОНТРАБАС У КОНЦЕРТНІЙ ТА КАМЕРНІЙ МУЗИЦІ КЛАСИЧНОГО ПЕРІОДУ

Золтан СОЛАНСЬКИЙ – творчий здобувач освітньо-наукового ступеня кафедри струнно-смичкових інструментів, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Львів
https://orcid.org/0009-0008-6500-3559
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.935
zoltansolansky92@gmail.com

Стаття присвячена вивченню унікального явища в історії музичного мистецтва – розвитку контрабасового виконавства в епоху віденського класицизму. Особливу увагу приділено ролі віденського п’ятиструнного контрабаса з терцево-квартовим строєм, який суттєво вплинув на характер композиторського письма, технічні прийоми гри та темброві можливості інструмента. Аналізуються умови, що сприяли появі великої кількості сольних і камерних творів з участю контрабаса, зокрема діяльність композиторів Гайдна, Моцарта, Гофмайстера, Шпергера, Діттерсдорфа. Розглядається співпраця композиторів із виконавцями-віртуозами, що стала основою для формування високої технічної школи гри на контрабасі. Також акцентується увага на актуальності історично обґрунтованого виконання творів цього періоду на інструменті у віденському строї.

Ключові слова: віденський стрій, віденський п’ятиструнний контрабас, контрабас, класична доба, камерна музика, виконавство.

Постановка проблеми. Попри значний обсяг музики, написаної для контрабаса в епоху віденського класицизму, ця сторінка музичної історії залишається малодослідженою. Недостатньо розкрито вплив віденського строю на технічні та стилістичні особливості творів, а також на розвиток сольного й камерного репертуару. В умовах сучасного зростання інтересу до історично обґрунтованого виконавства вивчення цього феномену набуває особливої актуальності, адже дозволяє глибше зрозуміти як музичну мову композиторів XVIII століття, так і особливості виконавської практики того часу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Праць, присвячених віденському п’ятиструнному контрабасу, а особливо аналізу музики для цього інструмента, є доволі мало. Одним із найвизначніших дослідників історії контрабаса загалом є австрійський музикознавець Альфред Планявський [7], який, зокрема, заснував Віденський контрабасовий архів, де зібрано та класифіковано понад 700 дуетів, 665 тріо, 470 квартетів та інші твори з автентичними партіями контрабаса. Його доробок є безцінним джерелом для реконструкції історичного репертуару. Дослідження Адольфа Майєра [2-3] та Йозефа Фохта [5-6] зосереджені на техніці гри та виконавській практиці на віденському контрабасі в епоху класицизму. В їхніх працях представлено огляд концертного репертуару, описано стилістичні риси творів, виконавську практику і технічні особливості гри у віденському строї, розглянуто питання австрійського конструювання контрабасів. Брюс Бонта [1] подає історичний контекст і термінологію струнних басових інструментів у XVII ст., що слугує підґрунтям для розуміння еволюції інструмента до часу віденського класицизму. Праця Джеймса Вебстера [8] розкриває особливості використання низьких струнних у камерній музиці та зміни в партитурній практиці. Нарешті, у каталозі Марка Ґроднера [4] систематизовано джерела для контрабаса (музика, книги, записи, відео тощо), включаючи твори XVIII століття, надаючи сучасним дослідникам орієнтири для роботи з репертуаром.

Мета статті – виявити роль віденського п’ятиструнного контрабаса в концертній та камерній музиці класичного періоду, прослідкувати вплив строю цього інструмента на формування сольного та камерного контрабасового репертуару другої пол. XVIII ст., проаналізувавши твори для віденського контрабаса композиторів класичної доби, а також висвітлити роль контрабасистів-віртуозів у становленні виконавської традиції.

© Соланський З., 2025 р.

Виклад основного матеріалу дослідження. Історія контрабаса тісно пов'язана з еволюцією музичних стилів, жанрів та виконавських традицій. Серед усіх періодів особливе місце посідає епоха класицизму, яка є надзвичайно важливою для становлення інструмента як повноправного учасника оркестрового й камерного музикування. Саме в той час контрабас починає поступово виходити з тіні акомпануючої функції та набувати самостійного значення як виразний і технічно гнучкий інструмент. Той період, поза сумнівом, є одним із найвизначальніших у розвитку контрабаса – поряд із масштабними змінами, що відбулися наприкінці XX та початку XXI ст.

У другій пол. XVIII століття в музичному мистецтві Європи відбувалися принципові перетворення, які повною мірою захопили і контрабасове мистецтво – виконавство, літературу, навчання та педагогіку, а також сферу виготовлення контрабасів.

Попри те, що поліфонічне, контрапунктичне письмо все ще зберігалося як важливий засіб організації музичного матеріалу оркестрових та інструментальних творів, воно поступово витіснялось із панівних позицій, поступаючись місцем гомофонній стилістиці письма, з чітким виділенням провідного голосу, що спирався на акомпануючу йому фактуру. Це безпосередньо вплинуло на контрабасове виконавство та значущість басової групи струнних, яка традиційно утворювала опору всієї вертикалі звучання оркестру чи ансамблю, але тепер уже без клавіру та втративши функції бассо континуо.

Кардинальні зміни відбувалися також в оркестрі. Він почав розростатися, поповнюватися новими інструментами, набувати тенденції до самостійного концертного виконавства. Почало змінюватися співвідношення та функції струнних і духових інструментів оркестру, диференціюватися та відокремлюватися функції груп струнних інструментів, виявлятися індивідуальні тембри і технічні можливості віолончелей та контрабасів в оркестрі.

Зменшення кількості струн контрабаса та вдосконалення їх якості, надання підставці більш округлої форми сприяли посиленню звуку цього інструмента та його більшій інтонаційній виразності, що відповідало вимогам партитур останніх десятиліть XVIII та початку XIX століть.

У той період для контрабаса створено значну кількість сольних і камерних творів, а сам інструмент здобув особливу популярність, зокрема у Відні та його околицях. На таку зміну статусу контрабаса вплинуло кілька ключових факторів. Одним із них стала Віденська система настроювання, яка суттєво розширила сольні та віртуозні можливості інструмента. Її основи закладено в XVII столітті, коли у Відні сформовувався унікальний п'ятиструнний стрій. Цей тип настроювання продемонстрував свою ефективність порівняно з іншими системами – зокрема з шестиструнним строєм ґамби, поширеним у Німеччині, та три- або чотириструнними варіантами, характерними для Італії. Упродовж 1729-1830 років віденські контрабаси вирізнялися особливою формою, розмірами й строєм, що суттєво вплинуло як на техніку гри, так і на характер композиторського письма у Відні та довколишніх регіонах [6; 8]. Усі віденські баси мали форму ґамби, спинка (нижня дека) плоска, скошена у верхній частині, віольні кути, п'ять струн, відносно плоский гриф, низька дугоподібна підставка.

Що найбільше відрізняло цей бас від інших контрабасів, так це його унікальний механізм для кілків і наявність дерев'яної опуклої контробичайки всередині між задньою стінкою (нижньою декою) і бічною стінкою (обичайкою) та іноді залізний шпиль для кращої стійкості та фіксації інструмента [5; 97-107].

Віденські контрабаси мали п'ять струн, настроєних по F1–A1–D–F♯–A. Така система строю зорієнтована на D-dur як центральну тональність, що значно полегшувало виконання творів у ній, а також у споріднених тональностях – A-dur, G-dur, h-moll, fis-moll та e-moll. Завдяки терцієвому принципу настроювання, що передбачав настроювання струн по терціях, виконавцю було зручно грати арпеджіо та розірвані акорди. Цей стрій також сприяв виразнішому звучанню гармонічно побудованих пасажів завдяки приємному ефекту вібрації відкритих струн. У добу раннього класицизму, яка ще зберігала барокові естетичні уявлення, звучання відкритих струн вважалося ідеалом звуковидобування: саме вони дозволяли досягти чистого, відкритого тембру, багатого на обертони, що особливо цінувалося при виконанні акордових послідовностей.

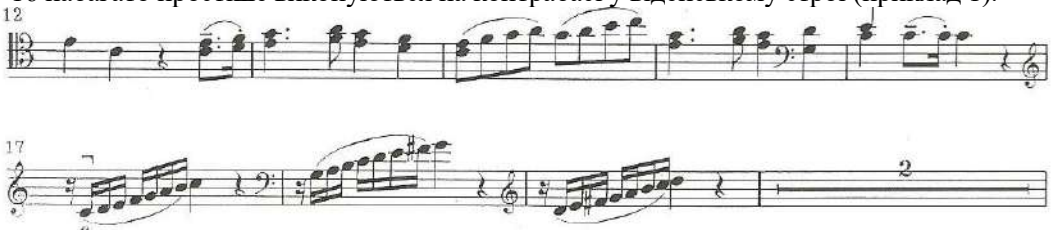
Ще одним важливим аспектом музичного життя Відня було те, що чимало композиторів водночас і виконували функції диригента, і писали музику для придворних ансамблів та оркестрів. Така подвійна роль забезпечувала їм тісний контакт з оркестром і виконавцями, що давало змогу глибше розуміти специфіку, виразові й технічні можливості кожного інструмента. Це створювало сприятливе середовище для експериментів із тембрами, штрихами та інструментальними комбінаціями. Яскравим прикладом є Й. Гайдн, який мав у своєму розпорядженні сильну групу контрабасистів і підтримував тісний творчий контакт з Йозефом Кемпфером (1735-1796 рр.) – першим концертуючим бас-віртуозом свого часу. Спілкування з Кемпфером дало композитору змогу краще зрозуміти потенціал інструмента, що, ймовірно, і стало причиною появи складних оркестрових соло та насичених тутті в партіях басів у багатьох симфонічних творах Гайдна.

До ранніх форм камерної музики за участю контрабаса належать такі жанри як дивертисменти, касації, ноктюрни, а також партити, серенади й сонати. Дослідник А. Майєр зазначає, що *violone*[1] переважно використовувався для виконання басових партій у церковних серенадах та камерній музиці. У документах того часу зафіксовано приклади музики Міхаеля Гайдна (1737-1806 рр.) і Георга Альбрехтсбергера (1736-1809 рр.), в яких контрабас виконував домінуючу роль, особливо в духовному та камерному репертуарі [7]. Альбрехтсбергер був учнем відомого теоретика і композитора Йоганна Йозефа Фукса, і не лише вивчив значну кількість його тріо-сонат, а й розвинув їх у напрямі триголосного дивертисменту. Його доробок включає сім струнних квартетів, шість струнних квінтетів і шість струнних секстетів – усі з обов'язковою участю контрабаса. Не менш вагомий внесок зробив Міхаель Гайдн, який залишив після себе чотири тріо, сім струнних квартетів, п'ять квінтетів і два секстети, де контрабас посідає повноправне місце серед інших інструментів [7].

Вольфганг Амадей Моцарт використовував той самий інструментальний склад, що й Міхаель Гайдн у своїх духовних тріо, зокрема, включав контрабас у партитури багатьох своїх ранніх дивертисментів і серенад. Характерне для цього періоду поєднання віолончелі з контрабасом та специфікація контрабаса чітко фіксується в партитурах – прикладом є знаменита *Eine kleine Nachtmusik,* де вказано обидва інструменти. У деяких серенадах Моцарт окремо зазначає контрабас як, наприклад, у *Serenata Notturna* KV 239, де він входить до складу *concertino*-групи. У низці інших творів, попри загальне позначення *basso*, манера запису партії та її діапазон свідчать про орієнтацію саме на контрабас (*violone*) з віденським строєм [6; 49]. Багато касацій, ноктюрнів і серенад різних авторів також створювалися з розрахунком на використання контрабаса в якості басового голосу – як окремо, так і в ансамблі з віолончеллю. Музикознавець Джеймс Вебстер у своїх дослідженнях показав, що ранні струнні квартети Йозефа Гайдна були написані переважно з орієнтацією на віолончель, однак він не виключає участі або навіть повної заміни її партії контрабасом в інших жанрах камерної музики [8].

Власне, у композиціях, в партитурах яких обумовлено використання саме контрабаса, найбільш наочно простежується еволюція цього інструмента – від ролі складової частини, елемента *basso continuo* до повноцінного сольного голосу в камерній музиці класичної доби. Композиторські здобутки Георга Альбрехтсбергера (1736-1809 рр.), Карла Діттерсдорфа (1739-1799 рр.), Франца Антона Гофмайстера (1754-1812 рр.) та Йоганна Матіаса Шпергера (1750-1812 рр.) яскраво демонструють розвиток усе більш незалежних та своєрідних, ідіоматичних басових партій. Цей процес логічно призвів до створення Шпергером квартетів із домінантною роллю баса, сольних квартетів Гофмайстера, і згодом досягнув кульмінаційного розвитку в стилі *concertante* віденських сольних концертів. Усі ці твори написані спеціально для контрабаса, настроєного у віденському строї (віденського п'ятиструнника), що вирізняло їх із-поміж інших зразків тогочасної музики. Саме ця особливість сприяла розкриттю сольного потенціалу інструмента та утвердила його як повноцінного і незамінного партнера в камерному виконавстві.

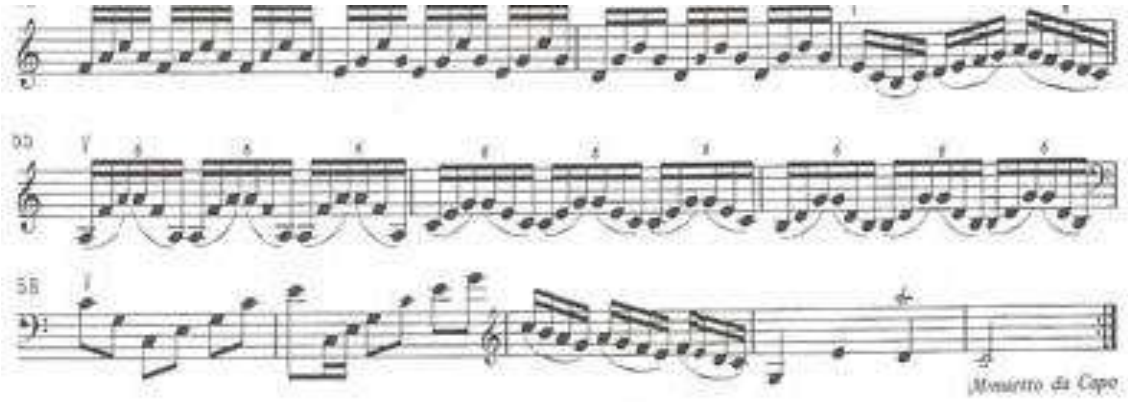
Яскравим прикладом стилістичних особливостей музики того часу є сольний квартет D-dur Ф. А. Гофмайстера. Обрана композитором тональність D-dur робить твір надзвичайно зручним для виконання на контрабасі, настроєному у віденському строї. Для контрабасистів, які цікавляться історично обґрунтованою виконавською практикою, виконання репертуару, написаного спеціально для віденського п'ятиструнника, на інструменті в оригінальному віденському строї відкриває широкі можливості для глибшого розуміння звучання і техніки гри. Гра на інструменті з віденським строєм, що характеризується відкритим резонуванням та природним звучанням відкритих струн, дарує унікальний виконавський досвід, який не може бути повністю відтворений на контрабасі зі стандартним квартовим строєм. Хоча квартет Гофмайстера добре скомпонований до виконання і на сучасному інструменті з квартовим строєм, при цьому частково втрачається легкість звуковидобування та відкритість і прозорість звучання, властиві оригінальній інтерпретації. Чимало технічних труднощів, що виникають під час виконання цього твору на інструменті з квартовим строєм, пов'язані саме з невідповідністю й неадаптованістю цього інструмента до задуманої автором фактури, призначеної для віденського контрабаса. Зокрема, послідовності терцій у тактах 12-16 набагато простіше виконуються на контрабасі у віденському строї (приклад 1).



Приклад 1. Ф.А. Гофмайстер. Сольний квартет № 2, частина 1, тт. 12-19.

В оригінальному віденському строї значну кількість пасажів у високих позиціях можна

виконувати поперек струн, без необхідності зміщення руки, що суттєво полегшує технічне завдання. Гармоніки – або обертони – частіше виникають саме на ключових нотах, завдяки чому перехід між позиціями стає легшим, м'якшим і природнішим. Особливо це помітно в другій частині квартету, де переважають арпеджовані фігури: вони звучать відкритіше, насиченіше та краще резонують на оригінальному віденському інструменті (приклад 2).



Приклад 2. Ф.А. Гофмайстер. Сольний квартет № 2, частина 2, тт. 51-62.

Із технічного погляду ця частина значно легше виконується на контрабасі з віденським строєм, на якому з таким розташуванням нот на струнах, часто застосовується гра поперек струн, що краще «лягає під руку», а в арпеджіо активно використовуються відкриті струни. Натомість на сучасному контрабасі зі стандартним квартовим строєм для досягнення наспівного, ліричного звуку потрібні часті зміщення. У більшості випадків таких зміщень можна уникнути, досягнути плавнішого й технічно комфортнішого фразування, граючи поперек струн на віденському інструменті з терцієвим строєм.

Висновки. У другій половині XVIII століття в контрабасовому мистецтві Відня виникає унікальна ситуація, що не має аналогів в історії контрабасового мистецтва. Для оригінального контрабаса – «віденського п'ятиструнника», який мав терцево-квартовий стрій з опорою на ре-мажорний тризвук, – видатні майстри віденської класичної школи створюють концертну та ансамблеву літературу: майже тридцять концертів для контрабаса з оркестром, величезну кількість камерних творів із солюючим контрабасом. Серед композиторів, які писали музику для віденсьвого п'ятиструнника – Йозеф та Міхаель Гайдни, К. Дітерсдорф, В. А. Моцарт, Я. Ванхаль, Ф. Гофмайстер, Й. Шпергер, А. Ціммерман, В. Піхль. Одночасно з'являється чимало контрабасистів-віртуозів, які чудово виконували ці твори. Таким чином, сольна та камерна музика для солюючого контрабаса створювалася віденськими класиками для виконавців на цьому інструмента і у співпраці з ними. Тогочасні контрабасисти-віртуози такі, як Й. Кемпфер, Ф. Піхельбергер, Й. Шпергер та інші виявилися здатними реалізувати у своїй виконавській діяльності найважчі завдання, що свідчить про їх великий талант і високу майстерність.

Появу саме у Відні цього історичного періоду такої великої кількості сольних контрабасових творів можна пояснити власне специфікою віденського п'ятиструнника – його зручною для гри конструкцією, формою і розміром та, що особливо важливо, терцево-квартовим строєм, який відповідав ре-мажору.

Таким чином, віденський п'ятиструнний контрабас був не лише важливим інструментом свого часу, але й відіграв значну роль у розвитку музичної культури епохи класицизму, залишивши помітний слід у концертній та камерній музиці.

Примітки:

[1] Термін *violone* все ще використовувався на початку XVIII століття для позначення басового голосу. Ця практика продовжена з періоду бароко.

Список використаної літератури

1. Bonta S. Terminology for the Bass Violin in the Seventeenth-Century Italy. *Studies in Italian Sacred and Instrumental Music in the 17th Century*. London, 2024. 352 p.

2. Focht J. Der Wiener Kontrabass : Spieltechnik und Aufführungspraxis : Musik und Instrumente. Tutzing : Schneider, 1999. 356 s.

3. Focht J., Schiegnitz, T. Der Wiener Kontrabass von Johann Joseph Stadlmann im Berliner Musikinstrumenten-Museum. In: Wagner, G. (eds) *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. J.B. Metzler, Stuttgart,* 2002. 245-262. https://doi.org/10.1007/978-3-476-02886-0_11

4. Grodner M. Comprehensive Catalogue of Music, Books, Recordings and Videos for the Double Bass. Bloomington: Grodner Publications, 2000.

5. Meier A. Der Wiener Kontrabass und seine Spieltechnik in der Zeit der Wiener Klassik. Kontrabass und Bassfunktion. Innsbruck: Edtion Helbling, 1986. 203 s.

6. Meier A. Konzertante Musik für Kontrabass in der Wiener Klassik: Mit Beiträgen zur Geschichte des Kontrabassbaues in Österreich (Schriften zur Musik). E. Katzbichler, 1969. 241 s.

7. Planyavsky A. The chamber music in the Vienna double bass archive. transl. James Barket. URL : https://www.earlybass.com/articles-bibliographies/chamber-music-in-the-vienna-double-bass-archive/

8. Webster J. Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and his Viennese Contemporaries 1750-1780. *Journal of American Musicological Society*. 1976. 29. 3. P. 413-438.

References

1. Bonta S. Terminology for the Bass Violin in the Seventeenth-Century Italy. *Studies in Italian Sacred and Instrumental Music in the 17th Century*. London, 2024. 352 p.

2. Focht J. Der Wiener Kontrabass : Spieltechnik und Aufführungspraxis : Musik und Instrumente. Tutzing : Schneider, 1999. 356 s.

3. Focht J., Schiegnitz, T. Der Wiener Kontrabass von Johann Joseph Stadlmann im Berliner Musikinstrumenten-Museum. In: Wagner, G. (eds) *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. J.B. Metzler, Stuttgart*, 2002. 245-262. https://doi.org/10.1007/978-3-476-02886-0_11

4. Grodner M. Comprehensive Catalogue of Music, Books, Recordings and Videos for the Double Bass. Bloomington: Grodner Publications, 2000.

5. Meier A. Der Wiener Kontrabass und seine Spieltechnik in der Zeit der Wiener Klassik. Kontrabass und Bassfunktion. Innsbruck: Edtion Helbling, 1986. 203 s.

6. Meier A. Konzertante Musik für Kontrabass in der Wiener Klassik: Mit Beiträgen zur Geschichte des Kontrabassbaues in Österreich (Schriften zur Musik). E. Katzbichler, 1969. 241 s.

7. Planyavsky A. The chamber music in the Vienna double bass archive. transl. James Barket. URL : https://www.earlybass.com/articles-bibliographies/chamber-music-in-the-vienna-double-bass-archive/

8. Webster J. Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and his Viennese Contemporaries 1750-1780. *Journal of American Musicological Society*. 1976. 29. 3. P. 413-438.

VIENNA FIVE-STRING DOUBLE BASS IN CONCERT AND CHAMBER MUSIC OF THE CLASSICAL PERIOD

Solanskyi ZOLTAN – postgraduate student of the Department of Stringed Instruments,
Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv

The article explores a unique phenomenon in the history of musical art – the development of double bass performance during the Viennese Classical era. Particular attention is paid to the role of the Vienna five-string double bass with a third-based tuning system, which significantly influenced the style of composition, technical playing methods, and the instrument's timbral capabilities. The paper examines the historical and cultural conditions that led to the emergence of numerous solo and chamber works featuring the double bass, particularly those by Haydn, Mozart, Hoffmeister, Sperger, and Dittersdorf. The collaboration between composers and virtuoso performers is analyzed as a key factor in the formation of a high-level technical performance tradition. The author also emphasizes the relevance of historically informed performance of this repertoire on an instrument tuned in the original Viennese system.

Key words: Viennese tuning, Vienna five-string double bass, double bass, Classical era, chamber music, performance.

UDC 78.472

VIENNA FIVE-STRING DOUBLE BASS IN CONCERT AND CHAMBER MUSIC OF THE CLASSICAL PERIOD

Solanskyi ZOLTAN – postgraduate student of the Department of Stringed Instruments,
Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv

The Purpose of the Article. The article examines the unique role of the Vienna five-string double bass in the development of concert and chamber music during the Classical period. It aims to analyze how the instrument’s distinctive tuning system (tertiary-quartal tuning centered on D major) influenced compositional style, performance techniques, and the emergence of a virtuosic repertoire for the double bass in late 18th-century Vienna.

Research Methodology. The study employs a historical and analytical approach based on the examination of original scores, archival documents, and scholarly research. The methodology integrates comparative analysis of musical works composed for the Viennese double bass and structural examination of the instrument's construction and tuning system.

Results. The findings reveal that the technical and acoustic features of the Viennese double bass facilitated the creation of a rich body of repertoire by composers such as Haydn, Mozart, Hoffmeister, Dittersdorf, and Sperger. The unique tuning enabled ease in executing arpeggios, harmonics, and scalar passages, thus broadening the instrument’s expressive capabilities. Moreover, it contributed to redefining the double bass’s role from a continuo instrument to a full-fledged solo and ensemble voice.

Novelty. This research sheds light on an underexplored aspect of music history – the interaction between instrument design and compositional style in the Classical period. It introduces new insights into the historically informed performance of works written for the Viennese double bass.

The Practical Significance. The study encourages modern performers to engage with historically accurate techniques and tuning systems, offering a deeper understanding of Classical repertoire. It also provides valuable material for educators, performers, and researchers aiming to revive and preserve this distinct Viennese tradition.

*Key words***:** Viennese tuning, Vienna five-string double bass, double bass, Classical era, chamber music, performance.

Стаття надійшла до редакції 10.04.2025
Отримано після доопрацювання 25.04.2025
Прийнято до друку 24.05.2025.

УДК: 792.97.028.61:398.54](4)(045)

«КУСЕНЬ, КУХОЛЬ, КРАЛЯ» – ПІРАМІДА ПОТРЕБ НАРОДНИХ ЛЯЛЬКОВИХ ГЕРОЇВ ЄВРОПИ

Дар'я ІВАНОВА-ГОЛОЛОБОВА – кандидат мистецтвознавства, Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого, Київ
https://orcid.org/0000-0002-2277-5240
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.936
panidariya@gmail.com

Комплексно розглянуто розвідки провідних зарубіжних театрознавців у галузі історії театру ляльок Європи. Особливу увагу приділено текстам оригінальних лялькових комедій за участю провідних протагоністів європейського лялькового кону. Відтак, проведено компаративістський аналіз характеру їхніх вчинків та дій в окремих епізодах вистав. Виявлено основні інтереси, що формують сценічну поведінку лялькових героїв. Сформовано своєрідний тріумвірат – піраміду потреб лялькових маскотів. Прикладами з драматургічних текстів обґрунтовано вибір саме цих трьох тригерів та проілюстровано, яким чином вони впливають на манеру існування та гри персонажів. Таким чином, виявлено спільний патерн поведінки для узагальненого образу народного лялькового героя Європи.

Ключові слова: театр ляльок, народний театр, народний герой, маскот, рукавичкова лялька, маріонетка, Європа, внутрішня характерність, сценічна поведінка.

Постановка проблеми. Станом на сьогодні в українському театрознавстві відсутні комплексні розвідки, присвячені розвитку та становленню театру ляльок у країнах Європи. Крім того, бракує досліджень не лише лялькових традицій окремих країн, але й компаративістського аналізу цих перформативних практик та культур. Ця стаття є практичною спробою порушити подібну проблематику. Для українського лялькарства це є важливим кроком, зосібна для вписування вертепного театру на чолі з його головним героєм Козаком у загальноєвропейський історичний театральний процес. У тексті дослідження вертепний протагоніст розглядається на рівних із представниками театрів ляльок західної, центральної, Східної Європи. Головним символом та, водночас, репрезентантом театру ляльок будь-якої країни не безпідставно виступає головний персонаж народних комедій, так званий лялькoвий маскот. Постаті різних протагоністів об'єднує не лише подібність зовнішнього вигляду (тотожність силуету, рис обличчя, колористичної гами вбрання) та техніка маніпулювання (рукавичкова лялька, маріонетка), але й внутрішня характерність. Саме вона впливає на манеру поведінки, формує лінію ролі, визначає причинно-наслідкові зв'язки в сюжетах та основні події лялькових комедій.

Мета дослідження полягає у проведенні порівняльного аналізу характеру поведінки народних лялькових героїв Європи, виявленні рис синонімічності, зокрема для визначення головних сценічних потреб і тригерів протагоністів народних лялькових комедій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Обраний предмет дослідження зумовив звернення першою чергою до зарубіжних джерел, в яких аналізуються постаті народних лялькових героїв Європи. Не буде перебільшенням стверджувати, що у сьогоденному театральному процесі лялькове мистецтво у своєму різноманітті перформативних практик і форм (театр об'єктів, театр матеріалів, театр фактур, театр макетів та ін.) посідає особливе місце. Однак побутує думка, що традиційний театр ляльок із хрестоматійними сюжетами та класичними дійовими особами займає доволі маргіналізоване становище. Попри це сучасні практики та теоретики театру ляльок продовжують звертатися до витоків цього різновиду театру. Серед досліджень останніх років можна виділити дві спільні монографії «Європейська лялькова традиція – все ще жива?» та «Світ Касперля. Касперль театр як нематеріальна культурна спадщина» [11]. Обидві праці вийшли друком у 2024 році.

Перша розвідка під загальною редакцією чеської науковиці К. Доленської об'єднала провідних дослідників Великої Британії (Каріад Астлес), Італії (Роберта Коломбо), Німеччини (Маша Ербелдінг), Польщі (Марек Вашкель, Маржена Вишневська), Словаччини (Іда Гледікова), Франції (Оріане Мауберт), Хорватії (Лівія Крофлін), Чехії (Ніна Малікова, Сімона Халупова). Предметом аналізу фахівців стали якраз таки традиції народного театру ляльок окремої країни або регіону Європи та їхньої сьогоднішньої інтерпретації в актуальних виставах і проєктах лялькарів. Усі тексти виголошені під час проведення однойменної міжнародної конференції, яка відбулася у Празі в листопад 2023 року.

Апелюючи у своїх статтях до головного питання конференції, яке, власне, і стало назвою монографії

© Іванова-Гололобова Д., 2025 р.

чи лялькова традиція Європи все ще жива кожен з авторів надає ствердну відповідь. Дослідники підтверджують, що народні театри ляльок у своєму художньому і технічному розмаїтті (вуличні комедії з рукавичковими протагоністами, різдвяні лялькові театри, епічні маріонеткові постановки тощо) і сьогодні успішно презентуються на сцені як частина повноцінного репертуару інституційних театрів або ж лялькарів-фрілансерів. Загальну тенденцію розвитку традиційних форм театру ляльок театралами сьогодні окреслює Марек Вашкель у своїй розвідці «Що нас надихає». Він переконаний, що найбільш впізнавані лялькарі «черпають натхнення з європейської лялькової традиції двома способами»: «деякі безпосередньо продовжують традицію, прагнучи віртуозності мистецтва маніпулювання лялькою», «інші ж надихаються традиціями, але шукають власні індивідуальні засоби вираження» [9; 35].

Друга ж монографія «Світ Касперля. Касперль театр як нематеріальна культурна спадщина» об'єднала представників німецькомовного театрознавства: Австрії (Беатрікс Мюллер-Кампел) та Німеччини (Маріен Майшнер, Катрін Зайтц, Ларс Ребен, Уве Домбровський, Йенс Велш, Софія Зімон, Петер Ващинський). Монографія є результатом проведення двох тематичних семінарів, які відбулися у Німецькому музеї театру ляльок у Бад-Лібенвердзі у 2022 та 2024 роках. Ці семінари можна вважати логічним продовженням симпозіумів, які відбулися в Австрії та Німеччини на початку 1990-х років: «Кумедна персона на сцені» (Зальцбург, 1993 р.) та «Внесок в історію кумедної фігури в лялькових виставах» (Мюнхен, 1994 р.). Учасники обох наукових заходів досліджували універсальний образ кумедної фігури, як патерну для творення лялькового народного героя.

Розвідки 2022 та 2024 років згаданих авторів об'єднані спільною з німецькими лялькарями художньою перемогою, а саме внесення у 2021 році театру Касперля до Федерального реєстру нематеріальної культурної спадщини «як ігрового принципу» [11; 11]. Сумарно ці статті декларують, що Касперль театр на чолі з його головним ляльковим героєм і традиційними текстами, сюжетами, засобами виразності «передаються з покоління в покоління та сприймаються соціальними групами як частина їхнього культурного надбання» [11; 11]. Разом із тим, дослідниками розглядаються не лише традиції лялькової культури Німеччини і її національний маскот, але й головні герої театрів ляльок інших країн Європи та їхні історичні та культурні зв'язки.

Автори обох монографій неодноразово звертаються до хрестоматійних праць дослідників попередніх поколінь, що їхнім предметом дослідження був саме образ народного лялькового героя, зокрема: Хельмут Аспер «Гансвурст. Дослідження комедіанта в німецькому театрі в XVII та XVIII століттях», Міхаель Байром «Панч та Джуді – походження та еволюція», Роберт Ліч «Панч та Джуді: традиція і значення», Йоганнес Рабе «Касперль Путшенелє: історія рукавичкових ляльок та старі гамбурзькі сцени з Каспером», А-Г. Вальдхайм-Еберле «Книга Касперля».

Також однією з найпомітніших тематичних розвідок останніх років, яка досліджує образ лялькового маскота Австрії, Німеччини, Чехії, Нідерландів, Данії, є спільна монографія австрійських учених Маріон Ліндхард та Беатрікс Мюллер-Кампер «Театр ляльок у XIX столітті: з Касперлем і Пімперлем, Гансвурстом і Ханнешеном, Петером і Полічінелем: дослідження фігуральності, мотивів і комедії», видана 2019 року [13].

Виклад основного матеріалу. Окрім відверто епатажної зовнішності (яскраве вбрання червоних, жовтих, зелених кольорів, високий блазнівський ковпак) та неоковирного вигляду (великий живіт, горб, гакоподібний ніс) народні лялькові герої Європи запам'ятовуються своїми манерами, точніше – їхньою відсутністю. Театрознавці практично всіх мистецтвознавчих шкіл характеризують протагоністів народних лялькових комедій однаково: неотесані, брутальні, нечемні й нетактовні.

Достатньо навести декілька цитат дослідників центральних фігур лялькового кону Європи, щоб у цьому переконатися. Приміром Макс фон Бон характеризує французького Гіньйоля як «безсовісного невігласа» [7; 322], а німецького Касперля – як «тупого виляка, котрий вважає себе дотепним, коли валяється у багнюці вульгарностей і подвійних смислів» [7; 323]. Хельмут Аспер зауважує, що австрійсько-німецький блазень Гансвурст, попри всі історичні зміни та локальні впливи, «завжди залишається грубим хамом» [4; 211]. Його характеристику доповнює Беатрікс Мюлллер-Кампер: «шибеник, ненажера і п'яниця, сварливий і хуліган, колекціонер жінок і сексуальний фантазер, неосвічений і неписьменний, боягуз і хвалько, неотеса, який завжди шукає грошей і молодих красивих дівчат» [13; 394].

Прізвисько Гансвурст стає синонімом усіх можливих негативних рис натури людської. З-посеред іншого, таке ототожнення нечестивої людини з ляльковим забіякою закріпилося й завдяки Мартіну Лютеру. Німецький душпастир «використав уже натуралізований глузливий термін» 1541 року, доводячи, що людина, яку нарікають Гансвурстом, це «грубий дурень», «найгірший дурень», «дурний брехливий лиходій» [13; 394].

Зрештою, і самі лялькові герої достатньо відверто висловлюються щодо своєї вдачі. Майже у кожного з них є монолог-презентація, де звучать прямі негативні конотації щодо власної персони.

Приміром Гіньйоль у п'єсі «Камердинер» 1882 року говорить: «Я не хочу більше чути, що я брудний, дурний, ідіот, досить, якщо я в'ючний мул. У мене є моя гідність» [10; 71]. Не менш цікавою є рекомендація українського Запорожця, котрий за першої появи перед публікою заявляє: «Я, Козак, горілку п'ю і люльку вживаю, / Є шинкарки в мене, а жінки немає» [2; 51], лаконічно окреслюючи свої життєві орієнтири і потреби.

Саме первинні інстинкти є рушійними силами всіх лялькових маскотів Європи. Усе їхнє сценічне існування підпорядковано власному тріумвірату цінностей, маніфестованому, перефразовуючи сакраментальне «правило трьох Ка» («Kinder, Küche, Kirche»), як «Кусень, кухоль, краля». Отже, сфера інтересів головних лялькових хлопів зводилася до: досита наїстися, досхочу напитися й натішитися жіночими принадами.

У згаданій піраміді потреб їжа недарма займає панівну позицію – адже шлунок найперший і найвірніший порадник народного героя. На думку Хельмута Аспера, кумедну фігуру як таку «голод мучить набагато гірше, ніж інших людей» [4; 141]. Тож не дивно, що в багатьох регіонах лялькової мапи Європи маскотів часто-густо наділяли гастрономічними прізвиськами. Деякі з них досі звучать із лялькових підмостків, а деякі лишилися в історії, ілюструючи етапи «шліфування» (або, з огляду на гастрономічну тему, «приготування») остаточного прізвиська лялькового героя.

Беатрікс Мюллер-Кампер, наводячи перелік найвідоміших «кулінарних» імен ляльок, які не витримали перевірку сценою, з-посеред інших називає «Festis Knapkäse, Hans Supp, Jack Pudding, Jean Potage, Jan Posset» [4; 141]. Як бачимо, тут фігурують сир, суп, пудинг, юшка, чиї назви наводяться різними мовами, зокрема німецькою, англійською, французькою, що свідчить про загальноєвропейську тенденцію наділяти лялькові образи «смачними» прізвиськами. Зазвичай подібні найменння промовляли про ненажерливість героя, формуючи характер його реплік, дій та вчинків, що особливо тішило публіку.

Мадж Андерсен пояснює причину появи імен цих «безглуздих акторів у більшості країн м'ясними прізвиськами за назвами улюбленої їжі <...> бо люди їх так любили, що могли з'їсти» [3; 269]. Дослідниця надає вельми схожий список гастрономічних імен ляльок, однак позначає його географічними мітками: «в Англії блазня звали Jack Pudding; у Франції Jean Potage; в Італії Macaroni; у Німеччині Jan Posset або Hans Wurst, тобто, те саме, що й Jack Sausage; у Голандії Jan Klaassen Pickleherring – те саме, що й Hans Wurst» [3; 269].

Мадж Андерсен робить особливий акцент на ще одному доволі відомому персонажі – Піккельхеррінгу, чиє ім'я буквально перекладається як Маринований Оселедець. Науковиця зауважує: «тимчасом як блазень на ім'я Pickleherring гарцював з Англії через Голландію та Німеччину разом із мандрівними гравцями», англієць Панч «спостерігав за поведінкою цих веселунів і визнав їх достатньо хорошими, прийняв їх, а іноді переймав і їхні прізвиська» [3; 269]. І справді, на ширмах вуличних лялькових комедій Англії іноді можна було побачити Джона Пуддінга у головній ролі замість Панча. Публіка любила Пуддінга, як і однойменну улюблену страву своєї національної кухні, але через його зам'який характер надавала перевагу блазню з брутальним іменем Удар.

Безперечно, найвідомішими ляльками з гастрономічними назвиськами є німець Гансвурст та голландець змішаного англійсько-німецького походження Піккельхеррінг. У призвіськах своїх улюбленців народ увічнив улюблені наїдки національної кухні – ковбасу та оселедець, те, чого жадали шлунки глядачів. Водночас ці призвіська, на думку Беатрікс Мюллер-Кампер, містили культурний та соціальний коди [13; 399]. Науковиця аргументує свою тезу прикладом із повсякденного раціону пересічних північно-європейських мешканців: «до постійної картоплі у бідняка-картопляра по неділях додається оселедець і лише оселедець» [13; 399]. Тож згадування цього продукту у потенційного глядача «з низів» викликало не лише приємні емоції, але й елементарні позитивні імпульси на фізіологічному рівні.

Згодом й оселедець став предметом гірких та водночас голодних жартів народу, зафіксованих у лялькових комедіях. Так, Касперль глузує зі свого лялькового попередника і побратима, описуючи у виставі своє тижневе меню: «У понеділок їли картоплю, у вівторок їли картоплю, у середу їли картоплю, у четвер знову їли картоплю, у п'ятницю їли картоплю, у суботу їли картоплю, але у неділю ми їли картоплю з оселедцем на обід і оселедець з картоплею ввечері» [13; 397]. Зрештою, як зазначала Мадж Андерсен, улюбленими стравами людей були саме м'ясні. Цим можна пояснити палку любов публіки до забіяки Гансвурста, тобто Ганса-Ковбаси.

Варто відзначити, що прерогатива іменування ляльок їстівними іменами належала переважно самим глядачам. Лялькарі майже не переймалися цим – вони «рідко використовували специфіку *регіональної* кухні для культурної символізації персонажа» [13; 399]. Тож цей «клопіт» брали на себе глядачі й чудово з ним справлялися. Вряди-годи у мандрівних ляльководів через необізнаність із певними особливостями та вподобаннями локалів траплялися під час вистав і гастрономічні казуси.

Скажімо, граючи перелицьовану віденську комедію у Кельні, ляльковий блазень ствердно

відповідає на питання, чи любить він їсти спаржу з масляним соусом. Ба більше – додає, що це його улюблена страва. Публіка категорично не сприйняла цього епізоду, оскільки звикла бачити свого героя як «ковбасного хлопця» [13; 399], для якого м'ясні продукти складали основу сценічного раціону, такого вимріяного і майже недосяжного для народу у повсякденні.

Лялькових блазнів, зазвичай, наділяли неабияким апетитом, іноді аж надто гіпербалізованим. Ймовірно, бідний люд, вигадуючи для них різноманітне й навіть вишукане «меню», хотів у такий химерний спосіб вгамувати власний голод. Достатньо лише поглянути на «дієту» Касперля з однієї з численних п'єс, де він виконує роль протагоніста: «На обід винний суп із чотирьох різновидів вина, три фунти цукру, кориці та мідій [...] вісім фунтів яловичини з трьома фунтами свинини, задня чверть телятини, вареної до жовтого кольору, з п'ятьма фунтами родзинок і смородини, чотири молоденьких курчатка з квітами устриць, смажений гусак, дванадцять смажених куріпок, смажений м'ясний пиріг [...]. На ніч: шість фунтів яловичини, три холодних печених курки, печений заєць, печений фазан, вісім фунтів усіляких цукерок, дванадцять мір вина [13; 392].

Чеський лялькар Ян Малік також припускає, що цю рису характеру ляльковий родовід успадкував від свого патріарха, адже «давньоримський Маккус є персоніфікованою сумішшю ненажерливості, наївності та хитрості» [14; 14]. На позір вгадується, що саме голод був рушійною силою цього героя, адже ненажерливість у переліку його пріоритетів стоїть на першому місці. Розвиваючи свою думку, чеський дослідник характеризує античного персонажа як «вічно недонасиченого» [14; 14]. Тож не дивно, що його «пізні, але беззаперечно прямі нащадки» [14; 14] напхом напихали у країнах Європи свої лялькові шлунки. Майже кожен із них відпрацював власний кодекс поведінки з їжею, що зафіксовано у численних драматургічних текстах. Так Полішинель навчає публіку: «Якщо вас запросили на обід, їжте, доки не луснете» [13; 395]. Касперль запевняє: «правильно поїсти і випити [...] це для мене головне» [13; 395], а Пімперль заохочує: «Бадьоро випивати / Й сосиски споживати!» [13; 395].

Скористаємося «маніфестом» останнього персонажа, аби звернути увагу на ще один притаманний ляльковим блазням смертний гріх, котрий він згадує, – пияцтво. На думку німецької ученої Лоренц Бенц, найкраще «грубі чуттєві насолоди» театральних блазнів «були представлені та проявлялися насамперед, коли ті були незграбними їдцями і п'яницями» [6; 91]. Говорячи вже виключно про лялькових дурнів, Беатрікс Мюллер-Кампер також доходить висновку, що їх можна ідентифікувати як частих випивак, бо вони «не тільки ненажерливі, але й хмільні» [13; 393], тобто це їхній нормотиповий перманентний стан.

У цьому контексті цікавою є думка німецької науковиці Анджели Зандер, котра наголошує, що «"лиходій" чи "кумедна людина" як носії пороку природно почуваються у своїй стихії – у шинку» [17; 125]. Ця локація, «яка вже в мораліте символізувала пекло або репрезентувала місце спокуси до гріха, також була неодмінним місцем для інтермедій, де відповідними уособленнями пороку [блазні] часто виступали як слуги, з якими в шинку випивали та грали в кості» [17; 125]. Крім того, народні лялькові герої були завсідниками шинків та кнайп, де ніколи не пропускали нагоди упитися й утнути якесь глупство на потіху публіці.

Для українського театру ляльок шинок – улюблена місцинка Козака (звісно, після бойовиська) – добре знайома локація. Більшість сцен із Запорожцем у світській частині вертепної драми розгортається саме тут. Про свою палку прихильність до гульби український ляльковий маскот інформує вже за першої появи перед публікою: «Козак Іван Виногура, – / У його добра натура, – / В Польщі ляхів оббирає, / А в корчмі пропиває. / В степах бобри та лисиці, / А в шинку дівки да молодиці. / Козак душа правдивая. / Сорочки немає; / Коли не п'є, воші б'є. / Таки не гуляє» [1; 26]. Наведений невеличкий фрагмент, де аж двічі згаданий такий любий серцю Козака шинок, яскраво ілюструє згубну пристрасть вояка. У тексті давньої вистави подибуємо чимало згадок про горілку, корчму, сп'яніння тощо.

Крім того, тут також міститься дуже цікава ремарка, що передує сцені, коли шинкарка Феська не пускає вояка до шинку, і той просто вибиває двері, аби увійти: «починається сцена, що, ймовірно, часто повторювалася за тих часів, коли козаки розбивали шинки й діставали задурно горілку». От і наш вертепний герой висаджує «бокові двері, що мають зображати шинок» [1; 28] і вимагає у шинкарки горілки, виправдовуючи своє буйство спрагою після танців: «бо дуже щось сухо на язику» [2; 54].

Конфлікти через випивку траплялися не лише в української лялькової пари. До прикладу «наречена Гансвурста скаржилися», що «він сидить цілісінький день у пивному домі, пиячить та курить тютюн» [13; 394]. Дружина іншого німецького лялькового героя Касперлє називала його самого не інакше, як «пивний дім» [13; 401]. Тим часом її чоловік «оспівував та прославляв багатьма різними способами кминний шнапс, зокрема: "Чом тобі не радіти на такій прекрасній землі, де так хочеться пити і багато випивки, що більше ти п'єш, то щасливішим стаєш, аж так, що вже не можеш витримати і мусиш лежати"» [13; 401]. Ба більше – Касперль зітхає, що він, мовляв, не народився дівчиною, бо інакше він би залюбки одружився з пивоваром Якобом. Далі він глузує, що зробив би це, певна річ,

«лише заради пива», визнаючи, що «це був би дуже душевний шлюб» [13; 401].

Пристрастю до хмільних напоїв відрізнялися не лише українські, німецькі та австрійські лялькові блазні – мав її і французький персонаж Гіньйоль. У двотомнику «Ліонського театру Гіньоля» 1865 та 1870 років він постає як «добросердний, завжди в настрої до випивки». І хоча ніс цього героя значно менший, ніж у лялькових побратимів через доволі натуралістичний зовнішній вигляд, німецький учений Йоганнес Рабе переконаний, що саме «ніс вказує на те, що він любить добре випити» [15; 36].

Ще однією рисою наділяв народ своїх підкреслено маскулінних лялькових героїв – вони були дуже ласі до жіноцтва. Бекстрікс Мюллер-Кампер приділяє чималу увагу проблемі сексуальності, сексизму та гендеру у народному театрі ляльок, зосібна вона характеризує лялькових героїв як «колекціонерів жінок, сексуальних фантазерів і перелюбників [11; 497]. Дослідниця вважає, що вони навіть гірші від найвідомішого у Європі бабія Дон Жуана. Попри те, що ці лялькові персонажі часто-густо у вуличних комедіях виступали слугами знаного серцеїда, йому було чого навчитися у своїх челядників.

Узяти, хоча б, відомий монолог Касперле: «І в мене також була коханка, а через два дні у мене була інша, кінець. Третю отримав за вісім днів, потім швиденько четверту, а тепер не залишилося жодної. Але це не змусить Каспара втрачати витримку, я впевнений, що наступного тижня знову матиму півдюжини» [13; 438].

Мапа любовних походеньок лялькових блазнів покриває всю Європу і весела пісенька Панча яскраво це ілюструє: «Найгірші жінки – італійки. Жінки у Франції – задорогі. В Англії – занадто скромні, боязкі їхні вирази облич, а потім не менш закохані. Іспанські жінки сповнені величі. У німецьких – чимало цікавих знахідок. Я не хотів би йти далі на північ, бо там, здається, надто холодно» [15; 23].

Та й у рідних краях лялькові герої в цьому сенсі непогано влаштувалися – той таки Панч майже всі сцени спілкування зі своєю дружиною Джуді з будь-якого приводу супроводжує незмінними сексуальними чіпляннями з характерним нав'язливим рефреном-вимогою: «Цьомки-цьомки-цьомки» [8; 42] або «Поцілуйки-поцілуйки-поцілуйки» [8; 49]. Панч настільки фізично жадає своєї дружини, що готовий буквально знищити будь-яку перепону на своєму шляху. Навіть якщо це – його син-немовля.

Розглядаючи поведінку Панча стосовно жінок, дослідники часто схильні розглядати його величезний ніс як алюзію на власний статевий орган. Недарма у більшості варіантів п'єс це те, чим він опікується найбільше. Безпека і неушкодженість носа його обходить найбільше у будь-якій бійці. Він кидає двозначні натяки, порівнюючи свою зброю – «товсту та міцну палицю» – зі «своїм великим носом» [12; 147]. Англійським глядачам було відоме своєрідне мотто Панча: «довгий дрючок та чималий ніс – символи хлопця» [12; 147].

Вбачати у дерев'яному кийку щось більше за зброю характерно й для французької публіки. У п'єсі «Чудо-корінь» Гастона Баті (1852 р.) французький ляльковий блазень Гіньйоль «зазнає утисків з боку своєї дружини Мадлон» [10; 70]. Йому на допомогу приходить друг на прізвисько Гнафрон. Він «надає Гіньолю чарівний корінь з Америки, що перетворюється на міцну палицю, якою той успішно користується», й у такий спосіб «відновлюється панування чоловіка в родині» [10; 70]. Хенрік Юрковський розглядає згадану сцену як відвертий «сексистський меседж цієї історії» [10; 70].

Український традиційний ляльковий кін також знає епізоди з досить прозорими сексуальними натяками у виконанні вертепного Козака. Для таких витівок вітчизняному маскоту також прислужилася його зброя, однак не дерев'яна палиця, а зменшена копія головного козацького клейноду – булави.

Зустріч із Феською-шинкаркою досить яскраво ілюструє його сластолюбство. Герой одразу ж озвучує свій запит: «Як я тебе давно бачив!» [1; 27]. Дівчина підтверджує: «Як бачились у Ромні, / Об Ильї, / Та й досі ні» [1; 27]. Наступна авторська ремарка змальовує конкретні дії Козака: «Грубий січовик починає загравати з шинкаркою» [1; 27]. Далі Запорожець озвучує вульгарні жарти, провокуючи сценічну партнерку до фізичного контакту: «Поцілуй же мене по знакомості у крутий усок… / От так цмок! / Ще поцілуй і в чуприну / Хоч разок! / Поцілуй ще в булаву!» [1; 27]. І хоча персонажка Феськи не має реплік (або ж її дії не описані у тексті п'єси), з контексту стає ясно, що вона виконує сексуальні забаганки Козака. Той, отримавши бажане, завзято запрошує її до танцю: «А тепер потанцюй з козаком» [1; 27]. При цьому він погрожує у разі непокори жінки: «Бо дам і прочухана!» [1; 27]. Наведений фрагмент доводить, що і цей кейс із досвіду українського вертепного театру можна розглядати як сексистський, а булаву не інакше як фалічний символ.

Варто визнати, що часто у грубих лялькових комедіях трапляються і сцени домашнього насильства, ініціаторами та виконавцями яких були, власне, народні лялькові герої. Дослідники вбачають в цьому також нитку спадковості, що, так би мовити, передавалася у лялькову роду від «батька до сина». Михаель Байром наголошує на ролі Пульчинелли у відпрацюванні патріархальних старожитніх правил стосунків між лялькових чоловіком і дружиною, де фізичне насильство є нормою та засобом комунікації пари. Учений наголошує, що саме «сцени домашньої тиранії з Коломбіною, Розеттою, Фіамметтою,

Пімпінеллою або Пупареллою ведуть до Панча та Джуді» [8; 5] та до інших лялькових сцен Європи.

Історію останніх, котру зафіксовано у одній з найвідоміших п'єс народного театру ляльок Англії «Трагічна комедія, або комічна трагедія про Панча і Джуді», можна розглядати як найпоказовішу з-посеред подібних персонажів Європи. На позір видно, що ці аб'юзивні стосунки завершилися плачевно: «жорстокий чоловік б'є дружину палицею, а потім перекидає її через за ширму» [3; 54].

До слова, більшість лялькових героїв мали офіційно визнаних глядачами дружин. Ці стосунки неодноразово підтверджувалися текстами драматургічних текстів: нідерландець Ян Клаассен одружений із Катрін, англієць Панч – із Джуді, француз Гіньйоль – із Мадлон, датчанин Майстер Якель – із Жаклін, француз Полішинель має дружину на ім'я Жаклін (мадам Полішинель), дружина німця Касперля фігурує або під іменем Гретхен або фрау Касперль. Цікаво, що лялькарі та глядачі Португалії так і не спромоглися пошлюбити головну ляльку країни дона Роберто, натомість він має наречену на ім'я донна Роза. Іспанець дон Крістобаль також має наречену Розіту, яка встигла ще до вінчання народити п'ятьох дітей (до шлюбу так і не доходить – дон Крістобаль вбиває наречену та байстрюків).

Не раз і не два народні лялькові герої Європи фігурували як холостяки, котрі прагнули одруження, аби поліпшити свій матеріальний статус, узявши посаг майбутньої дружини. Цю думку найкраще ілюструє драматургічний сюжет із Полішинелем, котрий «зазвичай не одружений, але іноді сюжет вимагатиме від нього одружитися з Ла Мер Гігонь, яка приносить у придане мішок монет та сто сімдесят сім дітей» [5; 104]. Саме придане, точніше його вміст, стає тим ключовим елементом, що приводить до вельми комічної розв'язки інтриги п'єси. Під час весілля «Полішинель намагається розрахуватися дитиною замість грошей із кредитором», однак, коли той відхиляє пропозицію, «Полішинель кидає дитину у невдячного чоловіка» [5; 104].

Повертаючись до питання хтивості й перелюбства, притаманних народним лялькoвим героям, варто наголосити, що наявність дружин ніколи не стримувала їх від досить серйозних адюльтерів. Тут доцільно навести заяву самого Панча, котрою могли б скористатися решта лялькових героїв для виправдання своїх «стрибків у гречку»: «Як грубим туркам, однієї жінки замало. Навіть якщо матимеш двадцять, можна досягти більшого, хотів би додати ще. Якою б гарною не була дружина, завжди шукаєш інших пташечок!» [15; 23].

Зосібна англієць після кривавого вбивства своєї дружини майже одразу захоплюється «гарненькою Поллі» <...>, у яку Панч одразу закохується». Цей дітo- та дружиновбивця «складає руки в мовчазному захопленні, коли вона танцює навколо нього», приєднується до танцю із захопленими криками: «Я люблю тебе одну, моя мила! Я ніколи тебе більше не відпущу, ні, ні, ні, ні! Якби у мене були всі дружини Соломона, нізащо! Я вбив би їх усіх заради гарної, прегарної Поллі!» [15; 15]. І він таки вкотре вчиняє вбивство заради цієї «чистої» любові – його новою жертвою стає Скарамуш, який виконує у цій історії роль батька красуні. Лялькoвий аб'юзер не соромиться виставити кривавий злочин як романтичний подвиг закоханого. Він зізнається Поллі, «що вбив його, але це було лише через любов до неї, бо жорсткий таточко не хотів погоджуватися на їхній союз» [15; 15].

На відверті зради йшов і німець Касперль. У п'єсі «Фрау Касперль та кухарка» він робить численні апарти до залу в присутності дружини, повідомляючи, що «Моя кохана кухарочка, з якою я обіцяв побратися, скоро прийде» [14; 38]. В дусі лялькових комедій ця колізія розв'язується легко – Касперль вбиває обох жінок, що вступають у безперспективну бійку за цього відвертого бабія.

Висновки. Проведений порівняльний аналіз патернів поведінки народних лялькових героїв засвідчує, що ставлення згадуваних протагоністів до їжі, напоїв та жіноцтва не відзначалися вишуканістю й стриманістю: вони були уособленням низьких інстинктів без моральних гальм та нерідко мали шкідливі для оточення нахили (криваві бійки та навіть вбивства партнерів по сцені). Навіть попри географічну відділеність, відмінність історичного та культурного бекграундів розвитку лялькової культури, окреслений характер поведінки є притаманним всім лялькoвим маскотам всіх народних театрів європейських країн. Підсумовуючи, можна зазначити, що нестриманість лялькових героїв Європи у задоволенні своїх базових потреб та інстинктів (їжа, алкоголь, секс) позначилася на їхніх характерах та специфіці драматургії народних лялькових комедій. Однак попри такий усталений протокол відверто неприйнятних дій та вчинків лялькові герої Європи і досі мають популярність у публіки різних вікових категорій. Лялькарі кожної країни сьогодні по-різному підходять до демонстрації радикальних сцен насильства у виставах. Так, наприклад італійські та англійські театрали дотримуються класичних сюжетів, португальські ж – виконують ці епізоди менш агресивно, часто на прохання вчителів або вихователів освітніх установ.

Список використаної літератури

1. Галаган Гр. Малорусскій вертепъ. *Кіевская старина,* 1882. Томъ І. Октябрь. С. 1-39.
2. Маркевич М. Обычаи, повѣрья, кухня и напитки Малороссіянъ. Кіевъ : Тип. И. и А. Давиденко, 1860. 171 с.

3. Anderson M. The Heroes of the Puppet stage. New York : Harcourt, Brace and Company. 1923. 420 p.
4. Asper H. G. Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf dem deutschen Theater im 17. und 18. Jahrhundert. Emsdetten : Lechte Verlag, 1980. 426 p.
5. Baird B. Art of the Puppet. New York : The Macmillan Company, 1965. 251 p.
6. Benz L. Die lustigen Personen der antiken Possen-Bühnen. *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993 /* Verlag Ursula Müller-Speiser. Anif/Salzburg, 1994. P. 89-98.
7. Boehn M von. Dolls and Puppets. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1966. 552 p.
8. Byrom M. Punch & Judy – Its Origin & Evolution. London : Perpetua Press Ltd, 1978. 87 p.
9. Dolenská K. European puppetry tradition – is it still alive? České Budějovice : Tiskárna Protisk, 2024. 126 p.
10. Jurkowski H. Narr-Nationalheld-Sozialrevell. Zur Modernisierungsgeschichte der komischen Charaktere im Puppentheater. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel* / Nold. Frankfurt/Main, 1994. P. 61-74.
11. Kaspers Welten – Kaspertheater als immaterielles Kulturerbe. Bad Liebenwerda : Verlag Mitteldeutsches Marionettentheatermuseum Bad Liebenwerda, 2024. 144 p.
12. Leach R. The Punch and Judy Show : Tradition and Meaning. Athens : University of Georgia Press, 1985. 192 p.
13. Linhardt M., Müller-Kampel B. Puppentheater im 19. Jahrhundert : mit Kasperl und Pimperl, Hanswurst und Hänneschen, Peter und Polichinell : Studien zur Figuralität, Motivik und Komik. Graz : Uni-Press Verlag, 2019. 708 p.
14. Malík J. Úsměvy dřevěné Thálie. Praha : Orbis, 1965. 347 p.
15. Rabe J. E. Kasper Putschenelle: Historisches über die Handpuppen und Althamburgische Kasperszenen. Hamburg : Salzwasser Verlag, 1912. 286 p.
16. Waldheim-Eberle A.G. Frau Kasperl und die Köchin. *Das Kasperlbuch.* / Rikola Verlag. Vienna, 1924. P. 35-46.
17. Zander A. Shakespeares «lustige Personen» als Konstrastfiguren. Falstaff und der «Höllenpförtner». *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993 /* Verlag Ursula Müller-Speiser. Anif/Salzburg, 1994. P. 125-134.

References

1. Halahan Hr. Malorusskii vertep. [Ukrainian vertep]. Kievskaia staryna.1882. Volume I. October. P. 1-39 [in Ukrainian].
2. Markevych M. Obychai, povir`ia, kukhnia i napytkyMalorossiian [Customs, beliefs, cuisine and drinks of Ukrainians]. Kyiv : Typography I. and A. Davydenko, 1860. 171 p. [in Ukrainian].
3. Anderson M. The Heroes of the Puppet stage. New York : Harcourt, Brace and Company, 1923. 420 p. [in English].
4. Asper H. G. Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf dem deutschen Theater im 17. und 18. Jahrhundert. [Hanswurst. Studies on the comedian in German theatre in the 17 th and 18 th centuries]. Emsdetten : Lechte Verlag. 1980. 426 p. [in German].
5. Baird B. Art of the Puppet. New York: The Macmillan Company, 1965. 251 p. [in English].
6. Benz L. Die lustigen Personen der antiken Possen-Bühnen. [The funny characters of the ancient farce stages]. *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993 /* Verlag Ursula Müller-Speiser. Anif/Salzburg, 1994. P. 89-98 [in German].
7. Boehn M von. Dolls and Puppets. Lanham : Rowman & Littlefield Publishers, 1966. 552 p. [in English].
8. Byrom M. Punch & Judy – Its Origin & Evolution. London: Perpetua Press Ltd, 1978. 87 p. [in English].
9. Dolenská K. European puppetry tradition – is it still alive? České Budějovice : Tiskárna Protisk, 2024. 126 p. [in English].
10. Jurkowski H. Narr-Nationalheld-Sozialrevell. Zur Modernisierungsgeschichte der komischen Charaktere im Puppentheater [The Fool – National Hero – Social Rebel. On the history of the modernisation of comic characters in puppet theatre]. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel* / Nold. Frankfurt/Main, 1994. P. 61-74 [in German].
11. Leach R. The Punch and Judy Show: Tradition and Meaning. Athens: University of Georgia Press, 1985. 192 p. [in English].
12. Kaspers Welten – Kaspertheater als immaterielles Kulturerbe [Kasper's Worlds – Kasper Theater as Intangible Cultural Heritage] (2024). Bad Liebenwerda: Verlag Mitteldeutsches Marionettentheatermuseum Bad Liebenwerda. 144 p. [in German].
13. Linhardt M., Müller-Kampel B. Puppentheater im 19. Jahrhundert : mit Kasperl und Pimperl, Hanswurst und Hänneschen, Peter und Polichinell : Studien zur Figuralität, Motivik und Komik [Puppet theatre in the 19th century: with Kasperl and Pimperl, Hanswurst and Hänneschen, Peter and Polichinell : studies on figurativeness, motifs and comedy]. Graz : Uni-Press Verlag, 2019. 708 p. [in German].
14. Malík J. Úsměvy dřevěné Thálie. [Smiles of wooden Thalia]. Praha : Orbis, 1965. 347 p. [in Czech].
15. Rabe J. E. Kasper Putschenelle: Historisches über die Handpuppen und Althamburgische Kasperszenen. [Kasper Putschenelle: Historical facts about the glove puppets and old Hamburg Kasper theatre scenes]. Hamburg : Salzwasser Verlag, 1912. 286 p. [in German].
16. Waldheim-Eberle A.G. Frau Kasperl und die Köchin. [Mrs. Kasperl and the lady-cook]. *Das Kasperlbuch.* / Rikola Verlag. Vienna, 1924. P. 35-46 [in German].
17. Zander A. Shakespeares «lustige Personen» als Konstrastfiguren. Falstaff und der «Höllenpförtner» [Shakespeare's «funny characters» as contrasting figures. Falstaff and the «gatekeeper of hell»]. *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993 /* Verlag Ursula Müller-Speiser. Anif/Salzburg, 1994. P. 125-134 [in German].

UDC 792.97.028.61:398.54](4)(045)

«BITE, BOTTLE, BEAUTY» – HIERARCHY OF NEEDS OF EUROPEAN FOLK PUPPET HEROES

Daria IVANOVA-HOLOLOBOVA – PhD., Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television

The aim of the paper is to conduct a comparative analysis of the behaviour of European folk puppet characters, to identify the features of synonymy, in particular, to determine the main stage needs and triggers of the protagonists of folk puppet comedies.

Novelty. This article is one of the first attempts in Ukrainian theatre studies to raise the problem of studying European folk puppet theatres and conducting a comparative analysis of these performative practices and cultures. For Ukrainian puppetry, this is an important step, especially for the inscription of the vertep theatre led by its protagonist Cossack into the pan-European historical theatrical process.

Results. The article comprehensively examines the research of leading foreign theatre scholars in the field of the history of European puppet theatre. Particular attention is paid to the texts of original puppet comedies with the participation of leading protagonists of the European puppet theatre. Thus, a comparative analysis of the nature of their actions and deeds in individual episodes of the performances is conducted. The main interests that shape the stage behaviour of puppet characters are identified. A kind of triumvirate is formed – a hierarchy of needs of puppet mascots. Examples from dramatic texts substantiate the choice of these three triggers and illustrate how they influence the way the characters behave and perform. Therefore, a common pattern of behaviour for the generalised image of the European folk puppet hero is determined.

The practical significance. The research materials of the article will be useful in courses on theatre history, scenography, costume and dramaturgy.

Key words: puppet theatre, folk theatre, folk hero, mascot, glove puppet, marionette, Europe, inner character, stage behaviour.

Стаття надійшла до редакції 01.05.2025
Отримано після доопрацювання 18.05.2025
Прийнято до друку 24.05.2025

УДК 792.071.2.027(477) «19» Кур:792.038.6 (477) «20»] (045)

ВИСТАВА ЛЕСЯ КУРБАСА «МАКЛЕНА ГРАСА» 1933 РОКУ ЯК СИНТЕЗ ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ І ТЕОРЕТИЧНИХ РОЗВІДОК

Дмитро ХОДАКІВСЬКИЙ – здобувач освітньо-наукового ступеня творчої аспірантури,
кафедра акторської майстерності та режисури драми.
Київський національний університет театру, кіно і
телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого, Київ, Україна
https//orcid.org/0009-0001-3923-1338
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.937
XodakDD@gmail.com

Стаття присвячена аналізу сценічного втілення п’єси українського драматурга Миколи Куліша «Маклена Ґраса» у постановці Леся Курбаса в театрі «Березіль» (1933 р.). Основну увагу зосереджено на художньо-смисловій концепції вистави як явища, що поєднало традиції українського театру, спадкоємність символістської школи та авангардні пошуки доби. У центрі дослідження – питання інтерпретації режисером соціально-психологічного конфлікту, що розгортається на межі трагізму особистості й соціальної драми в умовах глибокої суспільної трагедії (Голодомору в Україні 1932-133 років). Акцентовано увагу на трансформації оригінального тексту п’єси відповідно до режисерського бачення Курбаса, який спрямував виставу в напрямі узагальненого соціального і морального дискурсу. Розглянуто символічну систему вистави, її пластичне вирішення, музичне оформлення, гру акторів і використання сценічного простору як елементів, що створюють новаторське сценічне висловлювання. *Методологічною основою дослідження* стали порівняльний, історико-культурний і мистецтвознавчий підходи. Зроблено висновок, що вистава стала не лише виявом театрального новаторства, але й трагічним підсумком курбасівської концепції театру як простору філософського і соціального пізнання. Робота розкриває значення цієї вистави як ключової в контексті зіткнення мистецтва і тоталітарної ідеології, а також як одного з останніх прикладів реалізації модерністських тенденцій у довоєнному українському театрі. Таким чином, постановка Леся Курбаса розглядається як унікальний синтез інтелектуальної глибини, естетичної сміливості та громадянської позиції митця. Окрему увагу зосереджено на актуалізації цієї вистави, інтегрування методології режисера в контекст сучасної театральної освіти та збереження культурної спадщини.

*Ключові слова***.** Лесь Курбас, Маклена Ґраса, театр, традиція, новаторство, модернізм, Березіль.

Постановка проблеми та актуальність дослідження: суспільне значення Вистава *«Маклена Граса»* у постановці Леся Курбаса (1933 р.) є знаковим явищем українського театру, що поєднує соціальну проблематику, естетичний експеримент і філософське осмислення доби. Ця постановка стала останнім режисерським твором митця, у якому втілено підсумок його творчого шляху. Попри наявність досліджень, пізній період діяльності Леся Курбаса, зокрема прийоми з методології режисера використані у підготовці цієї вистави, залишається недостатньо вивченим. Актуальність теми зумовлена потребою комплексного аналізу вистави 1933 року як завершального етапу творчості режисера та відображення новаторських процесів у театрі 1930-х років.

Аналіз останніх публікацій. Ключовими джерелами для аналізу творчості Леся Курбаса, зокрема постановки «Маклена Граса», залишаються праці Л. Танюка [15], [16], який одним із перших здійснив реконструкцію творчої

© Ходаківський Д., 2025 р.

біографії режисера на основі спогадів його сучасників. Ґрунтовні аналітичні підходи до діяльності Курбаса також представлені у роботах Н. Корнієнко [7], [8] та Г. Веселовської.

Сучасне концептуальне осмислення методології Курбаса подане в дослідженні О. Клековкіна *«Система Курбаса: Реконструкція»* [6], де автор аналізує ключові поняття режисерської системи в історико-культурному контексті 1930-х років.

Практичний вимір педагогіки «Березоля» доповнює праця С. Бондарчука *«Майстерство актора. Мімограмота»* [1], що поєднує теоретичні положення з прикладами акторських технік, зокрема психологічно вмотивованого жесту та руху.

Зіставлення історичних підходів із сучасними акторськими практиками, зокрема вербатім-технікою, запропоноване в дослідженні Є. Локтіонова [11]. Таке порівняння дозволяє виявити спадкоємність режисерської системи Курбаса в актуальному театральному процесі.

Мета статті – виявити специфіку режисерських прийомів Леся Курбаса, застосованих у постановці вистави «Маклена Граса». *Серед завдань* – розкрити їх естетичне та методичне значення для українського театру та обґрунтувати доцільність інтеграції цих прийомів у сучасні освітні програми з підготовки акторів і режисерів.

Виклад основного матеріалу дослідження. На думку О. Клековкіна, в радянські часи в театральній освітній системі «підпільно» поширювалося поняття «система Курбаса», яке викладалося у школах і практикувалося його учнями [6; 31]. Попри застереження самого автора щодо вживання терміна «система», вивчення еволюції методики Леся Курбаса та розвитку її у творчості його послідовників відкриває перспективу глибшої інтеграції цього досвіду в сучасну театральну освіту.

Як зауважував Д. Чижевський, традицією є збереження та передача культурних, мистецьких або соціальних цінностей, які стали частиною національної або світової спадщини. Натомість спадкоємність, виражає безперервний зв'язок між минулим і сучасним, спонукаючи до осмислення та засвоєння традиційного досвіду для адаптації його до актуальних потреб. Новаторство виступає в ролі створення нових форм, ідей або підходів, що виходять за межі усталених меж і розвивають мистецтво та культуру в нових напрямах [17; 92].

Аналізуючи репертуар театрів Леся Курбаса та Г. Юри можна простежити таку саму закономірність – твори В. Шекспіра втілюються на сцені паралельно з творами Т. Шевченка та сучасником режисерів – О. Олесем. Зважаючи на складні історичні обставини, в яких творили Лесь Курбас та Гнат Юра, робимо висновок, що в часи помітних змін митці свідомо чи позасвідомо існують у форматі руху: «традиція – спадкоємність – новаторство» [17; 73], що уможливлює взаємозв'язок між культурними здобутками минулого, їх адаптацією до сучасних умов та інноваційними підходами.

У театральному мистецтві ця тріада узагальнює процес взаємодії режисерів із класичною та сучасною драматургією. Творчість Леся Курбаса є показовим прикладом її втілення: режисер зберігав елементи українського вертепу (традиція), адаптував їх до потреб сучасної сцени (спадкоємність), а також створював експериментальні форми та використовував нові технології, такі як кінопроекція (новаторство).

Для сучасного українського режисера новаторство засновника театру «Березіль» уже є традицією. Звернення до цієї традиції автоматично перетворює її на «спадкоємність» – оскільки досвід молоді режисери «приймають у спадок». Новаторством у такому разі є створення нових постановок на основі отриманих знань із долученням у роботу сучасних технологій та урахуванням сучасних мистецьких тенденцій.

Подібні явища в світовій культурі спостерігаємо постійно. Так, наприклад, французькі студенти-актори активно вивчають п'єси та історію постановок Мольєра, англійські – Шекспіра. Осмислення творчості останнього призвело до створення такої інтегративної дисципліни як шекспірологія, що включає в себе вивчення постановок за п'єсами Шекспіра в трьох категоріях [3; 115]:

- вистави, що ставилися за життя самого автора;
- вистави, що вважаються «класичними», але поставлені після його смерті (наприклад, постановки Е. Крега чи П. Брука);
- сучасні постановки-інтерпретації.

Сьогодні, як відомо, осмислення надбань національної культури набрало неабияких обертів, що, на нашу думку, може активізувати створення аналогічних дисциплін вивчення класиків українського мистецтва, зокрема персоналії Леся Курбаса. Предметом дослідження наразі є осягнення феноменальності цієї постаті і вивчення його вистав.

У процесі нашого дослідження особливу увагу привертає вистава «Маклена Граса» 1933 року. Це зумовлено кількома обставинами:

- Остання вистава: у хронології творчості це була остання прем'єра Л. Курбаса в професійному театрі, в якій за свідченнями сучасників режисер проявив свою майстерність в усіх складових постановки (робота з акторами, сценографом, музично-шумовим оформленням тощо).
- Вистава-експеримент: сама вистава створювалася паралельно з написанням п'єси, за якою вона ставилася.
- П'єса-партитура: драматург М. Куліш особисто був присутнім на репетиціях вистави, фіксуючи в тексті п'єси імпровізації та мізансцени акторів
- Вистава-алогізм: це був твір «не про українців, але про українців» – єдиний твір М. Куліша, в якому місце дії розгортається не в Україні, а в Польщі, що артикулювало особливе значення контекстуальності, оскільки представники влади звинуватили митців в тому, що ця вистава є протестом проти державної політики.

Перш ніж перейти до аналізу засобів, які використав режисер, створюючи цю виставу, і визначити важливість її місця в історії українського театру, необхідно звернути увагу на обставини, в яких вона створювалася.

Початок її постановки припав на період, коли митцю довелося виправдовуватися через звинувачення колег та влади в «поверненні до національно-буржуазних традицій».

«Про свої помилки і політичні збочення я говорив, виступаючи на художньо-політичній раді театру восени 1931 року» [9; 434] зі статті Леся Курбаса «Слово забирає Березіль» 1932 р. Необхідність у таких виправдовуваннях виникла після зняття з репертуару попередніх спільних робіт режисера з М. Кулішем «Мина Мазайло» та «Народний Малахій». Але ці події не стали зміною фактичного вектору творчого пошуку режисера. В часи коли влада потребувала від митців створення «ілюзії щасливого життя радянського народу» його громадянська позиція залишалася непохитною, свідченням чого є спогади сучасників: «Я старий солдат сцени, мені вже пізно міняти переконання, – відповідає Курбас. – Уже чотири дні я ходжу до свого театру повз труп жінки. Вона померла з голоду. Її ніхто не прибирає. Такі картини не настроюють на ентузіазм. Якщо ви справді хочете зрозуміти, що таке істинний реалізм, приходьте на «Маклену Грасу»» [14]. Це одне з небагатьох свідчень про те, що ця п'єса є перш за все рефлексією митця на події, що відбувалися у Україні 1932-1933 роках.

М. Куліш досить добре знав, що відбувається на той час в українських селах, оскільки входив до складу Комісії українських письменників, яку залучали до просвітницьких робіт на території Харківщини. Виходячи з наведеного, можемо зробити висновок, що обидва митці усвідомлено створювали виставу, яка б демонструвала їх ставлення до подій в Україні, проте обрали місцем дії Польщу, аби завуалювати «український підтекст».

Визначимо низку аспектів що цікавлять нас у данному досліджені:

- співвідношення тексту п'єси та контексту вистави;
- інноваційні репетиції та чинники новаторства в майстерності актора;
- синтез традиційної та авангардиської сценографій;
- мізансценування та робота з музично-шумовим оформленням

Робота з контекстом: Сюжет п'єси, як відомо, розкриває історію перетворення 13-річної дівчинки на вбивцю свого кривдника. Головна героїня Маклена Граса – дитина, якій через економічну кризу довелося працювати на заводі, потім страйкувати разом із дорослими, голодувати через звільнення всіх працівників, вийти на вулицю «торгувати власним тілом» і врешті-решт застрелити людину, котра намагалися залишити її родину без житла. До того ж це насичена у дійовому плані історія, підкріплена діалогами відверто ідеологічного спрямування.

Про прокомуністичний характер твору свідчить уривок із діалогу головної героїні з безхатьком Падуром: «А ви кажете: соціалізм – це нездійсненна річ! Та вона вже здійснюється! Он отам, у радянських краях. Я, коли вийду вночі за канави в поле і гляну в той бік (жест на схід), придивлюся отакечки, то бачу – далеко-далеко, он отам, уже сяє соціалізм». [10; 133]. І в фіналі, Маклена все ж тікає на Схід у «омріяні» радянські краї.

Відповідно до аналізу драматичного твору ці факти свідчили б про пропагандиський «прокомуністичний» характер п'єси: «Розв'язкою» твору є сцена вбивства маклера і саме в такий спосіб головна героїня вирішує свою проблему – «рятує родину від виселення» і, оскільки Зброжек заплатив за свою смерть, то фактично цим вчинком Маклена забезпечує сім'ю, врятувавши батька з сестрою ще й від голоду. Підкреслимо, що «епілогом» цієї історії є відмова від «гонорару», адже дівчинка кидає гроші маклера йому в обличчя і залишившись «ідейною комуністкою» тікає «на Схід».

Складно уявити, якою, згідно принципів комуністичної ідеології, мала бути інтерпретація такого сюжету, якщо саме після цієї вистави Леся Курбаса зняли з посади художнього керівника театру «Березіль».

Аналізуючи факти наведені дослідниками творчості режисера, припускаємо, що головною підставою для звільнення стало таке важливе поняття, як «перетворення».

Цим терміном режисер визначає специфіку вистави, як єдиної події, адже в традиції психологічного театру існує метод «визначення події». Він відповідає науковому підходу, що використовується в психології, тобто режисер, чи актор має визначити як якісно змінюється персонаж в ході певної сцени.

Лесь Курбас розширив межі цієї традиції, синтезуючи визначення «події» відповідно до традицій ігрового театру. «Подія – театральне представлення, що розглядається не в вигаданому аспекті його фабули, але і в реальності його художньої практики спілкування між актором і глядачем» [12; 340].

Принципова різниця, що існувала на той момент у дискусіях між прихильниками ігрового та психологічного театрів, була в існуванні, так званої, «четвертої стіни». Закони психологічного театру вимагають відтворення певної події «за усіма правдами» життя, ігноруючи факт гри актора перед глядацькою залою, тоді як прихильники традицій ігрового театру наголошували на «показовості» будь-якої події, оскільки сцена «демонструється» глядачам у залі.

«Перетворення» Леся Курбаса об'єднує обидва аспекти і за визначенням – це подія, яка має сценічний масштаб. Тобто вона повинна бути «правдивою» відповідно до заданих обставин твору, але реалізації її має стати настільки широкою, наскільки це дозволяє сценічний простір. Так, наприклад, театр «Березіль» мав досвід постановки на цирковій арені, що зокрема дозволяло підкреслити гротескний характер вистави «Мина Мазайло».

Зважаючи на специфіку цього методу режисера та висновки деяких дослідників щодо вистави «Маклена Граса», наголошуємо, що постановка 1933 року стала вироком для режисера, тому що в інсценуванні п'єси він визначив «перетворення» не в контексті пропаганди «величі революції» (чого прагнула радянська влада), а навпаки: «розчарування в її ідеях».

Сучасник режисера В. Гаєвський так описував реакцію глядацької зали на виставу: «Розкриваючи і своєрідно трактуючи словесну тканину п'єси, конспіруючи справжню ідею і сенс окремих образів, Курбас всіма засобами, які є в театрі, створював своєю виставою таку емоційну атмосферу, що глядач всією своєю істотою підсвідомо почував, що душно, що так далі не може бути – потрібне свіже повітря – повітря справжньої волі і справжніх відносин» [2].

Виходячи з цього, слід зробити висновок, що і фінал вистави транслював глядачеві «розчарування в високих ідеях революції» і може стати гіпотезою, яка пояснює реакцію і подальші дії тогочасної влади до режисера.

Інноваційність репетицій та новаторські чинники в майстерності актора: Лесь Курбас зміг синтезувати два кардинально різні підходи в репетиціях вистави «Маклена Граса». Викладач майстерності актора та науковець Є. Локтіонов в своїй статті «Феномен вербатім-театру: потенціал міждисциплінарного підходу» зазначає, що «момент переходу до слова, до авторського тексту» [11; 27] акторами є одним із найскладніших в опануванні майстерності. Так, у своїй розвідці він акцентує увагу на вправі, що у різних викладачів майстерності актора називається «вербатім», «персонаж» чи «спостереження». Цей підхід є інноваційним в сучасному театрі, суть якого є споглядання за певною людиною, за різними техніками майстрів у безпосередньому контакті з нею чи навпаки – принципово не контактуючи. Порівнявши даний опис та спостереження дослідників про досвід роботи Леся Курбаса у жанрі документального театру, можемо артикулювати, що режисер використовував подібні вправи ще в 20х-30х роках ХХ століття.

Створюючи виставу «Маклена Граса», Лесь Курбас, за згодою Миколи Куліша, не ставив перед акторами завдання чітко дотримуватися авторського тексту. Актори перш за все досліджували своїх персонажів. Деякі з них були реальними історичними постатями: так, прообразом Падура став колишній польський міністр – композитор Подеревський. М. Крушельницький створював свого персонажа, спираючись не лише на опис М. Куліша, а й самостійно вивчаючи матеріали про свого героя. Інші учасники трупи, не маючи настільки точних прототипів, мали можливість імпровізувати «порушуючи» текст автора. Мета, яку ставив перед ними режисер – віднайти прообраз героя в реальному житті, відповідає певним інтерпретаціям вправи «вербатім».

Так, більшість критиків того часу акцентували увагу на образі Зброжека у виконанні Й. Гірняка. Учасники репетицій згадували, що низка вигаданих ним мізансцен і реплік, були зафіксовані в фінальному варіанті тексту п'єси. Аналізуючи характерні особливості, описані в ремарках і специфіку говору Зброжека, можна зробити висновки, що Й. Гірняк майстерно передав певні аспекти поведінки набожного еврея. Так, наприклад в першій сцені – він постійно повторює характерний хасидам вигук «Дивен Бог!», і танцює в передчутті власної перемоги, що теж характерно для представників цього напряму іудаізму.

Синтез традиційної та авангардиської сценографій: Характерним стилем сценографї для Театру «Березіль» був конструктивізм. «Це дітище індустріального світу – ввів у театр оголену конструкцію, єдину установку (статичну або рухому), відкритість прийому, справжність фактури, активне прожекторно-променеве світло» [4; 246]. Саме так описує характерні особливості цього стилю дослідник А. Драк в своїй статті «Художники епохи Курбаса».

Художник вистави «Маклена Граса» В. Меллер, був яскравим представником конструктивізму в сценографії. Однак і в декораціях цієї постановки простежується певний алогічний синтез.

Аналізуючи текст, звертаємо увагу, що всі герої п'єси живуть в одному будинку, що створює певну абсурдну ситуацію. Так, Маклена, котра «варить суп з недоїдків», що «смердять» на весь дім, мешкає у підвалі, а двома поверхами вище живе «хазяїн» – дворянин Заремський. Наразі постає питання, чи зміг би польський аристократ перебувати в одному домі зі злидарями, які завдають стільки турбот? Якби події п'єси розгорталися одразу з моменту банкрутства Заремського, з цим можна було б погодитися, але на початку історії хазяїн постає перед глядачами ще як власник. Тож можна зробити висновок, що задум автора, режисера і сценографа являє собою художню метафору.

Так, аналізуючи конструкцію будинку спостерігаємо наступну закономірність: поверхи мають соціальне значення – в підвалі живуть бідні Граси, на другому поверсі «середній класс» – Зброжеки, а на третьму багатій-фабрикант. Бажання маклера потрапити на «хазяйський балкон» створює у виставі відчуття, що третій поверх – це «рай» для героїв п'єси в той час як побут Грасів у підвалі створює образ «пекла». Вочевидь, що подібна метафорична конструкція нагадує побудову традиційного українського Вертепу.

Ця здогадка підсилюється фактом, що в постановці режисера С. Данченка «Маклени Граса» 1967 року, сценографічним рішенням будинку Заремського було перетворення його на класичний Вертеп (художник М. Купріян). Нижчий поверх – «пекло» (для бідних), середній – побутова реальність (для «нормальних людей») і верхній поверх «рай» (для небожителів) [18; 74].

Отже, можна припустити, що автори вистави зберегли символіку, характерну для традиції українського театру, адаптувавши її відповідно до художнього стилю, притаманного їхньому часу.

Мізансценування та робота з музично-шумовим оформленням. Сучасники та дослідники творчості Леся Курбаса артикулюють значну увагу на вихованні музичного «смаку» у своїх акторів (як відомо, режисер добре грав на фортепіано).

Цей «музичний підтекст» у виставі 1933 року значно вплинув на побудову мізансцен. Наприклад, у сцені, де Маклена йде шукати гроші для виплати боргу за оренду їх підвальної квартири – йде дощ. У виставі використовується звук справжнього дощу і, водночас, звучить ноктюрн Шопена. Ритм дощу підібраний в такт мелодії композитора: де затихає фортепіано, там затихає і звук дощу, а там де форсується мелодія – посилюється і звук дощу. Ілюструючи ті самі ритми, на сцені рухаються в хаотичному порядку перехожі з парасольками.

Хаос цієї мізансцени визначає певну логіку. Так, режисер пробудовував траєкторію руху акторів масових сцен за малюнками руху об'єктів у космосі: центр сцени займає Маклена, і світловий акцент саме на робиться на ній.

У цій сцені режисер об'єднав два дуже важливих принципи: темп руху акторів він будує за допомогою мелодії Шопена, а просторовий малюнок створює, виходячи з тогочасних знань про космос.

Висновки: Вистава «Маклена Граса», завдяки новаторським експериментам Леся Курбаса, посідає важливе місце в історії українського театру. Вона є прикладом високої режисерської майстерності, що виявляється в організації репетиційного процесу, дослідженні меж експериментального театру при дотриманні театральних традицій, а також у роботі з шумовим та музичним оформленням. Окремої уваги заслуговують взаємодія акторів із цим звуковим конгломератом та принципи побудови мізансцен. Саме тому видається важливим заохочувати сучасних молодих режисерів звертатися до цього матеріалу, що сприятиме появі інноваційних постановок, які уможливлюватимуть рух від класичних інтерпретацій до експериментальних форм.

Перспективи подальших досліджень відкривають можливість розглядати режисерський метод Леся Курбаса не лише як об'єкт історико-театрознавчого аналізу, а й як дієве джерело сучасних інновацій у сфері мистецької освіти. Зокрема, інтеграція практик та вправ студій «Березоля» в навчальні програми для майбутніх режисерів і акторів має потенціал сприяти формуванню нових підходів до сценічного мислення. Такий підхід набуває особливої актуальності в контексті сучасного українського театру, який формується в умовах війни, глобалізаційних трансформацій та кризи гуманітарних орієнтирів і потребує нової мови вираження, що поєднує глибину, етичність і експериментальність.

Список використаної літератури

1. Бондарчук С. Майстерство актора. Мімограмота / упоряд. М. Шкарабан ; Благодійний фонд «Центр розвитку мистецької освіти». Київ : ПП «Євро-Волинь», 2023. 218 с. : іл.

2. Гаєвський В. Уривок з монографії про Леся Курбаса [Електронний ресурс]. *Львівські вісти*. 30.05.1944. Режим доступу: https://zbruc.eu/node/89738 (дата звернення: 09.04.2025).

3. Greenblatt S. Shakespearean Negotiations: *The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley : University of California Press, 1988. 205 p.

4. Життя і творчість Леся Курбаса / упоряд., наук. ред. Б. Козак. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. 656 с. + 104 с. іл.

5. Клековкін О. Лесь Курбас: Система і метод. Полемічні нотатки. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* 2013. Вип. 103. С. 32–46. Режим доступу: shron1.chtyvo.org.ua/ Klekovkin_Oleksandr/Les_Kurbas_Systema_i_metod_Polemichni_notatky.pdf (дата звернення: 09.04.2025).

6. Клековкін О. Система Курбаса: Реконструкція. Київ : Арт Економі, 2025. 320 с. (Серія «Сценознавство»).

7. Корнієнко Н. В. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ : Либідь, 2007. 592 с.

8. Корнієнко Н. В. Театр Курбаса: простір і час. Київ : Основи, 2001. 456 с.

9. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський ; післямови М. Москаленко, Д. Лабінська ; ред. М. Москаленко. Харків ; Київ : Вид. О. Савчук ; Вид-во «Основи», 2022. 920 с.

10. Куліш М. Г. Вибрані твори. Київ : Наук. думка, 1989. 608 с.

11. Локтіонов Є. Феномен вербатім-театру: потенціал міждисциплінарного підходу. *Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2024. № 34. DOI: 10.34026/1997-4264.34.2024.305187.

12. Паві П. Словник театру / пер. із фр. М. Якуб'як. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 640 с.

13. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Основи, 1999. 397 с.

14. Постой М. Чотири дні ходжу до свого театру повз труп жінки [Електронний ресурс]. Режим доступу: gazeta.ua/articles/history-newspaper/_cotiri-dni-hodzhu-do-svogo-teatru-povz-trup-zhinki/862549 (дата звернення: 09.04.2025).

15. Танюк Л. С. «Березіль»: нариси, статті, виступи, щоденники. Київ : Мистецтво, 1988. 392 с.

16. Танюк Л. С. Лесь Курбас: хроніка життя і творчості. Київ : Либідь, 1997. 688 с.

17. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Прага : Український громадський видавничий фонд, 1931. 221 с.

18. Шпакович О. Сценографічна діяльність М. Кипріяна в 60-х роках XX ст. *Народознавчі зошити*. 2020. № 1 (151).

References

1. Bondarchuk S. Maisterstvo aktora. Mimogramota (The Actor's Craft. Mimogrammatics). Edited by Mykola Shkaraban. Kyiv : PP «Yevro-Volyn», 2023.

2. Gaievskyi V. Uryvok z monohrafii pro Lesia Kurbasa (Excerpt from a Monograph about Les Kurbas). *Lvivski visti*, 30 May 1944. Available at: https://zbruc.eu/node/89738 (Accessed: 09 Apr. 2025).

3. Greenblatt S. Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England. Berkeley : University of California Press, 1988.

4. Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa (The Life and Work of Les Kurbas). Edited by Bohdan Kozak. Lviv–Kyiv–Kharkiv : Lytopys, 2012.

5. Klekovkin O. Les Kurbas: Systema i metod. Polemichni notatky (Les Kurbas: System and Method. Polemical Notes). *Naukovyi visnyk NMAU im. P.I.Chaikovskoho*, 2013. No.103. P. 32–46. Available at: shron1.chtyvo.org.ua/ Klekovkin_Oleksandr/Les_Kurbas_Systema_i_metod_Polemichni_notatky.pdf (Accessed: 09 Apr. 2025).

6. Klekovkin O. Systema Kurbasa: Rekonstruktsiia (The System of Kurbas: Reconstruction). Kyiv : Art Ekonomi, 2025 (Series: Stsenoznavstvo / Stage Studies).

7. Korniienko N. V. Les Kurbas: Repetitsiia maibutnoho (Les Kurbas: Rehearsal of the Future). Kyiv : Lybid, 2007.

8. Korniienko N. V. Teatr Kurbasa: Prostir i chas (Kurbas's Theatre: Space and Time). Kyiv : Osnovy, 2001.

9. Kurbas L. Filosofiia teatru (Philosophy of Theatre). Compiled by M. Labinsky; afterwords by M. Moskalenko, D. Labinska; edited by M. Moskalenko. Kharkiv–Kyiv : Oleksandr Savchuk Publishing; Osnovy, 2022.

10. Kulish M. H. Vybrani tvory (Selected Works). Kyiv : Naukova dumka, 1989.

11. Loktionov Ye. Fenomen verbatim-teatru: potentsial mizhdystsyplinarnoho pidkhodu (The Phenomenon of Verbatim Theatre: The Potential of an Interdisciplinary Approach). *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 2024. No. 34. DOI: 10.34026/1997-4264.34.2024.305187.

12. Pavi P. *Slovnyk teatru* (*Dictionary of Theatre*). Translated from French by M. Yakubiak. Lviv : Publishing Center of Ivan Franko National University of Lviv, 2006.

13. Pavlychko S. Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi (The Discourse of Modernism in Ukrainian Literature). Kyiv : Osnovy, 1999.

14. Postoi M. Chotyry dni khozhu do svoho teatru povz trup zhinky (Four Days I Pass My Theatre by the Corpse of a Woman) [Electronic resource]. Available at: https://gazeta.ua/articles/history-newspaper/_cotiri-dni-hodzhu-do-svogo-teatru-povz-trup-zhinki/862549 (Accessed: 09 Apr. 2025).

15. Taniuk L. S. Berezil: narysy, stati, vystupy, shchodennyky (Berezil: Essays, Articles, Speeches, Diaries). Kyiv : Mystetstvo, 1988.

16. Taniuk L. S. Les Kurbas: Khronika zhyttia i tvorchosti (Les Kurbas: A Chronicle of Life and Work). Kyiv : Lybid, 1997.

17. Chyzhevskyi D. Narysy z istorii filosofii na Ukraini (Essays on the History of Philosophy in Ukraine). Prague : Ukrainian Public Publishing Fund, 1931.

18. Shpakovych O. Stsenohrafichna diialnist M. Kypriiana v 60-kh rokakh XX st. (Stage Design Work of M. Kyprian in the 1960 s). *Narodoznavchi zoshyty*, 2020. No. 1 (151).

UDC 792.071.2.027(477) «19» Кур:792.038.6 (477) «20»| (045)

LES KURBAS'S 1933 PRODUCTION OF MAKLENA GRASA AS A SYNTHESIS OF ARTISTIC EXPLORATION AND THEORETICAL INQUIRY

Dmytro KHODAKIVSKYI – postgraduate student, creative graduate school. Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

This article examines the nuances of the interpretation of operatic arias by Italian composers from the late 19th century by Chinese soprano Hui He in collaboration with the string ensemble «Verona Lirica». In contemporary musicology, the significance of studying the operatic arts across various cultures is increasingly recognized, as it unveils unique aspects of interpretation and intercultural communication. The artistry of Chinese performers, particularly Hui He, represents an intriguing phenomenon that opens new avenues for understanding the interplay between different musical traditions.

The aim of this paper is to identify the features of the musical and performance interpretation of individual operatic arias by Italian composers from the late 19 th century by Hui He and the string ensemble «Verona Lirica».

The methodological approach of this research encompasses historical, textual, genre-stylistic, and comparative analyses, facilitating a deeper exploration of the intricacies involved in performance practice. The findings reveal that Hui He's interpretations are marked by a distinctive originality while maintaining the traditions of Italian opera, all the while incorporating elements of Chinese musical culture. Special attention is given to arias such as «Io son l'umile ancella» and «La mamma morta», which exemplify not only the technical proficiency of the performer but also the depth of emotional expression, thus affirming Hui He's ability to create vivid stage personas even in the context of concert performances.

The novelty of this research lies in the integration of genre-stylistic and interpretive analyses, as well as the focus on performers who have not received widespread recognition within Ukrainian musicology. *The practical significance* of this work is that its outcomes can inform the development of educational programs and research initiatives in the field of operatic interpretation, which is particularly pertinent to musicology in both Ukraine and China.

In conclusion, the article emphasizes that the interpretations by Hui He and the «Verona Lirica» ensemble serve as exemplary cases of the successful adaptation of operatic repertoire for concert settings, thereby fostering cultural connections and enhancing interest in the operatic arts within China.

Key words: interpretation of opera music, arias from operas by Italian composers, Chinese opera singers, Hui's He work, vocal style, performance.

Стаття надійшла до редакції 28.03.2025
Отримано після доопрацювання 14.04.2025
Прийнято до друку 16.04.2025.

УДК 782 (477.82-25) «20»

ЛУЦЬКА ОПЕРНА СТУДІЯ ЯК УНІКАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН АМАТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ СЕРЕДИНИ XX СТОЛІТТЯ : РЕГІОНАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

Мирослава НОВАКОВИЧ – доктор мистецтвознавства, професор,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів
https://orcid.org/0000-0002-5750-7940
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.938
golowersa63@gmail.com
Лариса ІГНАТОВА – кандидат мистецтвознавства, доцент,
КЗ «Луцька музична школа № 2», м. Луцьк
https://orcid.org/0000-0002-4406-8707
l.ignatova1958@gmail.com

Репрезентовано унікальне явище музичного аматорства волинського регіону – оперну студію, що діяла у м. Луцьк у50-60 роках XX століття. Зазначено основні причини виникнення даного проєкту. Висвітлено творчий портрет засновника оперної студії Олександра Головерси. Розглянуто умови створення оперних постановок. Представлено головних діючих осіб оперних вистав. Виявлено, що творчий доробок луцьких пасіонаріїв нараховував біля десяти опер, із них «Катерина» М. Аркаса, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Ріголетто» та «Травіата» Дж. Верді, «Лісова пісня» В. Кирейка тощо. Вперше введено в науковий дискурс інформаційні матеріали даного феномену.

Ключові слова: аматорство, опера, оперна студія, Луцьк, культурно-мистецьке життя, регіональні дослідження, режисерська постановка, історія музичної культури.

Актуальність проблеми. Для української музичної культури аматорство завжди було тим потужним чинником, який надавав безмежну можливість у реалізації творчого потенціалу особистості та забезпечував масовість її існування. Більше того, аматорська творчість викристалізовувала той міцний фундамент, на якому почала зароджуватись українська класична музика. Україна, в цьому випадку – унікальна країна. Адже, практично не маючи своєї державності, вона зуміла аматорський рух підняти до високого академічного рівня і забезпечити його стабільний розвиток. У цьому випадку, велика роль належить територіальній специфіці розвитку музичного життя того чи іншого регіону, що формує загальну картину національної культури. Враховуючи те, що національна культура – це не абстрактне поняття, а певна система, що складається з окремих історичних явищ та подій, появи непересічних постатей та видатних особистостей, в даному випадку, музичної культури, творча і виконавська діяльність яких забезпечує її розвиток та поступальність.

Огляд останніх публікацій. Регіональні дослідження в українському музикознавстві починають бурхливо розвиватися саме в роки української незалежності. Регіональна специфіка стає полем наукових інтересів багатьох українських мистецтвознавців та культурологів, зокрема, Л. Кияновської, яка є авторитетним дослідником західноукраїнської музики та її діячів, як от Й. Кишакевича, М. Вербицького, С. Людкевича, М. Колесси, М. Скорика та ін. [5]; М. Новакович, яка досліджує специфіку розвитку галицької музики на рубежі XIX – XX століть в аспекті західноєвропейської сецесії [6]; С. Виткалова, предметом дослідження якого виступає специфіка функціонування сучасного регіонального культурного простору [2]. Проблемам музичної регіоники у сучасному українському музикознавстві присвячені праці Г. Карась [4] та І. Польської [7]. Втім, регіональний напрям нині активно розвивається і за увагою вчених залишається все менше невідомих сторінок нашої історії.

Отже, *метою* статті є висвітлення та простеження творчої діяльності унікального явища музичної культури волинського краю середини XX століття – аматорської оперної студії м. Луцька.

Виклад матеріалу дослідження. Луцька опера створена в обласному центрі Волині при міському Будинку культури як аматорська оперна студія і діяла протягом 50-60-х років XX століття при повній відсутності оперної інфраструктури в регіоні. Від тих подій минуло вже понад півстоліття. Тому про так звану «Луцьку оперу» пам’ятають лише ті лучани, кому вже далеко за вісімдесят. Адже таке грандіозне мистецьке явище, що наприкінці 50-х років стало головним культурним видовищем духовного та музичного життя міста, так і не отримало свого задокументованого осмислення у грунтовних культурологічних публікаціях, присвячених дослідженню мистецьких артефактів Волині другої пол. XX століття. Навіть більше, це викликає, по меншій мірі, подив, що подія, про яку знали не лише в Луцьку, але й у Львові та Києві (публікації у республіканському часописі «Музика») сьогодні практично ніде і ніким не згадується, що збіднює і без того небагату культурно-мистецьку спадщину міста, коли йдеться, насамперед, про академічну «високу» музичну культуру, а не про численні «попсові» та фольклорні фестивалі, яких у Луцьку за останні десятиліття відбулося чимало.

© Новакович М., Ігнатова Л., 2025 р.

Це, відтак, призвело до того, що сьогодні повну і об'ємну картину оперного життя Луцька 50-60-х років минулого століття відтворити детально неможливо, оскільки більшості з учасників цього музично-театрального проєкту вже немає у живих. Тому реконструювати у загальних рисах минулі події ми змогли лише завдяки приватним бесідам із людиною, якій завдячуємо як появі самої ідеї створення опери в Луцьку, так і її повній творчій реалізації, – Головерсою Олександром Йосиповичем. Він був засновником, незмінним художнім керівником оперної студії, режисером та виконавцем баритонових партій. Своїми спогадами про цю знатну подію у Луцьку також поділилися з нами Данило Єнохович Арутюнов – один із диригентів-постановників та Євгенія Олександрівна Левкович – володарка яскравого лірико-колоратурного сопрано, солістка згаданого вище творчого колективу, що брала участь майже у всіх виставах, здійснених студією за понад десять років свого існування.

Слід вказати на ті причини, що спонукали О. Головерсу та його однодумців здійснити ряд оперних постановок у Луцьку. Насамперед, це інтерес режисера, у минулому випускника вокального відділення Львівського музичного училища та студента Московського музично-педагогічного інституту ім. Гнєсіних, до жанру опери, його щире багаторічне захоплення музичним театром. Любов до вокального мистецтва О. Головерсі прищепив його незабутній учитель – Петро Родіонович Колбін – відомий львівський педагог із постановки голосу, на той час викладач Львівської консерваторії та музичного училища. Відомо, що він був учнем видатного співака, драматичного тенора М. Коржевіна – соратника Ф. Шаляпіна. Окрім того, П. Колбін брав уроки вокалу у професора М. Большакова та Д. Самойлова – учня славнозвісного бельгійського співака та педагога, неперевершеного знавця мистецтва бельканто Камілло Еверарді.

Як відомо, К. Еверарді, справжнє ім'я Каміль Франсуа Еврар, закінчив Паризьку консерваторію, блискуче виступав на різних оперних сценах Європи, співпрацював із Ш. Гуно і Дж. Россіні. По закінченню сценічної кар'єри тривалий час викладав вокал у Київському музичному училищі, де і заклав основи вітчизняної академічної вокальної школи. Цікавим є той факт, що учнем Камілло Еверарді був уславлений бас Маріїнського театру Федір Стравінський – батько Ігоря Стравінського, видатного композитора XX століття, який тісно пов'язаний з волинським містечком Устилуг, де побудував свій єдиний родинний маєток, називаючи його в своїх спогадах «райським куточком для творчості».

Та, повертаючись до артистичної атмосфери післявоєнного Львова зазначимо, що вона позитивно впливала на формування творчої особистості О. Головерси. Дружба з видатним оперним співаком, драматичним тенором Зеновієм Бабієм, навчання в класі П. Колбіна разом з Олексієм Корольчуком – майбутнім першим тенором Луцької оперної студії, акторська діяльність у Львівському драматичному театрі ім. Марії Заньковецької – все це сформувало художній світогляд майбутнього режисера-постановника. В театрі О. Головерса безпосередньо спостерігав за щоденною репетиційною підготовкою до театральних вистав відомих режисерів та акторів, що заклали підвалини його акторського та режисерського професіоналізму (згодом О. Головерса здобув ще й диплом режисера).

По закінченню навчання, Олександр повертається до Луцька і активно включається в мистецьке життя Волині. Враховуючи славне історичне минуле краю, місцевій творчій інтелігенції хотілось надати Луцьку статусу одного з культурних центрів Західної України, засобами музично-театрального мистецтва підвищити культурно-мистецький рівень громади. Саме на цьому завжди акцентував увагу О. Головерса, коли мовилося про спонукальні стимули щодо діяльності аматорської оперної трупи. Адже Луцьк, незважаючи на свою давню і багату на різноманітні події історію (досить згадати його статус «головного княжого міста» Великого князівства Литовського за часів Вітовта та з'їзд європейських монархів у 1429 р.) протягом XVIII-XIX століть значно маргіналізувався. Особливо це стало помітно у XIX столітті, коли місто після третього переділу Речі Посполитої відійшло до Російської імперії, а центром новоствореної Волинської губернії був обраний Житомир. Відтоді все культурне життя Волині зосередилось переважно у новому центрі Волині.

Із вересня 1920 року Волинь потрапила під юрисдикцію Польщі. Відтак створено Волинське воєводство з центром у Луцьку. У 20-30-х роках музичне життя Волині значно пожвавилось завдяки діяльності таких відомих композиторів як М. Тележинський та А. Річинський, але з боку польської держави не відчувалося якісних зрушень у сфері культурної політики, бо Луцьк не входив до сфери її культурницьких зацікавлень. Тому польський Уряд сприяв, передусім, створенню у місті освітніх професійно-технічних закладів.

Після Другої світової війни Луцьк чекала доля більшості обласних центрів України, чия музична інфраструктура протягом декількох наступних десятиліть функціонувала лише на базі середніх навчальних закладів музично-педагогічної спеціалізації. Так, ще у 1939 році в місті розпочала свою роботу музична школа (сьогодні це Луцька музична школа № 1 ім. Ф. Шопена), у 1957 році відкритий музичний відділ у педагогічному училищі, а в 1959 році засновано Луцьке музичне училище. Однак, треба зазначити, що непересічні культурні події Луцька 50-60-х років хоча

й пов'язані з появою згаданих навчально-мистецьких закладів, але, передусім, сприймаються як результат творчої волі окремих пасіонарних особистостей, які працювали в них.

Так, у 1950 році у Луцьку створюється Волинський симфонічний оркестр, і це при наявності лише однієї музичної школи. Ідея його появи належала Павлу Юлієвичу Кнюпферу. На жаль, у своїй автобіографії, написаній вже у похилому віці, диригент обмежився лише самим фактом його створення та згадками про виступи колективу в Луцьку та інших містах області. На яких засадах сформувався оркестр, якою була кількість його учасників, репертуарна політика – цього вже не дізнаємося. Та абсолютно незаперечним є той факт, що основний склад колективу став стрижнем оркестру оперної студії, створеної дев'ятьма роками пізніше, бо сам П. Кнюпфер був одним з ініціаторів її створення та диригентом-постановником більшості вистав. Ми не випадково використали поняття «пасіонарність» стосовно засновників та учасників Луцької оперної студії, бо навіть побіжне знайомство з біографією декого з них наштовхує на цю думку. Так, П. Кнюпфер походив з інтелігентної київської родини. Серед його родичів – видатна арфістка Ксенія Ерделі. Старша сестра диригента, талановита художниця та перекладачка Іда Кнюпфер, деякий час була ученицею відомого піаніста Олександра Зілоті, а згодом продовжила і закінчила своє навчання у класі не менш відомого піаніста та диригента, ректора Київської консерваторії – Ф. Блюменфельда. Саме у квартирі своєї старшої сестри П. Кнюпфер неодноразово зустрічався з племінником Блюменфельда, уславленим піаністом і великим педагогом Генріхом Нейгаузом. Одним із близьких друзів диригента був також Тарас Лисенко – син основоположника національної композиторської школи М. Лисенка.

Відомо, що П. Кнюпфер у 1932 році закінчив Київську консерваторію за двома спеціальностями: віолончель та оперно-симфонічне диригування. Серед його учителів – Гліб Таранов (диригування), Лев Ревуцький, Борис Лятошинський. Під час навчання у консерваторії П. Кнюпфер працював в оркестрах київського радіоцентру, оперного театру, державному симфонічному оркестрі УРСР під орудою Н. Рахліна. У 1945 році як артист оркестру Полтавського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка, П. Кнюпфер разом із трупою театру переїжджає до Луцька. Відтоді його життя назавжди пов'язане з цим містом. Незмінним концертмейстером усіх постановок оперної студії була дружина Павла Юлієвича, Зінаїда Соломонівна Закіна, талановита викладачка, випускниця фортепіанного відділення музичного училища при Московській консерваторії, де її учителями були Володимир Абрамов (учень О. Гольденвейзера – засновника однієї з найавторитетніших світових фортепіанних шкіл) та визначний музикознавець Ігор Способін.

Коли ж і при яких обставинах виникла сама ідея створення оперної студії? Можливо, що луцьке «оперне диво» ніколи й не відбулося, якби не ювілей Т. Шевченка. Однак О. Головерса через багато десятків років у своїй розмові з Надією Гуменюк – редактором відділу культури Волинської обласної газети «Вiче» зауважив, що «нічого випадкового у житті не буває» [3]. Як і те, що луцькі музиканти-пасіонарії зустрілися у стінах педагогічного, а не музичного училища. Саме тут завдяки зусиллям викладачів та студентів музичного відділення поставлено більшість опер. І першою з них була «Катерина» М. Аркаса.

Як згадував пізніше Олександр Йосипович у своєму інтерв'ю, яке він дав письменнику Й. Струцюку, спонукою до дії стали недавні спогади про роки навчання та роботи у Львові. Адже «у Львові завжди дуже урочисто відмічали роковини Т. Шевченка. З дев'ятого березня і до кінця місяця вони проходили в оперному та драматичному театрах, у концертній залі філармонії та інших закладах культури. Луцьк у порівнянні зі Львовом був глухою запущеною провінцією. Хотілося щось бодай би за аналогією зробити в Луцьку» [9].

У 1959 році Україна відмічала 145-річницю від дня народження Т. Шевченка. У Луцькому педагогічному училищі з нагоди та за ініціативою О. Головерси почали готуватися до урочистого ювілейного вечора, який мав відбутися у міському Будинку культури. Святкова концертна програма включала сольні номери, вокальні дуети, тріо та декламацію. Треба зазначити, що серед викладачів училища Олександр Йосипович знайшов справжніх однодумців. Один із них, колишній актор Волинського музично-драматичного театру Адам Суйко-Гайворонський порадив розучити сцену з опери М. Аркаса «Катерина», прем'єра якої відбулася у 1899 р. у театрі «Акваріум» за участі трупи М. Кропивницького. У радянські часи опера ставилась дуже рідко, оскільки М. Аркас був автором забороненої радянським режимом праці «Історія України-Руси». Тому клавіра «Катерини» в О. Головерси не було. А. Суйко-Гайворонський допоміг його знайти.

Спочатку розучили лише одну сцену з опери. Виконавцями були учні та викладачі педагогічного училища. Сам Олександр Йосипович співав партію батька Катерини. Як згадував через багато років режисер, «зала міського Будинку культури була переповнена. Аплодували нам стоячи. На сцену до нас піднявся навіть секретар з ідеології Луцького міському партії Яковенко. На відміну від своїх пізніших наступників він не звинувачував нас в українському буржуазному націоналізмі, а дякував. Навіть

порадив організувати оперну студію і запропонував підтримку» [9]. Олександр Йосипович погодився на це навіть не вагаючись. Оперна студія заснована того ж 1959 року при міському Будинку культури на громадських засадах. Відповідно, кошти на отримання заробітної плати керівникам та виконавцям не виділялися, вся робота проводилася на високому ентузіазмі всіх учасників. Керівниками обрано Олександра Головерсу та Дору Шевченко – випускницю Львівської консерваторії, викладача вокалу педагогічного училища та директорки Луцького музичного училища у 1960-1962 рр.. Слід зазначити, що фактичним керівником та режисером студії став лише О. Головерса, а Д. Шевченко була виключно солісткою колективу. Та, як людина безпартійна, він підлягав контролю з боку місцевого керівництва компартії. Натомість, Д. Шевченко була членом партії. Тому тодішнє керівництво міста запропонувало її кандидатуру також на цю посаду.

О. Головерса згадував, що всі учасники цього проєкту були щасливі насамперед тому, що стали причетними до творення високого мистецтва. Першою поставленою оперою стала згадана вище «Катерина» М. Аркаса. В одному зі своїх інтерв'ю Олександр Йосипович розповідав, що «праця була копіткою. Далеко не всі виконавці ролей володіли манерою оперного співу… Треба було працювати над образом твору. Навіть учитися ходити на сцені. До того ж тут і оформлення самої сцени відіграє неабияку роль. А ще й оркестр потрібен. Довелося не одним вечором пожертвувати, аби поставити всі три дії тієї ж «Катерини». Зате успіх був шалений. Це була перша мистецька перемога… » [3]. Виконавцями головних партій опери стали Галина Старікова – викладач вокалу педагогічного та музичного училищ, Тетяна Новосьолова – працівниця місцевого Будинку офіцерів, що не мала спеціальної музичної освіти, але була обдарована від природи красивим голосом сопранового діапазону. Вони співали партію Катерини. Роль Батька виконували О. Головерса та студент педучилища Євген Кожан, Матері – Д. Шевченко, Андрія – незмінний учасник усіх оперних постановок Олексій Корольчук – викладач вокалу Луцького педучилища. На роль Івана, окрім О. Головерси, запрошений соліст Львівського оперного театру Павло Крупник, який дав і деякі режисерські поради постановнику (на афішах вистави зазначено, що режисером-постановником «Катерини» є П. Крупник), оскільки «Катерина» у ті роки йшла на сцені Львівської опери. Цікавим є той факт, що П. Крупник доводився рідним дядьком по материнській лінії відомому сучасному українському акторові та режисеру Б. Ступці.

Наступною була поставлена опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Її прем'єра на сцені Луцького Будинку культури відбулася 14 лютого 1960 року і була пов'язана з підготовкою до Декади української літератури та мистецтва у Москві. Олександр Йосипович пригадував, що працювали зазвичай до дванадцятої години ночі, оскільки могли збиратися на репетиції лише після роботи. Але працювати було дуже цікаво. На відміну від «Катерини» опера С. Гулака-Артемовського вимагала від виконавців та постановників більшої вокальної, акторської та режисерської майстерності. На це звернув увагу журналіст газети «Радянська Волинь» Вадим Симакович у статті «Запорожець за Дунаєм», що з'явилась у черговому номері згаданої газети відразу ж після прем'єри у Луцьку. Адже опера, на думку дописувача, «органічно поєднує на сцені вокально-інструментальну музику, драматургію, хореографії, образотворче мистецтво» [8]. Досить велика за обсягом стаття відомого українського письменника нині сприймається як цікавий задокументований зразок тогочасної музично-літературної критичної думки. Хоча в ній відсутній грунтовний музикознавчий аналіз виконавської майстерності учасників оперної постановки і гра акторів-аматорів оцінюється переважно з позиції артистизму. І це цілком закономірно, оскільки автор не мав відповідної музичної освіти, щоб компетентно оцінити рівень музичного виконання. Та втім, ця та деякі інші рецензії тогочасної обласної та республіканської преси цінні для вже навіть тому, що нині вони разом із численними світлинами та афішами фактично лишилися єдиними документами, які засвідчують реальність того, що відбувалося в мистецькому житті Луцька у 50-60 роках минулого століття. Ба більше, маємо змогу повернутися на декілька десятиліть назад і простежити за реакцією лучан на ті події. Тому пропонуємо деякі найцікавіші фрагменти, на нашу думку, з цієї статті:

«Самодіяльна оперна студія при міському Будинку культури, якою керують Д.Х. Шевченко і О.Й. Головерса, довела повне право на існування і показала, яке багате джерело талантів є в обласному центрі… І треба сказати правду: постановка полонила глядачів, викликала достойну оцінку глядачів, що дивились прем'єру 14 лютого. З виконавців ролей найбільший успіх випав на долю Д.Х. Шевченко.., Є.О. Левкович.., О.Т. Корольчука, який добре володіє голосом (ліричний тенор), вміє знайти себе на сцені, його не сковують рухи… Добре звучить голос О.Й. Головерси в ролі турецького султана…» [8].

Диригентами опери «Запорожець за Дунаєм» були П. Кнюпфер та М. Покровський – у ті роки диригент муздрамтеатру, а згодом – концертмейстер педучилища. Постановка танців здійснена М. Шендельманом, хореографія М. Михайловського. Режисером-постановником вистави став директор та головний режисер обласного муздрамтеатру Владислав Силіч. Слід також додати, що художнє

оформлення сцени належало театральному художнику Ю. Мицу. З костюмами та декораціями оперній студії також допоміг театр.

Наступною постановкою, яку здійснила аматорська трупа, стала опера М. Лисенка «Утоплена», далі були «Алєко» С. Рахманінова, «Травіата» та «Ріголетто» Дж. Верді, «Сільська честь» П. Масканьї. У цьому списку оперних вистав можна запримітити виразну тенденцію до подальшого зростання професіонального рівня колективу. Якщо перші оперні вистави («Катерина», «Запорожець за Дунаєм») йшли не лише на сценах професійних оперних театрів, але й за традицією успішно виконувалися різними драматичними трупами, починаючи від М. Садовського та М. Кропивницького, то опери Дж. Верді, П. Масканьї, що належать до класичного оперного репертуару, були надто складними з музично-виконавської точки зору і вимагали відповідного рівня музичної підготовки як вокалістів, так і учасників хору і оркестру.

Відомо, що диригентом-постановником та хормейстером останніх опер став викладач диригування та диригент хору педагогічного училища Д. Арутюнов – у минулому випускник Львівської консерваторії. Опери «Алєко», викладачів та студентів педагогічного училища. Як згадував пізніше Данило Єнохович, що з хором проблем не виникало, оскільки в педучилищі був достатньо професійний хоровий колектив, що налічував до 80 осіб. Про виконавський рівень колективу можна судити вже по тому, що хор в ті роки став переможцем республіканського фестивалю-огляду хорового мистецтва. Проблемніше було з оркестром, точніше – зі струнно-смичковою групою. У педучилищі був свій духовий оркестр, але, за окремими винятками, не було викладачів та студентів, що на професійному рівні володіли струнно-смичковими інструментами. Тому за допомогою завжди зверталися до музичного училища. Таким чином, оркестр формувався спільними зусиллями двох навчальних закладів. Окрім того, як згадував Д. Арутюнов, проблеми виникали і з самими партитурами. Якщо оперні клавіри можна було узяти в бібліотеці, то за партитурами треба було їздити до Львова. Ба більше, диригенту доводилося їх переписувати, адаптуючи до виконавських можливостей місцевих оркестрантів.

Точну дату постановки деяких опер уже важко встановити. Відомо, що опера П. Масканьї поставлена в Луцьку приблизно у 1966-1967 роках. Вистава йшла у двох діях, на відміну оригінальної одноактної. Вокально та психологічно важку партію Сантуцци виконувала співачка-аматорка Євгенія Гріка. Володарка гарного драматичного сопрано не мала музичної освіти і працювала на посаді викладача історичного факультету Луцького педінституту. Партію Турріду виконував соліст оперної студії Олексій Корольчук.

Як згадувала багато років по тому Євгенія Левкович, щоденна робота над кожним оперно. виставою полягала не лише у самостійному розучуванні партій солістами студії та і відточенні театральних мізансцен із режисером. Адже серед виконавців були не лише вокалісти-професіонали, але і звичайні робітники, обдаровані вокальними даними, і викладачі немузичних освітніх закладів, і навіть начальник виробничого цеху Луцького авіаційного заводу. Були серед вокалістів і здібні студенти. Всі вони потребували численних додаткових занять із постановки голосу, оволодіння основами оперної вокальної техніки, сценічної майстерності. О. Головерса, Г. Старікова Є. Левкович були тими викладачами вокалу, місцевими пасіонаріями, які безкорисливо, а значить, і безкоштовно, жертвуючи своїм приватним життям заради високої мети, ім’я якій ОПЕРА, дали велику кількість уроків вокалу тим, хто любив оперне мистецтво і хотів хоча б на деякий час уявити себе справжнім оперним співаком. Найбільша заслуга у цьому творчому процесі, як стверджує Є. Левкович, безперечно засновника і керівника студії О. Головерси. Тільки одержимий оперною ідеєю митець у провінційному, досить віддаленому від столичного артистичного життя місті, зміг на одному ентузіазмі за десять років здійснити майже десять грунтовних оперних постановок, запаливши своїм творчим фанатизмом таких як сам ентузіастів.

Найбільшого тріумфу оперна студія досягла, поставивши опери «Травіату» та «Ріголетто» Дж. Верді, що є вершинними творами європейського романтичного оперного репертуару. Прем’єра «Травіати» відбулася 21 червня 1962 р., а «Ріголетто» – 29 травня 1965 року в приміщенні міського Будинку культури. Збереглися дві афіши, з однієї дізнаємось, що «Травіата» виконувалась у другому відділі звітного концерту педучилища. Єдиною і неповторною Віолетою була Є. Левкович. Партію Альфреда на звіті училища виконав О. Корольчук, Жермона – О. Головерса. Диригентом-постановником був П. Кнюпфер, режисером-постановником – О. Головерса. Партію фісгармонії виконував викладач училища, відомий волинський композитор Георгій Мірецький.

Друга афіша, відповідно, репрезентувала постановку «Травіати» лише творчою групою оперної студії. Тут склад виконавців дещо змінився. Так, зокрема, у ролі Альфреда виступив талановитий співак Володимир Голдобін. Партію Жермона виконав Юрій Кулаков – начальник одного з цехів луцького заводу «Червоні казарми», який володів красивим від природи голосом баритонового тембру. Партію барона виконав О. Головерса, партію Маркіза – Микола Кльоц – учень Олександра Йосиповича, у майбутньому випускник Ленінградської консерваторії, співак та соліст Санкт-Петербурзької філармонії.

В опері «Ріголетто», поставленій трьома роками пізніше, головні партії виконували: Ріголетто – Ю. Кулаков, Джільда – Є. Левкович, Герцог – О. Корольчук та М. Добронравов (Микола Добронравов пізніше працював в національній опері України, а також тривалий час був солістом Хору ім. Г. Верьовки). Диригентом-постановником став молодий викладач Луцького музучилища Л. Горбатенко, хормейстером – Д. Арутюнов, режисером – О. Головерса.

Із цими операми студія виступала не лише у Луцьку, але й інших містах області, а також за її межами. Є. Левкович згадувала про величезний успіх артистів після показу однієї з вистав у Рівному. Далі йшла робота над такою відомою оперою Ж. Бізе як «Кармен». У «Кармен» партію головної героїні виконувала Галина Старікова. Фрагменти з опери ставилися у концертах педагогічного училища. Але прем'єра цього твору так і не відбулася, оскільки виникли певні розбіжності з балетмейстером.

Однак наймасштабнішою постановкою оперної студії все ж таки вважається опера «Лісова пісня» В. Кирейка. Її прем'єра приурочувалася до сторіччя від дня народження Лесі Українки. Ювілей гучно відзначався у лютому 1971 р. Вистави відбулися 24 та 25 лютого. У них були задіяні усі музичні сили міста: викладачі та учні музичного, педагогічного, культосвітнього училищ, а також музичної школи. У професійній діяльності О. Головерси ця постановка теж посіла особливе місце. Адже «Лісова пісня» була дипломною роботою його як режисера. У спеціальному ювілейному випуску газети «Радянська Волинь» (25 лютого 1971 р.) (на наступний після прем'єри день), з'явилася стаття «Опера аматорів» Марії Білинської – відомої української музикознавиці, доцентки Львівської консерваторії ім. М. Лисенка, у якій дано високу оцінкку луцькій постановці. Музикознавиця зазначила, що «драматичний конфлікт – боротьба за справжнє людське щастя, за величне прекрасне проти мізерного, потворного, рабського – втілений у найскладнішій партії Мавки, повністю проявився у виконанні Є.О. Левкович та Н.Г. Корбут – викладачів луцьких педагогічного та культосвітнього училищ. Переконливо і правдиво прозвучав і другий лейтмотив драми – зіткнення творчих мрій людини з жалюгідними умовами її існування у дрібновласницькому суспільстві. Уся партія Лукаша пройнята яскравим драматизмом у виконанні О.Т. Корольчука та М.Г. Гончаренка… Велика заслуга в успішному здійсненні спектаклю режисера О.Й. Головерси, одного з засновників самодіяльної оперної трупи, а також диригента Б.І. Саввопуло та В.Б. Галичанського – хормейстера. Гармонійне звучання всіх музичних компонентів опери: оркестру, хору, постійне тонке відчуття пісенного колориту поліського краю справили хороше враження на слухачів» [1]. Треба віддати належне М. Білинській, яка спеціально приїхала зі Львова до Луцька на прем'єру «Лісової пісні». І приїхала не одна, а разом зі своїми львівськими студентами, щоб ті мали змогу побачити та послухати оперу відомого сучасного українського композитора В. Кирейка у живому виконанні.

Висновки. «Лісова пісня» стала останньою виставою оперної студії. Та творча енергія її засновника й учасників на цьому не вичерпалась. Вона проявила себе в інших формах музичного життя Луцька. А діяльність оперної трупи згодом принесла свої, досить несподівані плоди. Так, в опері «Ріголетто» безпосередню участь брав тоді ще хлопчик-підліток Сашко Левкович, нині відомий українсько-канадський композитор і батько не менш відомого і талановитого молодого піаніста Дмитра Левковича. В одному із своїх інтерв'ю Євгенія Левкович зазначила, що репетиції оперної студії, на які співачка приводила свого сина, звуки живого оркестру – все це справляло на нього дуже велике враження і стало одним із тих імпульсів, які згодом спонукали піаніста Олександра Левковича вибрати професію композитора. Ще одним яскравим прикладом продовження творчої діяльності О. Головерси стала його донька – Мирослава Новакович, одна з авторів даної статті, сьогодні – доктор мистецтвознавства, професор Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (вона проживає на два міста) і керівник луцького аматорського хору «Холмщина», який заснував ще її батько.

Список використаної літератури

1. Білинська М. Опера аматорів. *Радянська Волинь*. 25 лют. 1971.

2. Виткалов С.В. Еволюційні процеси в сучасному культурному просторі регіону. *Культура України*. Харків, 2021. С. 53-61.

3. Гуменюк Н. І в опері співав, і трактор змайстрував. *Віче*. 2006. 2-6 берез.

4. Карась Г. Музична регіоналістика у фокусі сучасних досліджень. *Українська музика*, 2017. Вип. 3 (25). С. 179-180.

5. Кияновська Л. Син сторіччя Микола Колесса. Монографія. Львів : Вид-во НТШ, 2003. 496 с.

6. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів : Вид. Т. Тетюк. 2019. 376 с.

7. Польська І. Музична регіоника в сучасному дискурсі українського музикознавства. *Актуальні питання гуманітарних наук,* 2023. Вип. 60. Т. 3. С. 74-80.

8. Симакович В. «Запорожець за Дунаєм». *Рад. Волинь*, 1971.

9. Струцюк Й. «Заслуженого треба заслужити», а я не вмів «служити». *Віче*. 16 квіт. 1998.

Reference

1. Bilynska M. Amateur Opera. *Soviet Volyn,* 1971. February 25.
2. Vytkalov S. V. Evolutionary processes in the modern cultural space of the region. *Culture of Ukraine*. Kyiv, 2021. P. 53-61.
3. Gumenyuk N. He sang in the opera and made a tractor. *Viche*. 2006. March 2-6.
4. Karas G. Musical regionalism in the focus of modern research. *Ukrainian music.* 2017. Issue 3 (25). P. 179-180.
5. Kiyanovska L. Son of the century Mykola Kolessa. Monograph. Lviv. Publishing house of the National School of Economics, 2003. 496 p.
6. Novakovych M. Galician music of the Habsburg era: in search of Ukrainian identity. Lviv : publisher T. Tetyuk. 2019. 376 p.
7. Polska I. Musical regionalism in the modern discourse of Ukrainian musicology. *Current issues of the humanities*. Issue 60. Volume 3. 2023. P. 74-80.
8. Simakovych V. «Zaporozhets beyond the Danube». *Soviet Volyn*. 1971.
9. Strutsyuk Y. «The deserved must be deserved», but I did not know how to «serve». *Viche*. April 16. 1998.

THE LUTSK OPERA STUDIO AS A UNIQUE PHENOMENON OF AMATEUR CREATIVITY IN THE MID-TWENTIETH CENTURY: REGIONAL STUDIES

Myroslava NOVAKOVYCH – Doctor of Art Histori, Professor,
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy
Larysa IHNATOVA – Ph.D., docent, Lutsk Music School № 2

The article presents the unique phenomenon of musical amateurism in the Volyn region: an opera studio that operated in Lutsk in the 1950 s and 1960 s. The main reasons for the project's inception are outlined. The creative portrait of Oleksandr Holoversa, the founder of the opera studio, is highlighted. The conditions for creating opera productions are analyzed. The main characters of opera performances are introduced. It was found that the creative work of Lutsk enthusiasts included about ten operas: «Catherine» by M. Arkas; «Cossack Beyond the Danube» by S. Hulak-Artemovsky; «Rigoletto» and «La Traviata» by D. Verdi; «Forest Song» by V. Kyreiko; and more. This is the first time that information materials on this phenomenon have been introduced into the scientific discourse.

Key words: amateurism, opera, opera studio, Lutsk, cultural and artistic life, regional studies, directorial production, history of musical culture.

UDC 782(477.82-25) «20»

THE LUTSK OPERA STUDIO AS A UNIQUE PHENOMENON OF AMATEUR CREATIVITY IN THE MID-TWENTIETH CENTURY: REGIONAL STUDIES

Myroslava NOVAKOVYCH – Doctor of Art Histori, Professor,
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy
Larysa IHNATOVA – Ph.D., docent, Lutsk Music School № 2

Relevance of the problem. Contemporary Ukrainian musicology is increasingly incorporating regional studies into its research. This is quite natural. After all, Ukrainian musical culture, having gone through a difficult formation process, paid great attention to amateur creativity, which became a powerful foundation for the development of Ukrainian academic music. Amateurism flourished in Ukraine, with its distinct regional characteristics.

Scientific novelty. This article is the first to present informational material highlighting the history of the creation and creative activity of an opera studio, an unprecedented phenomenon of amateur art, that was established at the City House of Culture in Lutsk in the mid-twentieth century. It is important to note that this phenomenon is unique because there has never been an opera infrastructure in the Volyn region. All of the studio's activities were based on its members' high level of enthusiasm and passion. Additionally, the political situation in the country was tense, so the studio members had to consider it. Party censors were particularly strict about the center's repertoire policy, especially regarding operas by Ukrainian composers.

Conclusions. The opera studio successfully produced ten opera productions from the classical repertoire. The following are notable: «Rigoletto» and «La Traviata» by Verdi, «La Dolce Vita» by Mascagni, and so on. The students' notable achievement was staging opera performances by Ukrainian composers, including: «Kateryna» by M. Arkas, «Cossack Beyond the Danube» by S. Hulak-Artemovsky, and «Forest Song» by V. Kyreiko.

Key words: amateurism, opera, opera studio, Lutsk, cultural and artistic life, regional studies, directorial production, history of musical culture.

Стаття надійшла до редакції 01.05.2025
Отримано після доопрацювання 15.05.2025
Прийнято до друку 19.05.2025

УДК 79.2; 78.27

ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ДЖЕРЕЛ В ОПЕРІ Ю. МЕЙТУСА «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ»

Оксана Пшенична – здобувач освітньо-наукового ступеня, артистка хору оперної студії,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів
https://orcid.org/0009-0000-9924-5099
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.940
oxana.pshenychna@gmail.com

Здійснено мистецтвознавчий аналіз опери «Украдене щастя» Ю. Мейтуса, спрямований на дослідження особливостей застосування етнографічного матеріалу в професійній творчості композитора. Наведено огляд публікацій, присвячених фольклорній проблематиці, а також питанням органічного включення фольклорних елементів в індивідуально-авторську стильову систему. Розглянуто витоки формування особистості композитора спрямованої на створення музичних творів з опорою на народну традицію. Визначено основні композиційні методи опрацювання народопісенного тематизму, які створили національно орієнтований авторський стиль Ю. Мейтуса.

Ключові слова: фольклорні джерела, трансформація, творчість Ю. Мейтуса, опера «Украдене щастя».

Постановка проблеми. Український фольклор відзначається багатством мотивів і образів, а також тісним зв'язком із календарними та родинними обрядами, позаобрядовою реальністю, різноманітністю текстових структур творів і форм їх виконання. Українській професійній композиторській школі притаманне широке застосування фольклорних джерел. Народна традиція часто надихали українських композиторів для втілення власних творчих задумів. Митці трансформували фольклорні мотиви та мелодії у власні музичні твори, здійснюючи опору на народні джерела. До українських композиторів, які звертались до багатогранної спадщини українського фольклору, відносяться: М. Лисенко, Л. Ревуцький, М. Вериківський, К. Стеценко, М. Колесса, Ю. Мейтус, М. Скорик та багато ін. Композиторські прийоми трансформації фольклорних джерел становлять цінність для даного дослідження. Аналіз інтеграції народної традиції у професійну українську музику здійснюємо на основі музичного матеріалу опери Ю. Мейтуса «Украдене щастя».

Аналіз досліджень і публікацій. Фольклорну проблематику у своїх теоретичних працях досліджували такі вагомі особистості для української культури як М. Драгоманов, І. Франко [14], Ф. Колесса [9], К. Квітка [8], М. Лисенко [11], В. Гнатюк [3] та ін. Фундаментальні монографії А. Іваницького «Історичний синтаксис фольклору» [7], С. Грици «Фольклор у просторі» [4] та «Трансмісія фольклорної традиції» складають важливу наукову базу для подальших наукових досліджень. У музикознавчій науці питанням органічного включення фольклорних елементів в індивідуально-авторську стильову систему та дослідженням процесу індивідуального «сполучення» художника з фольклорним світом висвітлювали у своїх працях О. Дерев'янченко [6], Л. Іванова, Б. Луканюк, В. Данилець [5], І. Гулієва та Л. Копаниця [16], В. Горобець та В. Сластьон [2]. Питаннями фольклоризму у царині виконавства займаються музикознавці О. Бенч-Шокало [1] та І. Земцовський.

Мета статті полягає у визначенні головних композиторських прийомів Ю. Мейтуса при здійсненні трансформації фольклорних джерел у національно-орієнтованій опері «Украдене щастя».

Виклад дослідницького матеріалу. Юлій Сергійович Мейтус – трагічна постать української музики, митець, який перебував у постійному пошуку гармонії між творчістю та жорстокою реальністю, в якій йому доводилося працювати. Багатогранна творчість композитора характеризується глибокою змістовністю і поєднує у собі чітку опору на національні джерела та високу професійну майстерність. Поряд із художньо довершеними творами, композитор створив чималу кількість композицій, підготовлених під тиском політико-ідеологічних настанов радянської епохи. Оперні та вокальні твори митця мали вагомий вплив на розвиток цих жанрів у тогочасному українському творчому просторі.

Ю. Мейтус заслужено вважається фундатором модерної української опери; його перу належить 17 різноманітних за жанрами опер, 4 з яких написані у співавторстві. Оперна творчість Мейтуса характеризується великою тематичною і жанровою різноманітністю, яку складають такі опери як: побутова «Украдене щастя»; історико-епічна «Ярослав Мудрий»; романтично-казкові «Донька вітру» та «Лейлі і Меджнун»; героїчна «Абакан» та ін.

В операх автор уміло знаходить точні засоби художньої виразності для розкриття динаміки, розвитку характеру, підкреслює національну самобутність своїх героїв, відтворює колорит часу і місця дії. Цьому служить широка система музичних характеристик і лейтмотивів, симфонічний розвиток яких створює продуману драматургію твору. Слід відзначити, що музика композитора приваблює слухача багатством гармонічних, поліфонічних та оркестрових прийомів. Як і багато українських композиторів Ю. Мейтус широко і вільно оперує у своїх операх народно-пісенним матеріалом.

© Пшенична О., 2025 р.

Ю. Мейтус захопився фольклором ще з раннього періоду своєї творчості. Його інтерес до народної музики був природним продовженням його заглиблення в українську культуру та прагнення до створення музики, яка б відображала національний дух. Фольклор став для нього не лише джерелом натхнення, але й основою для композиторських пошуків нових форм вираження та інтеграції традицій у професійне музичне мистецтво.

У 1926-1933 рр. в Україні здобув широку популярність талановитий драматург і режисер Лесь Курбас та його театр «Березіль». Невдовзі Ю. Мейтус отримав запрошення співпрацювати з Курбасом і очолити музичну частину театру. Встановивши тісні творчі стосунки з режисером, композитор створив музику до тринадцяти вистав театру до його закриття більшовицькою владою. У театрі «Березіль» Ю. Мейтус познайомився з видатними знавцями музичного фольклору, серед яких Г. Хоткевич, Ф. Лопатинський і Д. Фрейчко. Це спілкування пробудило в молодого митця глибокий інтерес до народних пісень. Згодом він почав працювати над фольклором різних народів, зокрема: туркменського, вірменського, татарського та грузинського.

Композитор активно займався збиранням, записом, гармонізацією та обробкою фольклорних матеріалів. Українські народні наспіви та мотиви лягали в основу його оперних творів і стали невід'ємною частиною його композиторського стилю. У своїх обробках він прагнув зберегти сутність оригінальних пісень, передаючи розвиток сюжету, контрасти та характери образів. Використовуючи ладово-гармонічні засоби, зміни фактури, а також додаючи підголоски та контрапункти, композитор створював нові варіації народних пісень.

Упродовж останнього сорокаріччя XX — початку XXI століття в європейській музиці активно розвивалася течія неофольклоризму, що ґрунтується на творчій інтерпретації етнотрадиційних моделей та прояві індивідуальної авторської стилістики. Як сучасна форма композиторського фольклоризму, неофольклоризм продовжив інноваційні пошуки митців першої половини XX століття, серед яких Б. Барток, З. Кодаї, К. Шимановський. У цьому контексті важливо відзначити, що творчі орієнтири Ю. Мейтуса, зокрема інтерес до фольклорної основи та прагнення її органічної трансформації у професійній музиці, певною мірою перегукуються з ранніми ідеями цих композиторів. З огляду на відомі факти його творчого листування з Б. Бартоком, можна припустити, що Мейтус виступає як один із попередників тенденцій, які згодом оформилися у феномен неофольклоризму. Опера «Украдене щастя» яскраво демонструє подібний підхід – через осмислення народної інтонаційності, розширення ладо-тональних засобів та фольклорну стилізацію в межах модернізованої класичної музичної мови.

Опера «Украдене щастя» – один із кращих творів не лише у рамках творчості Ю. Мейтуса, але й українській оперній музиці. Твір захоплює красою мелодій, розмахом симфонічного розвитку, глибоким трагізмом героїв, стрункістю драматургії, наскрізним розвитком образів, виразною лейтмотивною системою та яскравим національним характером музичного матеріалу. Цю оперу можна з повним правом назвати аріозно – мелодичною музичною драмою.

Ю. Мейтус створив оперу у 1958 році на замовлення Львівського національного академічного театру опери та балету України ім. С. Крушельницької. Водночас композитор присвятив цей твір своїй дружині – Олександрі Васильєвій. Опера написана за мотивами однойменної соціально-психологічна драми І. Франка, яка вважається однією з вершин української класичної драматургії. Драма вражає життєвою правдивістю та психологічною багатогранністю образів. П'єса написана у 1894 році, і в ній автор розповідає про соціальну природу трагічного конфлікту, який відбувається у мальовничому селищі Карпат. І. Франко проникливо розкрив духовний світ героїв, дія, розгортаючись із постійною напругою, яскраво передає гостру боротьбу, зіткнення їхніх інтересів. Ю. Мейтус, у свою чергу, майстерно підібравши музичні засобами – талановито відтворив найтонші нюанси психологічної драми.

При створенні опери «Украдене щастя» метою композитора було бажання передати красу Карпатського краю, який вирізняється особливо колоритною народною традицією. Логічно, що у музичному матеріалі опери автор опирається на фольклорні джерела Гуцульщини.

Твір складається з трьох дій і п'яти картин: перша дія містить першу і другу картини, друга дія – третю картину, а третя дія – четверту і п'яту картини. Кожній першій та третій дії передують короткі оркестрові вступи. Опера не поділяється на окремі номери, монологи та діалоги забезпечують динамічний, безперервний розвиток подій. Широкомасштабні сцени, що глибоко розкривають образи персонажів, базуються на гармонійному поєднанні сольних і ансамблевих епізодів, що свідчить про ретельно продумані принципи театральної драматургії. Вокальні лінії персонажів вирізняються багатством засобів виразності, включаючи мелодійні наспіви, шепіт, крик, дисонуючі звучання та зітхання.

М. Рильський здійснив скорочення драми та адаптував текст відповідно до жанрових вимог опери, зробивши його більш лаконічним та віршованим. Він також дописав тексти коломийок і пісень, оскільки в поетичній драмі І. Франка були лише позначки типу «звучить коломийка». Незважаючи на

внесені зміни, лібретист зберіг індивідуальний стиль автора драми, а також ідейно-художній зміст оригіналу та його емоційну виразність. Образні характеристики героїв, ключові ідеї та події на тлі унікального українського колориту в опері набули нової жанрової та композиційної якості. М. Рильський вдало акцентував увагу на посиленні вокальної виразності драми, що дозволило повніше розкрити лірично-драматичну сутність творчості Ю. Мейтуса.

Прем'єра опери відбулась у Львівському театрі опери та балету 10 вересня 1960 р. Постановку здійснив режисер С. Сміян, художнє оформлення створено О. Сальманом, а музичне керівництво забезпечив диригент Я. Вощак. Першими виконавцями головних ролей були В. Герасименко (Анна), В. Кобржицький (Микола), П. Кармалюк (Михайло Гурман), П. Дума (Олекса Бабич), Т. Ткаченко (Настя), М. Попіль (Війт) та Л. Головко (Корчмар).

«Грає кров, коли звучить коломийка чи аркан…» [15]. Трагізм переплетених доль головних персонажів опери «Украденому щасті» – Анни, Миколи та Михайла, знаходить емоційний відгук у музичному матеріалі полотна, що поєднує виразні елементи гуцульського фольклору, гострого ритму та дисонансну напругу. Таким чином, композитор створив свій особливий авторський стиль, що ґрунтується на синтезі народнопісенного тематизму з засобами академічної композиторської техніки, що дало змогу досягти високого рівня художньої виразності та національної своєрідності музичної мови опери. Особливістю музичної мови оперного полотна є наближення до стилістики веризму, поєднаної з глибоко інтерпретованою трансформацією народних джерел, що зумовлює емоційну насиченість і жанрово-національну виразність музичної драматургії [15]. Музичний матеріал опери побудований як на цитованому народнопісенному тематизмі, так і квазіфольклорних мотивах, які Ю. Мейтус створив на основі «реконструкційно-асоціативного» композиційного методу [1].

Особливо яскраво національний колорит опери проявляються у хорових і танцювальних масових сценах, формуючи живописне й контрастне тло, що акцентує інтимну драму головних персонажів. У творі композитор гармонійно поєднав динамічний розвиток драматургії та глибокий аналіз характерів героїв з індивідуальністю власної музичної мови, що, водночас, відповідало сучасним тенденціям в оперному мистецтві.

Кожен із трьох головних персонажів – Анна, її чоловік Микола Задорожній та коханий жандарм Михайло Гурман – наділений виразною індивідуалізованою музичною характеристикою: партія Анни вирізняється пісенною інтонаційністю та молитовною просвітленістю, образ Миколи окреслюється пасторальними мелодіями, що нагадують звучання сопілки, тоді як Михайлові притаманні мотиви маршового типу з домінуванням духових тембрів, поєднані з модерною експресивною музичною мовою автора.

Вже зі звучанням короткого вступу на початку опери, у перших тактах якого звучить лейтмотив украденого щастя, Ю. Мейтус вводить глядача у повсякденне життя жителів Карпатського регіону, завдяки використанню комплексу академічної композиторської техніки, спрямованої на трансформацію народних джерел Карпатського регіону. У другій пол. XX століття провідними тенденціями творчих експериментів і мовностильової модернізації фольклорної традиції стали: розширення ладо-тонального системи, динамізація ритмічної структури та збагачення темброво-сонорного спектру [10]. У партитурі опери «Украдене щастя» простежується втілення рис, що відображають названі вище тенденції. Зокрема, розширення ладо-тональної системи виявляється в активному використанні модальних зворотів та локальних модуляцій притаманних українській народній музиці, що збагачують колоритність фольклорної інтонаційності. Завдяки зверненню до ладової діатоніки, а саме застосуванню традиційного ладу Карпатського регіону – гуцульського, автор створює музичний матеріал, який повністю відображає народну традицію гуцулів та інтерпретований в рамках особистісної композиторської мови. Динамізація ритмічної структури проявилась у створенні більш рухливої та різноманітної ритміки; уникненні монотонного ритму автентичної пісні; введенні синкопи, зміни метрів, зміни акцентів, прискоренні та уповільненні. Цей композиційний метод забезпечує ефект драматичної напруги через ритмічні контрасти. В опері «Украдене щастя» динамізація ритмічної структури проявляється у сценах побутово-жанрового плану, де ритмічні формули набувають виразної пульсації. Хоровий епізод із другої дії опери «Любила я парубочки самі непотрібні» втілює жартівливу інтонаційність через акцентовану синкопованість. Темброво-сонорне збагачення досягається завдяки гнучкому оркеструванню, яке в свою чергу сприяє загальному розширенню тембрової палітри музичного матеріалу опери. Композитор майстерно застосовує різноманітність тембрових барв оркестру, що створює фонову асоціацію з традиційним звучанням народних інструментів: трембіти, сопілки, цимбал. В оркеструванні Ю. Мейтус відводить особливу роль тембрам, комбінаціям інструментів, сонорним ефектам – тремоло струнної групи оркестру, звучання високих дерев'янних духових та шумові ефекти. Завдяки втіленню у партитурі опери цієї тенденції, композитор створив особливе колористичне звучання оркестру і точно передав атмосферу місця та часу дії.

Із наукової термінології, ключовою характеристикою вторинно-стильового, інтерпретаційного комплексу, що використовується композитором в опері «Украдене щастя», виступає адаптована стилістика, у межах якої автор трансформує елементи української народної традиції, наділяючи їх індивідуальним авторським звучанням. Втілюючи цей підхід в опері Ю. Мейтус використовує інтонаційно-ладову варіантність та оркестрове оброблення народних мотивів. В «Украденому щасті» інтонаційно-ладова варіантність реалізується як засіб інтерпретації народної мелодики: через варіативне відтворення фольклорних інтонацій у змінному ладовому контексті композитор досягає гнучкості музичної мови, емоційної багатозначності та глибокої стилістичної єдності. Оркестрове оброблення народних мотивів розкриває перед нами творчий світ Ю. Мейтуса – як саме митець опрацьовував народні мелодії та створював їх стилізацію; який інструмент обирає для ведення конкретної мелодії; яку фактуру супроводу створює; як саме здійснює акцент на характер народного джерела. Композитор досягає народного звучання оркестру завдяки обробленню народних мотивів, застосовуючи спеціальні оркестрові прийоми, а саме: супровід коломийки у струнних через піцикато чи арпеджіо для імітації цимбал.

Ю. Мейтус починає оперу згідно з оригінальним джерелом, оскільки на початку п'єси І. Франка лунає українська народна пісня «Ой там за горою, та за кремінною, не по правді жиє чоловік з жоною». Її ідейний зміст несе у собі основну ідею твору – незгода у житті головних героїв опери. Існують десятки видів українських народних пісень, обрана авторами пісня належить до побутових, так званих пісень про родинне життя. Досліджуючи зображення жіночого нещастя в народних піснях І. Франко зазначав, що часто можна знайти численні сумні й жалісливі твори, які розповідають про настільки важку долю, що, заглиблюючись у зміст цих пісень і реалії життя, які їх породили, ми не можемо не відчути страху та не задати собі питання: чи це дійсно можливо? [14].

Номер опери «Ой там за горою, та за кремінною, не по правді жиє чоловік з жоною» – це масова хорова побутова сцена, в якій парубки та дівчата, в умовах холодного зимового вечора, прядуть та співають українську народну пісню. Ю. Мейтус побудував цей хор на цитованому народнопісенному тематизмі та здійснив його творчу трансформацію, застосувавши фактурно-темброву організацію:

Вокалізований розспів лише жіночої частини хору;

1. Divisi партій (двоголосний виклад першого куплету пісні жіночою частиною хору; другий куплет звучить у двоголосному викладі чоловічою частиною хору);

2. Гетерофонічний виклад музичного матеріалу (останній куплет характеризується посиленням варіаційності хорових партій, звучить весь хор). Тобто композитор застосовує поступове насичення гармонічної вертикалі, оскільки розпочинає хоровий номер тихим вокалізом, і завершує його музичну тканину повноцінним звучанням хору.

Наступний хоровий фрагмент «Ну, по всьому час додому» своїм звучанням створює ефект автентичної української народної пісні, оскільки в українському фольклорі існує чимало варіантів пісень на тематику повернення додому після вечорниць. У цьому хоровому епізоді композитор використовує також цитування народної пісні, яку інтерпретує відповідно до особливостей оперної драматургії, оскільки музичний матеріал хору плавно переходить у прощанням гостей з Анною.

Стилістичні особливості композиторської інтерпретації фольклорної образності Ю. Мейтуса в опері «Украдене щастя» зумовлені:

- вільним авторським осмисленням народного мелосу,
- семантичним та структурно-композиційним переосмисленням інтонаційно-образної основи відповідно до індивідуальних особливостей персонажів та структури опери (представлена системою музичних номерів).

Із метою висвітлення повсякденного життя народу з його звичаями та посиленню психологізації головних персонажів опери, композитор тонко і майстерно застосовує такі композиційні методи при авторському переосмисленні фольклорних джерел як:

1. *Стилізація під народну пісню (створення квазіфольклорних мотивів).*

У процесі створення опери Ю. Мейтус звертається до авторської інтонаційної творчості, створюючи власні мелодії, які за своїми структурно-виразовими характеристиками імітують фольклорні джерела, відтворюючи дух народної музики через притаманну їм інтонаційність, ритміку та ладову організацію.

Яскравим прикладом авторської стилізації, створеної на основі народної традиції, виступає дует Анни і Миколи з першої дії «Я ж люблю тебе й жалію». Основна тема музичного матеріалу дуету виростає з лейтмотиву Миколи, якому притаманий монотематизм, а також базується на мелодиці, наближеній до коломийки. Композитор майстерно трансформує ритми і мелодичні звороти народного танцю у цей номер, але мелодична лінія дуету не танцювальна за своїм характером, цьому сприяє її словесний текст. Також Ю. Мейтус застосовує цей композиційний метод при створенні монологу Миколи з третьої дії «О, згляньсь Анно». Музичний матеріал цієї сцени одночасно поєднює ознаки народної пісенності та наближений до

стилістики веризму. Монологу притаманна мінорна мелодика, протяжний, співучий характер, а також проведення кульмінації із застосуванням tutti як вокальної партії Миколи так і партії оркестру.

2. *Інтонаційне цитування.*

Композитор вводить у тканину опери окремі інтонаційні звороти, мотиви, що нагадують народні пісні Карпатського краю, але переосмислює їх у новому драматургічному контексті трансформуючи їх у межах оперної драматургії. Ю Мейтус активно застосовує цей композиційний метод протягом усієї опери. Прикладом інтонаційного цитування виступає музичний матеріал масової сцени з другої дії – народне свято, гуляння. Ритмічно-жанрові елементи музичного матеріалу близькі до обрядової та танцювальної народної музики Карпатського регіону – коломийкові ритми, типовий мелодичний малюнок, характерна ладовість.

3. *Ритмічна трансформація*

Музичний матеріал опери містить традиційні танцювальні ритми – коломийка, аркан, які при авторському опрацюванні композитора зазнають варіацій і адаптації відповідно до особливостей оперної драматургії. В інструментальних вступах опери та сцені народного свята композитор використовує елементи гуцульських танців у більш складній, сценічно-розгорнутій формі. У музичній тканині сцени народного свята акцентується увага на національному карпатському колориті за рахунок поєднання своєрідної перемінної метрики – 3\4, 2\4, 2\4 і характерним хроматичним зрушенням VII ступеня за гармонічним мінором.

4. *Гетерофонічний виклад*

У масових хорових епізодах фольклорний ефект досягається за рахунок гетерофонічного викладу. Гетерофонія проявляється зокрема в хоровому фрагменті «Та чи ж гадали ми, що буде?», де основна мелодія виконується одночасно з її варіантами, прикрасами та дрібними відхиленнями в різних голосах хору. Це створює ефект живого, автентичного багатоголосого звучання, характерного для народного співу, і підкреслює фольклорний колорит сцени. Це типовий приклад народної гетерофонії, адаптованої до умов академічного вокального та хорового викладу. Мейтус тут зберігає органічну природність фольклорного багатоголосся, одночасно поєднуючи його з драматургічними завданнями сцени.

Висновки: Проведений мистецтвознавчий аналіз, спрямований на дослідження особливостей трансформації народних джерел в опері «Украдене щастя» Ю. Мейтуса, дозволяє відзначити майстерність композитора в інтеграції фольклорних мотивів Карпатського регіону в музичну тканину оперного полотна. Музичний матеріал «Украденого щастя» виступає яскравим зразком авторської творчості композитора «за мотивами» фольклорних першоджерел Гуцульщини, що базується на цитуванні та вільній стилізації народних пісень, що узагальнюють характерні риси етнорегіональної традиції.

При трансформації народних джерел у опері «Украдене щастя» Ю. Мейтус застосовує такі композиторські прийоми як розширення ладотональної системи, динамізація ритмоструктур, збагачення темброво-сонорної якості. Фольклорна інтонаційно-тематична основа музичного матеріалу опери в авторській інтерпретації Ю. Мейтуса отримує структурно-композиційну цілісність та мовностильове забарвлення Карпатського регіону. Трансформація фольклорних моделей здійснюється композитором завдяки образно-інтонаційній модифікації цитованих народних мелодіїй та їх характерних елементів, а також через утворення ускладненого вторинно-стильового комплексу, що сприяє набуттю музичним матеріалом нової семантичної та фактурно-гармонічної якості. Композитор застосовує адаптовану стилістику – ключову характеристику вторинно-стильового, інтерпретаційного комплексу, яка включає в себе інтонаційно-ладову варіантність та оркестрове оброблення народних мотивів.

Отже Ю. Мейтус утілює у партитурі опери «Украдене щастя» такі композиційні методи як стилізація під народну пісню, інтонаційне цитування, ритмічна трансформація та гетерофонічний виклад. Природньо, що музичний стиль композитора характеризується поєднанням глибокого синтезу між фольклорною традицією та сучасними музичними техніками, створюючи індивідуальний та неповторний авторський стиль.

Список використаної літератури

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції. *Український світ*. 2002. С. 103-108.
2. Горобець В., Сластьон В. Народна пісня та її трансформація в репертуарі українського народного хору імені Станіслава Павлюченка. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2022. Вип. 46. С. 87-92.
3. Гнатюк В. Причинки до пізнання Гуцульщини. *Записки НТШ*. Львів, 1917. Т. 123–124. С. 1–45.
4. Грица С. Й. Фольклор у просторі та часі: вибрані статті. Тернопіль : Астон, 2000. 228 с.
5. Данилець В. В. Стилізація гуцульського фольклору в українській музиці кінця XIX – початку XX століття: композиторський та виконавський аспекти : дис…канд. миств. : 17.00.03 / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 220 с.
6. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій

половині XX століття : автореф. дис.…канд. миств.: 17.00.03. Київ, 2005. 26 с.

7. Іваницький А. І. Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізація та декодування української музики. Вінниця : Нова Книга, 2009. 404 с.

8. Квітка К. В. Українські народні мелодії : у 2 ч. / упоряд. та ред. А. І. Іваницький. Київ : Наук. вид., 2005. 480 с.

9. Колесса Ф. Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку. Фольклористичні праці. Київ : Наук. думка, 1970. С. 34–59.

10. Коновалова І. Ю. Національно-стильові виміри сучасного буття композиторської інтеграції (на матеріалі творчості Є. Карпенка). *Культура України.* Вип. 38. 2012. URL : https:// ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura38/23.pdf (дата звернення: 01.05.2025).

11. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / ред. М. Т. Щоголь. Київ : Мистецтво, 1955. 62 с.

12. Мейтус Ю. «Украдене щастя». Опера на 3 дії, 5 картин. Лібретто Рильський М. М. Київ : Музика, 1963. 343 с.

13. Садовенко С. М. Неофольклоризм у контексті музичної культури України другої половини XX – початку XXI століття. *Культура і сучасність*. Київ : Міленіум, 2010. № 2. С. 173–177.

14. Франко І. Студії над українськими народними піснями. Львів : Друкарня Наукового товариства ім. Шевченка, 1913. Т. 1. 366 с.

15. «Украдене щастя» URL : https://opera.lviv.ua/shows/ukradene-shhastya/ (дата звернення: 02.05.2025).

16. Guliyeva I., Kopanitsa L. Folklore in contemporary music: Revival of cultural traditions. *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*. 2024 Vol. 3, №. 2 URL: www. researchgate.net/publication/ 386743156_Folklore_in_contemporary_music_Revival_of_cultural_traditions (дата звернення: 09.05.2025).

References

1. Bench-Shokalo O. Ukrainskyi khorovyi spiv: Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii. *Ukrainskyi svit,* 2002. S. 103-108.

2. Horobets V., Slaston V. Narodna pisnia ta yii transformatsiia v repertuari ukrainskoho narodnoho khoru imeni Stanislava Pavliuchenka. *Visnyk KNUKiM. Seriia: Mystetstvoznavstvo*. 2022. Vyp. 46. S. 87-92.

3. Hnatiuk V. Prychynky do piznannia Hutsulshchyny. Zapysky NTSh. 1917. T. 123–124. S. 1–45.

4. Hrytsa S. Y. Folklor u prostori ta chasi: vybrani statti. Ternopil : Aston, 2000. 228 p.

5. Danylets V. V. Stylizatsiia hutsulskoho folkloru v ukrainskii muzytsi kintsia XIX – pochatku XX stolittia: kompozytorskyi ta vykonavskyi aspekty : dys…kand. myst. nauk : 17.00.03 / Kharkivskyi natsionalnyi un-t mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2021. 220 p.

6. Derevianchenko O. O. Neofolkloryzm u muzychnomu mystetstvi: statyka ta dynamika rozvytku v pershii polovyni XX st.: avtoref. dys. … kand. мystetstvoznavstva : 17.00.03 / Kyiv, 2005. 26 s.

7. Ivanytskyi A. I. Istorychnyi syntaksys folkloru. Problemy pokhodzhennia, khronolohizatsiia ta dekoduvannia ukrainskoi muzyky. Vinnytsia : Nova Knyha, 2009. 404 p.

8. Kvitka K. V. Ukrainski narodni melodii : u 2 ch. / uporiad. ta red. A. I. Ivanytskyi. Kyiv : Naukove vydannia, 2005. 480 p.

9. Kolessa F. Ukrainska narodna pisnia v nainovishii fazi svoho rozvytku. Folklorystychni pratsi. Kyiv : Naukova dumka, 1970. S. 34–59

10. Konovalova I. Yu. Natsionalno-stylovi vymiry suchasnoho buttia kompozytorskoi intehratsii (na materiali tvorchosti Ye. Karpenka). Kultura Ukrainy. Vypusk 38. 2012. URL : ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/ rio_old_2017/ku/kultura38/23.pdf (data zvernennia: 01.05.2025).

11. Lysenko M. Narodni muzychni instrumenty na Ukraini / red. M. T. Shchohol. Kyiv : Mystetstvo, 1955. 62 p.

12. Meitus Yu. «Ukradene shchastia». Opera na 3 dii, 5 kartyn. Libretto Rylskyi M. M. Kyiv : Mystetstvo, 1963. 343 p.

13. Sadovenko S. M. Neofolkloryzm u konteksti muzychnoi kultury Ukrainy druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia. Kultura i suchasnist. Kyiv : Milenium, 2010. № 2. S. 173–177.

14. Franko I. Studii nad ukrainskymy narodnymy pisniamy. Lviv: Drukarnia Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka, 1913. T. 1. 366 p.

15. «Ukradene shchastia» URL : https://opera.lviv.ua/shows/ukradene-shhastya/ (data zvernennia: 02.05.2025).

16. Guliyeva I., Kopanitsa L. Folklore in contemporary music: Revival of cultural traditions. *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*. 2024 Vol. 3, №.2URL: www.researchgate.net/publication/ 386743156_Folklore_in_contemporary_music_Revival_of_cultural_traditions (data zvernennia: 09.05.2025).

TRANSFORMATION OF FOLKLORE SOURCES IN YU. MEITUS'S OPERA «STOLEN HAPPINESS»

Oksana PSHENYCHNA – postgraduate student, opera studio choir artist,
Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko, Lviv

The paper presents an art studies analysis of the opera «Stolen Happiness» by Yulii Meitus, aimed at exploring the specifics of the use of ethnographic material in the composer's professional work. An overview of publications devoted to folklore issues in general, as well as the organic inclusion of folklore elements into an individual author's stylistic system, is presented. The origins of the composer's personality formation, directed toward the creation of musical works based on folk tradition, examined. The main compositional methods of processing folk song thematic material that contributed to the development of Meitus's nationally oriented authorial style are identified.

Key words: transformation, folklore sources, opera «Stolen Happiness», works of Yu. Meitus.

UDC 79.2; 78.27

TRANSFORMATION OF FOLKLORE SOURCES IN YU. MEITUS'S OPERA «STOLEN HAPPINESS»

Oksana PSHENYCHNA – postgraduate student, opera studio choir artist,
Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko, Lviv

The aim of this paper is to identify the main compositional techniques of Yu. Meitus in the transformation of folklore sources in the nationally oriented opera «Stolen Happiness».

Research methods. The study applies general scientific principles, methods and approaches. The methodology of the work has a complex character and is based on such methods as: historical, analytical and musical-textological.

Results. It was investigated that the musical material of Yu. Meitus's opera «Stolen Happiness» is based on such compositional methods as: quoting and free stylization of folk songs, which generalize the characteristic features of the ethno-regional tradition. The author's transformation of folk sources was accomplished through the use of such compositional techniques as: expansion of the ladotonal system, dynamization of the rhythmic structure, enrichment of the timbre-sonor quality. The composer used an adapted stylistics – a key characteristic of the secondary-stylistic, interpretative complex, which includes intonation-mode variation and orchestral processing of folk motifs. Yu. Meitus also applied figurative and intonation modification of the quoted folk melodies and their characteristic elements, which contributed to the musical material acquiring a new semantic and textural-harmonic quality.

Novelty. An attempt is made in this paper to explore the individual authorial style of Yu. Meitus and reveal the subtle combination of a deep synthesis between folklore tradition and modern musical techniques.

The practical significance. The practical value of the work lies in the possibility of using the materials in the course «History of Ukrainian Music» and serving as a source of inspiration for fellow researchers in the field of Ukrainian music, facilitating their scholarly investigations.

Key words: transformation, folklore sources, opera «Stolen Happiness», works of Yu. Meitus.

Стаття надійшла до редакції 12.05.2025
Отримано після доопрацювання 16.05.2025
Прийнято до друку 19.05.2025

УДК 792.072.3:792.079]:050.489 Укр] (47+57:477) «197/198» (045)

ЖУРНАЛ «УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР» ЯК ДЗЕРКАЛО ФЕСТИВАЛЬНОГО ЖИТТЯ УРСР : КРИТИЧНИЙ ДИСКУРС 1970–1980-Х РОКІВ

Вікторія БУБНОВА – здобувачка освітньо-наукового ступеня кафедри театрознавства,
Київський національний університет театру, кіно і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого, м. Київ
https://orcid.org/0000-0003-3776-4103
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.941
v.bubnova@knutkt.edu.ua

Досліджено відображення театрального фестивального руху 1970–1980-х років на сторінках республіканського журналу «Український театр»; систематизовано понад 40 критичних і оглядових публікацій, акцентуючи увагу на жанрових, тематичних і риторичних особливостях текстів. Виявлено як фестивалі – як внутрішньосоюзні, так і міжнародні – репрезентувалися в умовах радянської ідеології. Матеріал статті демонструє роль зазначеного журналу як фахового майданчика театральної критики й важливого джерела з історії театру УРСР.

Ключові слова: театрознавство, театральна критика, журналістика, публіцистика, аналітична стаття, український театр.

Постановка проблеми. У другій половині XX століття театральні фестивалі стали важливим інструментом активізації творчого обміну між колективами, популяризації новітніх сценічних пошуків та підвищення художнього рівня театрального мистецтва. У цьому контексті особливої ваги набуває вивчення того як фестивальний рух осмислювався та висвітлювався в театрознавчій і критичній думці того часу. Журнал «Український театр» упродовж 1970–1980-х років виступав провідним фаховим медіа-майданчиком, де фіксувалися головні події театрального життя, зокрема й фестивалі. Проте на сьогодні комплексний огляд театрально-критичних публікацій, присвячених фестивальній тематиці в цьому журналі, залишається поза увагою дослідників. Актуальність даної розвідки зумовлена потребою систематизації цих матеріалів та окреслення кола основних тем, проблем і тенденцій, що відображалися у публікаціях критиків означеного періоду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Упродовж останніх п’яти років спостерігається помітне зменшення наукової уваги до аналізу фестивального руху в Україні. Основними причинами цього стали об’єктивні обставини: пандемія COVID-19, що практично унеможливила проведення культурно-мистецьких заходів у 2020–2021 рр., а також повномасштабна російсько-українська війна з

© Бубнова В., 2025 р.

2022 року, що істотно вплинуло на культурне життя країни. У цих умовах театральний фестивальний рух переживає не лише зовнішні виклики, а й внутрішню трансформацію, що супроводжується процесами деколонізації українського мистецтва та переосмисленням ролі театру в суспільстві.

Попри загальне зниження активності в цій царині, окремі дослідники продовжують аналізувати фестивальні явища в нових соціокультурних реаліях. Зокрема, О. Шлемко присвячує свою працю Міжнародному фестивалю жіночих монодрам «Марія», досліджуючи його тематичну та художню специфіку [23]. В. Романчишин розглядає театральні фестивалі як інструмент збереження національної ідентичності в умовах війни, акцентуючи увагу на їхній соціально-культурній ролі [16]. В. Білан аналізує інноваційні форми менеджменту фестивалю «Мельпомена Таврії», наголошуючи на необхідності адаптації організаційних стратегій до умов нестабільності [1].

Важливим джерелом сучасної театральної критики є фахова періодика, зокрема оновлений у 2024 році журнал «Український театр», який висвітлює ключові події фестивального життя, наприклад, Всеукраїнського театрального фестивалю-премії «Гра».

У цей період, позначений глибокими культурними зрушеннями, особливої ваги набуває вивчення того як театральна критика осмислювала та інтерпретувала фестивальний рух у 1970–1980-х роках, тобто в останній фазі радянського періоду. Саме тоді журнал «Український театр» виступав основним майданчиком театральної аналітики, що функціонувала в межах ідеологічно окресленої культурної політики.

Журнал «Український театр», що у той період був провідним рупором театральної критики, залишається важливим джерелом, матеріали з якого здебільшого вводяться в обіг через окремі посилання або епізодичні згадки. Комплексний аналіз публікацій саме про фестивалі, їхню структуру, проблематику, риторику критиків та жанрові особливості досі не був предметом окремого дослідження, що зумовлює наукову новизну та актуальність обраної теми.

Про фестивалі на сторінках журналу «Український театр» у рубриках «На різних широтах», «За рубежем», «У наших друзів», «У братніх республіках», «Прогноз діагнозу», «Проблеми, дискусії» писали як театрознавці і театральні критики (Ю. Богдашевський, В. Міліца, А. Поляков, Г. Шерман, Н. Новоселицька), так і відомі театральні митці (режисери С. Данченко, С. Єфремов, А. Куниця, актор Б. Ступка, сценограф Д. Лідер). Публікації, присвячені театральним фестивалям – як всесоюзним, що відбувалися на території СРСР, так і міжнародним, у яких брали участь театральні колективи з Української РСР, – незмінно подавалися крізь призму ідеологічного дискурсу, що виявлявся з різним ступенем інтенсивності залежно від тематики, географії події та контексту її висвітлення.

Метою дослідження є систематизація та аналіз театрально-критичних публікацій, присвячених фестивальному руху, опубліковані на сторінках журналу «Український театр» у 1970–1980-х роках, для виявлення основних тем, жанрових особливостей, риторичних стратегій авторів, а також окреслення загальних тенденцій відображення театрального фестивального життя в професійній періодиці означеного періоду.

Виклад основного матеріалу дослідження. За двадцять років (вз 1970 по 1990) на сторінках журналу «Український театр» опубліковано 40 статей та матеріалів, що так чи інакше висвітлювали театральні фестивалі, у яких брали участь окремі театральні колективи.

Але лише половина з цих матеріалів – змістовні оглядові або аналітичні статті, інше – замітки або короткі інформаційні повідомлення. Можна помітити, що статей про участь українських театрів або окремих митців у фестивалях (зокрема й зарубіжних) значно побільшано після 1980 р. У 1970-1980-й рік бачимо на сторінках журналу лише кілька грунтовних матеріалів: статті А. Полякова про підготовку до Всесоюзного фестивалю драматургії та театрального мистецтва народів СРСР [15], Г. Колоса про постановки п'єс білоруського драматурга у театрах України [8], Ю. Богдашевського – про ІІ Фестиваль драматичного мистецтва Угорщини та п'єс угорських авторів на сценах провідних театрів України [3], Д. Лідера про Празьке квадрієннале [10], Т. Рудницької – про фестиваль чехословацької драматургії [17] та статті С. Єфремова [6], С. Смілянської [18], Ю. Чеповецького [21] про Міжнародні фестивалі театру ляльок у Німеччині, Угорщині, Югославії. Тоді як із 1980 по 1990 рік у журналі є розлогі матеріал Ю. Богдашевського про фестиваль Театру націй у Франції [2], С. Данченка – про Міжнарожний фестиваль в Авіньоні [5], стаття А. Куниці про Міжнародний фестиваль театрів для дітей та юнацтва в м. Ліон (Франція) [9], огляд вистав І. Мамчура, представлених на фестивалі театру молодості в м. Пряшів (Словаччина) [11], огляди фестивалю «Золотий Лев» у Львові А. Полякова [14] та Г. Шерман [22] тощо.

Театральні фестивалі відігравали значну роль у культурному житті СРСР, бо були не скільки платформами для демонстрації мистецьких досягнень, а важливим інструментом державної культурної політики, спрямованої на ідеологічне виховання, покликані відображати офіційні ідеологічні настанови та зміцнення культурних зв'язків між республіками СРСР і країнами соціалістичного табору.

У радянський період театральне життя в УРСР фестивалі організовувалися державними установами і

творчими спілками − Міністерством культури УРСР та Українським театральним товариством. Більшість із цих заходів мали державний характер, що було типовим для радянської системи управління культурою.

Можна виділити кілька основних типів фестивалів:

− Фестивалі, присвячені драматургії та театральному мистецтву окремих націй чи регіонів, як у межах СРСР, так і країн соціалістичної співдружності, наприклад, Фестиваль угорської (1971, 1979 рр.), румунської драматургії (1973 р.), Фестиваль театрів у Вірменії (на честь 60-річчя Вірменської РСР) (1980 р.);

− Республіканські фестивалі, метою яких був показ досягнень українських театральних колективів та відзначення важливих радянських ювілеїв, наприклад, Фестиваль-огляд творчої молоді театрів України (1979 р.), фестиваль-огляд театрів України «Театральне Придніпров'я» (1990 р.), Фестиваль-огляд творчої молоді театрів України «Золотий лев» (1990 р.).

− Всесоюзні фестивалі, що проводилися на території УРСР, залучаючи учасників з усіх куточків Радянського Союзу, наприклад, Всесоюзний фестиваль драматургії і театрального мистецтва народів СРСР (1973 р.), Всесоюзний фестиваль драматургії і музичних творів чехословацьких авторів (1973 р.), Всесоюзний фестиваль драматичного мистецтва Польщі (1977 р.), Всесоюзний фестиваль творчої молоді та театрів опери та балету (1979 р.);

− Міжнародні фестивалі, що сприяли культурному обміну з зарубіжними країнами, переважно соціалістичної орієнтації, наприклад, Міжнародний Авіньонський фестиваль, Франція (1981 р.), Міжнародний фестиваль театрів ляльок та конгрес УНІМА, м. Дрезден, Німеччина (1984 р.), Фестиваль Театру Націй, м. Нансі, Франція (1984 р.), Міжнародний фестиваль лялькових театрів м. Печ, Угорщина (1985 р.), Міжнародний фестиваль театрів ляльок у м. Загреб та Любляна, Югославія (1985 р.);

− Фестивалі, що спеціалізувалися на певних драматичних жанрах, таких як драма, комедія або театр ляльок, наприклад, Фестиваль, присвячений культурно-шефському обслуговуванню робітничих колективів і трудівників села (1974 р.), Перший фестиваль ляльок (1980 р.), Фестиваль «Прем'єри сезону» (1980-1984 рр.).

Разом із професійними театральними фестивалями, значну роль відігравали й огляди самодіяльного мистецтва, як, наприклад, Республіканський фестиваль самодіяльного мистецтва, присвячений 50-річчю утворення СРСР (1972 р.).

Значна частина театрально-критичних публікацій періоду 1970–1980-х років присвячена участі українських колективів у Міжнародних фестивалях театрів ляльок: в Угорщині, Франції, Югославії, Німеччині тощо. Вочевидь, такі заходи сприймалися офіційною ідеологічною системою як менш ризиковані з точки зору ідеологічного контролю, що сприяло більшій відкритості щодо закордонних поїздок митців саме на фестивалі, присвячені цьому виду театрального мистецтва.

Відкриває цю низку матеріалів стаття С. Смілянської у № 1 1976 року «Через серця дітей – до сердець народів» [18] про XII Міжнародний конгрес та фестиваль театрів ляльок UNIMA: авторка змальовує широкий спектр вистав, представлених на фестивалі – від традиційного японського театру «Такеда» до сучасних експериментальних постановок, із захопленням описує широкі можливості та розмаїття художніх засобів лялькового театру. Частина статті присвячена роботі окремих секцій конгресу, де обговорювались різні проблеми розвитку лялькового театру та його роль у вихованні дітей тощо. І лише через дев'ять років побачимо на сторінках журналу наступний матеріал про цей же фестиваль – у № 2 1985 році у С. Смілянської вже у співавторстві з С. Єфремовим – режисером, художнім керівником Київського муніципального театру ляльок – вийде стаття «Крізь серця дітей до сердець народів» (назва, як можна помітити, майже не змінилась) – уже про XIV Конгрес UNIMA, що проходив у Дрездені (Німеччина). Автори статті з захопленням описують вистави, що справили найсильніше враження – «Золотоволоска» чехословацького театру «Драк», виступи лялькарів з Індії, Японії, Канади та Франції, а також розповідають про високу оцінку театральних колективів із СРСР.

Цього ж, 1985, року, але у № 6, на сторінках журналу з'являється стаття Ю. Чеповецького «І все-таки лялька…» [21], що є репортажем вз VII Міжнародного фестивалю лялькових театрів, що відбувся у м. Печ, Угорщина. Автор ділиться своїми враженнями від побачених різноманітних лялькових вистав – маріонеток, тростинних, рукавичних, планшетних, театру тіней та клоунади; розмірковує про тенденції розвитку лялькового театру на сучасному етапі. Особливу увагу автор приділяє виступу А. Розера (актора з ФРН), який продемонстрував високу майстерність у жанрі клоунади та лялькового театру, виставі «Концертіно унісоно» Братиславського театру ляльок, де актори «живого плану» органічно поєднуються з ляльками, виступу голландських лялькарів Ханке та Анса Бурвінкелів. Ю. Чеповецький відзначає філософську глибину та метафоричність цих вистав, розмірковує про вплив лялькового театру на глядачів, підкреслюючи його здатність викликати сильні емоції та спонукати до роздумів. Але не боїться і вказувати на недоліки фестивалю, зокрема наявність вистав, що «перекреслюють самий вид лялькового мистецтва», використовуючи прийом «чорного кабінету» та пантоміму [21; 27].

Стаття С. Єфремова "Незвичайні мандрівки «Золотої рибки»" [6] про участь Київського міського

театру ляльок у міжнародному фестивалі театрів ляльок у М. Загреб (Югославія) з виставою «Казка про рибака і рибку». У статті змальовано процес підготовки до фестивалю, зокрема вивчення акторами мови есперанто, якою здійснена постановка. Автор згадує про труднощі, пов'язані з подорожжю на автобусі, технічними проблемами, мовним бар'єром і культурними відмінностями, але відмічає, що вистава сприйнята критикою і глядачами позитивно і пройшла з успіхом. С. Єфремов розповідає про події, пов'язані з участю у фестивалі, в хронологічному порядку, емоційно і жваво, спираючись на власні враження, використовує гумор, що пожвавлює текст. Щоб підкреслити успіх вистави, додає у текст цитати з відгуків членів журі та критиків.

Попри суворі обмеження на виїзд за кордон, характерні для радянської доби, окремі представники театрального середовища – зокрема критики, режисери та актори – все ж мали змогу брати участь у міжнародних театральних форумах як глядачі або представники творчих колективів. Така практика, хоча й залишалася винятковою в 1970-х роках, поступово набувала більшої поширеності у 1980-х, що частково пояснюється як певним послабленням ідеологічного контролю, так і зростанням інтересу радянської культурної політики до представлення на міжнародній арені здобутків національного мистецтва.

Стаття «35-й Авіньон: нотатки з театрального фестивалю» [5] виходить у № 6 за 1981 рік – у ній режисер С. Данченко поділився своїми враженнями після подорожі на Міжнародний театральний фестиваль у м. Авіньон (Франція). Основний акцент автор робить на аналізі тенденцій сучасного європейського театру, які мав змогу спостерігати на фестивалі: розмірковує про пошуки нових форм виразності, експерименти з жанрами та стилями, а також про порушення актуальних соціальних та політичних питань у театральних постановках. С. Данченко ділиться своїми враженнями від окремих вистав – «Кавказьке крейдяне коло» та «Річард ІІІ» грузинського театру ім. Ш. Руставелі, «Король Лір» французької трупи під керівництвом Д. Месгіша та ін., – відзначаючи їхні сильні та слабкі сторони, режисерські рішення та акторську гру. Особисті враження автора від фестивалю є неоднозначними, він відзначає як цікаві та новаторські постановки, так і ті, що залишили його байдужим. Окремо автор приділяє увагу роботі режисерів, їхнім інтерпретаціям та новаторським підходам, порівнянню різних театральних шкіл та стилів, відзначає тенденцію до синтезу різних видів мистецтва на сцені, зокрема поєднання театру з музикою, танцем та візуальними ефектами, аналізує експерименти режисерів із традиційними драматургічними текстами, їхні спроби переосмислити класику в контексті сучасності. Він розмірковує про вплив фестивалю на розвиток театрального мистецтва та його значення як майданчика для діалогу між культурами, ділиться своїми спостереженнями щодо реакції публіки на різні вистави, відзначаючи її зацікавленість, емоційність та готовність до сприйняття нових театральних форм, і підкреслює важливість діалогу між театром та глядачем.

Про подорож до Парижу йдеться у статті театрознавця, театрального критика Ю. Богдашевського «Олімпійські ігри театру» [2]. У першій частині матеріалу автор ділиться своїми враженнями від легендарного міста, особливу увагу приділяє розповідям гіда Марі, яка детально описує особливості життя у Франції – високі ціни на житло, податки, проблеми з безробіттям, страйки працівників, тобто напружену соціальну ситуацію (у такій подачі відчувається тиск радянської ідеології). Але основна частина статті присвячена театральному фестивалі у Нансі, на якому представлені вистави з 25 країн світу. Ю. Богдашевський описує експериментальні вистави, зокрема, п'ятигодинну виставу бельгійської трупи «Абсурдна сила театру». Основні висновки – багато учасників говорили про кризу театру, пов'язану з економічним спадом, а основне кредо фестивалю полягало у пошуку нових театральних ідей.

У статті «Аделаїда – Київ» актор Б. Ступка оповідає про його враження від участі в Аделаїдському фестивалі мистецтв в Австралії [20]. Він описує культурне середовище Австралії, реакцію місцевої публіки на українське театральне мистецтво, зокрема на виставу «Кавказьке крейдяне коло» Львівського драматичного театру ім. М. Заньковецької. Автор наголошує на позитивному сприйнятті української культури в Австралії, відзначає зацікавленість австралійців українською музикою, живописом та театром. Він розмірковує про важливість таких міжнародних культурних обмінів для популяризації українського мистецтва у світі та налагодження творчих контактів між митцями різних країн.

Стаття «Думки після фестивалю» [9] режисерки А. Куниці про Міжнародний театральний фестиваль ASSITEJ (Міжнародна асоціація театрів для дітей та юнацтва), що проходив у Франції, торкається проблем сучасного театру для дітей та юнацтва, зокрема пошуку нових форм, тем та засобів виразності, які б відповідали потребам та інтересам молодого покоління. Авторка говорить і про важливість виховної та естетичної ролі такого театру, і про його здатність формувати світогляд та емоційний інтелект юних глядачів. На прикладі конкретних постановок – як от «Клітка Аватцю» бразильської «Групи Гомбю», «Блазень королеви» чехословацького «Театру на провазку», «Центральний парк» французького театру для дітей на юнацтва та ін. – А. Куниця аналізує новаторські підходи, оригінальність ідей (особливо тих, що порушують важливі соціальні та етичні проблеми, спонукаючи до роздумів й емпатії) та реакцію юних

глядачів на такі вистави. Авторка наголошує на необхідності глибокого розуміння дитячої психології та врахування їхніх потреб та інтересів та згадує дискусії, що відбувалися в рамках фестивалю, щодо ролі дорослих у створенні якісного та змістовного театрального продукту для дітей та юнацтва.

Особливу цінність серед театрально-критичних матеріалів, присвячених міжнародним подіям, становлять дві публікації, що висвітлюють участь українських митців у Празькій квадрієннале – престижній міжнародній виставці сценографії. Статті, надруковані з інтервалом у десятиліття, репрезентують дві відмінні, але взаємодоповнюючі перспективи: погляд безпосереднього учасника події – знаного українського сценографа Д. Лідера, а також рефлексії мистецтвознавиці Н. Геташвілі, зосереджені переважно на творчому доробку цього митця. Така послідовність дозволяє не лише простежити еволюцію критичного осмислення виставкової діяльності, але й виявити, яким чином інтерпретація сценографічного мистецтва з боку фахівців і медіа змінювалася впродовж часу в умовах радянської культурної політики.

Стаття Д. Лідера «Празьке квадрієннале» [10] про міжнародну виставку сценографії, театральної архітектури та костюму, що проводиться в Празі кожні чотири роки, містить враження від експозиції, а також аналіз підходів художників до використання сценічного простору. Автор висловлює захоплення побаченим, детально описує певні роботи, які його особливо захопили, наводить конкретні приклади оформлення вистав (експозиції НДР, Фінляндії, Франції тощо). Д. Лідер відмічає, що виставка такого масштабу – обмін досвідом між митцями з різних країн та унікальна можливість для ознайомлення зі світовими тенденціями в галузі сценографії, що дає змогу осмислити загальні тенденції розвитку театрального оформлення.

Огляду Празького квадрієннале-87 присвячено матеріал Н. Геташвілі «Неупереджений погляд» [4], де авторка ділиться враженнями від побачених робіт, детально аналізує деякі з тих, що особливо зацікавили (експозиції Франції, Італії, Чехословаччини). Але значну частину статті присвячує участі Данила Лідера, чия робота отримала на квадрієннале золоту медаль. Аналізуючи творчий підхід Д. Лідера до створення сценографічних рішень, його співтворчість із видатними режисерами України (зокрема, С. Данченком), авторка підкреслює прагнення художника до створення цілісного художнього рішення вистави, де сценографія є не лише декорацією, а учасником дії. Н. Геташвілі аналізує конкретні сценографічні рішення Д. Лідера («Король Лір», «Здрастуй, Прип'ять» та ін.), ілюструє його майстерність у роботі з простором, світлом та кольором, заглиблюється у його творчу лабораторію, намагаючись осягнути не тільки зовнішні прояви стилю, а й філософські та інтелектуальні основи творчості художника. Відзначає і вплив творчості Д. Лідера на формування нових поколінь українських сценографів.

У контексті змін, започаткованих у період перебудови, варто окремо розглянути перші спроби організації альтернативних театральних майданчиків в УРСР. Знаковою подією стала організація фестивалю «Золотий лев» у Львові – одного з перших театральних форумів, зорієнтованого на пошук нових форм, відкрите експериментування та презентацію матеріалів, які раніше підлягали цензурним обмеженням. Участь молодих режисерів, незалежних колективів, звернення до забороненої донедавна драматургії та літератури стали характерними рисами цього фестивалю. Однак критичний аналіз події, представлений у двох публікаціях – Анатолія Полякова та Анни Шерман у № 1 журналу «Український театр» за 1990 р., засвідчив також низку організаційних недопрацювань, що вплинули на сприйняття фестивалю як культурної ініціативи, що лише формувала свою ідентичність у пострадянському контексті.

Стаття А. Полякова «Уроки одного фестивалю» [14] присвячена проблемам, з якими стикаються молоді театральні колективи в Україні, зокрема відсутності належної підтримки з боку держави та місцевої влади. Автор зазначає, що фестиваль «Золотий Лев» став важливим майданчиком для демонстрації творчих здобутків молодих українських театрів. І констатує низку проблем, які гостро проявились саме в той історичний період (адже фестиваль відбувався на тлі складних суспільно-політичних подій в Україні, включаючи мітинги, демонстрації та передвиборчу боротьбу), таких як відсутність якісної сучасної драматургії, не завжди вдалі пошуки молодої режисури, творча пасивність молодих акторів і криза творчої співпраці режисера і актора. Гострої критика від А. Полякова зазнає організація фестивалю: представлено понад 20 конкурсних і позаконкурсних вистав, включаючи роботи новостворених студій і вистави гостей з інших міст, гучно заявили про себе як молоді режисери (А. Жолдак, В. Кучинський та В. Більченко), а також відомі режисери (В. Малахов, С. Мойсеєв та П. Ластівка), при цьому організатори не надали можливості учасникам фестивалю для плідної дискусії та обговорення після виступів, і критерії відбору вистав для конкурсної програми, вважає автор, були досить нечіткими.

Автор статті розмірковує про причини втрати професіоналізму молодими акторами, зокрема про прорахунки в підготовці кадрів у театральних ЗВО та неувагу до них у театрах. Також йдеться і про проблеми, з якими стикаються молоді театри, зокрема відсутність належного фінансування та приміщень для роботи, низькі зарплати митців та жахливі побутові умови. Наприкінці статті А. Поляков закликає до змін у ставленні до молодих митців та молодих театрів, щоб вони могли реалізувати свій творчий потенціал.

Критичний огляд А. Шерман «Про Левову долю: спроба театральної публіцистики у п'яти монологах з чотирма інтермедіями» [22] також присвячений театральному фестивалю «Золотий лев»: авторка теж висловлює розчарування щодо організації та змісту заходу і відмічає, що фестиваль не зміг запропонувати нові підходи до вирішення старих театральних проблем, а натомість скотився до рівня «екстремального заходу шкільного батьківського комітету» [22; 7], критикує членів журі за їхні "скарги на нестачу «бандитських» вистав, нарікання на ортодоксальну традиційність молодих режисерів, заклики до новаторства та авангардизму" [22; 7], вважаючи їх дивними та недоречними, підкреслює, що фестиваль не зміг задовольнити очікування глядачів, які прагнули побачити щось нове та цікаве, та висловлює думку про те, що метою фестивалю мало бути творче спілкування, яке б допомогло виявити тенденції в українському театрі.

Авторка не приховує своїх емоцій та особистого ставлення до подій, що робить текст більш живим та переконливим, і оригінально структурує свої враження у статті – у форматі п'яти частин-монологів, кожен з яких торкається окремої теми або вистави.

Статті А. Полякова та Г. Шерман, присвячені фестивалю «Золотий лев», опубліковані у 1990 році – в період суттєвих трансформацій у сфері мас-медійного дискурсу, коли зникла потреба дотримуватись жорстких цензурних обмежень і редакційних настанов ідеологічного характеру. У цьому контексті зазначені публікації набувають особливої цінності як джерело не лише фактологічної інформації про фестиваль, а й свідчення переходу театральної критики до більш відкритої, індивідуалізованої та есеїстично забарвленої форми. Емоційність викладу, наявність особистих вражень, прийоми художнього письма у цих текстах засвідчують зміну тональності критичного мислення та свідому відмову від нормативної шаблонності, притаманної радянській публіцистиці попередніх десятиліть.

Висновки. Проаналізувавши театрально-критичні публікації у журналі «Український театр» 1970–1980-х років, присвячені фестивалям, відмічаємо наступне: переважна кількість фестивальних матеріалів мала формат коротких інформаційних повідомлень, заміток чи хронікальних звітів, що лише фіксували факт участі театру або події, без глибокого художньо-критичного аналізу. Лише третина з опублікованих матеріалів носила аналітичний або оглядовий характер. Більшість фестивалів висвітлювалися як частина «культурного обміну» між республіками СРСР або країнами соціалістичного табору. Акценти у статтях часто робилися на братерстві, спільних ідеологічних цінностях, дружбі народів, що відповідало загальній настанові радянської культурної політики. Наприклад, публікації про фестивалі угорської, румунської, польської чи чехословацької драматургії майже завжди супроводжувалися риторикою про зміцнення культурних зв'язків, тоді як художній аналіз вистав мав другорядне значення.

Матеріали про республіканські або самодіяльні фестивалі, зазвичай, мали описовий характер із наголосом на кількісні показники («кількість виступів», «географія учасників»), тоді як міжнародні заходи чи Всесоюзні форуми отримували глибші, розлогіші огляди.

У поодиноких випадках, як-от у статтях С. Данченка про фестиваль в Авіньйоні, або С. Єфремова про фестиваль у Югославії, матеріали поєднували в собі риси художньої репортажності, емоційного переживання побаченого, есеїстичності та глибокого професійного аналізу.

У 1970-ті роки предметом розгорнутих публікацій ставали фестивалі театрів ляльок, в яких критики (зокрема С. Смілянська, С. Єфремов, Ю. Чеповецький) демонстрували високий рівень аналітичного мислення, порівняння традицій різних країн, опис технік і засобів виразності. Ляльковий театр розглядався радянською системою як «безпечна» форма мистецтва з мінімальним ризиком політичних інтерпретацій, що дозволяло ширше висвітлювати міжнародні контакти.

Від середини 1980-х років спостерігається якісна зміна у подачі матеріалів: з'являються аналітичні статті з розгорнутим критичним розглядом репертуару, художніх засобів, режисерських рішень. Це може свідчити про поступову лібералізацію культурного простору, послаблення ідеологічного контролю та відкриття мистецтва до міжнародного діалогу.

Список використаної літератури

1. Білан В. Еволюція організаційно-творчих форм Міжнародного театрального фестивалю «Мельпомена Таврії». *Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого:* Зб. наук. пр. 2021. № 27–28. С. 63–72.
2. Богдашевський Ю. Олімпійські ігри театру. *Український театр,* 1984. № 5. С. 30–32.
3. Богдашевський Ю. Фестиваль угорської драматургії. *Український театр,* 1979. № 5. С. 23–25.
4. Геташвілі Н. Неупереджений погляд. *Український театр,* 1988. № 3. С. 8–10.
5. Данченко С. 35-й Авіньйон : нотатки з театр. Фестивалю. *Український театр,* 1981. № 6. С. 25–28.
6. Єфремов С. Незвичайні мандрівки «Золотої рибки». *Український театр,* 1986. № 5. С. 26–29.
7. Зайончківська С. Фестиваль угорської драматургії. *Український театр,* 1971. № 4. 3-я с. обкл.
8. Колос Г. Гнів і пафос. *Український театр,* 1972. № 2. С. 9–12.

9. Куниця А. Думки після фестивалю. *Український театр,* 1986. № 1. С. 29−31.
10. Лідер Д. Празьке квадрієннале. *Український театр,* 1976. № 4. С. 29−30.
11. Мамчур І. FDM Prešov 1988. *Український театр,* 1988. № 5. С. 26−29.
12. Міліца В. У «країні фестивалів». *Український театр,* 1983. № 3. С. 29−32.
13. Новоселицька Н. Вісім днів з Й. Друце. *Український театр,* 1989. № 4. С. 21−23.
14. Поляков А. Уроки одного фестивалю. *Український театр,* 1990. № 2. С. 7−13.
15. Поляков А. Чуття єдиної родини. *Український театр,* 1971. № 6. С. 2−3.
16. Романчишин В. Г. Театральні фестивалі під час війни як засіб збереження національної ідентичності. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. 2025. № 1. С. 61–65. DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327869.
17. Рудницька Т. Фестиваль чехословацької драматургії. *Український театр,* 1973. № 6. С. 18.
18. Смілянська С. Дипломанти міжнародного фестивалю. *Український театр,* 1974. № 6. С. 27.
19. Смілянська С. Крізь серця дітей до сердець народів. *Український театр,* 1985. № 2. С. 29−31.
20. Ступка Б. Аделаїда − Київ. *Український театр,* 1988. № 4. С. 4.
21. Чеповецький Ю. І все-таки лялька… *Український театр,* 1985. № 6. С. 26−28.
22. Шерман Г. Про Левову долю… : спроба театральної публіцистики у п’яти монологах з чотирма інтермедіями. *Український театр,* 1990. № 2. С. 7−12.
23. Шлемко О. Міжнародний фестиваль жіночих монодрам «Марія» як діалог культур. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв.* Серія: Сценічне мистецтво. 2021. Т. 4. № 1. С. 65-79. DOI: 10.31866/2616-759X.4.1.2021.234239.

References

1. Bilan V. Evoliutsiia orhanizatsiino-tvorchykh form Mizhnarodnoho teatralnoho festyvaliu «Melpomena Tavrii». Nauk. visnyk Kyiv. nats. un-tu teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho: Zb. nauk. pr. 2021. № 27−28. S. 63−72.
2. Bohdashevskyi Yu. Olimpiiski ihry teatru. Ukrainskyi teatr. 1984. № 5. S. 30−32.
3. Bohdashevskyi Yu. Festyval uhorskoi dramaturhii. Ukrainskyi teatr. 1979. № 5. S. 23−25.
4. Hetashvili N. Neuperedzhenyi pohliad. Ukrainskyi teatr. 1988. № 3. S. 8−10.
5. Danchenko S. 35-y Avinion : notatky z teatr. Festyvaliu. Ukrainskyi teatr. 1981. № 6. S. 25−28.
6. Yefremov S. Nezvychaini mandrivky «Zolotoi rybky». Ukrainskyi teatr. 1986. № 5. S. 26−29.
7. Zaionchkivska S. Festyval uhorskoi dramaturhii. Ukrainskyi teatr. 1971. № 4. 3-ya s. obkl.
8. Kolos H. Hniv i pafos. Ukrainskyi teatr. 1972. № 2. S. 9–12.
9. Kunytsia A. Dumky pislia festyvaliu. Ukrainskyi teatr. 1986. № 1. S. 29−31.
10. Lider D. Prazke kvadriiennale. Ukrainskyi teatr. 1976. № 4. S. 29−30.
11. Mamchur I. FDM Prešov 1988. Ukrainskyi teatr. 1988. № 5. S. 26−29.
12. Militsa V. U «kraini festyvaliv». Ukrainskyi teatr. 1983. № 3. S. 29−32.
13. Novoselytska N. Visim dniv z Y. Drutse. Ukrainskyi teatr. 1989. № 4. S. 21−23.
14. Poliakov A. Uroky odnoho festyvaliu. Ukrainskyi teatr. 1990. № 2. S. 7−13.
15. Poliakov A. Chuttia yedynoi rodyny. Ukrainskyi teatr. 1971. № 6. S. 2−3.
16. Romanchyshyn V. H. Teatralni festyvali pid chas viiny yak zasib zberezhennia natsionalnoi identychnosti. Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurn. 2025. № 1. S. 61–65. DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327869.
17. Rudnytska T. Festyval chekhoslovatskoi dramaturhii. Ukrainskyi teatr. 1973. № 6. S. 18.
18. Smilianska S. Dyplomanty mizhnarodnoho festyvaliu. Ukrainskyi teatr. 1974. № 6. S. 27.
19. Smilianska S. Kriz sertsia ditei do serdets narodiv. Ukrainskyi teatr. 1985. № 2. S. 29−31.
20. Stupka B. Adelaida − Kyiv. Ukrainskyi teatr. 1988. № 4. S. 4.
21. Chepovetskyi Yu. I vse-taky lialka… Ukrainskyi teatr. 1985. № 6. S. 26−28.
22. Sherman H. Pro Levovu doliu… : sproba teatralnoi publitsystyky u piaty monolohakh z chotyrma intermediiamy. Ukrainskyi teatr. 1990. № 2. S. 7−12.
23. Shlemko O. Mizhnarodnyi festyval zhinochykh monodram «Mariia» yak dialoh kultur. Visnyk Kyiv. nats. un-tu kultury i mystetstv. Seriia: Stsenichne mystetstvo. 2021. T. 4. № 1. S. 65-79. DOI: 10.31866/2616-759X.4.1.2021.234239

THE JOURNAL UKRAINIAN THEATRE AS A MIRROR OF FESTIVAL LIFE IN THE UKRAINIAN SSR : CRITICAL DISCOURSE OF THE 1970–1980 s

Viktoriia BUBNOVA – Lecturer, Postgraduate Student of the Theater Studies Department, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University

This article explores the representation of the theatrical festival movement of the 1970–1980 s on the pages of the journal Ukrainian Theatre. The author systematizes over 40 critical and review publications, focusing on the genre, thematic, and rhetorical features of the texts. The study analyzes how festivals–both domestic (within the Soviet Union) and international–were represented under the constraints of Soviet ideology. The material highlights the role of the journal as a professional platform for theatre criticism and as an important source for the history of theatre in the Ukrainian SSR.

Key words: theatre studies, theatre criticism, journalism, publicistics, analytical article, Ukrainian theatre.

UDC 792.072.3:792.079]:050.489Укр] (47+57:477) «197/198» (045)

THE JOURNAL UKRAINIAN THEATRE AS A MIRROR OF FESTIVAL LIFE IN THE UKRAINIAN SSR : CRITICAL DISCOURSE OF THE 1970–1980 s

Viktoriia BUBNOVA – Lecturer, Postgraduate Student of the Theater Studies Department, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University

Between 1970 and 1990, the Ukrainian theatre journal Ukrainskyi Teatr published 40 articles related to theatre festivals, with only half offering in-depth analysis. A noticeable increase in coverage occurred after 1980. The content reflected not just artistic developments but also the role of festivals in Soviet cultural policy, which emphasized ideological education and international socialist solidarity.

Festivals were organized primarily by state institutions such as the Ministry of Culture of the Ukrainian SSR and the Ukrainian Theatre Society. They were categorized into several types: festivals of national dramaturgy, republican and all-Union festivals celebrating Soviet anniversaries, international festivals (mostly within the socialist bloc), and events focused on specific genres like puppetry or youth theatre. Puppet theatre festivals, perceived as ideologically «safer», received relatively greater international exposure and media coverage.

The journal highlighted Ukrainian participation in major international festivals, such as the Avignon Festival in France, the UNIMA puppet theatre congresses, and the Festival of the Nations in Nancy. Reviews often praised the artistic diversity and intercultural dialogue present at these events. Articles featured first-hand reports from directors and critics, such as S. Danchenko, Y. Bohdashevsky, A. Poliakov, H. Sherman analyzing trends in contemporary theatre, innovative staging techniques, and the public's response.

Despite travel restrictions, Soviet theatre professionals increasingly participated in international events during the 1980 s. This reflected a gradual easing of ideological control and growing interest in showcasing Soviet artistic achievements abroad. These festivals served as both a stage for cultural diplomacy and a platform for creative experimentation.

Key words: theatre studies, theatre criticism, journalism, publicistics, analytical article, Ukrainian theatre.

Стаття надійшла до редакції 5.05.2025
Отримано після доопрацювання 20.05.2025
Прийнято до друку 22.05.2025

УДК 746.5:391(477)

РОЗЕТКОВИЙ ГЕРДАН ЯК ПРИКЛАД ЄВРАЗІЙСЬКИХ МІГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ СКЛЯНИХ ПРИКРАС

Ольга КОНОВАЛОВА – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва, Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, Київ
https://orcid.org/0000-0002-1782-4757
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.942
o.konovalova@kubg.edu.ua

Досліджується пошук витоків форми, шляхів міграції та побутування на території України нагрудної прикраси розетковий ґердан. Аналіз етимології назви «ґердан» (тюрк. «ґерден» – шия) дозволив з'ясувати первинну локацію прикраси, пов'язану з центальноазійським культурним регіоном. В Узбекистані, Казахстані та Киргизстані поширеним ювелірним виробом є «зебі-гардон» (тюрк. «прикраса на груди»). Спорідненість художніх особливостей гердану та зебі-гардону стала одним із чинників гіпотези щодо тюркських витоків композиційного рішення української прикраси. Адже до XV ст., часу активної експансії османів на терени України, були поширені оздоби іншого конструктивного рішення – гривни й разки мониста.

Огляд історичних контактів тюркських народів виявив шляхи міграції гердану, спричинені поширенням влади Османської імперії з кінця XV по XVIII століття на південно-західну частину України. Відтак, уточнено й окреслено територію, звідки поширилась форма розеткового гердану: Поділля, Покуття, Південна Гуцульщина, Буковина. З'ясовано, що походження чоловічого гердана басма має архаїчні азійські корені, як похідне від тюркського байса («відбиток») – лексеми для назви довірчої грамоти, символа влади татаро-монгольських ханів XIII−XV ст. Запропоновано концепцію прикраси гердан як мультикультурного об'єкту, у якому архаїчні місцеві традиції створення оздоб із кольорового скла увібрали тюркські мовні й художньо-конструктивні засади у результаті азійсько-європейських політичних і культурних контактів.

Ключові слова: ґердан, бісер, скло, прикраси, декоративне мистецтво, український народний костюм.

Актуальність теми. Першим поштовхом до висвітлення різних векторів поширення бісерної прикраси ґердан стала етимологія назви: «ґердан» походить від тюркського слова *gerdan* («ґерден», «ґардан») – «шия». Перетнувши значну частину євразійського континенту, тюркське слово не лише увійшло в лексику української мови, а закріпилося й на сьогодні набуло значної актуалізації. Підтвердженням виключного значення ґердану, як ознаки національної ідентичності, став Наказ Міністерства культури та інформаційної політики України від 2023 року про внесення традиційних жіночих прикрас із бісеру на Прикарпатті до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України [12].

© Коновалова О., 2025 р.

Гердани побутують у значної частини сіл Західної України – теперішніх Тернопільської, Чернівецької, Івано-Франківської, Закарпатської та Львівської областей, а також у селах Волині та Рівненщини.

І хоча бісерні оздоби різні за типологією та регіональними назвами – у даному дослідженні увага акцентована на гердані розетковому, поширеному типі нагрудної прикраси жіночої та чоловічої ноші, що являє собою вузьку стрічку, з'єднану на грудях медальйоном у вигляді прямокутника, ромба, або прямокутника зі зрізаними кутами [21; 184].

Аналізуючи формування традиції бісерного оздоблення вбрання українців, науковцями узагальнено зазначаються «іноетнічні культурні впливи» в межах європейських держав [21; 378]. «Ключовий момент у розвитку української традиції бісерних виробів настав у другій половині XVIII ст., коли бісерне рукоділля полонило Європу й досягло України» [21; 101]. Висуваються припущення (без відповідного аналізу) щодо походження ґердану з Угорщини чи румунської частини Буковини. Не висвітлюються події, що спричинили поширення у Східній Європі моди на бісер у XVIII столітті. Також поза увагою науковців залишаються джерела тюркомовного походження назв «ґердан» та «басма» (чоловічого буковинського варіанту ґердану). Відтак, історія побутування нагрудної прикраси ґердан має суттєві недосліджені аспекти, пов'язані з її виникненням, поширенням та укоріненням на теренах України.

Через таку дослідницьку лакуну виникають наступні питання. Якщо етимологічно назва походить із тюркської, то на яких територіях Азії була поширена прикраса ґердан? Які історико-політичні процеси сприяли її міграції зі Сходу в Україну? Які події зумовили стійке збереження традицій на заході нашої країни та їх відсутність на Сході? Чому припускають походження цієї прикраси саме з території Угорщини й Румунії? І, зрештою, чи можемо говорити про національну унікальність ґердану, а вплив східних ювелірних традицій вважати додатковим формотворчим чинником у результаті євразійських міграційних процесів.

Огляд останніх публікацій. Увага науковців концентрується здебільшого на виявленні особливостей технології, типології та художньої стилістики народних прикрас із бісеру. Ґердан згадується доволі часто як складова окремих регіональних строїв. Дослідники підкреслюють використання бісерних прикрас і, зокрема, ґердану, в одязі мешканців Гуцульщини, Бойківщини, Лемківщини, Опілля, Покуття, Північної Буковини і Поділля [4, 8, 17, 20]. О. Федорчук наголошує, що саме «Північна Буковина є батьківщиною низки найдавніших та найстійкіших осередків бісерного декору народного одягу українців… Національна культура регіону зазнала сильного впливу сусідніх етносів, зокрема молдован та румунів [21; 222].

Час появи гердану констатується без аналізу історичних джерел. Загалом науковці пропонують появу бісерних прикрас у традиційному одязі датувати кінцем XVIII століття [19; 127]. Зазначається, що в ареалі Північної Буковини народження осередків традиції бісерних прикрас відбулося в останній четверті XVIII ст., оскільки до нашого часу збереглись нашийні гердани з підшитими монетами кінця XVIII – початку XIX століття [20; 256]. Появу унікального буковинського варіанту чоловічого ґердану «басма» маркують другою пол. XIX ст. [20; 224, 19; 127].

Походження самої назви «гердан» у наукових розвідках здебільшого згадується побіжно, як похідне від турецької – «шия». Утім, О. Федорчук, окрім поширеної гіпотези, спирається на думку Софії Боньковської щодо «запозичення з молдавської, болгарської або румунської мов як споріднене з назвою іншої прикраси – «зґарда», що тлумачиться науковцями як «оберіг» [21; 347].

Окремо варто відзначити дисертацію А. Сібрук «Структура та семантика назв прикрас (на основі пам'яток XI–XIV ст.)» [16]. Дослідження доводить відсутність лексеми «ґердан» на теренах України у зазначений період.

Етимологічний зв'язок назви «ґердан» (Україна) і «зебі-гардан» (Центральна Азія) дозволив провести огляд низки наукових джерел далекого зарубіжжя. Зауважимо, що у даному дослідженні назви східних прикрас подаємо в оригінальному правописі, що в різних матеріалах має певні розбіжності. Нагрудна прикраса зебі-гардан згадується як важливий елемент ювелірного комплексу таджицького та узбецького народних костюмів. Підкреслюється зв'язок прикраси з традиціями степової культури та єдиний генезис із туркменськими прикрасами [23].

Матеріали музейних та приватних колекцій Узбекистану засвідчують, що нагрудні оздоби зебі-гардан і назі-гардан виготовлялись в Ташкенті й Самарканді [25; 159–160]. В музейній експозиції Державного музею прикладного мистецтва та історії ремісництва Узбекистану представлені традиційні ювелірні прикраси XIX – початку XX ст., і, зокрема, зебігардон із Ташкенту [24; 137]. Зазначена оздоба відзначається як найефектніша, для декору якої найчастіше використовували корали, перли, кольорове скло [24; 109].

У виданні «Киргизстан. Національні прикраси народів Центральної Азії», в розділі «Намиста і кольє тумари» розміщено зображення срібної прикраси зебі-гардон з Узбекистану [6; 18]. Підкреслено, що «прикраси, декоровані різьбленням, інкрустовані камінням, смальтою і кольоровим склом, відігравали в жіночому костюмі одну з головних ролей» [6; 20]. *Мета* статті – обгрунтувати

гіпотезу щодо ймовірних впливів тюркської культури на витоки й укорінення розеткового ґердану на теренах України, базуючись на етимології, історичних джерелах та мистецтвознавчому аналізі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Першим кроком до виявлення міжнаціональних зв'язків у галузі ювелірного мистецтва виявилось тюркське походження слова «ґердан». Енциклопедія сучасної України дає наступне визначення: «тюрк. «ґерден», «ґардан» (шия) – узагальнена назва жіночих та чоловічих прикрас з дрібного намиста, бісеру й стеклярусу. Відомі у багатьох країнах світу» [2]. Етимологічний словник української мови більш детально висвітлює походження: «[ґердáн] «пов'язка (з бусами) на шиї або голові», [ґардан, *gierdan*] – запозичення з румунської мови; рум. *gherdán* «намисто, буси» через болг. ґердан походить від тур. *gerdan* (*gerden*) «шия», що зводиться до перс. *gerden*» [3; 499].

О. Федорчук констатує поширення назви «ґердан» серед болгар, молдаван, румунів і сербів [22; 6]. Зазначена теза є вкрай важливою, адже саме балканські народи разом з Україною зазнали значного впливу з боку Османської імперії, а відтак, тюркської мовної культури протягом XV–XVIII століть.

Відзначимо побутування жіночої нагрудної прикраси з відповідною морфемою *gerdan* (*gerden* – «шия») серед народів Середньоазійських республік: Казахстану, Узбекистану, Туркменистану, Таджикистану, Киргизстану.

Зебігардон, зебісіна – ювелірний виріб, жіноча нагрудна прикраса, поширена в Ташкенті, Самарканді, Ферганській долині [23, 27]. Нагрудні прикраси зебі-гадран – це складні комплекси, сформовані з центрального крупного медальйона-кулона й додаткових невеликих прямокутних медальйонів, поєднаних між собою рядами ажурних мідних чи срібних ланцюжків. Декорувались емаллю, напівдорогоцінним камінням чи кольоровим склом, філігранню [26].

Узбецька назва прикраси «назі-гардан» (*nazi-gardan*) складається з двох частин: «назі» – «краса» і «гардан» – «шия», що означає «краса шиї» чи «жіноча краса» [24; 116].

У Київському Національному музеї ім. Богдана і Варвари Ханенків зберігається зебі-гардон, «ймовірно, з Узбекистану» [9; 271]:

Малюнок 1. Зебі-гардон, нагрудна прикраса. Центральна Азія, XIX ст., мідний сплав, бірюза, коралі, перламутр, кольорове скло, філігрань, сріблення, золочення. Довжина 43 см [9].

Із метою подальшого висвітлення євразійських зв'язків звернемо увагу на етимологію чоловічого гердану, на кінцях якого закріплювали невеличке дзеркальце. Прикраса, поширена на Буковині, мала назви «басма», «басман», «басаман» [20; 130, 21; 531]:

Малюнок 2-3. Басма, Буковина, бісер [10; 1].

Як з'ясувалося, це слово «запозичено давніше з татарської і пізніше з турецької мов: татарське *басма* («тиск»), турецьке *basma* «друкування, ситець» походять від тюркського *байса* («відбиток»), спільнотюркського кореня *bas* «тиснути, давити», (іст.) грамота татарського хана [3; 148].

Протягом XIII−XV ст. басомою називали особливу пластинку, яка видавалась татаро-монгольськими володарями як вірча грамота. Ранній вид такого знаку в Китаї мав назву *па́йцза*, також *пайза, пайдза* (з кит. *páizi* – «дощечка; табличка») – металева чи дерев'яна пластина з написом, як символ делегування влади, зокрема, для ординських збирачів податків – баскаків [14]. Носилась за допомогою шнура чи ланцюга на шиї чи поясі. Археологи знаходили срібні та бронзові пайцзи XIII–XIV ст. на теренах лісостепового Лівобережжя України [18; 23]. Важливо відзначити маскулінний характер спорідненості пайцзи з буковинською «басмою» – суто чоловічиим герданом, у якому блиск металевої пластини заміщувало дзеркальце.

Відтак, аналіз етимології дозволяє припустит архаїчне азійське походження розеткового гердану, не обмежуючись європейськими впливами. А також виявити вектор міграції прикраси: від Китаю і Центральноазійських республік – через Туреччину, Молдову, Румунію й Болгарію до України, завжди враховуючи нелінійність процесів запозичень.

Із метою уточнення запропонованого руху необхідно долучити огляд історичних подій, які вплинули на мовну асиміляцію, зокрема.

Для даного дослідження важливо почати відлік євроазійських контактів із XI ст., коли дніпровські степи стали притулком для половецьких кочових племен з Азії. Свідченням цих процесів виступають половецькі статуї, що зберігаються, зокрема, у колекції Національного історичного музею ім. Д. Яворницького в м. Дніпро. Усі фігури датуються XII–XIII ст., адже це час найвищого розквіту половецького монументального мистецтва [7]. Увагу привертають жіночі постаті з викарбованими нагрудними прикрасами. На одній монументальній фігурі зображене своєрідне «кольє» доволі складної композиції. Довкола шиї – два ряди квадратних пластин, по центру від яких спускається між грудями до пояса «ланцюг», що тримає розетку у вигляді солярного знака, розділеного на сегменти:

Малюнок 4. Половецька скульптура, XII–XIII ст., Національний історичний музей ім. Д. Яворницького, м. Дніпро. Фото автора.

Вважаємо, що половецькі статуї засвідчують трансфер азійських ювелірних традицій в український культурний простір. Звісно, неможливо констатувати, з яких матеріалів зроблені половецькі прикраси на монументальних скульптурах. Утім, О. Федорчук підкреслює, що за часів скіфської (VII ст. до н. е. – II ст. н. е.) та сарматської культур (III ст. до н. е. – IV ст. н. е.) були поширені прикраси з пастових та скляних намистин [22; 10].

Отже, карбування на грудях кам'яних скульптур українського півдня XII–XIII століть – вагомий аргумент, який засвідчує існування доволі складних композицій оздоб у строї кочових тюркомовних племен та просування східних традицій на терени України.

І хоча науковці повідомляють про певний вплив на українські діалекти старокиївської доби печенізької та половецької мов [19], за часів Київської держави лексема «ґердан» не

зустрічається. «Найуживанішими в досліджуваних текстах є іменники *гривьна, злато, бисеръ*» [16; 208]. Можемо припустити, що просування тюркомовних народів на територію України від скіфських часів до XIV ст. не призвело до укорінення слова «ґердан» у лексику автохтонного населення України. І тільки потужна військова експансія з XV ст. сприяла значному розширенню мовних контактів.

Масштабний османський напад на Західні території України відбувся у 1498–1499 роках. І якщо прослідкувати рух орди кримського хана з урахуванням сучасного адміністративного розподілу, то окреслюється наступний вектор: із центральної України (Київщина, Чернігівщина) на Вінничину, Хмельниччину, через Тернопільщину на Львівщину, Волинську область до нинішньої Польщі (м. Хелм).

На початку XVI ст. османи захопили Валахію і Молдавію (з Буковиною у складі). Піісля перемоги під Могачем (1526 р.) над військом угорського короля Людовіка II Ягелона, імперія оволоділа більшою частиною Угорщини [13; 654]. На теперішніх землях Румунії, Сербії та Угорщини утворено бейлербейлик (найбільша адміністративна одиниця імперії) Темешвар (нині м. Тімішоара в Румунії), який існував упродовж 1552–1716 років.

Влада Порти поширилась також і на українські території. Протягом 1672–1699 рр. на Поділлі існувала провінція Кам'янецький еялет [5; 54]. У 1713 р. утворено Хотинське нахіє (територія Чернівецької області та частини Єдинецького повіту Молдови). Османська влада над Хотином закінчилась у 1806 році, коли місто втретє й остаточно окупували російські війська [15].

Отже, з кінця XV по XVIII ст. вплив османської імперії охопив Поділля, Покуття, Південну Гуцульщину, Буковину. У сучасному адміністративному розподілі це Вінницька, центр і південь Хмельницької, південь Тернопільської, південь Івано-Франківської та Чернівецька області [13; 660]. Тож південно-західну частина України можемо вважати осередком первинної локалізації гердану. Центральні та східні території країни не набули такого статусу, оскільки були лише транзитними для досягнення мети Порти щодо європейського панування. Через суттєвий вплив тюркської лексики на мовний простір України можемо припустити, що слово «ґердан» також увійшло у повсякденність саме у результаті азійсько-європейських контактів протягом XV–XVIII століть.

Утім, вплив Османської імперії виходив за межі окупованих територій – збройні конфлікти відбувались під Хотином (1673 р.), Теребовлею (1675 р.), під Львовом (1672, 1695 рр.) і під Віднем (1683 р.). Варто додлати й стратегічний альянс між Французьким королівством та Османською імперією, укладений у 1528 році, який фактично зберігався до 1798 р. Саме Франція, наприкінці XVII – початку XVIII ст. поширила захоплення турецькою культурою – «тюркері» (turquerie). Тож оминати україно-османські контакти у контексті дослідження нагрудних прикрас, обмежуючись Європою – неможливо.

Мистецтвознавча складова дослідження дозволила висвітлити як унікальність ґердану, так і його певну схожість із центральноазійськими зразками.

Перша відмінна риса – у використанні матеріалів. Якщо майстри-хорезмійці для зебі-гардону використовували мідні сплави, срібло, напівкоштовні мінерали та кольорове скло, то український ґердан створювався з бісеру. Важливо, що на території Вінницької обл. археологи знаходять у похованнях цей матеріал, що доводить автентичність традиції бісерних виробів. Зокрема, у могильнику Черняхівської культури III–IV ст. н. е. основною частиною знахідок виявився дрібний скляний бісер синього кольору (подекуди в одному місці нараховувалось до 300 одиниць бісеринок), а також намистини зі скла [11].

Використання різних матеріалів у нагрудних прикрасах Азії та України сформувало й певні структурні відмінності. Металеві ланцюжки, що скріплюють медальйони зебі-гардану, створюють ефект ажурності [мал. 5], тоді як український гердан із бісеру в техніці нанизування чи тканння тяжіє до щільної килимової геометрики [мал. 6]. Але існують варіанти гердану й ажурної структури, у якій домінуючі медалйони поєднуються разками бісеру, що надає схожість із середньоазійським взірцем [мал. 7]:

Малюнок 5. Зебі-гардан, прикраса жіноча нагрудна, Бухара. Кінець XIX – початок XX ст., приватна колекція, Ташкент [25].

Малюнок 6. Ґердан «висьорок», скляне намисто, бісер, доморобні нитки / нанизування, с. Лімна, Турківський р-н, Львівська обл. 23х3,5 см. [10].

Малюнок 7. Бєлякова В., гердан «висьорок», бісер, нанизування, м. Рівне, 47,5 см. Музей українського побуту Київського столичного університету ім. Б. Грінченка. Фото автора.

Принцип композиційної побудови прикрас є тотожним – дві стрічки, об'єднані центральним елементом. Головною фігурою середньоазійської підвіски є великий плаский медальйон у формі плоду мигдалю, увінчаного трилисником. Центром українського гердану є розетка у вигляді прямокутника чи ромба. Буковинська басма також складається з двох стрічок, об'єднаних розеткою, в яку вплетено дзеркальце.

Компаративний аналіз художніх особливостей нагрудних прикрас дозволяє висловити гіпотезу щодо середньоазійських джерел композиції розеткового гердану. Адже упродовж XI–XIV ст. на теренах Київської Руси існували нагрудні прикраси у вигляді гривни чи зразків бусин і назви «ґердан» не існувало, як було зазначено вище. Вважаємо, що більш складна композиція – об'єднання двох стрічок центральним медальйоном – ймовірно, була експортована з Середньої Азії за часів експансії Османської імперії.

Висновки. Базуючись на етимології, історичних джерелах та мистецтвознавчому аналізі обгрунтувано гіпотезу щодо впливів тюркської культури на витоки й укорінення розеткового ґердану на теренах України.

Дослідження етимології слова «ґердан» виявило середньоазійський ареал походження назви (Таджикистан, Туркменистан, Узбекистан, Казахстан, Киргизстан), де набули поширення прикраси зеб-гардан і назі-гардан. Припускаємо, що походження чоловічого ґердану басма має давні китайські корені. Пайдза – довірча грамота від китайських правителів (відома з VII ст.) поширилась протягом XIII−XV ст. як *байса* (тюрк. «відбиток») на теренах Європи, охоплених владою Османської імперієї.

Історичний вектор дослідження сприяв висвітленню військово-політичних подій XV–XVIII століть, у результаті яких вплив османської імперії охопив Поділля, Покуття, Південну Гуцульщину, Буковину а також Румунію і Молдову. Тож, південо-західну частина України з порубіжними територіями можемо вважати осередком первинної локалізації розеткового ґердану у результаті османської експансії. Відтак, зазначена бісерна оздоба набуває ознак мультикультурного явища.

Нагрудна оздоба зебі-гардан і символ влади басма шляхом військово-політичних протистоянь з Османською імперією (XV–XVIII ст.) потрапили на українську територію, де з архаїчних часів існувала традиція виготовлення прикрас із пастових та скляних намистин (скіфська доба, з VII ст. до н. е.) та бісеру й кольорового скла (Черняхівська культура, III–V ст.).

Традиція бісерних оздоб народного одягу хоча й була відкритою до зовнішніх впливів, однак удосконалювалась в автентичному українському середовищі, що безперечно стало визначальною умовою формування самобутніх рис гердану як унікального художнього явища у євразійському культурному контексті.

Варто відзначити актуальність дослідження для сучасних практиків-ювелірів: розуміння азійсько-європейського вектору поширення прикрас сприятиме не тільки збагаченню художньої виразності творів, а й укріпленню відносин із державами Сходу.

Список використаної літератури

1. Буковинський центр культури і мистецтв. URL: bukcentre.cv.ua/index.php/tradytsiina-kultura/tradytsiini-remesla/7064-nashi-choloviky-khochut-i-vmiyut-buty-vyraznymy-maystrynya-nanyzuvannya-biseru-hanna-vatamanyuk.html.

2. Ґердан. Енциклопедія сучасної України. URL: https:// esu.com.ua/article-25570

3. Етимологічний словник української мови: В 7 т. Т. 1: А–Г / Ред. кол.: О. С. Мельничук (гол. ред.), І. К. Білодід, В.Т. Коломієць, О. Б. Ткаченко. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наук. думка, 1982. 632 с.

4. Іваневич Л. А. Традиційний одяг українців Поділля (друга половина XIX–початок XXI ст.): історія, класифікація, конструктивно-художні та регіонально-локальні особливості. Хмельницький : ФОП Мельник А.А., 2021. 797 с.

5. Кам'янецький еялет. Енциклопедія історії України: Т. 4: Ка–Ком / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ : Наук. думка, 2007. С. 54–55.

6. Кадыров В. Киргизстан. Национальные украшения народов Центральной Азии. Бишкек : Раритет, 2007. 56 с.

7. Колекція кам'яної пластики. URL: https://www. museum.dp.ua/uk/collection16/

8. Косміна О. Ю. Традиційне вбрання українців. Т. І: Лісостеп. Степ. 160 с.; Т. ІІ: Полісся, Карпати. 160 с. Київ : Балтія-Друк, 2008.

9. Мистецтво Азії та ісламського світу / за ред. Г. Рудик. Київ : Сафран, 2023. 352 с.

10. Музей народної архітектури і побуту у Львові ім. Климентія Шептицького. URL: ua.museum-digital.org/object/25561

11. На Вінниччині археологи виявили знахідки часів Трипільської та Черняхівської культур. URL: https://old.honchar.org.ua/p/na-vinnychyni-arheolohy-vyyavyly-znahidky-chasiv-trypilskoji-ta-chernyahivskoji-kultur/

12. Наказ Міністерства культури та інформаційної політики України від 12.07.2023 № 380 Про включення до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України. URL: https://mcsc.gov.ua/wp-content/uploads/2023/07/nakaz-mkip-vid-12.07.2023-%E2%84%96-380.pdf

13. Османська імперія. Енциклопедія історії України: Т. 4: Ка–О / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. Інститут історії України. Київ : Наук. думка», 2007. С. 652–664.

14. Пайцза. URL: https:// uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D0%B9% D1%86%D0%B7% D0%B0

15. Позняков Д. Османські військові підрозділи на території хотинської нахіє у XVIII–XIX столітті: яничарські орти та липки-татари URL: https://khotynska-fortecya.cv.ua/57-0/456/

16. Сібрук А. Структура та семантика назв прикрас (на основі памяток XI–XIV ст.): дис. … канд. філолог. наук: 10.02.01 / Київ. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. Київ, 2011. 267 с.

17. Стельмащук Г., Врочинська Г. Історія традиційних українських прикрас. Київ : Балтія-Друк, 2020. 184 с.

18. Супруненко О. Б., Приймак В. В., Мироненко К. М. Старожитності золотоординського часу Дніпровського лісостепового Лівобережжя. Київ-Полтава : «Археологія», 2004. 82 с.

19. Українсько-тюркські мовні контакти. Українська мова: Енциклопедія. Київ: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2000. URL: http://litopys.org.ua/ukrmova/um132.htm

20. Фединчук О. Шийно-нагрудні чоловічі та жіночі бісерні прикраси Північної Буковини. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*. 2018. Вип. 35. С. 124–139. DOI 10.5281/zenodo.1313126.

21. Федорчук О. Бісерне оздоблення народної ноші українців: концепція етномистецької традиції (на матеріалах Північної Буковини, Західного Поділля, Покуття та Гуцульщини): дис. ... д-ра іст. наук: 07.00.05 / Ін-т народознавства НАН України. Львів, 2021. 562 с.

22. Федорчук О. Українські народні прикраси з бісеру. Львів : Свічадо. 2007. 120 с.

23. Gyul E. Bukhara's Art of jewelry. Sanat. 2003. Issue #4. URL: https://sanat.orexca.com/2003/2003-4/history_art6-7/

24. The collection of the state museum of applied art and handicraft's history of Uzbekistan. Tashkent, 2022. 408 c.

25. Traditional Uzbek costume on matrrials of museum and private collections of Uzbekistan (Part 1). Tashkent, 2022. 408 c.

26. What is women's jewelry zebigardan? URL: https://society.uz/news/detail/news/651.

27. Zebigardon. URL: https://uz.wikipedia.org/wiki/Zebigardon

References

1. Bukovynskyi tsentr kultury i mystetstv. URL: bukcentre.cv.ua/index.php/tradytsiina-kultura/tradytsiini-remesla/7064-nashi-choloviky-khochut-i-vmiyut-buty-vyraznymy-maystrynya-nanyzuvannya-biseru-hanna-vatamanyuk.html.

2. Gerdán. Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy. URL:https://esu.com.ua/article-25570.

3. Etymolohichnyi slovnyk ukrainskoi movy: V 7 t. T. 1: A–H / Red. kol.: O. S. Melnychuk (hol. red.), I. K. Bilodid, V.T. Kolomiiets, O. B. Tkachenko. In-t movoznavstva im. O. O. Potebni. Kyiv: Naukova dumka, 1982. 632 s.

4. Ivanevych L.A. Tradytsiinyi odiah ukraintsiv Podillia (druha polovyna XIX – pochatok XXI st.): istoriia, klasyfikatsiia, konstruktyvno-khudozhni ta rehionalno-lokalni osoblyvosti: monohrafiia. Khmelnytskyi : FOP Melnyk A. A., 2021. 797 s.

5. Kamianetskyi eialet. Entsyklopediia istorii Ukrainy: T. 4: Ka–Kom / Redkol.: V. A. Smolii (holova) ta in. NAN Ukrainy. Instytut istorii Ukrainy. Kyiv : Naukova dumka, 2007. S. 54–55.

6. Kadyrov V. Kyrhyzstan. Natsyonalnыe ukrashenyia narodov Tsentralnoi Azyy. Byshkek: Rarytet, 2007. 56 s.

7. Kolektsiia kamianoi plastyky. URL:https://www. museum.dp.ua/uk/collection16/

8. Kosmina O.Iu. Tradytsiine vbrannia ukraintsiv. Kyiv: Baltiia-Druk, 2008. T. I: Lisostep. Step. 160 s.; T. II: Polissia, Karpaty. 160 s. Kyiv : Baltiia-Druk, 2008.

9. Mystetstvo Azii ta islamskoho svitu / za red. H. Rudyk. Kyiv : Safran, 2023. 352 s.

10. Muzei narodnoi arkhitektury i pobutu u Lvovi imeni Klymentiia Sheptytskoho. URL:ua.museum-digital.org/object/ 25561.

11. Na Vinnychchyni arkheolohy vyiavyly znakhidky chasiv Trypilskoi ta Cherniakhivskoi kultur. URL: old.honchar.org.ua/p/na-vinnychyni-arheolohy-vyyavyly-znahidky-chasiv-trypilskoji-ta-chernyahivskoji-kultur/

12. Nakaz Ministerstva kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy vid 12.07.2023 № 380 Pro vkliuchennia do Natsionalnoho pereliku elementiv nematerialnoi kulturnoi spadshchyny Ukrainy. URL:https://mcsc.gov.ua/wp-content/uploads/2023/07/nakaz-mkip-vid-12.07.2023-%E2%84%96-380.pdf.

13. Osmanska imperiia. Entsyklopediia istorii Ukrainy: T. 4: Ka – O / Redkol: V. A. Smolii (holova) ta in. NAN Ukrainy. Instytut istorii Ukrainy. Kyiv : «Naukova dumka», 2007. S. 652–664.

14.Paitsza.URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D0%B9%D1%86%D0%B7%D0%B0.

15. Pozniakov D. Osmanski viiskovi pidrozdily na terytorii khotynskoi nakhiie u XVIII–XIX stolitti: yanycharski orty ta lypky-tatary. URL:https://khotynska-fortecya.cv.ua/57-0/456/

16. Sibruk A. Struktura ta semantyka nazv prykras (na osnovi pamiatok XI–XIV st.): dys. …kand. filoloh. nauk: 10.02.01 / Ped. un-t im. M.P. Drahomanova. Kyiv 2011. 267 s.

17. Stelmashchuk H., Vrochynska H. Istoriia tradytsiinykh ukrainskykh prykras. Kyiv : Baltiia-Druk, 2020. 184 s.

18. Suprunenko O.B., Pryimak V.V., Myronenko K.M. Starozhytnosti zolotoordynskoho chasu Dniprovskoho lisostepovoho Livoberezhzhia. Kyiv-Poltava : «Arkheolohiia», 2004. [82 s.]. S. 23.

19. Ukrainsko-tiurkski movni kontakty. Ukrainska mova: Entsyklopediia. Kyiv: Ukrainska entsyklopediia im. M. P. Bazhana, 2000. URL:http://litopys.org.ua/ukrmova/um132.htm

20. Fedynchuk O. Shyino-nahrudni cholovichi ta zhinochi biserni prykrasy Pivnichnoi Bukovyny. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*. 2018. Vyp. 35. S. 124–139. DOI 10.5281/zenodo.1313126.

21. Fedorchuk O. Biserne ozdoblennia narodnoi noshi ukraintsiv: kontseptsiia etnomystetskoi tradytsii (na materialakh Pivnichnoi Bukovyny, Zakhidnoho Podillia, Pokuttia ta Hutsulshchyny): dys. ... d-ra ist. nauk: 07.00.05 / In-t ukrainoznavstva NAN Ukrainy. Lviv, 2021. 562 s.

22. Fedorchuk O. Ukrainski narodni prykrasy z biseru. Lviv : Svichado. 2007. 120 s.

23. Gyul E. Bukhara's Art of jewelry. Sanat. 2003. Issue #4 URL:sanat.orexca.com/2003/2003-4/history_art6-7/

24. The collection of the state museum of applied art and handicraft's history of Uzbekistan. Tashkent, 2022. 408 c.

25. Traditional Uzbek costume on matrrials of museum and private collections of Uzbekistan (Part 1). Tashkent, 2022. 408 c.

26.What is women's jewelry zebigardan? URL:https://society.uz/news/detail/news/651

27. Zebigardon. URL: https://uz.wikipedia.org/wiki/Zebigardon

UDC 746.5:391(477)

ROSETTE GERDAN AS AN EXAMPLE OF THE EURASIAN MIGRATION PROCESSES OF GLASS JEWELLERY

Olha KONOVALOVA – Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of Fine Arts Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv,

The article examines the genesis of the rosette gerdan breast ornament, searching for the origins of the form, the ways of migration and its use on the territory of Ukraine.

The analysis of the etymology of the name «gerdan» (turkic. «gerden» – neck) has revealed the primary location of the decoration, which is associated with the Central Asian cultural region. In Uzbekistan, Kazakhstan, and Kyrgyzstan, a common piece of jewellery is the zebi-gardon (turkic for «chest jewellery»). The similarity of the artistic features of the gerdan and zebi-gardon allowed us to put forward a hypothesis about the Turkic origins of the compositional solution of Ukrainian jewellery. After all, by the 15 th century, the time of the Ottomans' active expansion into Ukraine, jewellery of a different design, such as the hryvnia and monisto, was widespread.

A review of the historical contacts of Turkic peoples has revealed the routes of migration of the gerdan caused by the spread of the Ottoman Empire's power from the late 15th to the 17 th century to the southwestern part of Ukraine, as well as Moldova and Romania. The territory of the original location from which the rosette gerdan form spread was identified: Podillia, Pokuttya, Southern Hutsulshchyna, Bukovyna (Vinnytsia, the centre and south of Khmelnytskyi, southern Ternopil, southern Ivano-Frankivsk, and Chernivtsi regions).

On the basis of the analysis of Eurasian contacts, the hypothesis of the appearance of the rosette gerdan on the territory of Ukraine in the 18 th century is proved. It has been found that the origin of the men's basma gerdan has archaic Asian roots, as a derivative of the Turkic *baisa* («imprint») – a lexeme for a letter of trust, a symbol of power of the Tatar-Mongol khans of the 13 th-15 th centuries.

The author proposes the concept of gerdan decoration as a multicultural object, in which archaic local traditions of creating coloured glass decorations have absorbed Turkic linguistic and artistic and constructive principles as a result of Eurasian migration processes.

Key words: gerdan, beads, glass, jewellery, decorative art, Ukrainian folk costume.

Стаття надійшла до редакції 28.04.2025
Отримано після доопрацювання 12.05.2025
Прийнято до друку 20.05.2025

УДК 792.8(477)

МИСТЕЦТВО ТАНЦЮ ЯК ТРАНСЛЯТОР КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Олена КУРДУПОВА – старший викладач кафедри народної хореографії,
Харківська державна академії культури, м. Харків,
https://orcid.org/0009-0003-0853-0014
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.943
kurdua@gmail.com
Лариса ДЕГТЯР – старший викладач кафедри народної хореографії,
Харківська державна академії культури, м. Харків,
https://orcid.org/0000-0001-8707-3752
degtyar.laris@gmail.com
Еліна САМОЙЛОВА – викладач кафедри сучасної хореографії
та спортивно-оздоровчих технологій, Харківська державна академії культури, м. Харків,
https://orcid.org/0000-0002-3148-8868
samoilova.elina90@gmail.com

Стаття досліджує художньо-естетичні можливості хореографічного мистецтва в його здатності структурувати і відтворювати культурну пам'ять України на сучасному етапі. Культурну пам'ять охарактеризовано як сукупність носіїв і практик із відтворення національної ідентичності в спільноті. Зазначено, що культурна пам'ять і національна самобутність у мистецтві танцю представлені на різних рівнях за допомогою музично-ритмічних образів і засобів хореографічної виразності. Показано художньо-концептуальні можливості класичної, народної, бальної та сучасної хореографії, відмінність між якими зумовлена особливостями становлення в радянський період, варіативністю залучення українського матеріалу та наближення до подій сучасності, що забезпечує формування культурної пам'яті української нації. Наголошено на тому, що універсальна хореографічна лексика долучається до представленості України в міжнародному контексті, тоді як опора на класичний і сучасний український матеріал відповідає процесам націотворення в Україні.

Ключові слова: хореографія, викладання танцю, перформативні мистецтва, культурна пам'ять, народна хореографія, класичний танець, бальний танець, сучасний танець.

Постановка проблеми. Глобалізаційні процеси вимагають від мистецтва презентувати власну національну унікальність засобами мистецької виразності, тоді як хореографічна лексика володіє універсальною семантикою. Водночас танець, як складова перформативних мистецтв, стикається в Україні з викликами, пов'язаними з повномасштабною російсько-українською війною. Першочерговою потребою постає формування національної ідентичності для суспільства, що виборює своє майбутнє. Хореографічна лексика класичної, народної, бальної та сучасної хореографії в оптиці міждисциплінарного мистецько-культурологічного підходу відображує здатність танцю відтворювати культурне надбання нації, формувати національну ідентичність, водночас шукати нові форми та розкривати творчий потенціал танцю. Відтак, постає потреба теоретичного осмислення художньої представленості культурної пам'яті на прикладі танцю, а також у проекції на мистецьку освіту в галузі перформативних мистецтв.

Мета – дослідити художньо-естетичні можливості хореографічного мистецтва в його здатності структурувати і відтворювати культурну пам'ять в Україні на сучасному етапі.

Для досягнення мети необхідно охарактеризувати поняття культурної пам'яті, виявити специфіку мистецтва танцю в Україні в роки Незалежності, а також показати потенціал видів хореографії як практики культурної пам'яті.

Аналіз досліджень і публікацій з теми. Мистецтвознавчо-культурологічна оптика здатності танцю долучатися до формування культурної пам'яті української нації потребує наукової літератури в декількох вимірах. Зокрема, феномен культурної пам'яті та його зв'язок із мистецькими практиками висвітлили А. Ассман [2] і М. Ґолька [4]. У дослідженні В. Бріджиншоу [10] розглянуто потенціал танцю в глобалізаційній парадигмі. Українськими дослідниками хореографічне мистецтво висвітлено в різних аспектах за окремими напрямами танцю: класичний балет у дорадянський, радянський [3] і сучасний [5]; інституалізація та національна самобутність народної та бальної хореографії [6], національний компонент в історичному та сучасному періодах бальної хореографії [9]; сучасна хореографія як носій культурної пам'яті [7] й складова культури XXI ст. [8]. Тож, тенденцією з вивчення танцю є зміщення уваги з художньої цінності на загальнокультурну значимість. Загалом, інтерпретація танцю як художньої складової колективного пам'ятання потребує конкретизації на українському матеріалі.

Виклад основного матеріалу. Наголос на збереженні національної ідентичності, локальних культур і регіональних відмінностей є невід'ємним від процесів глобалізації. Зміщення дослідницької уваги з художньої цінності танцю на соціальне значення та вміння відображати культурне надбання розширить можливості мистецтвознавства та збагатить уявлення про призначення та перспективи танцю в Україні.

© Курдупова О., Дегтяр Л., Самойлова Е., 2025 р.

Натомість хореографічне мистецтво поки початково залучене до процесів націотворення та культурної дипломатії. Відтак, недооціненим залишається вміння танцю відтворювати культурне надбання нації, транслювати цінності української культури для національного та закордонного глядача. Водночас російсько-українська війна загострила кризові стани в мистецькій галузі та привернула увагу спільноти до вміння української сцени відтворювати національну самобутність і зберігати культурні цінності, що не конфліктує з поступом мистецтва. Зокрема танець, як складова мистецького процесу, за умов повномасштабної війни спроможний відтворювати засобами хореографічної виразності й ідеями культурну пам'ять української нації. При розмаїтті напрямів, шкіл і форм, класична, народна, бальна та сучасна хореографія є видами танцю, що сукупно відображають здатність української нації до практики колективної пам'яті та формування ідентичності. Підготовка майбутніх хореографів як складова мистецького процесу долучається до націотворення та спонукає до посилення наукової уваги в цьому питанні.

У першу чергу необхідно охарактеризувати поняття культурної пам'яті. Наукова рецепція культурної пам'яті започаткована Я. Ассманом наприкінці XX ст. і спрямована на її визначення у символічному вимірі (як колективна пам'ять спільноти, трансльована на рівні ідей і фіксована в просторі) та функціональному (як сукупність практик зі збереження й трансляції пам'яті для формування ідентичності в спільноті) призначенні. Відтоді уточнення та розширення теорія А. Ассман, яка дослідила культурну пам'ять як сукупність різних проявів і форм, у тому числі в мистецтві. На думку А. Ассман, культурна пам'ять спільноти зберігається рівною мірою в матеріальних і нематеріальних носіях (в її термінології – медіях), які не конфліктують один з одним, а навпаки доповнюють, «продовжують існувати один з одним і підпадають під різні форми тривкості й перервності культурної пам'яті… йдеться про дедалі складнішу структуру накладання й перехрещення різноманітних шарів пам'яті: шару текстів, реліктів, слідів і відходів. Однак при цьому вирішальними є не лише медії пам'яті як такі, а й різноманітні герменевтики, що виникають разом із ними» [2; 230]. Тобто культурна пам'ять зумовлена її носіями, через що має різну тривалість і способи її інтерпретації та прийняття суспільством.

У зв'язку з тезою А. Ассман, варто відповісти на питання про якісні характеристики мистецтва як носія культурної пам'яті. Помічною стане думка польського дослідника М. Ґольки, котрий зазначив, що мистецтво у вимірах культурної пам'яті володіє особливістю відтворювати суттєві ознаки реальності. Також матеріальні та нематеріальні витвори мистецтва характеризуються довготривалістю і зберігають пам'ять про певні періоди життя суспільства на момент їх створення. З цієї причини «пам'ять триває не лише у витворах мистецтва, а й через мистецтво» [4; 110]. Варто продовжити думку дослідника та зазначити, що мистецтво є практикою відтворення світу за допомогою художніх образів, які поєднують унікальне та суттєве, через що мистецтво здатне зберігати і відтворювати колективний досвід спільноти за допомогою художніх образів як концентрованої пам'яті. Відтак, ціннісна складова мистецтва в суспільстві зумовлює тривалість існування його зразків, чим допомагає формуванню культурної пам'яті.

Не менш вагомою для визначення зв'язку між мистецтвом і культурною пам'яттю є думка А. Ассман про мистецтво як джерело збереження культурної пам'яті шляхом набуття індивідуальної цінності. Мистецькі практики, в порівнянні з архівом або бібліотекою, «нічого не зберігають, проте підкреслюють значення індивідуального та культурного збереження та архівації… За допомогою такого медіума як мистецтво, культурна пам'ять стає рефлексивною» [2; 388]. Тобто мистецтво не лише зберігає культурну пам'ять для спільноти, а також інтерпретує, надає ознак часу, авторського бачення, образності, жанрової приналежності, художньої цінності.

Тепер потрібно звузитися до перформативних практик і виявити специфіку мистецтва танцю в Україні в період Незалежності. Перш ніж показати, чи придатне хореографічне мистецтво в сучасній Україні до збереження та передачі культурної пам'яті як необхідної складової національної ідентичності, варто надати характеристику соціокультурному контексту радянського періоду існування танцю як необхідної передумови його повномірного розуміння.

Вивчення наукової літератури показало, що за умов адміністративно-командної системи, заборони закордонних творчих контактів, панування соцреалізму як єдино правильного методу в мистецтві, влада формувала різне ставлення до різних видів танцю в суспільстві. Як зазначали, зокрема, Т. Благова, І. Климчук, О. Широковська та Д. Федорченко, розвиток отримали класичний балет і народна хореографія, натомість бальна хореографія була в упослідженому статусі як приналежна до дворянської культури. Протягом 1950–1980 рр. в Україні відбулося професійне становлення обох видів танцю й освіти в галузі [9; 257]. У 1920–1930 рр. почали роботу театри опери та балету в м. Київ, Харків, Одеса [2; 68–69].

Проте, навіть маючи підтримку з боку держави, класичний балет і народна хореографія зазнавали системної деформації з ідеологічних причин. Інструктивно-методичні матеріали і технології для підготовки майбутніх виконавців були регламентовані державою [9; 258]. Класичний балет мав спиратися виключно на хореографічну систему А. Ваганової, а репертуарна політика зазнавала цензури. Хоча школа

майстрів балету й система балетної освіти сформувалася в Україні у складі двох імперій ще наприкінці XIX ст. на базі гімназій і театрів (м. Київ, Харків) або в театрах і в приватних хореографічних студіях (м. Львів) [2; 68–69]. Дослідниця радянського періоду танцю І. Климчук із числа балетів української тематики виокремила такі як «Пан Каньовський» (1931 р., м. Київ), балет-п'єса «Маруся Богуславка» (1951 р., м. Київ) та створені за мотивами творів Т. Шевченка «Лілея» (1940 р., м. Київ), «Оксана» (1964 р., м. Донецьк), «Відьма» (1967 р., м. Львів). Науковиця вказала на відповідність вистав «теорії безконфліктності», яка позбавляла твори трагедійної складової та зобов'язувала до позитивного фіналу. Однак завдяки цим творам відбулося поєднання балетної системи з фольклорними мотивами та використання українського матеріалу на радянській сцені [6; 96–102].

Тоді як народна хореографія, першочергово уособлена діяльністю П. Вірського, мала відповідати розважально-комічному тону в зображенні народної культури, з надмірністю трюків і костюмами, які не відповідали традиційному одягу українців [9; 257]. Однак завдяки категорії комічного стало можливим ввести на радянську танцювальну сцену заборонений образ козака. Такого ж висновку дійшла І. Климчук, зазначивши, що у творах «Козачок, «Гопак», «Повзунець», великій формі «Запорожці» (1957 р.) виконавці, «зосереджуючись на відтворенні у лексиці та загальній образності танцю національних рис, що викликають захоплення, дають змогу глядачам відчути співпричетність до цієї спільноти веселих, віртуозних, сильних українців» [6; 87]. Як зазначив М. Голька, «в кожну пам'ять проникає дуже багато розпорошених і невпорядкованих змістів. Аби впливати на почуття тотожності, вони мусять бути якимось способом структуровані, що здебільшого здійснюється через надання їм певної наративності» [4; 65]. Тобто навіть у відірваному від первинного етнографічного значення народна хореографія створювала сценічну історію України як розповідь про козацьку звитягу.

Натомість, як зазначила І. Климчук, бальна хореографія мала відходити від стандартної програми з європейськими та латиноамериканськими танцями і «відповідати ідеям соцреалізму та багатонаціональної країни, для чого хореографи методом стилізації поєднували елементи бальних танців із народними, зокрема, «українські «Гуцулочка» та «Ятраночка», російські «Російський ліричний» та «Сударушка», литовський «Рілліо», латиський «Вару-Вару» та ін.» [6; 147]. Тобто для радянського періоду танцювального мистецтва та освіти в галузі характерним було втручання держави, що, разом із відсутністю доступу до міжнародного досвіду, зумовило не органічний розвиток, а консервацію та використання українського матеріалу для ілюзії культурного розмаїття в радянському просторі.

Державна незалежність України зумовила зміни і в хореографічному мистецтві. Загалом, «у пострадянський період з'явилася свобода творчості, що сприяло розвитку сучасних танцювальних напрямів, таких як контемпорарі, модерн і експериментальний танець. Цей період також характеризується активною інтеграцією української хореографії у міжнародні мистецькі процеси та пошуком національної ідентичності в сучасному танці» [8; 43]. Доступ до міжнародного танцювального досвіду, участь у фестивально-конкурсному русі, згодом – підключення України до мережі Інтернет, активне використання соціальних мереж забезпечили залучення синтетичних форм, технологічних і жанрових нововведень. Також відбулося розширення танцювальної лексики та репертуарної палітри. Після Революції Гідності в Україні поступово впроваджувалася грантова підтримка мистецтва, в тому числі перформативних практик. Події повномасштабної російсько-української війни посилили увагу міжнародної спільноти до українського мистецтва, що збільшило розвиток грантової системи, спільнокошту, іменних стипендій для молодих виконавців і студентів мистецьких спеціальностей, програм з обміну, але висвітлило проблему відсутності меценатської діяльності й інвестування як системних явищ в галузі.

Однак, разом із вдосконаленням виконавської майстерності, танцювальне мистецтво стикнулося з проблемою домінування видовища над сенсом. Особливо помітною стала тенденція в ситуації з розважальним напрямом бальної хореографії, який, на чому наголошували, посилаючись на А. Крися, О. Широковська та Д. Федорченко, «був представлений в Україні шоу-програмами в нічних клубах, готелях, курортник зонах і характеризувався відходом від літературного матеріалу, акробатичними прийомами, технічними засобами, оптимістичною тематикою (радість, кохання, свято)» [9; 258].

Тим часом питання національної ідентичності, самобутності й культурної пам'яті концентрувалися навколо народної хореографії, яка успадкувала від радянського періоду деформовану радянською ідеологією образність, розбудовану на українському матеріалі. Тим не менш, Революція Гідності, анексія Криму, подальші події АТО та ООС, а особливо повномасштабне збройне вторгнення, оновили увагу до мистецтва як стратегічно важливого ресурсу в інформаційно-ідеологічному протистоянні та складової культурної дипломатії. Також набуло актуальності питання здатності мистецтва бути залученим до трансляції культурної пам'яті й національної ідентичності в українському суспільстві.

Відтак, варто показати потенціал видів хореографії як практики культурної пам'яті. Мистецтво, зокрема перформативні практики, осягає світ за допомогою художньої образності. Ритмо-пластична

образність танцю наділена здатністю комунікації з суспільством на невербальному рівні культури. Така властивість хореографічної образності вивищує її до універсальної семантики, чим підключає українську танцювальну традицію до міжнародної сцени. На думку В. Меліхова, універсальність хореографічної лексики посилюється за рахунок глобального інформаційного простору. Окрім того, «доступність хореографічної мови робить особисті акаунти українських танцюристів і сторінки театрів і танцювальних студій каналами інформування міжнародної спільноти про досвід війни цивільного населення. Інформативними є і ті сторінки, які припинили свою діяльність після 24 лютого 2022 р. Натомість вивчення медійного простору показало появу нових студій, освітніх проєктів і проведення заходів, що вказує на подальшу динаміку досліджуваного феномену» [7; 17]. Тож, хореографія в Україні на сучасному етапі долучається до глобалізованого світу та його комунікативних моделей через універсальну танцювальну лексику та цифрові можливості.

Однак В. Бріджиншоу, досліджуючи точки перетину між танцювальною та культурологічною теоріями, вказала на увагу до локальних культур і регіональних відмінностей як зняття напруги між глобалізованим світом, де домінує абстрактна категорія простору, в тому числі віртуального, та конкретними географічними локаціями, характеристикою яких є реальне фізичне місце [10; 34]. Тобто внутрішня потреба України звертатися до власного минулого та долучати його до сучасних перформативних практик синхронізована із загальною тенденцією до врахування культурного розмаїття, кероване ідеєю дотримання балансу між універсальним і локальним у культурі та в мистецтві.

Тоді як мистецький простір та мистецька освіта України долучаються до процесів націотворення. Вивчення хореографічної лексики, тематики, особливостей роботи з музикою, сценографією, розбудовою ритмо-пластичної образності, режисерсько-організаційних і педагогічних аспектів всіх видів танцю дозволяє виокремити роботу з культурної пам’яттю в кожного з них на власному рівні художньої представленості.

Класичний балет і народна хореографія продовжили традицію використання українського матеріалу, реагуючи на події війни. Класичний балет звертається до творів класичної літератури, зокрема, «Кобзар» (2016 р., м. Київ), «За двома зайцями» (2017 р., м. Київ), «Мойсей» (2024 р., м. Київ), «Кассандра» (2024 р., м. Київ), «LISOVA» (2025 р., м. Одеса), а також висвітлює сучасність у творах «Елегія воєнного часу» (2024 р., м. Київ) і «Драконячі пісні» (2024 р., м. Харків). Як зазначила дослідниця сучасного українського балету В. Зінченко, «саме в жанрі балету реалізовані одні з перших музично-сценічних рефлексій військових подій в Україні: вторгнення росіян 2014 року репрезентоване в балеті «Долі» Ю. Гомельської, знищення Маріуполя пережито у творі «Mariupol» І. Гаркуши, а доля українських біженців висвітлена в балеті «Мій дім на двох ногах» В. Рекала» [5; 6].

Так само в традиційній парадигмі залишається народна хореографія. Титульний колектив – Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського, – у 2022 р. включив до програми твір «Ми з України» [1], який містить характерні для народної хореографії елементи, але танцю передує вигук виконавців: «Ми з України!», що вказує на позицію колективу із засудження російської агресії. Тож, класичний балет і народна хореографія апелюють до історичного минулого України, закодованого в образності радянського періоду. Водночас реакція на події повномасштабної війни є наочною та відображує громадянську позицію, а не системні зміни в напрямах.

Натомість відображення культурної пам’яті в бальній та сучасній хореографії відбувається більш ускладнено. На думку І. Климчук, маргіналізований статус бальної хореографії в радянський період призвів до змушеної стилізації під народну хореографію, в результаті чого, «формування української школи бального танцю згодом пішло не шляхом впровадження конкретних національно впізнаваних маркерів, а через опосередкований символізм (специфічна чуттєва виконавська манера, взаємодія в парі, тематика образів в сценічному танцюванні та ін.)» [6; 165]. Окрім того, на чому наголосили О. Широковська та Д. Федорченко, бальним танцям на сучасному етапі властивий поділ на дозвіллєві та конкурсні, з незмінною структурою твору, малюнку танцю, рухами, видовищем і спортивною орієнтованістю, яка «забезпечує трансляцію національного компоненту наочно, залучаючи складові національної культури як символічне декларування громадянської позиції митців» [9; 259]. Тобто при незмінних складових твору й танцювальної лексики, зумовлених специфікою напряму, бальна хореографія спроможна відтворювати події сьогодення та долучатися до формування культурної пам’яті за допомогою наочності – одягу, елементів декору, музичного супроводу.

У свою чергу в сучасній хореографії, як сукупності танцювальних технік і стилів кінця XX – першої половини XXI ст., властиве домінування авторського бачення, імпровізаційний елемент, сприйняття творчого акту як дослідження себе та світу. Обшир емпіричного матеріалу з сучасної хореографії міститься на платформах «Let the Body Speak», «TanzLaboratorium», «Totem Dance Theatre», «Платформа сучасного танцю», які спрямовані на фіксацію індивідуального досвіду війни за допомогою танцю, комунікацію, обговорення теоретичних і практичних питань із хореографії. Вивчення змісту

платформ показало домінування малих форм як способу рефлексії над проявами війни. Як уточнив В. Меліхов, «модерний і постмодерний танець висвітлюють авторську позицію на рівні пластичних форм і є дослідженням власних внутрішніх станів виконавців… Тематично конструювання культурної пам'яті в просторі сучасної хореографії здійснюється шляхом переосмислення феномену героїзму, відходу від ідеалізації війни, порушення питань імміграції, власної домівки як життєвої цінності, сирітства, фізичного каліцтва, насильства над жінками, страху, невизначеності, а також надії та незламності» [7; 16–17]. Відтак, особливості сучасної хореографії дозволяють їй транслювати індивідуальний досвід виконавців у ритмо-пластичних формах, алегоризм яких не відсилає до літературного або етнографічного матеріалу, а специфіка напряму дозволяє відтворювати сьогодення без відсилки до історичного минулого.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Художньо-естетичні можливості хореографічного мистецтва в його здатності структурувати і відтворювати культурну пам'ять в Україні на сучасному етапі було досліджено з такими висновками. Культурну пам'ять було охарактеризовано як сукупність носіїв і практик із відтворення національної ідентичності, де мистецтво наділено властивістю довготривалого збереження. Специфікою мистецтва танцю в сучасній Україні вказано його синтезовану форму як транслятора культурної пам'яті. Показано художньо-концептуальні можливості видів хореографії, відмінність між якими зумовлена варіативністю залучення українського матеріалу та наближення до подій сучасності, що забезпечує формування культурної пам'яті української нації. За умов глобалізованого світу й цифровізації універсальна хореографічна лексика долучається до представленості України в міжнародному контексті, тоді як опора на класичний і сучасний український матеріал відповідає тенденціям з урахування культурного розмаїття.

Перспективами подальших досліджень можуть стати питання ревізії етнографічної, літературної та історичної спадщини в сучасних хореографічних творах, а також значення фахової освіти у збереженні культурної пам'яті української нації.

Список використаної літератури

1. «МИ З УКРАЇНИ» / ALL CITIES / SOLIDARITY EUROPEAN TOUR. URL: https:// www. youtube.com/watch?v=d7YihShnML0. (дата звернення: 7.05.2025).

2. Ассман А. Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті / пер. із нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2014. 440 с.

3. Горбатова Н. О. Становлення хореографічної освіти в Україні (кінець XIX – поч. XX століття). *Молодий вчений* : наук. журн. Херсон, 2017. № 7. С. 67–70. URL: nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_7_17. (дата звернення: 7.05.2025).

4. Голька М. Суспільна пам'ять та її імпланти / пер. з польськ. В. Саган. Київ : Ніка-Центр, 2022. 216 с.

5. Зінченко В. М. Український балет доби Незалежності: тенденції розвитку, жанрово-інтонаційна специфіка: дис. ... д-ра філософії: 025 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024. 241 с.

6. Климчук І. С. Українське хореографічне мистецтво 1950–1980-х років як чинник формування національної ідентичності : дис. ... канд. миств.: 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 198 с.

7. Меліхов В. І. Суб'єкт культурної пам'яті в сучасній хореографії незалежної України. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених, 17–18 квіт. 2025 р. У 2 ч. Ч. 1. Харків : ХДАК, 2025. С. 16–17.

8. Михайлов В., Неділько В., Бобровник Ю. Інтеграція сучасної хореографії в культурні події України XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук* : наук. зб. Дрогобиць. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. Дрогобич, Вип.79. Т. 2. 2024. С. 41–47. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-6.

9. Широковська О., Федорченко Д. Національний компонент у бальній хореографії України XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук* : наук. зб. Дрогобиць. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. Дрогобич, 2024. Вип. 82. Т. 2. С. 255–261. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-35.

10. Briginshaw V. A. Dance, Space and Subjectivity. Chichester : University College Chichester, University of Southampton, 2001. 319 p.

Reference

1. «MY Z UKRAINY» / ALL CITIES / SOLIDARITY EUROPEAN TOUR. URL: https:// www.youtube.com/watch?v=d7YihShnML0. (data zvernennia: 7.05.2025).

2. Assman A. Prostory spohadu. Formy transformatsii kulturnoi pamiati / per. z nim. K. Dmytrenko, L. Doronicheva, O. Yudin. Kyiv : Nika-Tsentr, 2014. 440 s. [in Ukrainian].

3. Horbatova N. O. Stanovlennia khoreohrafichnoi osvity v Ukraini (kinets XIX – poch. XX stolittia). Molodyi vchenyi : nauk. zhurnal. Kherson, 2017. №7. S. 67–70. URL: nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_7_17. (data zvernennia: 7.05.2025) [in Ukrainian].

4. Golka M. Suspilna pamiat ta yii implanty / per. z polsk. V. Sahan. Kyiv : Nika-Tsentr, 2022. 216 s. [in Ukrainian].

5. Zinchenko V. M. Ukrainskyi balet doby Nezalezhnosti: tendentsii rozvytku, zhanrovo-intonatsiina spetsyfika: dys. ... doktora filosofii: 025 Muzychne mystetstvo / Nats. muzych. akademiia Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2024. 241 s. [in Ukrainian].

6. Klymchuk I. S. Ukrainske khoreohrafichne mystetstvo 1950–1980-kh rokiv yak chynnyk formuvannia natsionalnoi

identychnosti : dys. ... kand. mystetstvozn.: 26.00.01 Teoriia ta istoriia kultury / Nats. akad. keriv. kadriv kultury i mystetstv. Kyiv, 2021. 198 s. [in Ukrainian].

7. Melikhov V. I. Subiekt kulturnoi pamiati v suchasnii khoreohrafii nezalezhnoi Ukrainy. Kultura ta informatsiine suspilstvo KhKhI stolittia : materialy mizhnar. nauk. konf. molodykh uchenykh, 17–18 kvitnia 2025 r. U 2 ch. Ch. 1. Kharkiv : KhDAK, 2025. S. 16–17 [in Ukrainian].

8. Mykhailov V., Nedilko V., Bobrovnyk Yu. Intehratsiia suchasnoi khoreohrafii v kulturni podii Ukrainy KhKhI stolittia. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : nauk. zb. Drohobytskoho derzh. ped. un tu im. Ivana Franka. Drohobych, Vyp.79. T.2. 2024. S. 41–47. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-6 [in Ukrainian].

9. Shyrokovska O., Fedorchenko D. Natsionalnyi komponent u balnii khoreohrafii Ukrainy KhKhI stolittia. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : nauk. zb. Drohobytskoho derzh. ped. un tu im. Ivana Franka. Drohobych, 2024. Vyp.82. T.2. S. 255–261. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-35 [in Ukrainian].

1. 10. Briginshaw V. A. Dance, Space and Subjectivity. Chichester : University College Chichester, University of Southampton, 2001. 319 p.

THE ART OF DANCE AS A TRANSLATOR OF CULTURAL MEMORY IN CONTEMPORARY UKRAINE

Olena KURDUPOVA – Senior Lecturer at the Department of Folk Dance, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv
Larysa DEHTIAR – Senior Lecturer at the Department of Folk Dance, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv
Elina SAMOILOVA – Lecturer at the Department of Contemporary Choreography and Sports and Wellness Technologies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The article explores the artistic and aesthetic possibilities of choreographic art in its ability to structure and reproduce the cultural memory of Ukraine at the present stage. Cultural memory is characterised as a set of carriers and practices for reproducing national identity in a community. It is noted that cultural memory and national identity in dance art are represented at different levels through musical and rhythmic images and means of choreographic expression. The artistic and conceptual possibilities of classical, folk, ballroom and contemporary choreography are demonstrated, the differences between which are determined by the peculiarities of their formation in the Soviet period, the variability of the use of Ukrainian material and the nearness to contemporary events, which ensures the formation of the cultural memory of the Ukrainian nation. It is emphasised that universal choreographic vocabulary contributes to the representation of Ukraine in the international context, while reliance on classical and contemporary Ukrainian material corresponds to the processes of nation-building in Ukraine.

Key words: choreography, dance teaching, performing arts, cultural memory, folk choreography, classical dance, ballroom dance, contemporary dance.

UDC 792.8(477)

THE ART OF DANCE AS A TRANSLATOR OF CULTURAL MEMORY IN CONTEMPORARY UKRAINE

Olena KURDUPOVA – Senior Lecturer at the Department of Folk Dance, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv
Larysa DEHTIAR – Senior Lecturer at the Department of Folk Dance, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv
Elina SAMOILOVA – Lecturer at the Department of Contemporary Choreography and Sports and Wellness Technologies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The aim of the article is to investigate the artistic and aesthetic possibilities of choreographic art in its ability to structure and reproduce cultural memory in Ukraine at the present stage.

The methodological basis of the investigation is an art history and cultural studies approach. Within this approach, methods of semiotic, comparative, and historical-genetic analysis were used.

Results. The connection between dance art and cultural memory is demonstrated. Cultural memory is characterised as a set of carriers and practices for reproducing national identity in a community. It is emphasised that art has the ability to preserve and interpret cultural memory in artistic images over a long period of time. It is noted that cultural memory and national identity in dance art are represented at different levels through musical and rhythmic images and means of choreographic expression. It is noted that the differences are due to the peculiarities of the trends and conditions of formation in the Soviet period. Ideological control over the training of future specialists and the repertoire of creative groups led to the deformation of Ukrainian imagery, but it contributed to the preservation of cultural memory. The artistic and conceptual possibilities of classical, folk, ballroom and contemporary choreography are demonstrated, the differences between which are determined by the variability of the use of Ukrainian material and the nearness to contemporary events, which ensures the formation of the cultural memory of the Ukrainian nation. Due to the globalised and digitalised world, a universal choreographic vocabulary contributes to Ukraine's representation in the international context. At the same time, reliance on classical and contemporary Ukrainian material corresponds to the processes of nation building in Ukraine.

Scientific novelty lies in the investigation of the artistic representation of cultural memory using the example of choreography and art education in the field of performing arts in modern Ukraine.

The practical significance lies in the use of the research results in teaching practical and theoretical disciplines in dance art. The materials can be used in the development of art projects and international dance projects, as well as in further scientific work on the study of the nation-building potential of choreography.

Key words: choreography, dance teaching, performing arts, cultural memory, folk choreography, classical dance, ballroom dance, contemporary dance.

Стаття надійшла до редакції 22.04.2025
Отримано після доопрацювання 18.05.2025
Прийнято до друку 22.05.2025

УДК 7.038.53(477):355.019.4:7.07

МИСТЕЦТВО НА ПЕРЕДОВІЙ : ВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРА ВІЙНИ ТА ОБРАЗ ПЕРЕМОГИ В УКРАЇНСЬКОМУ АРТ-ДИСКУРСІ 2022-2024 РОКІВ

Микола ЛЕВЧЕНКО – кандидат педагогічних наук, доцент,
професор кафедри культурології, Херсонський державний університет, Київ
https://orcid.org/0000-0002-4069-1729
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.944
levchenko@ksu.ks.ua
Лідія ЛИМАРЕНКО – доктор педагогічних наук, професор,
в. о. завідувачки кафедри культурології, Херсонський державний університет, Київ
https://orcid.org/ 0000-0002-2901-8429
llymarenko@ksu.ks.ua
Наталя ТЕРЕШЕНКО – кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри хореографічного мистецтва Херсонський державний університет, Київ
https://orcid.org/0000-0001-7851-0068
ntreshenko@gmail.com

Стаття присвячена дослідженню трансформації візуальної культури в Україні під впливом повномасштабного російського вторгнення у період 2022-2024 рр. *Метою дослідження* є виявлення відображення війни у різних формах візуального мистецтва та простеження процесу формування образу перемоги в українському арт-дискурсі. *Методологія дослідження* ґрунтується на комплексному підході, що включає: аналіз наукових публікацій з теорії візуальної культури та мистецтвознавства, присвячених дослідженню впливу війни на мистецтво; контент-аналіз візуальних матеріалів, представлених на виставках, у соціальних мережах та медіа, що відображають російсько-українську війну; аналіз інтерв'ю з митцями та кураторами мистецьких проєктів (частково представлені у тексті статті); синтез та інтерпретація отриманих даних для виявлення тенденцій та закономірностей формування образу перемоги. *Результати дослідження* демонструють значний вплив війни на українську візуальну культуру, що проявилося в: активізації документальної фіксації воєнних злочинів та гуманітарної катастрофи; використанні мистецтва як засобу терапії та осмислення травматичного досвіду; еволюції образу перемоги від героїчного опору до рефлексивного осмислення ціни свободи та необхідності відновлення; активному використанні цифрових технологій й соціальних мереж для поширення візуальної культури та культурного спротиву; зміщенні тематичного фокусу на питання національної ідентичності, героїзму та боротьби; появі нових іконографічних образів героїв та меморіальних практик (мурали). Дослідження виявило, що образ перемоги є динамічним та включає не лише звільнення територій, але й ментальне відновлення та утвердження української ідентичності. *Новизна дослідження* полягає у комплексному аналізі візуальної культури України в умовах повномасштабної війни 2022-2024 рр., виявленні ключових тенденцій її розвитку та особливостей формування образу перемоги в цей переломний історичний період. Здійснено узагальнення та систематизацію різноманітних візуальних практик, що відображають воєнний досвід українського суспільства та його прагнення до перемоги.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його результатів для подальших наукових розвідок у галузі візуальної культури, мистецтвознавства, історії та соціології. Матеріали статті стануть у нагоді для розробки навчальних курсів, музейних експозицій та культурних проєктів, спрямованих на осмислення досвіду війни, збереження пам'яті про героїв та формування національної ідентичності. Результати дослідження також можуть бути використані для аналізу інформаційного простору та протидії дезінформації в умовах воєнних конфліктів.

Ключові слова: арт-дискурс, візуальна культура, воєнна документалістика, героїзм, національна ідентичність, мурали, образ перемоги, російсько-українська війна, цифрове мистецтво.

Актуальність теми. Повномасштабна російсько-українська війна стала визначальною подією для сучасної України, глибоко вплинувши на всі сфери суспільного життя, зокрема й візуальну культуру. Дослідження того, як війна відображається в мистецтві та як формується образ перемоги, є надзвичайно важливим для розуміння сучасних культурних процесів, національної самоідентифікації та документування війни, зокрема, через мистецький інструментарій.

Постановка проблеми. Повномасштабна російсько-українська війна актуалізувала роль візуальної культури як потужного інструменту фіксації, осмислення та впливу. Проблема полягає у виявленні специфіки відображення війни в українському арт-дискурсі 2022-2024 рр. та аналізі формування

© Левченко М., Лимаренко Л., Терешенко Н., 2025 р.

образу перемоги засобами візуального мистецтва в умовах травматичного досвіду та боротьби за національну ідентичність й виживання та адаптацію.

*Огляд останніх публікацій.*При підготовці статті важливо було звернутися, насамперед, до концептуальних праць, автори яких висвітлюють проблематику розуміння візуальної культури та її ролі і місця в сучасному соціумі. До таких робіт належить дослідження А. Болейн «Візуальна культура», у змісті якої висвітлено бачення візуального як інструментів та стратегій, за допомогою яких людина намагається відповісти на питання «що», «хто», «де» й «коли». Адже візуальні образи супроводжують нас фактично протягом усього життя. Тому через візуальну культуру у самому широкому сенсі здобуваємо життєвий досвід, інтерпретуємо події. факти та явища, підживлюємо або руйнуємо стереотипи тощо [5]. Також необхідно зупинитися на статті О. Брюховецької, яку авторка присвятила ретельному огляду візуального повороту у культурі та академічних колах, наголосивши, що «Візуальна культура інституційно закріпилась в 1990-х роках, у період тріумфу постмодернізму, що відкинув усі можливі метанаративи (зокрема, ієрархічних відносин між високим мистецтвом і популярною культурою), а разом із ними критичну думку, укорінену в історії і в розумінні суспільства як такого, що перебуває в історичному русі, підмінивши його антропологічною концепцією культури, тому звинувачення нового дослідницького поля в обслуговуванні глобального капіталу не є цілковито безпідставними. Водночас, візуальні дослідження розвинули досить потужну тенденцію «критичного бачення» [6; 159-160].

Висвітлення російсько-української війни у формі візуальних образів (з 24 лютого 2022 р. по 15 березня 2023 р.) стало предметом наукового зацікавлення К. Кислюка. Дослідник вивчав контент популярних в Україні соціальних платформ, таких як YouTube, Facebook, Instagram, TikTok, Telegram. Аналіз проводився у широких рамках української культури як гібридного явища, що поєднує в собі унікальні конфігурації домодерних, модерних і постмодерних елементів [1]. С. Стоян досліджувала рефлексії митців в умовах війни, слушно зауваживши: «Війна стала для мистецтва романтиків тим «рубіконом», після якого творчість вже ніколи не зможе бути зорієнтованою лише на ідеали прекрасного, адже внутрішнє відчуття страху, самотності, безпорадності й жаху, здатні стимулювати народження не менш потужних і піднесених образів, аніж у минулому, перекодовуючи творчість на відображення внутрішніх, помежевих екзистенційних переживань» [20; 121]. Очевидно, що така характеристика впливу війни на творчість є актуальною й для російсько-української війни.

Мистецьким образам та смислам, творенню нової міфології війни, присвячена наукова розвідка О. Сморжевської [18]. М. Петрушкевич зосередилася на жіночих візуальних образах російсько-української війни у 2022 р. [15]. Реалістичне зображення війни у живописі, сюжети та образи муралів, пов'язані з російсько-українською війною, воєнні наративи в українських коміксах та цифровому мистецькому контенті, гумор і війна, історико-культурні трансформації візуального мистецтва під впливом війни – усе це вже є предметом наукового вивчення та осмислення [2, 9, 10, 12, 16].

Метою статті є дослідження особливостей візуальної культури в Україні у період 2022-2024 років, відображення російсько-української війни у різних формах мистецтва та простеження формування образу перемоги в українському арт-дискурсі.

Виклад основного матеріалу. Як указує А. Бойлен, «Візуальна культура не буває нейтральною, а отже, завжди має певну цінність. Візуальна культура це сила» [5; 17]. Маємо усвідомлювати, що «значення зображення, їхній вплив і вплив їхніх творців і споживачів, те, кого бачать і як саме, – довкола цих тем завжди точилися суперечки. (…) та якщо одні вважають візуальне стежкою до істини і знань, то інші називають його підступною дорогою до обману, брехні і фейків» [5; 16]. У сучасному світі, де інформація поширюється блискавично, візуальні образи стали потужним засобом впливу. Війна у фотографіях та відео – це не лише набір фактів, а емоції, які можуть змінити нашу думку, переконання і навіть сприйняття реальності.

Із перших годин повномасштабної війни здавалося, що все, крім цінності людського життя і свободи, втратило сенс. Мистецькі проєкти, статті про митців, творчі діалоги, численні мистецькі плани, як і загалом будь-які плани щодо свого життя, втратили значущість у перші дні та тижні війни. Головним завданням стало врятувати близьких, підтримати армію та захисників країни для всіх, хто не перебував на фронті. Все розділилося на «до» і «після», змушуючи суттєво переглянути життя відповідно до умов війни, які для всіх чи майже всіх були схожі на сповільнену зйомку фільму жахів, але це була неймовірна реальність, а не кіно: «Поміж іншого, першими думками частини опитаних було нерозуміння, сумніви та заперечення, що це відбувається насправді: «Чи я сплю чи це реальність». Деякі респондентки подумали: «Це таки сталося». Частина респонденток також перебували у нерозумінні, що станеться далі та що вони повинні робити: «Що робити? Куди бігти? Треба зателефонувати батькам! Що буде далі?» [4; 8]. За спогадами директорки Українського дому у Києві О. Вієру, станом на травень 2022 р. було відчуття, «що під час воєнного стану зможемо працювати виключно у форматі виставки плакату на фасаді будівлі Українського Дому. Такий був

тоді настрій і таке бачення. І саме в цей спосіб ми хотіли підтримати киян, демонструючи наявність і безперервність культурного життя у столиці» [7]. На наш погляд, одним із мистецьких проявів формування образу перемоги є виставкова діяльність, присвячена демонстрації творів українського образотворчого мистецтва, що апелює до витоків, архетипових образів. У даному контексті варто згадати про виставку творів М. Примаченко «Марія малює», що відбулася у липні-серпні 2023 р. в Українському домі. Відвідувачі мали можливість оглянути 100 раніше не представлених на широкий загал картин української мисткині з приватної колекції мистецтвознавця Е. Димшиця. Експозиція складалася переважно з картин, на яких художниця зобразила свої переживання трагічних подій: Другу світову війну. загибель чоловіка на цій війні, нацистську окупацію та бої за Київщину, післявоєнні труднощі життя, Чорнобильську катастрофу.

Разом із виставкою картин відбувалися просвітницькі лекції, семінари, майстер-класи [3]. Сучасна війна, яку ми всі переживаємо, ледь не позбавила нас частини робіт Марії Оксентіївни. Під час наступу російських загарбників 27 лютого 2022 р. в Іванкові на Київщині згорів Іванківський історико-краєзнавчий музей. Там зберігалося майже двадцять картин художниці. Частина з них перебувала на виставці в Києві, а частину місцеві жителі встигли сховати. Восени 2021 р. на стіні одного з будинків в Іванкові з'явився мурал із зображенням народної художниці Марії Оксентіївни Примаченко авторства О. Корбана. Проїжджаючи центральною вулицею селища, мешканці бачили спокійне та щасливе обличчя простої українки з непростим внутрішнім світом. Її натруджені руки, які випікали хліб, обробляли землю і впевнено тримали пензель, з-під якого створювалися химерні квіти, звірі та птахи [19; 218].

Після початкового шоку й апатії поступово настала адаптація до нових умов життя, яка виявила, що мистецтво має потужну терапевтичну функцію не лише для художника – через звільнення від травматичних переживань і страху, але й для глядачів. Твори мистецтва стали візуалізацією болю, страждань і безпорадності перед глобальною руйнацією минулого мирного життя [20; 120]. Перші місяці повномасштабної агресії ознаменувалися сплеском документального фіксування війни. Фотографії зруйнованих міст, обличчя біженців і портрети військових стали сильними свідченнями злочинів агресорів та стійкості українського народу. Соціальні мережі та медіа-платформи перетворилися на різновид галереї воєнних зображень, де швидко поширювалися візуальні докази вторгнення та гуманітарної катастрофи. Цей документальний потік заклав основу для подальшого осмислення війни в мистецтві.

Наприклад, навесні 2024 р. в офісному просторі компанії МХП відбулася виставка «Культура vs війна». У програмі заходу представлені «фотовиставка С. Михальчука та Костянтина й Влади Ліберових, і презентація трейлера повнометражного документального фільму «Культура vs війна» про митців, які під час війни стали на захист країни» [17]. Проєкт «Культура vs війна» розпочався у квітні 2022 р. як мистецьке дослідження, що висвітлює службу українських митців у ЗСУ, зосереджуючись на їхніх роздумах щодо особистих трансформацій в умовах війни та переосмисленні цінностей. Дослідження ініційоване Асоціацією «Дивись українське!». Проєкт, орієнтований на міжнародну аудиторію, з гастролями побував у понад 30 країнах. Продюсер А. Різоль підкреслює, що проєкт спрямований не лише на діаспору. Основною метою є просування українських наративів на ключових майданчиках, як-от Європарламент, Єврокомісія, парламенти провідних європейських країн і штаб-квартира ЮНЕСКО. Фотоекспозиція оператора, номінанта на «Оскар» і лауреата головної нагороди «Берлінале», С. Михальчука відображає цей початок вторгнення, евакуацію з Ірпеня, знищений літак «Мрія», звільнену Київщину, Ізюм, виставку знищеної російської техніки на День Незалежності, а також портрети військових і цивільних. Ще у перші дні повномасштабного вторгнення С. Михайльчук приєднався до лав ЗСУ і поєднував захист України зі своєю професійною діяльністю [17]. Саме ці його біографічно-документальні фото і є частиною сучасного арт-дискурсу візуальної культури російсько-української війни.

Фотоекспозиція Костянтина та Влади Ліберових також демонструє військову документалістику, на якій митці зосередилися з 2022 р. На вищезгаданій виставці їхні роботи – з Бахмута та його околиць, евакуація цивільного населення, кладовище снарядів на Харківщині. В одному зі своїх інтрев'ю В. Ліберова згадувала, як їх застало повномасштабне вторгнення та що вони робили у перші дні й тижні. Поміж іншого, були й спогади про фото, зроблені на вокзалі під час евакуації та їх емоційне сприйняття підписниками у соцмережах: «(…) І після того дня на вокзалі з камерою ми відчули причетність до чогось важливого. Стало зрозуміло, що у воєнний час фотографія також важлива та потрібна. Фіксація моменту потрібна. Після цього першого військового посту ми отримали багато повідомлень – люди дякували нам за емоційність та чесність. (…) Ще одна причина, чому ми вирішили документувати війну, – фейки, якими сповнені соціальні мережі. До 24 лютого у нас було близько 80 000 підписників, і так склалося, що приблизно половина з них на той момент були з росії. І коли з першого дня війни ми почали користуватися своїм голосом, намагаючись донести до нашої аудиторії всю правду про те, що відбувається в Україні, – почали отримувати від них повідомлення, що це все неправда, це постановочний контент і таке інше. Ми ж хотіли показати,

що все, що відбувається, правда. І ми могли це зробити. Тож ми поїхали туди, де війна. (…)» [13].

Виставка є максимально мінімалістичною. На ній немає нічого зайвого – лише полотна на дерев'яних підставках. Інформація представлена лаконічно: короткі відомості про авторів світлин, дати та здебільшого стислий коментар про локацію. Нібито вже все зрозуміло з першого погляду – на фото видно погляди втомлених військових, обійми у звільнених містах і пошкоджені внаслідок обстрілів прапори. Замість кураторських текстів красномовно звучить один із підписів до фото Ліберових, взятий з «Княжної» Т. Шевченка: «І бог не знає, а може й знає, та мовчить». Режисер, актор, сценарист А. Сеїтаблаєв, як герой документального фільму, створеного в рамках проєкту, висловив думку, що кіно і фотографія розташовані в єдиній площині та вдало доповнюють одне одного. Він вважає, що це не лише знімки, а зафіксована історія, через людину чи предмет, за якими стоїть багато подій. У наш час йому важко або навіть непотрібно розділяти технологічні відмінності між фотографією та кіно. В обох випадках, у руках професійної команди завжди є історія, біль, надія, лірика та обов'язково є певні почуття. Таким чином, ці види мистецтва амбівалентно доповнюють одне одного та існують на спільній території фіксації, створення, емпатії та небайдужості [17].

Візуальна культура воєнного часу швидко відгукувалася на події, відображаючи жахіття війни, героїчний опір і формуючи образ майбутньої перемоги. Зокрема, згадаємо мистецький проєкт П. Гудімова «Музи не мовчать», що поєднав образотворчі твори, скульптуру, музику та відео-роботи. Один зі співорганізаторів проєкту Б. Гой наголосив на важливості розвитку мистецтва в умовах війни, адже це не лише мистецькі рефлексії на проживання війни, виживання в її умовах, але й демонстрація спротиву, боротьби. Про що, свідчить, зокрема, небувалий сплеск візуальних образів українських героїв та героїнь, як конкретних людей, так і узагальнених, сенсових зображень. «Музи не мовчать» була розміщена на трьох поверхах Порохової вежі. Кожна частина мала свою назву та символізм. Куратор проєкту П. Гудімов емоційно написав, що саме культура надає «(…) можливість вибратися з болота минулого й саме Культура об'єднує нас та творить портрет гордої і складної країни. Саме Культура і є тією високотехнологічною зброєю, без якої перемога – не перемога. Ця війна показала неймовірне піднесення культури та відповідальності. Брехня і неприйняття свободи, бажання загнати в хлів («нє бить скотом» за Ляпісом), підміна понять і мерзотна пропаганда – традиційно фальшиві цінності, які нам пропонує сусід, не розуміючи нічого про нас і про нашу культуру. (…) Важливо визнати, що ми ще в дорозі до себе. І будь-яка перемога – це важка робота до і після. Перемога – це не парад на площі, це в середині, це глибоко, це біля самісінького серця, поряд із душею, це там, де культура як живе джерело, як крила, без яких ми не встигнемо, як кисень, без якого ми приречені. (…)» [8].

Згодом у візуальному мистецтві почали переважати більш рефлексивні та символічні образи. Художники зверталися до метафор, алегорій і міфів, щоб осягнути глибину травми та передати емоційний спектр переживань – від болю та гніву до надії та віри. У цьому контексті особливо вражає робота журналістки Я. Кононової «Ізюмський ліс». 15 вересня 2022 р. біля Ізюма на Харківщині, нещодавно звільненого українськими військами, знайшли масові поховання. Рятувальники разом зі слідчими групами розпочали ексгумацію тіл, щоб встановити кількість загиблих, а фактично страчених з неймовірною жорстокістю російськими окупантами чоловіків, жінок і дітей з України. Я. Кононова як фотографиня була присутня під час ексгумації в Ізюмі. Для неї, як для мисткині, важливо, що саме вона відображає та як цей образ продовжує існувати. Я. Кононова перетворює документальні знімки на мистецькі твори: змінює фокус, акцентуючи нашу увагу на обличчях працівників ДСНС, які виконують одне з найстрашніших завдань. Вона повністю редагує інший контекст, і перед очима глядачів - лише темрява лісу на тлі білих постатей. Коли вдивлятися в деталі, то біль від побаченого стає нестерпним. Адже настає усвідомлення, через такий візуальний образ, що люди виконують страшну, але вкрай необхідну роботу. І ця робота не лише про катастрофу чи жертовність, а й про гідність та відновлення гідності. Йдеться про людей, які заслуговують на цю гідність навіть після смерті. Знімки тіл жертв тут відсутні. Це вражаюче свідчення, хоча воно віддалене від традиційного документального образу, але показує значно більше сенсів, які важливо зберегти та представити в цій війні [22].

З'явилися серії робіт, які осмислювали руйнування культурної спадщини, втрати рідних, досвід вимушеного переселення. Водночас активізувалася тенденція увічнення героїзму українських захисників через створення їхніх іконографічних образів, що уособлювали силу, мужність і самопожертву. Наприклад, харківський художник Богдан «Вітер степовий» Карпов вирішив утілити цю ідею саме зараз завдяки своїм піксельним ілюстраціям. На його роботах поряд із відомими персонажами культових фільмів зображені українські воїни. Ці ілюстрації прикрашають блокноти та плакати, а кошти, отримані від їхнього продажу, йдуть на реабілітацію військових. Цей проєкт запустила патронатна служба «Азову». Працювати у такому напрямі митець почав ще до повномасштабного вторгнення. Зокрема, одним із перших його малюнків був про Донецький аеропорт та мав на меті вшанувати героїзм його

захисників – українських кіборгів [23]. Також цікавим є мистецький проєкт Ю. Журавля, художника, письменника і музиканта, – «Знай наших». Проєкт включає книги, календарі-галереї, листівки та YouTube-канал. Його основна мета – сприяти патріотичному вихованню молоді через цікаві сучасні образи, цитати та нестандартні біографії історичних постатей України та наших сучасників. Це допомагає формувати щиру гордість і радість за свою країну, її історію, мову та культуру. Календар-галерея «Знай наших» на 2024 р. прикрашена зображеннями Лесі Українки, Валерія Залужного, Костянтина Острозького, Івана Виговського та Дмитра Коцюбайла (Да Вінчі) [11].

На особливу увагу заслуговують портретні мурали, які масово почали з'являтися на стінах житлових будинків чи інших придатних вертикальних монументальних поверхнях, у різних населених пунктах України. На них зображені полеглі захисники. Ці напрочуд реалістичні зображення служать для збереження пам'яті про воїнів і інформування перехожих про героїв, які віддали життя за Україну. Наприклад, у Києві на проспекті Червоної Калини – мурал на честь бійця з полку «Азов» Максима «Бокса» Бордуся. У цивільному житті він був відданим прихильником київського «Динамо» та чемпіоном України з кікбоксингу за версією WAKO. М. Бордусь загинув, захищаючи Україну під час інтенсивних боїв у Запорізькій області 11 червня 2023 р. Його поховали на Алеї слави Лісового кладовища [14].

Створення образу перемоги в українському арт-дискурсі є складним і багатогранним процесом. З одного боку, існує чітке бачення перемоги як звільнення окупованих територій і відновлення територіальної цілісності України. З іншого боку, художники прагнуть осмислити ширший контекст перемоги – як відновлення не лише фізичне, але й ментальне, як утвердження української ідентичності та остаточне звільнення від російського імперського впливу.

Війна суттєво змінює як основи творчого процесу, так і кінцевий мистецький витвір, що стає внутрішнім відгуком автора на зовнішні шокуючі події. Глибокі травматичні переживання та візуалізація екзистенційних страхів, які загострюються у ситуаціях усвідомлення незахищеності та смертності, з давніх часів відображаються в художніх творах. Проте сучасна війна в Україні виявляє нові характерні риси, притаманні творчості українських митців і культурній спільноті в цілому. Окрім візуалізації жахів війни, ми спостерігаємо безпрецедентні процеси самоорганізації мистецької спільноти задля демонстрації єдності спільних аксіологічних бачень та ідеалів, що виникли з усвідомлення свободи від зовнішніх примусів та тоталітарних нав'язувань.

Візуальна культура України в 2022-2024 рр. зазнала кардинальних змін під впливом повномасштабного російського вторгнення. Війна стала визначальним фактором, що сформував нові тенденції, теми та естетики у всіх сферах візуального мистецтва – від фотографії та плакату до живопису, інсталяцій та цифрового мистецтва.

Однією з найважливіших рис візуальної культури цього періоду стала її тісна пов'язаність з документацією воєнних злочинів, руйнувань та гуманітарної катастрофи. Фотожурналістика та документальна фотографія вийшли на перший план, фіксуючи жахіття війни, обличчя жертв, героїзм військових та волонтерів. Ці зображення миттєво поширювалися у медіа та соціальних мережах, стаючи важливим інструментом для інформування світової спільноти про реалії війни в Україні.

Митці через свою творчість та інші форми активної діяльності й залученості в процеси, що відбувалися й відбуваються у суспільстві, осмислювали травматичний досвід війни. У візуальній культурі з'являлися роботи, що відображали біль втрат, руйнування, вимушене переселення, але водночас – незламність духу, віру в перемогу та надію на майбутнє відродження. Метафоричні образи, символізм та алегорії стали важливими інструментами для передачі складних емоційних станів. Цифрові технології та соціальні мережі відіграли надзвичайно важливу роль у поширенні візуальної культури воєнного часу. Онлайн-виставки, віртуальні галереї, інтернет-меми, цифрові ілюстрації та анімації миттєво реагували на події, ставали засобом комунікації та самовираження для багатьох українців. Соціальні мережі перетворилися на платформу для обміну візуальними свідченнями, художніми реакціями та актами культурного спротиву.

Війна призвела до зміщення фокусу в українській візуальній культурі. На перший план вийшли теми національної ідентичності, героїзму, патріотизму, стійкості. З'явилися нові іконографічні образи українських військових, волонтерів, звичайних громадян, які чинять опір агресору. На початку повномасштабної війни в українському візуальному мистецтві переважали образи героїчного опору й незламності. Плакати, графіті, ілюстрації в соціальних мережах зображували українських військових як могутніх захисників, символізуючи єдність народу та волю до боротьби. Стилізовані зображення козаків, міфологічних героїв, а також національна символіка – прапори, герби, традиційні орнаменти – стали популярними мобілізаційними образами, підтримуючи бойовий дух [16]. З часом усвідомлення масштабу руйнувань і людських втрат змінило відтінок образу перемоги в мистецтві, надавши йому рефлексивні риси. Поряд із зображеннями військової звитяги з'явилися роботи, що осмислювали ціну свободи, біль

втрат, травму війни та необхідність майбутнього відновлення. Метафоричні образи – проросле крізь руїни зерно, розквітла квітка на згарищі – символізують надію на відродження [18; 21].

Культурна перемога полягає в утвердженні української ідентичності та звільненні від російського імперського впливу. У мистецтві з'являються роботи, що популяризують українську мову, культуру і підкреслюють незалежність України. Слід зазначити, що образ перемоги в українському візуальному мистецтві 2022-2024 років не є статичним. Він постійно розвивається, відображаючи зміни в суспільних настроях, воєнній ситуації та баченні майбутнього. Проте, незмінними залишаються віра в неминучість перемоги, прагнення до свободи та незалежності, а також глибоке усвідомлення ціни, яку український народ платить за своє майбутнє.

Висновки. Війна стала ключовим фактором, що докорінно змінив український арт-дискурс. Митці відгукнулися на трагічні події, фіксуючи воєнні злочини, руйнування та гуманітарну кризу. Фотожурналістика та документальна фотографія набули особливого значення як засоби документування реальності й інформування світової спільноти. Візуальна культура відігравала важливу терапевтичну роль, допомагаючи митцям і глядачам осмислити травматичний досвід війни. З'явилися твори, що відображали біль втрат, але водночас демонстрували незламність духу й віру в майбутню перемогу. Метафоричність та символізм стали ключовими засобами передачі складних емоційних станів.

У розвитку образу перемоги прослідковується динаміка. На початку повномасштабного вторгнення превалювали героїчні образи опору та єдності. З часом, усвідомлюючи масштаби руйнувань та людські втрати, образ перемоги набув рефлексивних рис, віддзеркалюючи ціну свободи й необхідність відновлення. Одночасно зросла тенденція увічнення героїзму українських захисників через створення іконографічних образів та муралів.

Цифрові технології та соціальні мережі відіграли вагому роль у поширенні воєнної візуальної культури, ставши платформами для миттєвої реакції, комунікації та культурного спротиву. Онлайн-виставки, інтернет-меми та цифрова творчість підтримували широке розповсюдження візуальних свідчень та художніх інтерпретацій війни.

Війна змістила увагу в українській візуальній культурі на теми національної ідентичності, патріотизму, стійкості та боротьби, а також візуальні мистецькі твори стали інструментом проживання травматичного досвіду. Важливо, що через візуальну культуру є можливість донести світовій спільноті правду про російську агресію проти України.

Список використаної літератури

1. Kysliuk K. Visual frames of the Russian-Ukrainian war in Ukrainian culture. P. 69-96. *Culture and art in modern scientific discourse. Monograph.* V. Sheyko, N. Kushnarenko and others. Kharkiv : Tehnology Center, 2023. DOI: doi.org/10.15587/978-617-7319-95-4 URL: monograph.com.ua/pctc/catalog/view/978-617-7319-95-4/978-617-7319-95-4/860-1
2. Барановська А. Мотив війни у реалістичному живописі сучасних українських художників. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2023. Вип. 66, т. 1. С. 33-40. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-1-5
3. Білаш К. Український Дім відкриває виставку невідомих творів Марії Примаченко. *LB.UA,* 2023. 6 лип. URL: https://lb.ua/culture/2023/07/06/563927_ukrainskiy_dim_vidkrivaie_vistavku.html
4. Боброва А., Лазаренко В., Хассай Є., Філіпчук Л., Сирбу О., Ломоносова Н., Назаренко Ю. *Перші дні повномасштабної війни в Україні: думки, переживання, дії. Перші результати дослідження. Аналітична зап.* Звіт підготовлено у співпраці з Празьким громадянським центром; Міжнародним фондом Відродження; Фондом ім. Гайнріха Бьолля, бюро Київ – Україна, 36 с.
5. Бойлен А.Л. *Візуальна культура*. ArtHuss. 2021. 208 с.
6. Брюховецька О. Візуальний поворот у культурі і культурології. *Культурологія : Могилянська школа* : колективна монографія. Наук. ред. та упоряд. М. А. Собуцький, Д. О. Король, Ю. В. Джулай. Київ : Олег Філюк, 2018. С. 130-165. URL: ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/49d6c4ab-f8a8-4e0d-8c41-c612050c890e/content
7. Вієру О. Про культуру на часі і поза ним. *LB.UA*, 2023. 24 серп. URL: https:// lb.ua/blog/olha_viieru/571570_pro_kulturu_chasi_i_poza_.html
8. Гудімов М. Музи не мовчать. *Я Галерея. Арт-центр Павла Гудімова, 2022.* URL: https://yagallery.com/exhibitions/vistavka-muzi-ne-movchat
9. Гудошник О. Воєнний комікс як медіа: українські та світові графічні наративи. *Медіанаративи: колективна монографія*. Вид-во : Ліра, 2022. С. 43-58. URL: researchgate.net/publication/358623125_Voennij_ komiks_ak_media_ukrainski_ta_svitovi_graficni_narativi
10. Дубрівна А., Єрмак І. Цифрова ілюстація в контексті російсько-української війни. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2023. Вип. 2. С. 46-52. DOI: https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.6
11. Журавель. URL: https:// zhurawell.com.ua/index.php?route=product/category&path=66
12. Журавель-Змєєва Л. Трансформація образів і форм у сучасному мистецтві та дизайні під впливом воєнного часу. *Арт-платФОРМА*, 2024. Вип. 1 (9), С. 201-217. DOI: https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.201-217.
13. Костянтин і Влада Ліберови – українські фотографи, які чесно й емоційно показують війну. (2022).

Vogue, 6 серп. URL: https:// vogue.ua/article/culture/lifestyle/kostyantin-ta-vlada-liberovi-ukrajinski-fotografi-yaki-chesno-i-emociyno-pokazuyut-viynu-49483.html

14. Мигаль М. У столиці з'явився мурал на честь бійця «Азова» (фото). *ГЛАВКОМ,* 2024. 12 листоп. URL: https:// glavcom.ua/kyiv/news/u-stolitsi-zjavivsja-mural-na-chest-bijtsja-azova-foto-1030922.html

15. Петрушкевич М. Ідентичність українок: візуальні образи російсько-української війни 2022 року. (The identity of Ukrainian women: visual images of the russian-Ukrainian war of the year 2022). *XIII. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen Die Ukraine aus globaler Sicht. München 03-06 November 2022 р*. С. 400-427. URL: https://eprints.oa.edu.ua/id/eprint/9049/

16. Ропецький В., Золотарчук Н., Столярчук Н. Національна ідентичність у сучасному українському образотворчому мистецтві: вплив традицій та інновацій. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 2024. № 49. С. 234-242. DOI: https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.862.

17. Рубан І. Фотовиставка «Культура vs війна»: документальні проєкти як можливість говорити до світу. *Сенсор,* 2024. 18 берез. URL: sensormedia.com.ua/art/fotovystavka-kultura-vs-viyna-dokumentalni-proiekty-iak-mozhlyvist-hovoryty-do-svitu/

18. Сморжевська О. Міфологія війни: мистецькі образи та смисли. *Українознавчий альманах, 2022.* Вип. 30, С. 108-114. DOI: https:// doi.org/10.17721/2520-2626/2022.30.15

19. Сморжевська О. Наївне щастя Марії Примаченко (Приймаченко). *«Щастя та сучасне суспільство», міжнародна наукова конференція (2022; Львів). Зб. матеріалів третьої міжнар. наук. конференції «Щастя та сучасне суспільство», 20 берез., 2022 р.* Львів : СПОЛОМ. С. 216-221.URL: https://www.researchgate.net/publication/361091096_NAIVE_HAPPINESS_OF_MARIA_PRIMACHENKO

20. Стоян С. Мистецтво та війна: специфіка художніх трансформацій. *Філософська думка, 2022.* № 3, 119-124. URL: https://www. pdcnet.org/fd/content/fd_2022_2022_0003_0119_0124

21. Триколенко С., Єлісєєв І. Війна очима українських митців — знакові образи і новітня символіка. *Сталий розвиток авіаційної інфраструктури України. Кол. монографія*. Київ, 2022. С. 285-300. DOI https:// doi.org/10.36059/978-966-397-312-8-11

22. Українське мистецтво як свідчення: візуальна культура реагує на війну. *Суспільне. Культура*, 2023. 1 серп. URL: https:// suspilne.media/culture/535911-ukrainske-mistectvo-ak-svidcenna-vizualna-kultura-reague-na-vijnu/

23. Українські воїни в голівудських фільмах: «Вітер Степовий» зображує військових у стилі піксель-арт. *ДІМ,* 2024. 24 лип. URL: kanaldim.tv/ukrayinski-voyiny-v-gollivudskyh-filmah-viter-stepovyj-zobrazhuye-vijskovyh-u-styli-piksel-art/

Reference

1. Kysliuk K. Visual frames of the Russian-Ukrainian war in Ukrainian culture. P. 69-96. Culture and art in modern scientific discourse. Monograph. V. Sheyko, N. Kushnarenko and others. Kharkiv : Tehnology Center, 2023. DOI: https://doi.org/10.15587/978-617-7319-95-4 URL: http://monograph.com.ua/pctc/catalog/view/978-617-7319-95-4/978-617-7319-95-4/860-1

2. Baranovska A. Motyv viiny u realistychnomu zhyvopysi suchasnykh ukrainskykh khudozhnykiv. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 2023. Vyp. 66, t. 1. S. 33-40. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-1-5

3. Bilash K. Ukrainskyi Dim vidkryvaie vystavku nevidomykh tvoriv Marii Prymachenko. LB.UA, 2023. 6 lyp. URL: https:// lb.ua/culture/2023/07/06/563927_ukrainskiy_dim_vidkrivaie_vistavku.html

4. Bobrova A., Lazarenko V., Khassai Ye., Filipchuk L., Syrbu O., Lomonosova N., Nazarenko Yu. Pershi dni povnomasshtabnoi viiny v Ukraini: dumky, perezhyvannia, dii. Pershi rezultaty doslidzhennia. Analitychna zap. Zvit pidhotovleno u spivpratsi z Prazkym hromadianskym tsentrom; Mizhnarodnym fondom Vidrodzhennia; Fondom im. Hainrikha Bollia, biuro Kyiv – Ukraina, 36 s.

5. Boilen A.L. Vizualna kultura. ArtHuss. 2021. 208 s.

6. Briukhovetska O. Vizualnyi povorot u kulturi i kulturolohii. Kulturolohiia : Mohylianska shkola : kolektyvna monohrafiia. Nauk. red. ta uporiad. M. A. Sobutskyi, D. O. Korol, Yu. V. Dzhulai. Kyiv : Oleh Filiuk, 2018. S. 130-165. URL: https:// ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/49d6c4ab-f8a8-4e0d-8c41-c612050c890e/content

7. Viieru O. Pro kulturu na chasi i poza nym. LB.UA, 2023. 24 serp. URL: https:// lb.ua/blog/olha_viieru/571570_pro_kulturu_chasi_i_poza_.html

8. Hudimov M. Muzy ne movchat. Ya Halereia. Art-tsentr Pavla Hudimova, 2022. URL: https://yagallery.com/exhibitions/vistavka-muzi-ne-movchat

9. Hudoshnyk O. Voiennyi komiks yak media: ukrainski ta svitovi hrafichni naratyvy. Medianaratyvy: kolektyvna monohrafiia. Vyd-vo : Lira, 2022. S. 43-58. URL: https://www.researchgate.net/publication/358623125_Voennij_komiks_ak_media_ukrainski_ta_svitovi_graficni_narativi

10. Dubrivna A., Yermak I. Tsyfrova iliustatsiia v konteksti rosiisko-ukrainskoi viiny. Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs, 2023. Vyp. 2. S. 46-52. DOI: https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.6

11. Zhuravel. URL: https:// zhurawell.com.ua/index.php?route=product/category&path=66

12. Zhuravel-Zmieieva L. Transformatsiia obraziv i form u suchasnomu mystetstvi ta dyzaini pid vplyvom voiennoho chasu. Art-platFORMA, 2024. Vyp. 1 (9), 201-217. DOI: https://doi. org/10.51209/platform.1.9.2024.201-217.

13. Kostiantyn i Vlada Liberovy – ukrainski fotohrafy, yaki chesno y emotsiino pokazuiut viinu. (2022). Vogue, 6

serp. URL: https://vogue.ua/article/culture/lifestyle/kostyantin-ta-vlada-liberovi-ukrajinski-fotografi-yaki-chesno-i-emociyno-pokazuyut-viynu-49483.html

14. Myhal M. U stolytsi ziavyvsia mural na chest biitsia «Azova» (foto). HLAVKOM, 2024. 12 lystop. URL: https:// glavcom.ua/kyiv/news/u-stolitsi-zjavivsja-mural-na-chest-bijtsja-azova-foto-1030922.html

15. Petrushkevych M. Identychnist ukrainok: vizualni obrazy rosiisko-ukrainskoi viiny 2022 roku. (The identity of Ukrainian women: visual images of the russian-Ukrainian war of the year 2022). XIII. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen Die Ukraine aus globaler Sicht. München 03-06 November 2022 p. S. 400-427. URL: https://eprints.oa.edu.ua/id/eprint/9049/

16. Ropetskyi V., Zolotarchuk N., Stoliarchuk N. Natsionalna identychnist u suchasnomu ukrainskomu obrazotvorchomu mystetstvi: vplyv tradytsii ta innovatsii. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku, 2024. № 49. S. 234-242. DOI: https:// doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.862.

17. Ruban I. Fotovystavka «Kultura vs viina»: dokumentalni proiekty yak mozhlyvist hovoryty do svitu. Sensor, 2024. 18 berez. URL: sensormedia.com.ua/art/fotovystavka-kultura-vs-viyna-dokumentalni-proiekty-iak-mozhlyvist-hovoryty-do-svitu/

18. Smorzhevska O. Mifolohiia viiny: mystetski obrazy ta smysly. Ukrainoznavchyi almanakh, 2022. Vyp. 30, S. 108-114. DOI: https:// doi.org/10.17721/2520-2626/2022.30.15

19. Smorzhevska O. Naivne shchastia Marii Prymachenko (Pryimachenko). «Shchastia ta suchasne suspilstvo», mizhnarodna naukova konferentsiia (2022; Lviv). Zb. materialiv tretoi mizhnar. nauk. konferentsii «Shchastia ta suchasne suspilstvo», 20 berez., 2022 r. Lviv : SPOLOM. S. 216-221.URL: https://www.researchgate.net/publication/361091096_NAIVE_HAPPINESS_OF_MARIA_PRIMACHENKO

20. Stoian S. Mystetstvo ta viina: spetsyfika khudozhnikh transformatsii. Filosofska dumka, 2022. № 3, 119-124. URL: https://www. pdcnet.org/fd/content/fd_2022_2022_0003_0119_0124

21. Trykolenko C., Yelisieiev I. Viina ochyma ukrainskykh myttsiv — znakovi obrazy i novitnia symvolika. Stalyi rozvytok aviatsiinoi infrastruktury Ukrainy. Kol. monohrafiia. Kyiv, 2022. S. 285-300. DOI https:// doi.org/10.36059/978-966-397-312-8-11

22. Ukrainske mystetstvo yak svidchennia: vizualna kultura reahuie na viinu. Suspilne. Kultura, 2023. 1 serp. URL: https:// suspilne.media/culture/535911-ukrainske-mistectvo-ak-svidcenna-vizualna-kultura-reague-na-vijnu/

23. Ukrainski voiny v holivudskykh filmakh: «Viter Stepovyi» zobrazhuie viiskovykh u styli piksel-art. DIM, 2024. 24 lyp. URL: kanaldim.tv/ukrayinski-voyiny-v-gollivudskyh-filmah-viter-stepovyj-zobrazhuye-vijskovyh-u-styli-piksel-art/

UDC 7.038.53(477):355.019.4:7.07

ART ON THE FRONT LINE : VISUAL CULTURE OF WAR AND THE IMAGE OF VICTORY IN UKRAINIAN ART DISCOURSE 2022-2024

Mykola LEVCHENKO – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor at the Department Cultural Studies, Kherson State University
Lidiia LYMARENKO – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Acting head of the Department of Cultural Studies, Kherson State University
Natalia TERESHENKO – PhD in Pedagogical Sciences, Docent, Docent Department of Choreography Art, Kherson State University

The article is devoted to the study of the transformation of visual culture in Ukraine under the influence of the full-scale Russian invasion in the period 2022-2024. *The purpose of the study* is to analyze the reflection of war in various forms of visual art and trace the process of forming the image of victory in the Ukrainian art discourse. The research methodology is based on a comprehensive approach, which includes: analysis of scientific publications on the theory of visual culture and art history, dedicated to the study of the impact of war on art; content analysis of visual materials presented at exhibitions, in social networks and media, reflecting the Russian-Ukrainian war; analysis of interviews with artists and curators of art projects (partially presented in the text of the article); synthesis and interpretation of the data obtained to identify the main trends and patterns in the formation of the image of victory.

The results of the study demonstrate the significant impact of the war on Ukrainian visual culture, which was manifested in: the intensification of documentary recording of war crimes and humanitarian catastrophe; the use of art as a means of therapy and understanding of traumatic experience; the evolution of the image of victory from heroic resistance to a reflexive understanding of the price of freedom and the need for restoration; the active use of digital technologies and social networks to spread visual culture and cultural resistance; the shift of the thematic focus to issues of national identity, heroism and struggle; the emergence of new iconographic images of heroes and memorial practices (murals). The study revealed that the image of victory is dynamic and includes not only the liberation of territories, but also the mental restoration and affirmation of Ukrainian identity.

The novelty of the study lies in the comprehensive analysis of the visual culture of Ukraine in the conditions of a full-scale war of 2022-2024, the identification of key trends in its development and the features of the formation of the image of victory in this crucial historical period. A generalization and systematization of various visual practices reflecting the war experience of Ukrainian society and its desire for victory has been carried out.

The practical significance of the study lies in the possibility of using its results for further scientific explorations in the field of visual culture, art history, history and sociology. The materials of the article can be useful for the

development of training courses, museum exhibitions and cultural projects aimed at understanding the war experience, preserving the memory of heroes and forming national identity. The results of the study can also be used to analyze the information space and counteract disinformation in conditions of military conflicts.

Key words: art discourse, visual culture, military documentary, heroism, national identity, murals, image of victory, Russian-Ukrainian war, digital art.

Стаття надійшла до редакції 3.05.2025
Отримано після доопрацювання 20.05.2025
Прийнято до друку 23.05.2025

УДК 78.031.4 (510) 787.6 (477)

МІЖНАРОДНІ МУЗИЧНІ КОНКУРСИ ТА ФЕСТИВАЛІ КИТАЮ: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Ітао ДУН – здобувач освітньо-наукового ступеня Навчально-наукового інституту мистецтв, Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, м. Івано-Франківськ,
https://orcid.org/0009-0009-6973-9421
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.945
dongyitao20@gmail.com

Комплексно розглянуто сучасний стан та перспективи розвитку ключових міжнародних музичних фестивалів та конкурсів Китаю з акцентом на їх роль у розвитку культурної дипломатії, підтримці молодих талантів та інтеграції Китаю в глобальний музичний простір. Висвітлено мистецькі події в галузі класичної музики, джазу, року, популярної музики, підкреслюючи їхню динаміку розвитку. Зазначено, що мистецькі практики міжнародного рівня збагачують культурне життя мешканців Китаю, сприяють успадкуванню та розвитку традиційної культури через інтеграцію професійного та аматорського мистецтва. Доведено, що розкриття та осмислення окремих аспектів соціокультурного простору Китаю на прикладі відомих міжнародних музичних конкурсів та фестивалів є надзвичайно актуальним в період сьогодення.

Ключові слова: Китай, музичні фестивалі, міжнародні конкурси, класична музика, популярна музика, вокальне мистецтво, інструментальне виконавство.

Актуальність дослідження. Впродовж десятиріч Китай активно розвиває сферу музичних фестивалів та конкурсів, що сприяє не лише культурному збагаченню, але й зміцненню міжнародних зв'язків. Такі події стали платформами для обміну досвідом, виявлення нових талантів та просування китайської культури на світовій арені. Безперечно, розвитку конкурсного руху у Китаї сприяло становлення національної системи академічної музичної освіти. Стрімке професійне зростання серед молоді, обумовлене поєднанням яскравого таланту з рисами національного менталітету як працелюбність і цілеспрямованість. Завдяки підтримці культурної політики влади, мета якої полягає у пропаганді досягнень китайського суспільства, конкурсно-фестивальний рух у цій країні активно розвинувся в останню чверть XX ст., набувши великої популярності саме у перші десятиліття XXI ст. [5].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання змагальності розглядало у своїх розвідкам чимало науковців. Китайське мистецтво у європейській традиції кінця XIX – початку XXI століть розкривають праці Лю Ляня, Сюй Чжея та ін. Розвиток сучасного акордеонно-баянного виконавства в Китаї досліджував Чан Фон та ін. Тематиці музично-конкурсного руху присвячене дисертаційне дослідження Т. Зінської, в якій музичні конкурси авторка розглянула в контексті їх впливу на розвиток українського виконавства академічної традиції, визначає особливості виконавського мистецтва як складного системного явища, основаного на взаємодії трьох важливих елементів: 1) музичного виконавства, представленого як результат синтезу творчої діяльності, виконавської майстерності і мистецьких контактів, 2) музично-освітнього процесу та 3) академічної концертної практики у таких її чисельних різновидах як концерти, конкурси, фестивалі тощо [4].

Функціонуванню музично-конкурсного феномену у світі та в Україні присвячені розвідки С. Волкова [3], О. Берегової [1] та ін.

Мета статті полягає у комплексному висвітленні міжнародних музичних фестивалів та конкурсів, що відбуваються у Китаї впродовж останніх десятиріч.

Виклад основного матеріалу. Серед значної кількості Міжнародних конкурсів класичної музики вирізняється *Міжнародний конкурс скрипалів світового рівня імені Ісаака Стерна (SISIVC),* започаткований у Шанхаї. Така імпреза вшановує спадщину І. Стерна та є одним із найпрестижніших скрипкових змагань у світі. Учасники виконують як західні, так і китайські твори, зокрема концерт «Метелики закоханих», демонструючи культурну інтеграцію та музичну майстерність. Мета конкурсу

© Ітао Дун., 2025 р.

полягає у продовженні та популяризації спадщини музичного духу маестро. Починаючи з вересня 2015 року, конкурс скрипалів пройшов глобальне оновлення, набір учасників, попередній відбір на DVD і, врешті-решт, відкриття влітку 2016 року, побивши новий рекорд – 3 тижні, 25 сеансів і майже 80 годин тривалості. Оскільки конкурс проходив у Китаї, у фінальному турі до його репертуару введено твір китайського автора. Серед учасників журі 13 видатних музикантів і педагогів, а також понад сотня музикантів Шанхайського симфонічного оркестру, які виступають разом із конкурсантами [11].

До числа китайських конкурсів, найбільш визнаних світовою музичною спільнотою, входить *Міжнародний конкурс піаністів у м. Сямень* (провінція Фуцзянь), заснований у 1994 р. Це один із трьох основних конкурсних заходів міжнародного рівня, започаткованих Міністерством культури КНР. Завдяки унікальності та високого професійного рівня цей захід введено до складу Всесвітньої асоціації міжнародних музичних конкурсів (WFIMC) та Alink-Argerich Foundation. Завдяки підтримці Міністерства культури Китайської народної Республіки та муніципального уряду м. Сямень, Міжнародний конкурс піаністів проводиться з метою сприяння розвитку фортепіанної освіти в країні та співпраці з видатними виконавцями і педагогами, представниками світових фортепіанних шкіл. Перші два конкурси проводилися один раз на п’ять років, а від 2007 року, набувши популярності, змагання почали проводити з інтервалом в три роки. У конкурсі беруть участь піаністи віком від 17 до 32 років. У складі журі (13 осіб) – провідні музиканти з Австралії, Великобританії, Іспанії, Італії, Китаю, Німеччини, Норвегії, росії, США, Франції, Японії. «Академічний підхід простежується і у програмних вимогах до репертуарного переліку конкурсу, котрий знаходиться на рівні найбільш авторитетних міжнародних змагань піаністів. Він є об’ємним та охоплюючим фортепіанну спадщину різних епох та стильових напрямків, від творів Й. С. Баха до сучасності… Для заохочення конкурсантів регламентом конкурсу передбачений також спеціальний приз (2 тис. доларів США) за краще виконання обов’язкового твору, написаного китайським композитором та надісланого претендентам за три місяці до початку прослуховувань. Із метою максимального залучення всіх бажаючих до участі у конкурсних змаганнях учасники після відбіркового туру отримують по 500 дол. на проїзд та право на проживання і харчування протягом усіх конкурсних днів за рахунок організаторів заходу.

Окрім Пекіну, Шанхаю і Сяньменю ще одним містом в Китаї, де проводяться міжнародні конкурси виконавців на фортепіано, став південний Шеньчжень. У 2006 році вперше проведено унікальний за своїм змістом і єдиний у Китаї *Шеньчженьський Міжнародний конкурс фортепіанного мистецтва,* що швидко отримав популярність і міжнародне визнання, ставши важливою частиною стратегії розвитку Шеньчженя як «міста фортепіано». Незважаючи на те, що конкурс проходить в місті одним раз на три роки, все ж отримав велику популярність, ставши більш привабливим і впливовим серед подібних міжнародних змагань. Упродовж останніх чотирьох років це змагання серед піаністів відвідало понад 100.000 осіб. Слід додати, що подія транслюється в прямому ефірі. У 2015 році Міжнародний конкурс фортепіанних концертів приєднано до Всесвітньої федерації міжнародних музичних конкурсів (WFIMC), що істотно підсилює його міжнародне визнання. Зазначимо, що ця міжнародна мистецька організація є членом Ради з музики ЮНЕСКО, що об’єднує практичну більшість найвідоміших музичних конкурсів світу. Членство у WFIMC свідчить про те, що Міжнародний конкурс фортепіанного мистецтва у Шеньчжені (CSIPCC) входить до числа постійних міжнародних мистецьких заходів, стає одним із професійних конкурсів, які привертають увагу та визнаються на міжнародній арені. Членство у WFIMC є ознакою того, що цій музичній імпрезі міжнародного рівня у Шеньчжені вдалося створити бренд культурних подій у сфері фортепіанного мистецтва після багатьох років невпинних зусиль [8]. Мета конкурсу – створення особливого культурного середовища та отримання у майбутньому назви «міста фортепіано». Слід зазначити, що у Шеньчжені грі на фортепіано навчається 150 тис. осіб різного віку, 10 тис. з яких щорічно складають кваліфікаційний іспит. Організаторами та засновниками конкурсу виступили бюро культури, спорту і туризму Шеньчженського муніципалітету та Шеньчженська Асоціація культурних обмінів із зарубіжними країнами, за підтримали Міністерства культури Китаю і департаменту культури провінції Гуандун. «З метою популяризації академічної музичної культури і фортепіанного виконавства, а також залучення як можна більшого числа любителів фортепіанного мистецтва до важливої мистецької події, всі конкурсні прослуховування проводяться відкритими, а вхідні квитки пропонуються за мінімальною ціною для дорослих і безкоштовно для учнів музичних шкіл. Високий інтерес професійних музикантів та аматорів до Шеньчженського конкурсу концертів для фортепіано підтвердили і вражаючі цифри глядачів прямої трансляції Четвертого конкурсу, яка привернула увагу понад 230 тис. поціновувачів фортепіанного виконавства з усього світу» [5; 47]. Надання професійної платформи для видатних молодих піаністів світу та допомога в реалізації музичних задумів та зростання кар’єри у сфері фортепіанного виконавства є основними завданнями змагань. Варто зазначити, що підготовка та безпосередня участь у конкурсі віртуозів передбачає накопичення багатого досвіду гри з симфонічними оркестрами, якого бракувало, перш за все, китайським піаністам для успішної участі у престижних міжнародних виконавських форумах.

Програмні вимоги відрізняються надзвичайною складністю, у поєднанні з виключною оригінальністю: на попередньому етапі та у всіх турах виконуються концерти для фортепіано з оркестром композиторів різних епох і стильових напрямів – М. Равеля, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Й. Брамса, китайських композиторів Жан Гуангі та Інь Ченчжуна, митців [5].

Популярним упродовж років у Китаї є *Міжнародний конкурс вокалістів у Нінбо (2005 р.),* відкритий для вокалістів світу. Конкурс також входить до складу Всесвітньої федерації міжнародних музичних конкурсів (WFIMC), активно сприяє культурному обміну та розвитку вокального мистецтва, залучаючи учасників із понад 40 країн. Спонсорами цієї вокальної імпрези є Народний уряд муніципалітету Нінбо та Центральна консерваторія музики.

Як член Всесвітньої федерації міжнародних музичних конкурсів (WFIMC), Міжнародний конкурс вокалістів у Нінбо, сприяє міжнародному культурному обміну та співпраці між Китаєм та іншими країнами, процвітанню та розвитку вокального мистецтва, збагаченню духовного та культурного життя людей, надаючи сцену для вокалістів із різних країн із метою популяризації виконавців, взаємозв'язку та співпраці на мистецькій ниві [5].

Від початку проведення у 2005 році першого Китайського міжнародного вокального конкурсу, взяло участь понад 1.600 китайських та іноземних конкурсантів з-понад 40 країн із п'яти континентів. Багато вітчизняних та іноземних співаків, які перемогли на Міжнародному вокальному конкурсі, стали відомими молодими співаками в різних країнах. Серед відомих молодих співаків Wu Bixia (лірико-колоратурне сопрано, професор Китайської консерваторії, науковий керівник магістрів), Sun Li (відомий баритон, президент провінційного театру опери і танцю провінції Фуцзянь, Голова Великого театру провінції Фуцзянь), Wang Chuanyue (тенор Оперної трупи Управління політичної роботи Центральної військової комісії, чемпіон XV конкурсу молодих співаків, викладач Центральної консерваторії) та Xie Tian (сучасний китайський співак-тенор, директор кафедри вокалу та опери Центральної консерваторії) [10].

У співпраці з Університетом Моцартеум (Зальцбург) у Чжухаї проходить *Міжнародний конкурс Моцарта* для молодих музикантів. Мистецька подія збирає піаністів та скрипалів віком до двадцяти трьох років, яких поділяють на три групи. Міжнародний конкурс молодих музикантів імені Моцарта в Чжухаї – це міжнародний музичний конкурс для молоді. Конкурс не лише фокусується на віртуозності молодих музикантів, але й надає великого значення їхньому розумінню та інтерпретації класичного музичного стилю. Оркестром конкурсу є Зальцбурзький камерний оркестр «Солісти», всесвітньо відомий своєю спеціалізацією на творах Моцарта. Місто Чжухай та Зальцбурзький університет Моцартеум об'єднують зусилля і щиро вітають любителів музики з усього світу, щоб разом відсвяткувати молодість, музику та Моцарта! [13].

Із 1960-х років у Китаї з'явилася низка неповторних мистецьких імпрез, серед яких слід згадати Музичні фестивалі у Гуанчжоу Янчен та Харбіні, Міжнародний місяць танцю в Шанхаїта, які не лише сприяють розвитку професійного мистецтва, а й є майданчиком для демонстрації своїх талантів аматорами.

Різноманітні спортивні та танцювальні заходи також інтегровані в традиційні фестивалі, такі як танці дракона, танці лева та ходьба на ходулях під час Свята Весни несуть у собі не лише розважальну функцію, але й відображають збереження та популяризацію традиційних видів спорту. Шанхайський весняний міжнародний музичний фестиваль бере початок функціонування від 1960 року. На сьогодні є одним із найстаріших музичних фестивалів Китаю, демонструє музичне мистецтво Шанхаю, слугує чудовою платформою для міжнародного мистецького обміну. «Акордеон – це інструмент, який може грати чимало видів музики, таких як класична музика, джаз, танго тощо. Що дуже цікаво в цьому фестивалі, так це те, що він поєднує все разом», – зазначив президент Міжнародної конфедерації акордеоністів Мірко Патаріні. Співпраця китайських та міжнародних музикантів на сцені в рамках Шанхайського весняного міжнародного музичного фестивалю справді відображає суть назви «Відлуння традицій та сучасності»», – сказав Ван Цун'юй, заступник генерального секретаря Товариства акордеоністів Асоціації китайських музикантів. «Це перегукується з головною темою 40 Шанхайського весняного міжнародного музичного фестивалю – «Відлуння весни». Резонанс, який ми тут спостерігаємо, уособлює собою злиття стилів, різноманітних форматів виконання та гармонійну взаємодію між акордеоном та іншими інструментами» [7].

Неповторним був виступ дуету акордеоніста Piero Adragna та Hu Chenyun (виконавця на суоні), який поділився своїм баченням унікального злиття інструментів (соун і акореон). «<…>Для мене ця співпраця була новим досвідом», – сказав Hu Chenyun, зазначивши, що співпрацював із різними музичними стилями, однак у дуеті з акордеоном це був його перший досвід роботи. Виконавець наголосив на неочікуваній синергії між інструментами: «Традиційним інструментом для дуету суони в китайській музиці є шен, інструмент, тембр якого подібний до акордеону. Ця співпраця була природним доповненням» [7].

Одним із найбільших хорових фестивалів у світі є *Китайський міжнародний хоровий фестиваль (CICF),* заснований у 1992 році. Зокрема, у 2024 році в Пекіні відбувся 17-й фестиваль, який зібрав понад

15.000 співаків із 31 країни, сприяючи культурному обміну та розвитку хорового мистецтва.

Важливою складовою сучасного фестивального руху в Китаї є проведення фестивалів популярної культури. У Шанхаї популярним є джазовий фестиваль Китаї «JZ Festival», який бере початок від 2005 р. Окрім джазу, на такій імпрезі виконавцями представлено соул, блюз, фанк та електронну музику, що відображає різноманітність та відкритість до нових жанрів.

На сьогодні у Китаї надзвичайної популярності набувають музичні фестивалі, що організовують під відкритим небом. Одним із наймасштабніших дійств варто назвати китайський open-air рок-фестиваль *«Midi Music festival»,* заснований у 1997 році пекінською школою Midi. Початково фестиваль тривав три дні (1-3 травня), однак із 2004 року дати проведення перенесено на початок жовтня. Постійним місцем проведення є Пекін, а саме Хайдянь Парк. Варто зазначити, що у 2010 році «Midi Music festival» проводився вже двічі на рік – у травні в Пекіні, а в жовтні – на півдні країни в Чженьцзян (провінція Цзянсу), на острові Shi Ye Zhou на річці Yantse. Рок-фестиваль відомий своєю екологічною тематикою та участю міжнародних гуртів. «Midi Music Festival», заснований Пекінською музичною школою міді, батьківщиною андеграундних рок-гуртів Китаю, є першим у країні фестивалем авторської музики. Після понад десятирічного розвитку він став одним із найвідоміших брендів сучасної музики. Щороку запрошуються десятки відомих вітчизняних та міжнародних гуртів, які збирають десятки тисяч пристрасних шанувальників музики з усієї країни. Понад сто відомих ЗМІ з Китаю та з-за кордону пильно стежать за його розвитком і навперебій повідомляють про новини, пов'язані з ним, тому фестиваль міді отримав звання китайського «Вудстока».

«Midi Music Festival» демонструє оригінальні та різноманітні музичні таланти, впродовж років став одним із найвідоміших брендів сучасної музики. Ця щорічна подія привертає увагу широкого кола відомих вітчизняних та міжнародних гуртів, кожен з яких приносить на сцену своє унікальне звучання та стиль. Завдяки своєму еклектичному складу учасників, «Midi Music Festival» пропонує меломанам занурення у різні жанри, від інді-року до хеві-металу, від фолку до електроніки та всього, що знаходиться між ними. Окрім неповторних музичних виступів, у рамках фестивалю відбуваються різноманітні заходи (майстер-класи, семінари, ярмарки з їжею та сувенірною продукцією тощо) [9].

«Midi Music Festival», заснований Пекінською музичною школою міді, місцем народження андеграундних рок-гуртів Китаю, є першим у країні фестивалем оригінальної музики. Після понад десяти років розвитку він став одним із найвидатніших брендів сучасної музики. Щороку десятки відомих вітчизняних і міжнародних гуртів запрошуються для виступів, привертаючи десятки тисяч пристрасних шанувальників музики з усієї країни. Понад сто відомих засобів масової інформації Китаю та інших країн світу уважно стежать за його подіями та змагаються, щоб повідомити про відповідні новини. Фестиваль отримав звання китайського «Woodstock».

«Midi Music Festival» демонструє оригінальні та різноманітні музичні таланти протягом років виріс і став одним із найвідоміших брендів сучасної музики. Ця щорічна подія приваблює широкий спектр відомих вітчизняних та міжнародних гуртів, кожен з яких приносить на сцену своє унікальне звучання та стиль. Зі своєю еклектичною лінійкою «Midi Music Festival» пропонує шанувальникам музики захоплюючий досвід, який охоплює різноманітні жанри, від інді-року до хеві-металу, фолку та електроніки та всього між ними.

На додаток до неймовірних музичних виступів, цей надзвичайно популярний фестиваль відомий різноманітними локаціями. Від майстер-класів і семінарів до продуктових кіосків і продавців сувенірів, фестиваль пропонує щось для кожного, що робить його повноцінною культурною та мистецькою подією. Щороку «Midi Music Festival» прагне надихати та мотивувати думки та дії молодих людей у Китаї крізь актуальні теми та гасла музичного фестивалю.

02-04 травня 2024 року музичний фестиваль Dawuyi Midi 2024 проходив урочисто на музичній площі Dawuyi у провінції Фуцзянь.

Виступ у Художньому центрі Хунцяо в районі Чаннін, Шанхай, 5 квітня, продемонстрував поєднання східних і західних музичних традицій під час VII Міжнародного тижня акордеонної культури та мистецтв, ключової події Шанхайського весняного міжнародного музичного фестивалю 2025 року.

Родзинкою вечора став виступ «Сотні птахів, що поклоняються феніксові», за участю італійського майстра акордеону П'єро Адранья та Ху Ченьюня, відомого виконавця на суона (традиційному китайському дерев'яному духовому інструменті) з Шанхайського китайського оркестру. Міжнародний тиждень культури та мистецтва акордеона вже сім років є основою Шанхайського весняного музичного фестивалю, демонструючи універсальність та динамізм акордеона як музичного інструменту.

Чимало фестивалів тісно пов'язані з нематеріальною культурною спадщиною Китаю, зокрема: традиційні танці Хайнаня, танець горнятка з тарілкою, танець тигра, свято ліхтарів, які яскраво відображають і водночас популяризують місцеві традиції, обряди та національну культурну спадщину в цілому.

«Zebra Music Festival» збирає понад 150.000 відвідувачів. На 3 сценах грають групи абсолютно різних стилів та напрямів, багато місцевих груп із Ченду, відомі китайські та тайванські групи, такі як

«Longshendao», «Pet Conspiracy», «MC Hot Dog», «Falling Cookies», «Boss Ma Band», «Proximity Butterfly», «Caffe-In», «The Deep Green Sea», «Future Bicycle», «Mr. Turtle», «Misearble Faith», «Soda Green», «Xiao He», «Zhou Yunpeng».

«Shanghai Music Festival» започаткований у 2004 році. Зокрема, у 2009 на 3-х сценах виступили 37 гуртів та 20 діджеїв (Cui Jian, Cao Feng, Ben Huang, Catherine Lambert, US3 (у 2009 році); Chang Chen Yueh, Mavis Fan, Shunza, Hanjin He Yong, Shanren Band (2010). У 2010 році у великому Парку в центрі Шанхаю зібралося майже 50.000 людей, щоб послухати різноманітну живу музику – джаз, рок, фолк, регей, електроніку. Засновник JZ клубу Ren Yuqing (відомим у навколоджазовому ком'юніті як «Lao Ren»).

«Modern Sky Music Festival» організований звукозаписним лейблом Modern Sky в 2007 році, і відтоді проводиться щорічно в Пекіні просто неба в тому ж Хайдянь Парку. На лейблі Modern Sky записи здійснюють як відомі виконавці, так і молодь. Серед виконавців – китайські гурти «Second Hand Rose», «Xie Tian Xiao», «Queen Sea Big Shark», «Xin Kuzi», «Supermarket», «Cold Fairyland», «Carsick Cars», «Yu Fei Men», «Wan Xiaoli», «Sulumi», «Dead J» та багато ін.

У 2010 з іноземців на «Modern Sky Music Festival» грали Brett Anderson (UK) (відомий за групою «Suede»), «Big Pink» (UK), «Camera Obscura» (UK) та «Free Energy» (USA), «Blonde Redhead» (USA).

Альтернативою осінньому «Modern Sky Festival» є *«Strawberry Music Festival» (2009 р.)*, який проводиться щороку на початку травня. На сценах учасники презентують інді-рок, фольк та електронну музику. Окрім відомих китайців у фестивалі 2010 року брали участь іноземні гурти «Radio 4» (USA) та «Xiu Xiu» (USA), «Does it Offend You? Yeah» (U.K), «Monokino» (NL), «Liquid Architecture» (France), «Inspector Cluzo» (France), та «Reptile + Retard» (Denmark). Від 2010 року фестиваль одночасно проводиться і в Сіані протягом 2 днів на 3 сценах. Фестиваль збирає понад 50 кращих китайських виконавців, які грають хіп-хоп, рок, панк, фолк, електронну музику. У 2025 році фестиваль вперше відбудеться за межами Китаю — в Йокогамі, Японія, в рамках культурного обміну між Китаєм, Японією та Південною Кореєю.

31 березня по 7 квітня 2025 р. в районі Чаннін у Шанхаї з успіхом відбувся *VII Міжнародний тиждень акордеонної культури та мистецтва* в рамках якого проведено низку концертів та культурних заходів**.**

Висновки. Китайська музика – це багата й різноманітна традиція, яка розвивалася тисячоліттями, охоплює широкий спектр музичних стилів, інструментів і форм, включаючи традиційні китайські інструменти, такі як ерху, гучжен і дізі, а також більш сучасні інструменти, такі як фортепіано та гітара. Для неї характерним є використання пентатонічних гам і складних ритмів, а також акцент на мелодійності та виразності. Традиційна китайська музика часто асоціюється з певними подіями, такими як весілля та релігійні церемонії, і часто супроводжується танцями чи іншими виступами. В останні роки китайська музика також зазнала впливу західних стилів, що призвело до появи яскравої сучасної музичної сцени в Китаї. Зародженню та активізації музично-конкурсного руху в Китаї передував довготривалий процес становлення фортепіанного мистецтва, котрий охопив понад три століття і був обумовлений кількома важливими факторами. Серед них виділено поступовий характер знайомства китайського суспільства, яке було історично закритим від зовнішнього світу, з європейськими традиціями академічної музичної культури і, зокрема, інструментарієм. Наступним етапом стало відкриття навчальних закладів для загальної і професійної музичної освіти, завдяки динамічній комунікації з представниками західної музичної культури, котра активізувалась на початку XX століття та функціонує до сьогодні.

Упродовж десятиріч велику популярність у Китаї здобули такі музичні імпрези, як: Міжнародний музичний конкурс скрипалів світового рівня імені Ісаака Стерна (SISIVC), Міжнародний конкурс піаністів у м. Сямень, Шеньчженьський Міжнародний конкурс фортепіанного мистецтва, Міжнародний конкурс вокалістів у Нінбо, Міжнародний конкурс Моцарта, Міжнародний тиждень акордеонної культури та мистецтва, Китайський міжнародний хоровий фестиваль, open-air рок-фестиваль «Midi Music festival», «Modern Sky Music Festival», «Strawberry Music Festival», «Shanghai Music Festival», «Zebra Music Festival», розвиток та функціонування яких впродовж останніх десятиріч до сьогодні в Китаї, безперечно, є мультикультурним феноменом, в якому яскраво відображено культурно-мистецькі процеси.

Перспектива подальших досліджень. Отже, на сьогодні міжнародні музичні фестивалі та конкурси Китаю відіграють важливу роль у розвитку культурної дипломатії, підтримці молодих талантів та інтеграції країни в глобальний музичний простір, сприяючи не лише збереженню та популяризації традиційної музики, але й відкритості до нових жанрів та форм мистецтва, є наглядним

прикладом динамічного розвитку сучасного китайського суспільства. Проте, розкриття таких питань висвітлено у дослідженнях спорадично, що й зумовлює потребу подальшого вивчення цієї проблематики з внесенням нової інформації до наукового обігу.

Список використаної літератури

1. Берегова О. Українські фортепіанні конкурси в просторі глобального міжкультурного діалогу. *Культурологічна думка*, 2021. № 20. С. 78–89.
2. Бойко А. Естрадно-вокальне мистецтво Китаю в контексті історико-культурних та жанрово-стильових процесів : дис. … канд. миств. : 17.00.03 / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. 199 с.
3. Волков С. М. Музичні фестивалі – конкурси як перспектива культурної взаємодії в глобалізованому світі. Україна – Польща: діалог культур (Ukraina – Polska: dialog kultur): зб. матеріалів Міжнар. наук. симпозіуму, Київ, 19-21 квіт. 2018 р. Київ : ІК НАМ України, 2018. 115 с.
4. Зінська Т. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця XX – початку XXI століть: автореф. дис…. канд. миств.: 26.00.01. «Теорія та історія культури» / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2011. 18 с.
5. Ляо Мао. Фортепіанний конкурс як феномен музичної культури Китаю. URL: http://earchive.knmau.com.ua/bitstream/handle/123456789/175/%D0%9B%D0%AF%D0%9E-%D0%9C%D0%9E%D0%AF-%D0%94%D0%98%D0%A1%D0%95%D0%A0%D0%A2%D0%90%D0%A6%D0%86%D0%AF-PDF.pdf?sequence =1&isAllowed=y
6. Пухлянко М. Конкурс музикантів-виконавців як феномен сучасного культурного простору : дис. … канд. миств. : 26.00.01. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. 160 с.
7. Accordion extravaganza fuses East and West in Shanghai. International Services Shanghaj. 2025. URL : https://english.shanghai.gov.cn/en-Events/20250408/f1eda295f0004df2bc14baa575a61108.html
8. China shenzhen international piano concerto competition. About CsipCC. 2006. URL: https://www.csipcc.com.cn/about-us/competition/
9. Midi Music Festival. Fantastic China. 2024. URL : https://www.heychinaculture.com/list_233/3389.html
10. Ningbo International Vocal Competition. WFIMC. 2023. URL : https://www.wfimc.org/member-competition/ningbo-international-vocal-competition
11. Shanghai – Isaac Stern International Violin Competition. WFIMC. 2015. URL : https://www. wfimc.org/member-competition/shanghai-isaac-stern-international-violin-competition
12. Yakupova A., Xiaowei J. Two cultures, one stage, seventeen surprises. Shine. Briding shanghaj and the world. 2025. URL : https://www.shine.cn/feature/art-culture/2504095441/
13. Zhuhai International Mozart Competition for Young Musicians. WFIMC. 2025. URL : https://www.wfimc.org/member-competition/zhuhai-international-mozart-competition-young-musicians.

References

1. Berehova O. Ukrayinski fortepianni konkursy v prostori hlobalnoho mizhkulturnoho dialohu. [Ukrainian piano competitions in the space of global intercultural dialogue]. *Kulturolohichna dumka*. 2021. № 20. S. 78–89.
2. Boyko A. Estradno-vokalne mystetstvo Kytayu v konteksti istoryko-kulturnykh ta zhanrovo-stylovykh protsesiv [Variety and vocal art of China in the context of historical, cultural and genre and style processes]: dys. … kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / Kharkiv. nats. un-t mystetstv imeni I. P. Kotlyarevskoho. Kharkiv, 2019. 199 s.
3. Volkov S. M. Muzychni festyvali – konkursy yak perspektyva kulturnoyi vzayemodiyi v hlobalizovanomu sviti. [Music festivals – competitions as a perspective of cultural interaction in a globalized world]. Ukrayina – Polshcha: dialoh kultur (Ukraina – Polska: dialog kultur): zb. materialiv Mizhnarodnoho naukovoho sympoziumu, Kyyiv, 19-21 kvitnya 2018 r. Kyiv : IK NAM Ukrayiny, 2018. 115 s.
4. Zinska T. Muzychno-vykonavske mystetstvo v sotsiokulturnomu prostori Ukrayiny kintsya KHKH – pochatku KHKHI stolit [Musical and performing arts in the socio-cultural space of Ukraine in the late 20 th – early 21 st centuries]: avtoref. dys…. kandydata mystetstvoznavstva: 26.00.01. «Teoriya ta istoriya kultury» / Natsionalna akademiya kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. Kyiv, 2011. 18 s.
5. Lyao Mao. Fortepiannyy konkurs yak fenomen muzychnoyi kultury Kytayu [Piano Competition as a Phenomenon of Chinese Musical Culture]. URL:lib.knmau.com.ua/wp-content/uploads/2022/11/%D0%9B%D0%AF%D0%9E-%D0%9C%D0%9E%D0%AF-%D0%94%D0%98%D0%A1%D0%95%D0%A0%D0%A2%D0%90%D0%A6%D0%86%D0%AF-PDF.pdf
6. Pukhlyanko M. Konkurs muzykantiv-vykonavtsiv yak fenomen suchasnoho kulturnoho prostoru [Competition of musicians-performers as a phenomenon of the modern cultural space]: dys. … kand. mystetstvoznavstva : 26.00.01. NMAU imeni P. I. Chaykovsʹkoho. Kyiv, 2014. 160 s.
7. Accordion extravaganza fuses East and West in Shanghai. International Services Shanghaj. 2025. URL : https://english.shanghai.gov.cn/en-Events/20250408/f1eda295f0004df2bc14baa575a61108.html
8. China shenzhen international piano concerto competition. About CsipCC. 2006. URL: https://www.csipcc.com.cn/about-us/competition/
9. Midi Music Festival. Fantastic China. 2024. URL : https://www.heychinaculture.com/list_233/3389.html
10. Ningbo International Vocal Competition. WFIMC. 2023. URL : https://www.wfimc.org/member-competition/ningbo-international-vocal-competition
11. Shanghai – Isaac Stern International Violin Competition. WFIMC. 2015. URL : https://www.

wfimc.org/member-competition/shanghai-isaac-stern-international-violin-competition

12. Yakupova A., Xiaowei J. Two cultures, one stage, seventeen surprises. Shine. Briding shanghaj and the world. 2025. URL : https://www. shine.cn/feature/art-culture/2504095441/

13. Zhuhai International Mozart Competition for Young Musicians.WFIMC. 2025. URL : https://www.wfimc.org/member-competition/zhuhai-international-mozart-competition-young-musicians

UDC 78.031.4 (510) 787.6 (477)

INTERNATIONAL MUSIC COMPETITIONS AND FESTIVALS IN CHINA: CURRENT STATE AND DEVELOPMENT PROSPECTS

Itao DONG – PhD student D. student at the Vasyl Stefanyk Precarpathian Scientific Institute of the Carpathian State University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

Formulation of the problem. The article comprehensively examines the current state and prospects of China's key international music festivals and competitions, with a focus on their role in the development of cultural diplomacy, support for young talent, and China's integration into the global music space. Artistic events in the field of classical music, jazz, rock, and popular music are highlighted, emphasising their dynamics, scale, and international significance. It is noted that artistic practices of the international level enrich the cultural life of the Chinese people, contribute to the inheritance and development of traditional culture through the integration of professional and amateur art.

The research methodology necessitates the use of an interdisciplinary approach that takes into account the specifics of various fields of modern humanitarian knowledge.

The scientific novelty of the study is determined by the attempt to bring new information to the scientific field on the current state and functioning of international music competitions and festivals in China. In recent years, Chinese music has also been influenced by Western styles, leading to the emergence of a vibrant contemporary music scene in China. Among them is the gradual introduction of the Chinese society, which was historically closed to the outside world, to the European traditions of academic musical culture and, in particular, to the instrumentation. *Results.*Thus, the development and functioning of international music competitions and festivals in China is a multicultural socio-cultural phenomenon and a vivid reflection of the cultural and artistic processes of our time. It is proved that the disclosure and understanding of certain aspects of the socio-cultural space of China on the example of well-known international music competitions and festivals is extremely relevant in the present period.

Key words: China, music festivals, international competitions, classical music, popular music, vocal art, instrumental performance.

Стаття надійшла до редакції 22.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.05.2025
Прийнято до друку 24.05.2025

Розділ ІІ. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

УДК 008:7.78.03.004.77

ПЕЙЗАЖ ЯК ЗНАК САКРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ : СЕМІОТИКА ПРИРОДИ У ВІЗАНТІЙСЬКОМУ ІКОНОГРАФІЧНОМУ КАНОНІ

Марія ЧІКАРЬКОВА – доктор філософських наук, професор, професор кафедри філософії та культурології,Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича, Чернівці
https://orcid.org/0000-0001-9664-8132
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.946
chikarkova@ukr.net

Здійснено комплексне культурологічне дослідження пейзажу як візуальної частини семіосфери ікони. Авторка аналізує природу (φύσις) як нестале і тимчасове явище у біблійній картині світу, що безпосередньо вплинуло на формування специфічної образності середньовічного іконопису. Пейзаж в іконі розглядається як символічна рефлексія духовної реальності, що виражає ідею крихкості й непостійності матеріального Творіння. Зображення природи в іконописі базуються не на принципі мімезису, характерному для античного мистецтва, а на прагненні передати приховані духовні смисли через стилізацію і умовність форм. Стаття ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує методи культурології, мистецтвознавства та богослов'я, що дозволяє комплексно охопити проблему сакральної семіотики природних образів.

Аналіз охоплює низку репрезентативних сюжетів візантійського іконографічного канону: «Преображення Господнє», «Ілля-пророка», «Добрий Пастир», «Втеча Святого Сімейства до Єгипту» та жанр «видіння» («Видіння святого Євстафія Плакиди»). Особлива увага приділена способам стилізації природного середовища та символічному навантаженню його елементів у сакральній образності. Акцентовано, що елементи пейзажу (скелі, дерева, водні потоки, зображення тварин тощо) в іконографії функціонують не лише (і не стільки) як реалістичні об'єкти, але мають додаткове семантичне навантаження, являючи собою знаки вищої духовної істини (і відповідно – додатковий підтекст). Природа втрачає свою автономність і стає складовою божественної ієрархії буття. Зокрема, символізм гори пов'язується з місцем Богоявлення, скеля виступає образом стійкості Божої істоти, вода символізує очищення та нове життя, а дерева уособлюють Хрест і спасіння. Тварини (крук та олень) постають посередниками між земним і небесним вимірами, посилюючи сакральний зміст сцени. Особливий акцент зроблено на деформації й умовності природних форм, що підкреслюють непостійність і минущість матеріального світу в контексті есхатологічних уявлень християнської традиції. Візантійська ікона створює новий тип простору – простір духовної реальності, де матерія символічно «просвічується» й підпорядковується невидимому Божественному порядку. Отже, пейзаж не лише супроводжує сакральний сюжет, а є невід'ємною частиною його семіотичної структури, активним учасником формування релігійних сенсів.

Ключові слова: візантійський канон, пейзажний образ, сакральна семіотика, природа як знак.

Постановка проблеми. Природа, матеріальне буття, те, що античні мислителі іменували φύσις, у біблійній картині світу постає як щось тимчасове, скороминуче. При цьому, якщо, наприклад, в індійських Ведах матерія трактується як безперестанна сансарична ілюзія, фата-моргана (майя), у Біблії вона є Творінням рук Божих і, за задумом Творця, покликана до святості. Але від початку виникає бунт Творіння проти Творця, Котрий, сам будучи абсолютно вільним, не позбавляє і своє бунтівне Творіння права на свободу волі, хоча наперед визначено, що цей бунт приречений на поразку і блудне дитя мусить повернутися в дім Отця. Отож матеріальна природа в іконописі – це щось тимчасове, нестійке й приречене на знищення. Відповідно пейзаж тут постає підкреслено стилізованим, зображення базуються не стільки на античному принципі мімезису, скільки на пошуку експресивних засобів символізації, прагненні «показати невидиме», тобто приховані силові лінії буття, визначені Божественною волею.

Тому вивчення візантійського малярського досвіду, яке набуло потужності ще з часів Псевдо-Діонісія Ареопагіта (кінець V чи VI ст. н. е.; за церковною версією – I ст. н. е.) та посилилося після подолання іконоборства (VIII – початок IX ст.), не припиняється й залишається актуальним, оскільки осягнення семіотики ікони не є очевидним, вона залишається для більшості людей, навіть вірян, доволі «закритою» й такою, що потребує інтерпретації.

Огляд останніх публікацій. Щодо семіосфери ікони, то, звісно, її символіка вже не одне десятиліття привертає увагу дослідників, але акцент тут, зазвичай, робиться на персонажах чи колористиці, а не на пейзажі. Так, в Україні символіку ікони в минулі роки вивчали достатньо широко (М. Батіг, Б. Возницький,

© Чікарькова М., 2025 р.

М. Голубець, С. Гординський, В. Пещанський, І. Свєнціцький, Д. Степовик, М. Фіголь та ін.), але увагу дослідників було закономірно зосереджено виключно на вітчизняному матеріалі і фокус уваги науковців не зосереджувався на пейзажних образах чи семіотичних аспектах іконопису. У роки нашої незалежності цікавість до спадщини й сучасної практики українського іконопису закономірно продовжує домінувати. Так, наприклад, у ґрунтовній статті Р. Забашти «Ікона «Видіння св. Євстафія Плакиди» з Плазова як пам'ятка етнокультурних зв'язків раннього Нового часу» увагу приділено виключно українському матеріалу, хоча й поданому в широкому історико-культурному контексті [5]. Водночас треба відзначити й поглиблення цікавості до типології ікони, її сакральної функції та специфічної художньої мови.

У монографії Д. Степовика глибоко проаналізовано проблеми, пов'язані з ґенезою іконотворчості в контрапункті мистецтвознавства та теології, прослідковано еволюцію іконографічного канону й особливості українського іконопису [7], але пейзажні образи не були у фокусі уваги науковця.

У монографічному дослідженні С. Абрамовича «Біблія та формування сакрального простору європейської мистецької культури» зроблено, зокрема, аналіз художньої мови візантійської ікони, котра являє собою сакральний текст, який необхідно інтерпретувати на кількох рівнях – буквальному, алегоричному, моральному, анагогічному: останній момент являв собою анагогію – сходження (від грецьк. Αναγόγια), тобто перехід до безпосереднього спілкування з Першообразом крізь ікону [1; 68]. Утім, і тут пейзажні образи лише побіжно згадуються.

Стаття В. Дротенка «Семіотика іконопису та стилістика ікони в контексті культурно-мистецької традиції» присвячена проблемам семіотики іконопису та іконології як методу інтерпретації семантики ікони, з урахуванням її опосередкування соціокультурним контекстом. Автор вважає перспективним метод іконології, який виявляє семантичне значення за змістом зображення, його стилем та технікою виконання. Показано, що трансцендентальний вимір ікони визначається антиномією невидимого у видимому, незображеного у зображеному; а оскільки аналізується переважно український матеріал, то відмічено й співвідношення іконографічного канону з місцевими фольклорними традиціями [3].

У статті В. Ларіонової та Л. Борисевич «Символіка ікони як відображення та трансляція духовно-світоглядних орієнтирів людини» увага конденсується найперше на розгляді ікони як спіритуалізованого зображення, а також приділено увагу символіці кольорів християнської іконографії [6].

Окремим моментом при розгляді нашої теми виступає образ тварини, як частини природного середовища, який у Біблії варіюється в амплітуді від лагідної лані до втілення сатанинського зла й хижацтва, як, наприклад, наскрізний образ змія – алегорії сатани. У статті Р. Мораля «Aesthetics of Evil in Middle Ages: Beasts as Symbol of the Devil» стверджується, що з самого початку люди стикалися з проблемою репрезентації зла, що у християнському Середньовіччі обернулося моделюванням демонічних істот, наділених звірячими рисами, які були покликані репрезентувати Зло та присутність диявола. Це знайшло свій вираз у різних сатанинських бестіаріях та в образотворчому мистецтві [11]. Додаймо, що в середньовічному іконописі навіть присутні в Едемі звірі були наділені рисами хижацтва; змалювання раю як ідилії постало лише в епоху сентименталізму, у XVIII ст. Однак не можна сказати, що зі звіриною ототожнювалися лише риси хижості й агресії, тварина, зокрема у візантійському іконописі, нерідко виступає як алегорично-символічне узагальнення світлих первнів (так, павич, риба, олень – символи Христа тощо).

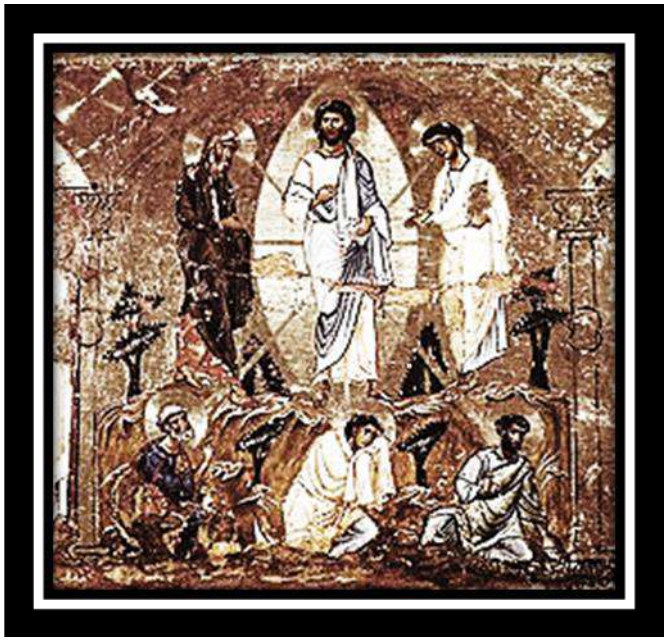
Отже, вивчення образності й семантики ікони, як правило, зосереджується на персонажах-людях, серед яких вирізняються постаті Христа, Богоматері та святих, а також сонм антропоморфізованих небесних сил безплотних (янголи); зрідка тут також фігурують достатньо антропоморфні сатана та демони. Утім, пейзаж в іконі та символіка окремих його частин (гори, гроти, тварини, озера тощо) і їхня художня функція приваблюють увагу вчених здебільшого з точки зору ступеню реалістичності та активності авторської інтерпретації образа. Характерно, наприклад, що сучасний український дослідник ікони звертає особливу увагу на «конфігурацію та стилістику пишних деревоподібних елементів краєвиду», які водночас і достатньо натуралістичні, і фантастично-декоративні, подібні до «величезних квітів із лапатими й зубчатими, переважно на кінцях, пелюстками» [5; 77]. Це модернізація визначена новітньою тенденцією до абсолютизації ролі реципієнта мистецького твору (Гадамер, Ріккерт, Ізер та ін.) і фактичної байдужості до намірів самого автора. Сакральна ж семіотика образу природи, визначена соборно утвердженими канонами, розкриття якої завжди є завданням іконописця візантійського спрямування, при такому підході залишається, зазвичай, поза увагою.

Метою статті є виявлення пейзажних образів і їх символіка у візантійському іконографічному каноні.

Виклад матеріалу. Візантійська ікона, як і будь-яка інша ікона – це умовний образ (εἰκόνα), покликаний відкрити очам земної людини шлях до неба, причому не в матеріальне небо з його світилами й хмарами (хоча вони з часом тут теж з'являться), а в позаматеріальний вимір Царства Небесного, що його символізує золоте тло. Останнє є символом божественного світла й має пробуджувати містичне почуття

вивільнення від реальності. На такому тлі навіть чисті, незмішані фарби, якими – за каноном – моделюються матеріальні тіла й речі, виглядають тьмяними й землистими. Й якщо навіть перед нами мініатюрна ікона для приватного поклоніння, вона конденсує в собі параметри космічного й метафізичного вимірів.

Так, наприклад, одна з найдавніших в світі ікон – «Преображення Господнє» (Монастир св. Катерини, VI ст., Синай, Єгипет) – включає образ гори Фавор, на вершині якої Христос явив трьом учням своє небесне обличчя. Тут він виразно нагадує старозавітного Ветхого Днями з видіння Даниїла, тільки в того не лише одяг білосніжний, а й волосся – мов «чиста вовна» (Дан. 7:7). Ісус же, будучи Сином Божим і окремою іпостассю Трійці, зберігає своє обличчя, темний колір волосся й такий особистий атрибут, як хрещатий німб. Христос, оточений містичним сяйвом мандорли, постає тут посланцем не-тутешнього, нематеріального світу, де відсутня тілесність і панує εἶδος – сутнісний намір Божий, що являє себе в дідині матеріальній тілесності тут, на вершині гори, що символізує наближеність до Неба, місце Божественного об'явлення та духовного зльоту людини. М. Баттістіні слушно зазначає, що символіка гори може уподібнюватися до символіки драбини, дерева, сходів чи хреста й позначати центр або корінь світу чи символізувати духовне сходження людини [8; 241]. Останнє значення тут виразно прочитується. Сама гора Фавор (Табор) теж зображена символічно; власне, пейзаж тут гранично редукований, сигніфікований лише кількома темними силуетами дерев, натуру тут тіснить «цивілізація» у вигляді двох доволі схематично означених колон, що підтримують арку, і вся ця скупо позначена кількома лініями споруда є натяком на устрій Царства Небесного, яке земними очима не побачити, можна лише вгадати його контури.



А ось в іконі «Ілля-пророк» (Візантійський і християнський музей, Афіни, Греція) пейзаж відіграє не менш конструктивну роль, ніж образ святого. Канон цієї ікони неухильно зберігається протягом століть у численних списках, зокрема і в слов'янських країнах, тому аналіз даного зображення має бути особливо актуальним для українського читача. Сам сюжет зі Старого Завіту спонукає митця приділити увагу ландшафту. Пророк, викривши нечестивого царя Ахава й повідомивши його про гнів Божий у вигляді страшної посухи, оселився в пустелі – в печері на горі Кармель, біля струмка: «А круки приносили йому хліба та м'яса вранці, і хліба та м'яса ввечері, а з потоку він пив» (1 Цар 17:3-6).

У середньовічній традиції печера символізує людське серце як «спіритуальний центр» [9; 40]. Пустельний пейзаж створює тло для підкреслення настрою медитації, хоча при цьому пророк узятий в момент, коли він відволікається від споглядання й начебто з подивом повертає голову до крука, що тримає в дзьобі їжу, редуковану до символічного кружка. Утім в цілому це може видатися побутовою, «реалістичною» деталлю, але ж крука вміщено на золотому тлі неба в правому верхньому куті, а праве в символіці ікони завжди означає «правильність», Божественну присутність. Чудесне дарування їжі пустельникові підкреслюється й діагональною композицією, яка, справляючи на перший погляд враження «природності» й «життєвості», насправді руйнує врівноваженість повсякденного сприйняття світу й різко розриває його тимчасову гармонію експансією чудесного й Божественного. Увага ж до натури в іконописця проявляється доволі спорадично. Характерно, що дерева на першому плані в порівнянні з людською постаттю явно применшені, «підкорені» центральному образу-персонажу, хоча загалом їх змальовано доволі реалістично. Утім, потік

води, яка стікає по камінню, передано виключно за рахунок світлого кольору, «матерія води» як такої маляра чи то не цікавить, чи він не вміє її передати. Водночас скелі, утворені з такого ж каміння, начебто зібгані й коливаються під проявом Божественного втручання в ситуацію, вони підкреслено «тимчасові», як і належить матерії-Творінню. Речові аксесуари – хітон та милоть (плащ) пророка з тугою облямівкою так само зібгані в складки, взяті в момент руху та неспокою.

Загалом у візантійському каноні часто риси середземноморського краєвиду постають як чинники образного ряду: темнозелені, майже до чорноти, дерева, річки, скелясті гори, вигоріла, кам'яниста, мертва пустеля. Тим не менш, ці образи природи не є штучним і механічним трафаретом, декоративним тлом. Так, М. Дюлей зазначає символізм скелі, яка може бути проінтерпретована по-різному: у Старому Завіті Бог є скелею Ізраїлю, у Новому – «про Ісуса багато разів говориться як про наріжний камінь та скелю» [4; 94]. Отож, в аналізованому зображенні можна інтерпретувати образ скелі як Бога – опору Ізраїлю. Усе це свідчить про велику семантичну завантаженість пейзажного образу, який не зводиться тут до «милування природою».

Саме тому поступово пейзаж починає займати все більш суттєве місці – фактично нарівні з персонажами. Це примушує обережно поставитись до поширеного погляду, нібито пейзаж з'являється вперше в європейському ренесансному живописі. Як показав ще 1949 року К. Кларк, пейзаж почав цікавити вже античного маляра [10]. І візантійський досвід формував майбутній самостійний пейзажний жанр не менше, ніж антична традиція.

Доволі звернути увагу на такий шедевр, як мозаїка V ст. «Добрий Пастир» (мавзолей Галли Плацидії, Равенна, Італія), яка розвиває мотив катакомбних часів, коли Христа маскували личиною буколічного пастуха. У руках Христа тут – не пастуша ґерлиґа, а хрест, хоча Спаситель, за традицією, ще має вигляд безбородого юнака. Це реалізація в дусі естетики перехідного періоду євангельського гасла «Я є пастир добрий…» (Ін. 10-11).

Гармонія півсферичного простору тимпана, вміщеного над входом до гробниці, підкреслюється ідилічним настроєм композиції, в якій білі силуети овець серед зеленої рослинності на тлі блакитного неба створюють настрій спокою та захищеності.

Натомість в іконах, що зображують втечу св. Сімейства до Єгипту від гніву Ірода («Втеча до Єгипту», Візантія, Каппадокія), зазвичай, присутній типово умовний пейзаж із горами та деревами, але він, як правило, насичений настроєм настороженості й небезпеки, функціонує як сигнал про небезпеки далекого шляху. Така, наприклад, ікона, створена у XI ст. у провінції Каппадокія. Багатошаровість цього сюжету підкреслюється амбівалентністю символіки дерева, яка, з одного боку, позначає Христа, Слово Боже, Який ототожнюється з деревом життя, з іншого – натякає на хрест, інструмент смерті й водночас – життя вічне [4; 177-180]. Це органічно вплітається у сюжет втечі, з перешкодами та виробуваннями.

Як бачимо, візантійський канон насправді далекий від трафаретності, він варіюється, створюючи різну психологічну атмосферу, хоча основний принцип – трактовка матеріального буття як нестійкого, сповненого коливання тимчасового буття, залишається незмінною.

Ми вже відзначали, що крук, який приносив їжу Іллі-пророку, – не лише частина природного буття; він функціонує як персонаж сакрального сюжету, посланець неба. Абсолютно повторює цю колізію образ оленя, як алегорії Христа, який завжди розміщується в тому само правому верхньому куті композиції, що й крук. Візьмемо, для прикладу, сюжет видіння св. Євстафія Плакиди («Видіння вмч. Євстафія Плакиди», Крит, Греція), який захоплювався полюванням, допоки не зустрів дивного оленя з хрестом між рогами.

Грецький образ 1 пол. – сер. XVII ст. яскравий за колоритом і майстерний з погляду на моделювання фізичних речей. Тут зустрічаємо ту само стрімку композиційну діагональ, що символізує шлях людини до неба й усвідомлення одвічної правоти Бога – адже гора, перед якою стоїть вмч. Євстафій, має символічне значення: «втекти на гору – це вибрати Христа» [4; 188].

Із цього погляду варто звернути додаткову увагу на глибинну семантику образа оленя. Адже олень (лань) у Старому Завіті – образ душі, що прагне Бога: «Як лань прагне до водних потоків, так душа моя прагне до тебе, Боже» (Пс. 42:1). Олень також є тут споконвічним символом надії на Бога (Йов 39:1). До того ж ще в античні часи існувала легенда про ворожнечу між оленем та змієм, яку активно сприйняло християнство – в Біблії ж бо сиґнифікується споконвічна ворожість між Людиною та Змієм (Бт. 3:1-24); останнього Син Людський – Христос має остаточно подолати наприкінці часів (новозавітне Об'явлення Іванове). До того ж олені взимку скидають роги, але вони відростають навесні, що було інтерпретовано ранньохристиянською думкою як символ смерті й воскресіння Христа. Тому зображення оленя тут семантично домінує: його постать вимальовується на тлі золотого неба в правому верхньому куті композиції, й це не випадково: у традиціях церковної культури праве завжди домінує над лівим, ототожнюється з правдою Божою.

Цікаво порівняти наші спостереження з аналогічною ситуацією. Так, Р. Забашта аналізує створений у слов'янському Плазові старовинний варіант цієї ікони («Видіння вмч. Євстафія Плакиди» Плазов), який в основному зберігає динаміку оригінальної канонічної композиційної діагоналі, що символізує рух від земного до небесного. Висновки дослідника, однак, стосуються, як уже зазначалося раніше, якраз суто «земного», рослинного образу, поданого тут незвично дбайливо й розгорнуто, в натуралістичному ключі. Науковець відзначає, насамперед, авторську інтерпретацію пейзажу. Йдеться про «конфігурацію та стилістику пишних деревоподібних елементів краєвиду, що представлені при правому нижньому краю та при верхньому лівому куті композиції і завдяки яким природне середовище іконописної сцени прибирає своєрідного декоративного ладу <…> їхні складні за силуетом і характеристичні за рисунком листяні крони (дещо «розтріпані», різноспрямовані, а разом доволі подібні до величезних квітів із лапатими й зубчатими, переважно на кінцях, пелюстками) не піддаються беззаперечному ототожненню з жодним відповідним мотивом на діахронних і синхронних зразках як вітчизняного, так і зарубіжного східнохристиянського образотворення»; натомість тут відзначено вплив дендрологічних мотивів мистецтва мусульманського Сходу [5; 77-78]. Це дуже точне спостереження, але варто при цьому зазначити, що сутнісна функція пейзажного образа в цій іконі, як і в будь-якій іншій, все ж таки полягає не у відтворенні природи й навіть не в тих елементах індивідуально-поетичного чи національно-етнічного їх переживання і не в стилістичних вирішеннях, які привернули основну увагу дослідника. Тим більше, що подібні художні вирішення ми вже бачили в аналізованій раніше іконі «Ілля-пророк». Отже, видається, що тут спостерігається цілковита зв'язаність каноном, і Плазівський варіант не є надто самобутнім і оригінальним, навпаки, тут фіксується домінація канонічного зразка. Хоча можна погодитися з тим, що саме в пейзажному елементі, завдяки використанню східних впливів, спостерігається деяка креативність.

Висновки. Таким чином, аналіз функції пейзажу в іконописі Візантії показує, що образ природи покликаний передати ідею несталості й тимчасовості матеріального Творіння. Це суперзавдання іконописців реалізується в деформації й умовності натурних об'єктів, які підлягають преображенню в спіритуалістичній проекції, набуваючи рис крихкості й умовності. Речовина, фактура матеріальних

об’єктів не цікавить візантійського майстра; він сміливо порушує природні пропорції, начебто підкоряючи скелі й дерева домінуючій постаті обóженої людини. У такий спосіб ікона акцентує позаматеріальний вимір Царства Небесного, в якому коливається й тане φύσις., що сприяє усвідомленню сакральної функції зображення.

Список використаної літератури

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

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

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

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

5. Забашта Р. Ікона «Видіння св. Євстафія Плакиди» з Плазова як пам'ятка етнокультурних зв'язків раннього Нового часу. *Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво*, 2014. (2[46]). С. 73–98.

6. Ларіонова В., & Борисевич Л. Символіка ікони як відображення та трансляція духовно-світоглядних орієнтирів людини. *Мистецтвознавство: Зб. наук. пр*. Львів : Спілка критиків та істориків мистецтва, 2008. С. 37-48.

7. Степовик Д. Іконологія і іконографія. Івано-Франківськ, 2003.

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

9. Cirlot J. E. A Dictionary of Symbols. London : Routledge, 2001.

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

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

References

1. Abramovych S. Bibliia ta formuvannia sakralnoho prostoru yevropeiskoi mystetskoi kultury. Kyiv : VD «D. Buraho», 2011.

2. Bohachevska I. Metodolohichni aspekty pobudovy semiotychnoi modeli relihii. Ukrainske relihiieznavstvo, 2001. (20). S. 32–40.

3. Drotenko V. I. Semiotyka ikonopysu ta stylistyka ikony v konteksti kulturno-mystetskoi tradytsii. Molodyi vchenyi, 2021 (3 [91]). S. 135–140. https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-3-91-30.

4. Diulei M. Khrystyianski symvoly: Katekhyza ta Bibliia (M. Horishna, per.). Lviv : Svichado, 2010.

5. Zabashta R. Ikona «Vydinnia sv. Yevstafiia Plakydy» z Plazova yak pamiatka etnokulturnykh zviazkiv rannoho Novoho chasu. Studii mystetstvoznavchi: Arkhitektura. Obrazotvorche ta dekoratyvno-vzhytkove mystetstvo, 2014. (2[46]). S. 73–98.

6. Larionova V., & Borysevych L. Symvolika ikony yak vidobrazhennia ta transliatsiia dukhovno-svitohliadnykh oriientyriv liudyny. Mystetstvoznavstvo: Zb. nauk. pr. Lviv : Spilka krytykiv ta istorykiv mystetstva, 2008. S. 37-48.

7. Stepovyk D. Ikonolohiia i ikonohrafiia. Ivano-Frankivsk, 2003.

8. Battistini M. Symbole i alegorie. Warszawa : Arkady, 2005.

9. Cirlot J. E. A Dictionary of Symbols. London : Routledge, 2001.

10. Clark K. Landscape into Art. New York : Harper & Row, 1949.

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

UDC 75.04:7.041.6:27-523

LANDSCAPE AS A SIGN OF SACRED SPACE : SEMIOTICS OF NATURE IN THE BYZANTINE ICONOGRAPHIC CANON

Mary CHIKARKOVA – Doctor of Philosophy, professor, Professor of the Department of philosophy and culturology Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

In this article, a comprehensive cultural study is conducted on the landscape as a visual component of the icon’s semiosphere. The author analyzes nature (physis) as an unstable and temporary phenomenon within the biblical worldview, which directly influenced the formation of the specific imagery of medieval icon painting. The landscape in the icon is viewed as a symbolic reflection of spiritual reality, expressing the idea of the fragility and impermanence of material Creation. Depictions of nature in iconography are based not on the principle of *mimesis* characteristic of ancient art, but on the attempt to convey hidden spiritual meanings through stylization and the conventionality of forms. The article is based on an interdisciplinary approach, combining methods of cultural studies, art history, and theology, allowing for a comprehensive examination of the sacred semiotics of natural imagery.

The analysis covers a range of representative plots from the Byzantine iconographic canon, including «The Transfiguration of Christ», «The Prophet Elijah», «The Good Shepherd», «The Flight of the Holy Family into Egypt», and the genre of «visions» (e. g., «The Vision of Saint Eustathius Placidas»). Special attention is paid to the ways natural environments are stylized and to the symbolic meaning attached to these elements within the sacred visual language. The study emphasizes that landscape elements (rocks, trees, streams, depictions of animals, etc.) in iconography function not merely (or even primarily) as realistic objects but carry additional semantic meaning, acting as signs of higher spiritual

truths and thus creating layers of meaning. Nature loses its autonomy and becomes part of the divine hierarchy of being. Specifically, the mountain symbolizes the place of divine revelation, the rock signifies the steadfastness of God's nature, water embodies purification and new life, and trees symbolize the Cross and salvation. Animals, such as the raven and the deer, appear as intermediaries between the earthly and heavenly realms, enhancing the sacred content of the depicted scenes.

Particular attention is given to the deformation and stylization of natural forms, highlighting the instability and transience of the material world in the context of Christian eschatological thought. The Byzantine icon constructs a new type of space-a space of spiritual reality – where matter is symbolically «transfigured» and subordinated to the invisible Divine order. Thus, the landscape does not simply accompany the sacred narrative but becomes an integral part of its semiotic structure, an active participant in the formation of religious meanings.

Keyw ords: Byzantine canon, landscape image, sacred semiotics, nature as a sign.

Стаття надійшла до редакції 1.04.2025
Отримано після доопрацювання 18.04.2025
Прийнято до друку 24.04.2025

УДК 78.35; 78.25; 78.2І

ФОРМОТВОРЕННЯ У «МАЛИХ» СОНАТАХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У РАННІ ПЕРІОДИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ЯНА ЛІЦИНЯ)

Оксана ГНАТИШИН – доктор мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Львів
http://orcid.org/0000-0003-1878-8214
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.947
oxanaostap@ukr.net

Аналізується музична форма у Сонаті для фортепіано китайського композитора Ян Ліцінь, що демонструє спільні риси з музичними формами сонат інших композиторів, створених у початковий період історії жанру та наступний – час його розквіту. Доведено, що попри переважне дотримання європейських формотворчих засад і усталених особливостей праформ соната Ян Ліціня, як і твори цього жанру інших авторів, що їх прийнято зараховувати до групи т. зв. «малих» (не монументальних) сонат, мають виразні національні ознаки. Вони проявилися, зокрема, й у формотворенні – трискладовості в основі частин, часто використовуваному принципу розвитку – варіантному повторенні мелодії, вільній імітації з транспозицією мелодії на кварту або квінту, домінуванні одноголосної мелодики та ін.

Ключові слова: «мала» соната для фортепіано китайських композиторів, музична форма, сонатне алегро, рондо, європейські засади, китайські національні риси.

Постановка проблеми. Останнім часом спостерігається розширення проблемно-тематичних осягів у дослідженні фортепіанної музики китайських композиторів. Поряд з аналізом індивідуальних стильових прикмет музичної мови, особливостей втілення діалогу культур та іншого дослідники все частіше звертаються до окремих жанрів, а в їхніх рамках – до вузько спеціалізованих проблем. До останніх належить і формотворення або організації музичного матеріалу, оскільки їхні принципи, викристалізовуючись у творчій практиці, демонструють музичне мислення і мову композиторів.

Вивчення фортепіанних сонат китайських композиторів показало, що у їхній творчості є різні за обсягом жанрові види: сонатини, т. зв. «малі» сонати (камерного плану) та сонати монументального типу.

На жаль, втрата великої кількості сонат, написаних у початковий період розвитку жанру, обмежує можливості їх аналізу. Проте віднайдені й нещодавно опубліковані вкупі з творами наступного періоду («розквіту» жанру) дозволяють не лише успішно диференціювати їх за вказаними видами, а й дослідити з погляду формотворення. Успішний початок цій кропіткій роботі поклали дослідження Ян То, Чен Менгжао та ін. Аналізуючи організацію музичного матеріалу фортепіанних сонат у загальних рисах (перший) чи досить детально (друга), названі дослідники проте не вдавалися до формологічної характеристики якоїсь однієї із вказаних конкретних груп. Тому ця тема стає актуальною.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У кандидатській дисертації Ян То «Китайська фортепіанна соната: історія та теорія жанру» [4] вказано на походження «малої» сонати як жанрового різновиду, що веде свій початок «від сюїти як жанрового монотембрового прообразу, якому судилося стати історично найранішим в її історії» [4; 121]. При цьому теоретична характеристика даного виду замінена зауважами про те, що 1) «мала» соната «не передбачала постановки «світових проблем» та філософських питань, властивих європейській сонаті класико-романтичної доби та художній культурі доби модерну» [4; 122]; 2) що їй «не притаманна особлива концепційність і розгорненість форми і змісту»

© Гнатишин О., 2025 р.

[4; 136]. Натомість висвітлюються причини поширення та деякі риси «малої» сонати (як-от: характерне коло образів, тенденція до «мініатюризації художньої форми» [4; 123], її експериментаторський характер), функції («кристалізація жанрових ознак національної сонати як її лаконічний, стислий аналог» [4; 123]).

Тимчасом Чен Менгжао, керуючись формологічними ознаками китайських сонат, пропонує дотримуватися такої диференціяції жанрових різновидів сонати, за якою розрізнятимуться сонатини, «малі» сонати (камерного плану) і сонати монументального типу. На її думку (котру поділяємо) помилково ототожнювати китайські сонатини і «малі» сонати з огляду лише на їх лаконічність та з метою збереження поняттєвої традиції, що сформувалася у музикознавстві Китаю, через повсюдне недотримання у китайській літературі усталеної в європейській музикології наукової термінології [1; 94]. Тож, на підставі аналізу численних зразків різних фортепіанних сонат китайських композиторів, авторка відстоює вживання поняття *сонатина* до стислого за обсягом твору сонатної форми без розробки, що його, водночас, можна вважати підвидом «малої» сонати як порівняно невеликого виду жанру камерного характеру з «повноцінною» сонатною формою, та велику сонату монументального характеру з розгорнутою сонатною формою, ускладненою фактурою та ін. Тож м*етою пропонованої роботи* є віднайдення характерних формотворчих прикмет «малих» сонат китайських композиторів, що проявилися в ході розвитку жанру сонати як такого від появи його перших зразків до занепаду даного роду творів після 1966 року.

Методологічну базу дослідження створили праці українських та китайських музикознавців, присвячені, зокрема, фортепіанній сонаті у творчості китайських композиторів [1-2, 4, 6] та музичній формі як феномену [3].

Наукова новизна пропонованої роботи полягає в тому, що у ній вперше здійснена спроба формологічного аналізу одного, окремо взятого, виду фортепіанних сонат для виявлення характерних прикмет організації їхнього музичного матеріалу.

Виклад дослідницького матеріалу. За інформацією китайських музикознавців, перші зразки т. зв. «малих» сонат (як і взагалі творів цього жанру) з'явилися у Китаї у ранній (1939-1949 рр.) період розвитку жанру сонати. Першим, хто створив той вид у 1939 р., був композитор Ма Сіконг, написавши Сонату № 1 сіЬ мінор у двох частинах.

Учені вважають, що загалом упродовж названих років написано 11 сонат камерного типу, чотири з яких на сьогодні детально проаналізовані. У підсумку виявлено, що кожна соната, як і належить, має свої особливості формотворення, однак сонатини у класичному розумінні цієї форми не виявлено (щоправда, одночастинна Соната № 3 Цзян Веньє «Цзяннань декорації» не має навіть сонатного алегро: його замінено сонатним принципом розвитку) [2]. Це вказує на те, що у період започаткування жанру сонати відбувалися складні процеси освоєння доти невідомого західноєвропейської жанру (і форми) сонати та доти незнаних принципів будови музичного матеріалу.

У наступний – другий – період розвитку в Китаї жанру сонати для фортепіано (1950-1966 рр.) «малі» сонати продовжуватимуть домінувати у творчості китайських композиторів, однак з'являться й інші зразки – т. зв. великі (навіть грандіозні) сонати (твори монументального типу), як-от Соната «Поема молодості» Зоу Лу.

Тимчасом перша «мала» фортепіанна сонати другого періоду розвитку з'явилася у 1950 р. із-під пера Лю Шу Ан (1905-1985 рр.). Ян То стверджує, що «Із 25 фортепіанних сонат, що виникли у перші дні Нового Китаю, кількість «маленьких сонат» досягає майже половини загальної кількості взірців жанру. З 13 надрукованих у той період фортепіанних сонат, 10 належить до жанрового різновиду «маленьких сонат», у котрих наявний яскраво втілений національний музичний стиль» [4; 131]. Оскільки, як наголошувалося, автор ототожнює сонатини і «малі» (маленькі) сонати, то встановити їхній розподіл за видами поки не вдалося. Це стосується усього переліку Ян То сонат, які він зараховує «до жанрового підвиду маленької фортепіанної сонати….: Маленька соната Лю Шу Ан (1950 р.), Маленька соната Цзян Венья «Щасливе дитинство» (1952 р.), Маленька соната Ван Лізан (1957 р.), Маленька соната Ян Юнчжен (1959 р.), Маленька соната «Травнева пісня» Го Цуронг (1960 р.), Дитяча маленька соната Хуан Хувей (1962 р.), Маленька соната Ян Ліцин (1965 р.)» [4; 132]. Цей ряд доповнений також назвами сонат композиторів Дін Шанде, Ло Чжуньчжунь (1954 р.), Го Цзуронг (1954 р.), Сі Гуан та Ван Лізан, Ян Юнчжен (1959 р.), Го Цзуронг (1960 р.), Хуан Хувей (1962 р.). Нові знахідки і публікації дозволяють додати до вказаного переліку інші, тепер відомі, сонати, а саме: одночастинну Сонату № 3 Го Цзуронг (1951 р.), Сонату (а по суті сонатину) № 3 Ма Сіконга (1956 р.), а також Сонату № 2 Чен Маосюань (1962 р.).

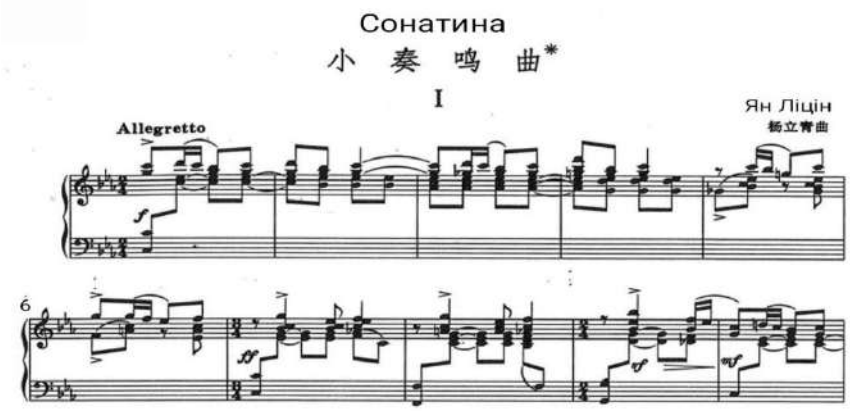
Враховуючи, що формотворення значної частини сонат проаналізовано Ян То (переважно загально) і Чен Менгжао (детальніше) [1], варто доповнити їх роботу пропонованим дослідженням організації музичного матеріалу в Сонаті композитора Ян Ліцин.

Ян Ліцін (1942–2013 рр.) – відомий у Китаї митець (композитор, піаніст, теоретик музики, музичний педагог, професор) і навіть певний час президент Шанхайської консерваторії музики. Музичну освіту (бакалаврат, магістратуру та докторантуру) цей уродженець Сичуані здобув

спочатку у рідній Шанхайській консерваторії та Ганноверській консерваторії в Німеччині. Був запрошеним професором у Консерваторії «Моцартеум» в Австрії та Корнелльському університеті (м. Ітака, США). Як теоретик вивчав сучасні композиційні прийоми і техніки оркестровки, написавши працю «Попереднє дослідження техніки композиції Месіана». У його творчому доробку оркестрова музика (симфонії, концерти), вокальні та інструментальні твори. Для фортепіано написав цикл «Дев'ять фортепіанних п'єс на тему народної пісні Шаньсі» (1961 р.), Прелюдію (1962 р.) і Сонату (1965 р.). Як видно, останні належать до раннього періоду творчості композитора [6].

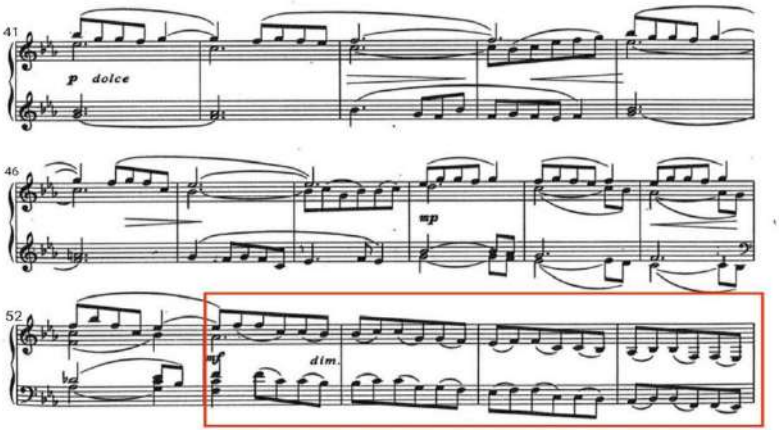
Вибір даної Сонати з-поміж інших такого виду не випадковий. Крім сказаного, вона завершує другий період (час «розквіту», бо якщо впродовж початкового періоду інтерес до сонат виявили лише п'ять композиторів, то за час другого таких авторів побільшало втричі) у розвитку жанру сонати для фортепіано в Китаї, після якого наступила криза в китайському мистецтві, зокрема, музиці, що призвела до заборони жанру як чужого, питомо не властивого національній музиці навіть попри його величезне піднесення і популярність упродовж 1950-1966 рр.

Отже, Соната Ян Ліцін складається з трьох частин [5]. Експозиція Першої частини – Allegretto – звучить протягом тт. 1-66. Характер музики веселий, бадьорий, грайливий. Звуковисотний ряд Головної теми – пентатоніка від до 2 (ю).



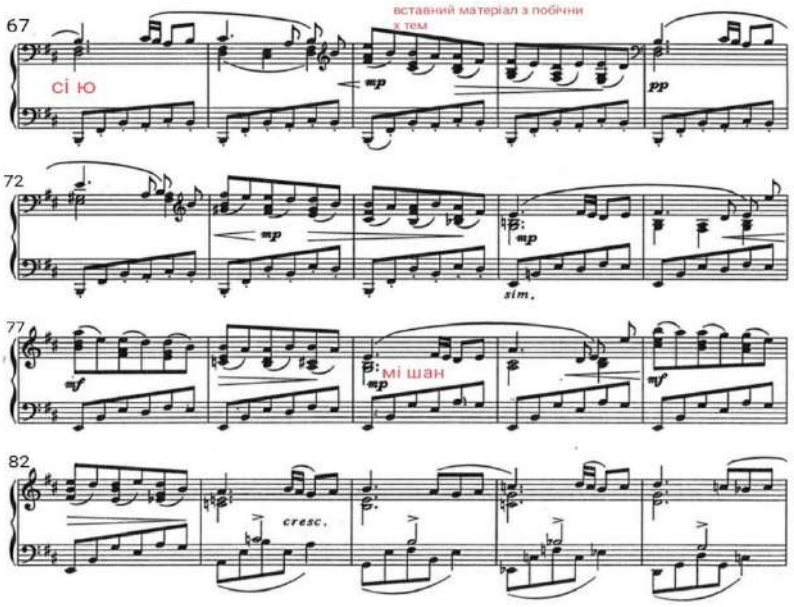
Іл. 1. Початок Першої частини Сонати Ян Ліціня

Присутній яскраво виражений синкопований ритм. Сполучна тема (тт. 24-40) побудована на інтонаціях Головної партії. На поліфонічність теми вказує перехід мелодії з високого голосу в низький, а пізніше й на інший шабель. Після шести тактів вступного до Побічної партії (тт. 41-66) епізоду з'являється контрастний (тонально (тепер соль мінор) і динамічно) новий матеріал. Його проведення також містить вставні побудови (тт. 53-56 та 61-66), остання з яких нівелює силу звучання інструмента аж до *ppp*.



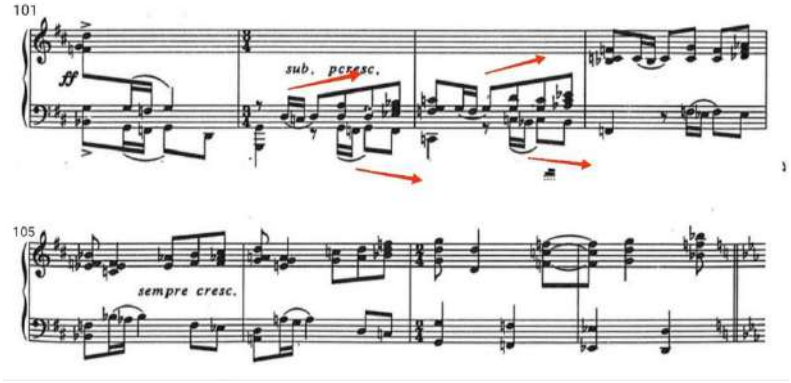
Іл. 2. Побічна партія в Експозиції Першої частини

Розробка матеріалу відбувається у тт. 67-108. Тональна основа змінюється від сі мінору через мі мінор до соль мінору. Трансформації (через зміну ритму) піддається інтонаційний матеріал Головної партії, який чергується зі вставними побудовами з Побічної.



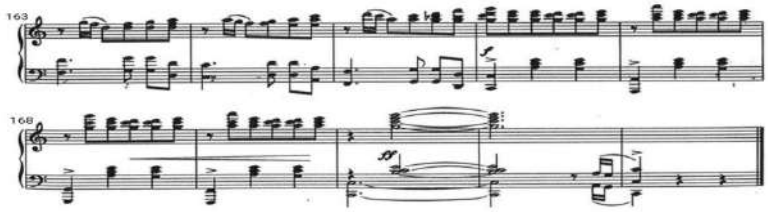
Іл. 3. Початок Розробки в Експозиції Сонати

У тактах 83-88 прослуховуються інтонації Сполучної теми (структурно у вигляді 2+2+2), споріднені з матеріалом Головної партії, змінені ритмічно. Гармонія міняється в кожному такті, просуваючись у прогресії з ре (гон) системи, ля (чжи) до ♭ля (гон) і ♭ре (чжи). Після короткої появи дводольного розміру у тт. 89-101 і, відповідно, відчуття маршовості знову повертається тридольність. Веселий матеріал Головної партії по черзі звучить високими і низькими голосами так, що високий голос просувається вгору, а тема в басу рухається вниз.



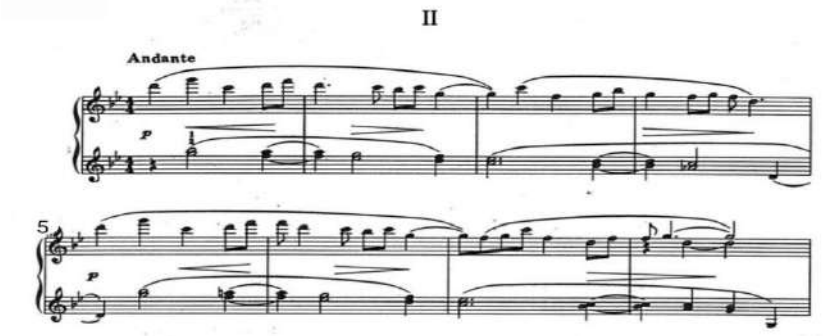
Іл. 4. Фрагмент розроблення матеріалу Головної партії

Разом із наростанням гучності з’являється Реприза (тт. 109-157) у початковому до мінорі. У ній Головна партія відтворена повністю (тт. 109-134), Сполучна тема відсутня, а Побічна (тт. 135-149) звучить без вступу в до мажорі. Кода (тт. 158-172) у початковому до мінорі.



Іл. 5. Кода Першої частини

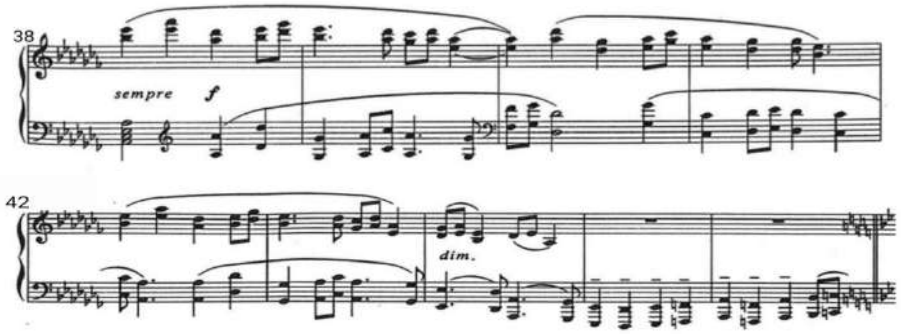
Друга частина Сонати – Andante. Музичний матеріал фактурно і тонально викладено за принципом тричастинності. Мелодія простенька, наспівна. Умовно І розділ (тт. 1-37) викладено на пентатоніці (соль (ю) [про особливості питомо китайської пентатонічної звуковисотності див.: 1; 107]; структурно утворює побудову з 8+8+10+11 тактів.



Іл. 6. Початок Другої частини Сонати

Кожне речення відрізняється від попереднього змінами фактури при незмінній «темі»: вона або переміщується з правої руки в ліву (9-16), знову в правій секвенційно просувається вгору (17-26) або наново в лівій викладена дзеркально збільшеними тривалостями (27-38).

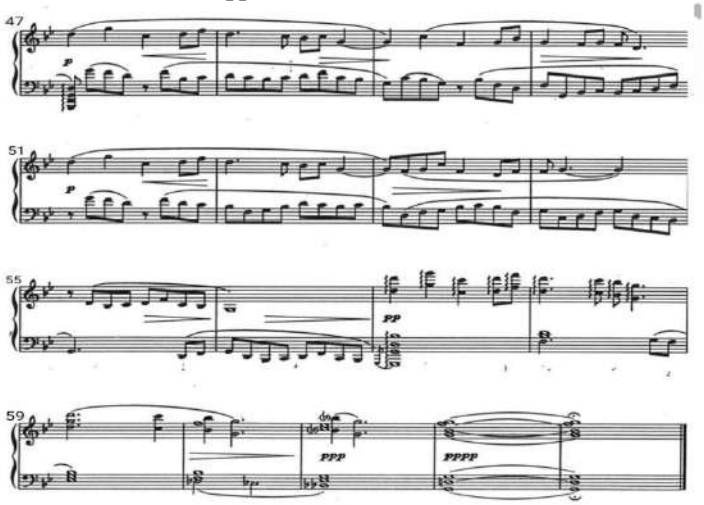
Другий розділ (тт. 38-46) з'являється з повою нової звуковисотності (тепер пентатоніка ♭ля (ю)). Тепер це не точний канон, позначений зміною динаміки зі спокійної врівноваженої до напруженої, гучної з подальшим заспокоєнням.



Іл. 7. Початок другого розділу

«Тема» інтонаційно незмінна, лише викладена квартами і октавами.

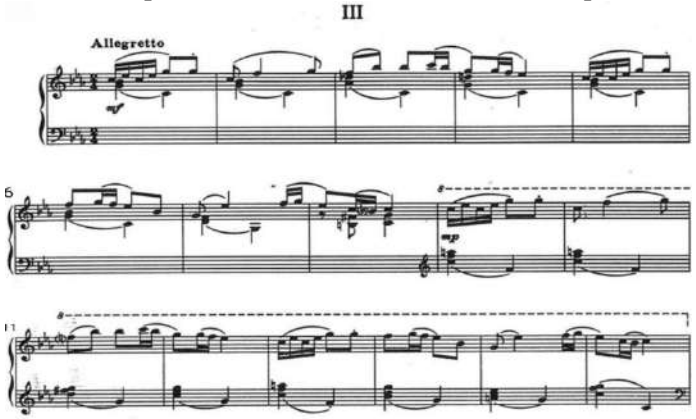
Про появу ІІІ розділу (тт. 47-63) свідчить зміна звуковистоності (тепер у системі ♭сі (гон), згодом соль (ю)). Структурно виглядає як послідовність 8+2+7 тактів. Тема опускається на октаву нижче порівняно з початковим її проведенням, доповнюється двотактовою зв'язкою та акордовим закінченням на *ppp* у вигляді початкової фрази теми.



Іл. 8. Початок третього розділу

Третя частина Сонати – Allegretto у формі рондо (A B A C A). Композитор безумовно дотримується канонічної схеми, за якою головна тема (рефрен) проводиться мінімум тричі, себто як мінімум двічі повертається, епізодів не менше двох. Тобто рондо має найменше п'ять частин. Помітно також, що Ян Ліцін збудував чітко виражену темпову «рамку» Сонати, що забезпечує безумовну сприйняттєву цілість твору, завершеність її форми.

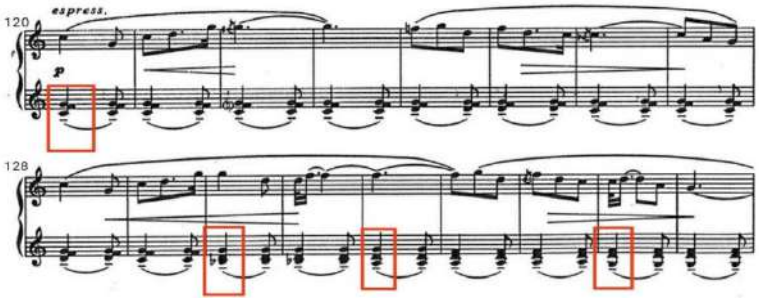
Рефрен (A) (a+b) (тт. 1-32: 8+8+8+8) подано у звуковисотності ♭мі (гон) із переходом у до (ю). Мелодія легка, граціозна завдяки дрібним мотивам та відповідним штрихам.



Іл. 9. Рефрен у рондо Третьої частини Сонати

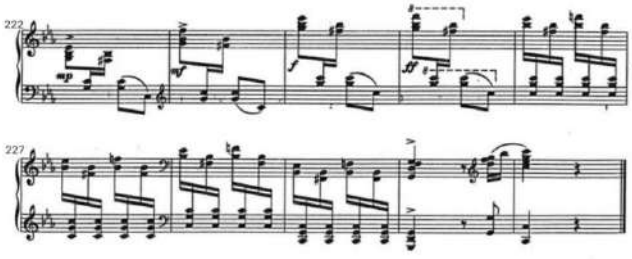
Епізод B (тт. 33-95) складається з трьох частин (c+в1+d). Перша (тт. 32-48) написана в пентатоніці на висоті від фа (шан) – ♭сі (гон). Гармонія цікава накладеністю (суміщенням) секунд, терцій та кварт. Друга частина Епізоду B (тт. 49-69) розвивається на висоті соль (ю) – ♭сі (ю). Мелодія чергується між лівою і правою рукою. Третя частина (тт. 70-95) – ♭мі (гон). Мелодія здіймається на кварту вище, ніж у Першій частині. У гармонічному плані фактури переважає вертикальне розташування кварт і терцій. Ритм акомпанементу повторює ритм мелодії Першої частини. Такти 79-85 багаті на гармонічні зміни. Друге проведення Рефрену (тт. 96-119) характеризується кварто-квінтовою гармонією та дещо ускладненою фактурою.

Епізод C (від espressivo) (тт. 120-192) представляє новий тематичний матеріал, що підлягає певним змінам. Однак їх лише умовно можна назвати «варіаційними», бо «принцип варіювання теми передбачає її повторення у зміненому вигляді» [3; 257]. Тоді як у даній Сонаті тема піддається не так інтонаційним змінам (вони мінімальні), як перемінам у її фактурному викладі та звуковисотному розташуванню. Тож тема (тт. 120-137) початково звучить у мажорному до (гон). Гармонічний план – це суперпозиція вертикальних інтервалів.



Іл. 10. Епізод C: тема

У її другій появі (або першій «варіації») (тт. 138-157) (вже у мінорній пентатоніці) тема підноситься на октаву вище, а вся фактура змінюється шляхом переміни акордового акомпанементу на послідовності шістнадцятих нот. «Варіація» 2 (тт. 158-174) у ♭мі (гон): тема переміщується у середній голос, а мелодія акомпанементу натомість у верхній і таким чином диференціюючи фактуру на три горизонтальні площини, що робить її поліфонічною. «Варіація» 3 (тт. 175-192) – найгучніша: це кульмінація твору, де тема знову викладена акордово у правій руці на тлі низько розміщеного акомпанементу шістнадцятих нот. Рефрен (A) (тт. 193-221) – Allegro – побудована на пентатоніці від до (ю) і послідовно охоплює три октави, від одноголосного до двоголосного її викладу на тлі тремолоподібного акомпанементу з переходом в акордовий, акцентований. Завершальна Кода (тт. 222-231) максимально енергійна, бурхлива, переконлива.



Іл. 10. Кода Сонати

Висновки. Соната Ян Ліціня демонструє оригінальну тричастинну форму, у якій перша частина – сонатне алегро, друга будується за принципом тричастинності, третя – у формі рондо, де епізод С викладено у формі теми з трьома «варіаціями». Впадає у вічі трискладовість в основі кожної з трьох частин твору. Це свідчення дотримання композитором правила «потрійності», що, віддзеркалюючи закономірності в природі та Всесвіті, направлена на досягнення балансу, порядку і гармонії в усьому сущому. А через неї – приналежність до музичної традиції Китаю, в якій той принцип став «мисленнєвим стереотипом» у розгортанні музичних фаз, що історично усталився на тлі «дуальності/четвертинності» в європейській музичній традиції. З відомих типів часто вживаної тричастинності (контрастуючої або розробкової, антитезної, прогресуючої, серійної, репризної) у Сонаті Ян Ліціня виразно проявилися репризна (у сонатному алегро І ч.), розробкова (у ІІ ч.) та серійна (в Епізоді С в рондо ІІІ ч.)). Свідченням дотримання європейської традиції є використання композитором поширеного в ній принципу розвитку, а саме – варіантного повторення мелодії, вільної імітації з транспозицією мелодії на кварту або квінту та ін.

Як данина давнім національним традиціям – домінування одноголосної мелодики, а в багатолосній фактурі – варіантно-підголоскової поліфонії, де другий і третій шари фактури відтворюють варіативно змінені звороти основної мелодії.

Показово, що ці та інші риси формотворення проявилися також і в Сонатах цього виду інших композиторів. Наприклад, дуже близькою щодо перелічених характерних рис є для Сонати Ян Ліціня Сонатина № 6 Го Цзуронг, бо вона так само представляє тричастинну формотворчу концепцію Автора. У цьому творі перша (швидка) частина втілює форму сонатного алегро, друга (повільна) – просту тричастинну форму, а третя (знову швидка) – форму рондо. Яскравою прикметою тієї музичної форми є поєднання контрастних частин (як по темпу, так і фактурно та звуковисотно) у порівняно невеликій цілості.

Варто при цьому зауважити, що у створенні форми рондо в Сонаті обидва автори мали гідний приклад з попереднього (початкового) періоду розвитку китайської сонати: мається на увазі рондо в Сонаті № 4 Цзян Веньє «Карнавальний день». У ній рондо також замикає тричастинну композицію, але у своїй структурі представляє п’ятичастинність. Разом із тим у рондо всіх названих Сонат присутній однорідний тематизм і чітко виражена, майже контрастна фактурно-динамічна несхожість між рефреном і епізодами. Це пояснюється примітною жанрово-стильовою особливістю тематичної природи усіх тих рондо, а саме – пануванням танцювальної природи при відчутному збереженні пісенних інтонацій.

Проаналізувавши будову музичної форми у Сонаті Ян Ліціня та зіставивши її з конструкціями форм у сонатах цього виду інших китайських композиторів переконуємося у тому, що в період розквіту жанру в Китаї поширилися зразки, що у своєму формотворенні демонструють відхилення від усталених у європейській традиції типів музичної побудови. Зростаюча композиторська майстерність та оригінальне музичне мислення сприяли появі цікавих формотворчих концепцій, котрі, водночас, мають спільні риси в окремо взятому виді – «малих» сонатах для фортепіано.

Список використаної літератури

1. Чен Менгжао. Передумови появи та видозміни формотворчих концепцій у сонатах для фортепіано китайських композиторів 1939-1966-х років: дис... канд. миств.: Рукопис. Львів, 2025. 208 с.
2. Чен Менгжао. Фортепіанні сонати Цзян Веньє як втілення самобутнього стилю композитора. *Українська музика*. Львів, 2023. № 2 (45). С. 85-97.
3. Шип. С. Музична форма від звуку до стилю. Київ : «Заповіт», 1998. 367 с.
4. Ян То. Китайська фортепіанна соната: історія та теорія жанру: дис…канд. миств. Харків, 2023. 217 с.
5. 杨立青。小奏鸣曲。《杨立青钢琴作品集》，上海音乐出版社出版，2018年1月。30-45页。= (Ян Ліцін. Соната. *Ян Ліцін. Фортепіанні твори*. Шанхай: Вид-во Шанхайської музичної консерваторії, 2018. С. 30-45).
6. 相关文献：唐瑾. 《杨立青钢琴作品的前期研究》. 民族音乐. 2020年第12期, 第30-33.(=Танг Їн. Попереднє дослідження фортепіанних творів Ян Ліціна // Народна музика. 2020, 12. С. 30-33).

References

1. Chen Menhzhao. Peredumovy poyavy ta vydozminy formotvorchykh kontseptsiy u sonatakh dlya fortepiano kytayskykh kompozytoriv 1939-1966-kh rokiv: Dysertatsiya na zdobutttya naukovoho stupenya kand. mystv: Rukopys. Lviv, 2025. 208 s. (In Ukrainian).
2. Chen Menhzhao Fortepianni sonaty Tszian Venie yak vtilennia samobutnoho styliu kompozytora [Jiang Wenye's piano sonatas as an embodiment of the composer's original style]. *Ukrainska muzyka*. 2023. 2 (45). P. 85-97 (In Ukrainian).
3. Shyp. S. Muzychna forma vid zvuku do stylyu. Kyiv : «Zapovit», 1998. 367 s. (In Ukrainian).
4. Ian To. Kytaiska fortepianna sonata: istoriia ta teoriia zhanru [The Chinese Piano Sonata: History and Theory of the Genre]. Dysertatsiya na zdobuttya …kand. mystv. Kharkiv, 2023. 217 s. (In Ukrainian).
5. Yan Litsin. Sonata. *Yan Litsin. Fortepianni tvory*. Shankhay : Vyd-vo Shankhayskoyi muzychnoyi konservatoriyi, 2018. S. 30-45 (In China).
6. Tanh Yin. Poperednye doslidzhennya fortepiannykh tvoriv Yan Litsina. *Narodna muzyka*. 2020, 12. S. 30-33 (In China).

FORMATION IN THE «SMALL» 'SONATAS OF CHINESE COMPOSERS IN THE EARLY PERIODS OF THE GENRE DEVELOPMENT(ON THE EXAMPLE OF THE SONATA FOR PIANO BY YANG LIXIN)

Oksana HNATYSHYN – Doctor of Study of Art, Associate Professor of the Department of General and Specialised Piano, Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko, Lviv

The article analyses in detail the musical form in the Sonata for Piano by Chinese composer Yang Liquin, which demonstrates common features with the musical forms of sonatas by other composers created in the initial period of the genre's history and the subsequent period of its heyday. It is proved that despite the predominant adherence to European formative principles and established features of the pro-formas, Yang Lifin's sonata, as well as the works of this genre by other authors, which are usually included in the group of so-called 'small' (not monumental) sonatas, have distinct national features. They are manifested, in particular, in the forming – three-part structure in the basis of the movements, the often used principle of development – variant repetition of the melody, free imitation with transposition of the melody into quartet or quintet, dominance of the monophonic melody, etc.

Key words: «small» sonata for piano by Chinese composers, musical form, sonata allegro, rondo, European principles, Chinese national features.

UDC 78.35; 78.25; 78.2I

FORMATION IN THE «SMALL» 'SONATAS OF CHINESE COMPOSERS IN THE EARLY PERIODS OF THE GENRE DEVELOPMENT(ON THE EXAMPLE OF THE SONATA FOR PIANO BY YANG LIXIN)

Oksana HNATYSHYN – Doctor of Study of Art, Associate Professor of the Department of General and Specialised Piano, Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko, Lviv

The purpose of the article is searching for of haracteristic signs of musical form in the «small» sonatas of the China composers that showed up during development of genre of sonata as such from appearance of him the first standards to the decline of this sort of works after 1966.

Research methodology. The paper uses combined historical, analytical, comparative research methods.

Results. Analysis of the musical form of Yang Liqin's Sonata indicates that this work has an original three-part form, in which the first part is a sonata allegro, the second is built on the principle of three-part, the third is in the form of a rondo, where one of the episodes is presented in the form of a theme with three «variations». A characteristic feature is the three-part structure at the heart of each part of the work. This is evidence of the composer's adherence to the rule of «tripleness», which has historically been established in the Chinese musical tradition. In Yang Liqin's Sonata, reprise, development and serial three-parts are clearly manifested. Evidence of adherence to the European tradition is the composer's use of the principle of development, which alternately repeats the melody, free imitation with the transposition of the melody to a fourth or fifth, etc.

These and other features of form formation were also manifested in the Sonatas of this type by other composers. For example, Sonatina No.6 by Guo Zurong, which also presents a three-part form-making concept, where the first (fast) part embodies the form of a sonata allegro, the second (slow) – a simple three-part form, and the third (fast again) – a rondo form. The latter is similar to the rondo in Sonata No.4 by Jiang Wenye «Carnival Day», because it also closes the three-part composition. In addition, the rondo of all the named Sonatas has a noticeable homogeneous thematism and a clearly expressed, almost contrasting, texture-dynamic dissimilarity between the refrain and episodes. This is explained by the genre-stylistic peculiarity of the thematic nature of all those rondos, namely – the dominance of a dance nature with a noticeable preservation of song intonations.

Thus, during the heyday of the genre in China, samples spread that in their form demonstrated deviations from the types of musical construction established in the European tradition. The growing composer's skill and original musical thinking contributed to the emergence of interesting form-forming concepts, which, at the same time, have common features in a separate form – «small» piano sonatas.

Novelty. The scientific novelty of the proposed work lies in the fact that it is the first attempt to conduct a formal analysis of one, separately taken, type of piano sonatas to identify characteristic features of the organization of their musical material.

The practical significance. The materials of the article can be used in studies of musical forms in Chinese sonatas of later periods, and in general, of the piano works of Chinese composers.

Key words: «small» sonata for piano by Chinese composers, musical form, sonata allegro, rondo, European principles, Chinese national features.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 18.02.2025

УДК 78.01:781.3

ГАРМОНІЧНА СТАТИКА ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ ПРИНЦИП МУЗИКИ ЕПОХИ ПОСТМОДЕРНУ

Олена СЄРОВА – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного продакшну та звукорежисури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
https://orcid.org/0000-0001-5541-1323
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.948
serova.yelena@gmail.com

© Сєрова О., 2025 р.

Здійснено аналіз гармонічної статики як естетичної парадигми постмодерного музичного мислення. Розкрито трансформацію функціонального навантаження гармонічної вертикалі в академічній музиці другої половини XX ст. в контексті десемантизації гармонії, редукції телеологічної спрямованості та переосмислення категорій часу й простору в композиційній логіці. Особливу увагу приділено концептам акустичної присутності, контемплятивного сприйняття та символіки мовчання як чинникам формування нової слухової чутливості. На прикладі композиторських стратегій мінімалізму, сонорики та спектралізму гармонічна статика розглядається як онтологічна подія звуку, що фіксує зсув від наративно-драматургічного до просторово-медитативного виміру. Дослідження реалізує міждисциплінарний підхід до феномену гармонії, репрезентуючи її як просторову структуру споглядання в постмодерній культурній парадигмі.

Ключові слова: гармонія, гармонічна статика, постмодернізм, мінімалізм, сонорика, спектралізм, музичний часопростір, десемантизація гармонії.

Постановка проблеми. У постмодерну добу музичне мислення зазнає принципових змін, зокрема в площині гармонічної організації звукової вертикалі. Відмова від функціонального розвитку та домінування ладотональних зв'язків, редукція тонального тяжіння й наративної спрямованості гармонічного розвитку перестають трактуватись як наслідки технічної економії або стилістичних експериментів. Натомість вони інтерпретуються як вияв естетичної трансформації, в основі якої є зміщення від телеологічної логіки розвитку до модальності контемплятивної присутності. У цьому контексті феномен гармонічної статики набуває значення ключової категорії, що засвідчує нове осмислення музичного часу, простору та слухацької взаємодії в умовах постмодерної культури.

Попри зростання інтересу до постмодерної естетики, а також до аналітичного осмислення технічних моделей мінімалізму, сонорики та спектралізму, поняття гармонічної статики здебільшого фігурує на рівні опису стильових або текстурних характеристик. Його філософсько-естетичний потенціал – зокрема, зв'язок із концептом акустичної присутності, символікою мовчання, а також із зміною ролі суб'єкта слухового сприйняття – лишається недостатньо концептуалізованим. У цьому аспекті постає потреба в теоретичному осмисленні гармонічної статики як естетичного феномену, що репрезентує глибинні зміни у структурі музичного досвіду другої половини XX ст.

Актуальність дослідження полягає в необхідності переосмислення гармонії в координатах постмодерної чутливості, що відкидає телеологічність на користь споглядально-просторового сприйняття музичного часу. У цьому сенсі гармонічна статика постає не лише як стильовий феномен, а як вияв глибинних змін у музичному мисленні й нова парадигма художньої присутності в культурі постмодерної доби. Звернення до цієї проблематики відкриває перспективи міждисциплінарного аналізу, що поєднує музикознавчі, філософські та культурологічні підходи до звуку як онтологічної події в постмодерному мистецтві.

Метою статті є комплексне осмислення гармонічної статики як естетичного феномену постмодерного музичного мислення, з акцентом на її зв'язок із трансформацією музичного часу, слухацького досвіду та просторової структури композиції; дослідження ролі гармонічної вертикалі у переосмисленні функціональної логіки, а також виявлення гармонічної статики як прояву нової онтології звуку, позбавленої телеологічного спрямування.

Огляд останніх публікацій. Останні роки відзначаються зростанням інтересу до проблематики трансформації музичного мислення в постмодерну добу, зокрема до переосмислення гармонічної функції та ролі вертикалі у сучасній композиторській практиці. Значна кількість досліджень зосереджується на вивченні музичного постмодернізму як феномену міждисциплінарного характеру. Зокрема, роботи І. Іхаб Гассан [6], К. Свінделс [11], О. Маркової [2] та І. Свистун [3] актуалізують ключові риси постмодерної музичної естетики, що детермінує зміну функцій музичного висловлювання. Польський дослідник М. Рихтер [9] проводить критичний аналіз еволюції гармонічного мислення від модернізму до постмодерну, підкреслюючи розрив із функціональною традицією та поступову десемантизацію музичної вертикалі.

Проблематика гармонічної статики знаходить своє продовження у вивченні композиторських стратегій мінімалізму, сонорики та спектралізму. Дослідження К. Сааріахо [10] та Л. Теодореску-Чоканеа [12] акцентують на зсуві від функціонально детермінованої гармонії до темброво-спектральної логіки організації звуку, де напруження більше не випливає з опозиції консонансу й дисонансу, а постає як результат взаємодії спектральних шарів та шумових домішок. У цьому контексті доречним є також внесок І. Тукової [4], яка досліджує сонорну техніку як систему, що оперує поняттями акустичного плану й тяжіє до статичної текстури. Також варто відзначити внесок А. Каєро Клавер [7], яка, спираючись на постструктуралістську методологію, розглядає музику постмодерну як простір деконструкції: перехід від музики як процесуального висловлювання до музики як акустичної присутності. Її теоретичний підхід резонує з концепцією гармонічної статики як прояву нової слухової чутливості, зорієнтованої на контемпляцію, а не наратив.

Завершуючи огляд, варто зазначити, що попри активізацію дослідницької уваги до мінімалізму,

сонорики, спектралізму та інших композиторських технік ХХ ст., більшість наукових праць зосереджуються переважно на стильових або технічних аспектах цих явищ, не вдаючись до глибокого аналізу феномену гармонічної статики як цілісної естетичної парадигми. Залишається недостатньо опрацьованим її зв'язок із постмодерною онтологією часу, концептом акустичної присутності, символікою мовчання як граничної музичної форми, а також із трансформацією ролі слухача – від реципієнта наративу до учасника медитативного слухового досвіду. У цьому контексті дана стаття прагне актуалізувати гармонічну статику як повноцінну естетичну категорію, яка втілює глибинні зміни у музичному мисленні епохи постмодерну.

Виклад основного матеріалу дослідження. У другій половині ХХ ст. світ увійшов у фазу глибоких трансформацій, що охопили не лише технологічні чи політичні сфери, а, насамперед, – світоглядну площину. Людина перестала бути лише спостерігачем культурних процесів і постала як творець нових реальностей: віртуальних, звукових, символічних. Різке прискорення науково-технічного прогресу, поява цифрової цивілізації, глобалізаційні процеси та постіндустріальні зрушення трансформували уявлення про простір, час і сенс. У цій новій культурній картині світу сформувалася якісно інша система художніх координат, яку дослідники позначають терміном постмодернізм.

Як зазначає польський дослідник М. Рихтер, термін «постмодернізм» вживається «для позначення певного стилю в мистецтві, а також конкретного теоретичного методу інтерпретації культури, або ж як загальний діагноз стану світу в певний історичний період» [9; 44]. Така багаторівнева природа поняття дозволяє говорити про постмодернізм не лише як про естетичну категорію, а як про світоглядний зсув, що вплинув на засади художнього мислення. За спостереженнями дослідників, постмодерна доба позначена парадигмальними змінами в мистецтві, де «ключовими категоріями стають: інтертекстуальність, полістилістика, поєднання елітарного та масового, ігровість, монтаж, колаж, театральність тощо», а характерними рисами постмодерної естетики є «незавершеність, випадковість, асоціативність, афористичність висловлювання, здатність втілювати контекстуальну ситуацію, заперечення правил тощо» [5; 2]. Тобто, постмодернізм став чинником глибоких змін у художньому мисленні, що охопили майже всі сфери творчої діяльності, і в тому числі – музичне мистецтво.

Постмодернізм у музиці постає не лише як стильова система, а специфічний стан художньої свідомості, що виник у відповідь на втому від модерністських пошуків радикальної новизни. Він спричинив розмивання меж між жанрами, епохами, стилями та авторською інтенцією. Музичний постмодернізм відмовляється від однозначного висловлювання й герметичного стилю, натомість тяжіючи до інтертекстуальності, полістилістики, іронічного дистанціювання, деконструкції, саморефлексії та жанрово-стильової гібридності [6; 91-92, 11; 81, 3; 104]. У цьому контексті трансформується сама функція музики. Якщо для модернізму характерним було прагнення до вираження суб'єктивної глибини, то постмодернізм репрезентує музику як знак, естетичну поверхню, що маркує певну культурну або субкультурну позицію. Це, у свою чергу, створило підґрунтя для формування нових естетичних стратегій мислення – зокрема гармонічної статики як принципу, що заперечує не лише динаміку, наративність і функціональну спрямованість, а й саму телеологічну логіку музичного розгортання[1], притаманну як традиційній гармонії, так і авангардним моделям експресивного розвитку.

У ретроспективному огляді музичного мислення ХХ ст. простежується послідовна трансформація композиторського ставлення до гармонічної вертикалі як одного з ключових елементів музичної мови. Упродовж століття щонайменше двічі відбувався принциповий перегляд засад гармонічного вираження, що супроводжувався переосмисленням ролі дисонансу та консонансу. На початку століття домінувала естетика «емансипації дисонансу», яка знайшла своє втілення в атональному експресіонізмі «Нововіденської школи». За думкою багатьох дослідників, серед яких М. Рихтер, додекафонічна та серійна музика ключових представників цієї школи А. Шенберга, А. Берга та А. Веберна «скасувала закони функціональної гармонії, що залишалися незаперечними протягом століть» [9; 43-44]. У контексті радикального перегляду гармонічної мови модерністська музика постає як заперечення класичного музичного канону, відкидаючи в тому числі й «функціональну гармонію (разом із традиційним уявленням про консонанс)» [9; 46].

У другій половині століття окреслюється протилежний вектор – «емансипація консонансу», зокрема у мінімалістських стратегіях [1; 25]. Композитори-мінімалісти, зокрема Ф. Ґласс, демонструють радикально нове ставлення до музичної форми та драматургії. Його повторювана й статична музика цілковито «позбавлена будь-якої драматичної структури чи наративу, які були б такими істотними для класичної музики; вона не має жодної очевидної кульмінаційної точки, як це властиво творам Гайдна чи Бетховена» [9; 48]. У цьому контексті консонанс перестає виконувати функцію стабілізації чи розв'язання і постає як самодостатній звуковий елемент, вільний від ієрархічної прив'язаності до дисонансу. Відтак, ладотональна система, яка у попередні епохи визначалась як цілісна структура драматургічної напруги й функціонального тяжіння, демонструє симптоми концептуального розщеплення, де консонанс і дисонанс функціонують як незалежні, рівнозначні фактурно-сонорні структури поза межами ладофункційної узгодженості.

Це розщеплення традиційної функціональної опозиції між консонансом і дисонансом зумовило переосмислення самої природи гармонічної вертикалі – не як вектору розвитку драматургічної спрямованості, а як структури споглядання, акту присутності у «тут-і-тепер». У цьому контексті формується феномен гармонічної статики як вираження естетики анти-телеологічності – заперечення цілеспрямованого розгортання музичного часу. Гармонія перестає виступати як вектор цільового спрямування звукового процесу, натомість репрезентуючи просторову площину акустичного балансу, стаючи полем акустичної рівноваги та текстурного напруження. І саме в цій парадигмі постає феномен гармонічної статики – як засобу вираження нової естетики безнапрямковості, безчасовості, внутрішньої тиші. У цьому контексті гармонічна статика постає не лише як художній прийом, а як вияв нового способу організації звукового простору. Звук у межах статичної гармонії, зберігаючи свої фізичні параметри, втрачає функціональне навантаження й постає як феноменологічна подія, що не потребує ані розвитку, ані завершення. Гармонічна вертикаль, що більше не орієнтована на телеологічну мету, стає просторовою точкою концентрації уваги: її визначають не напрямок або розвиток, а співвідношення напруження між співіснуючими звуками, які не потребують розв'язання.

У цьому контексті гармонічну статику можна розглядати як форму музичної деконструкції в деррідіанському сенсі. Деконструкція, як метод критичного читання, спрямована на вияв прихованих ієрархій та смислових опозицій, що організують традиційне мислення. У музичній площині це, зокрема, проявляється в підриві опозицій консонанс/дисонанс, функціональність/автономність, розвиток/статичність. Відмова від телеології гармонічного руху набуває тут статусу естетичного жесту, що трансформує вертикаль із засобу напрямку на простір споглядання. Як і в деконструкції письма, де вторинне (письмо) виявляється співмірним із первинним (мовлення), так і постмодерній музиці статичне й позаційове осмислюється як повноцінна художня цінність. За думкою А. Каєро Клавер, постмодерна естетика музики «деконструює» автономне музичне поле, досягаючи цього через радикальне прагнення до «чистоти» музичних основ. Перехід до «чистого слухання» відкриває нову парадигму, де часовий аспект розмиває саму музичну сутність [7]. Тобто музика «очищується від риторичної надбудови», акцентуючи на організації звуку як самодостатньому явищі, що перегукується з ідеєю гармонічної статики як простору для споглядання та слухової присутності. Гармонія перестає бути функціональним засобом розгортання часу. Натомість вона постає як структура присутності, як феноменологічна подія свідомого слухання. Іншими словами, статична гармонія репрезентує альтернативну модель: музику, яка триває, а не розвивається, музику, яка є, а не прямує.

У межах такого підходу звук перестає бути засобом досягнення структурної мети, натомість відкриваючи можливості для споглядального, некінцевого слухового досвіду. У творчості композиторів авангардного спрямування (як першої, так і другої хвилі) звук починає сприйматись також і як унікальний сонористичний об'єкт. Сучасна композиторська практика дедалі більше опирається не на логіку мотивно-тематичної трансформації (хоча повністю не відмовляється від неї в окремих жанрово-стилістичних експериментах), а на пошук оригінального звукового простору, який функціонує як форма споглядального розгортання у часі. В цьому плані став цікавий досвід сонорної та спектральної композиторських практик.

Сонорика є різновидом композиційної техніки ХХ ст., що базується на використанні насичених тембрових звучань як основного матеріалу для формування та розвитку музичної вертикалі. За думкою І. Тукової, цю техніку «можна розглядати як набір певних прийомів, що керують фактурною організацією звукового комплексу», а «сонорні фактурні форми не пропонують оригінальних методів організації матеріалу, а ґрунтуються на різних комбінаціях пуантилістичних, кластерних, поліфонічних, мікрополіфонічних прийомів» [4; 71-72]. У цьому контексті сонорна композиція тяжіє до статичного звучання, де вертикаль втрачає функціональну спрямованість і постає як просторове явище. Використання пуантилізму, кластерів і мікрополіфонії формує акустичне середовище, позбавлене телеологічної напруги, натомість орієнтоване на сприйняття звуку як самодостатнього феномену. У сонорному мисленні провідну роль відіграє темброва якість звучання, що визначає характер музичної вертикалі. Замість функційно організованих гармонічних структур тут фігурують поняття на кшталт «звукового комплексу», «звукової плями» чи «сонорного пласта», які підкреслюють акустичну природу вертикалі як феномену кольору, густини й текстурності, а не традиційної тональної взаємодії. Гармонія, фактура, тембр – усі ці виражальні музичні засоби починають підпорядковуватись категоріям сонорності, а не драматургії. Такий підхід посилює відчуття гармонічної статики й спрямовує увагу слухача на внутрішню динаміку звучання як об'єкта споглядання.

Однією з ключових інновацій у музичному мисленні другої половини ХХ ст. стала поява спектралізму – техніки композиції, що ґрунтується на використанні спектрального аналізу звуку як основи для організації гармонії й тембру. Композиторка та дослідниця К. Сааріахо, ґрунтуючись на власному досвіді роботи в межах спектралістської естетики, вказує на зміну акцентів у гармонічному

мисленні новітньої музики. Замість традиційної дихотомії консонансу і дисонансу в спектральній музиці формується інша парадигма: напруження як результат взаємодії між спектрально організованим звуком і шумовими елементами. Як зазначає Сааріахо: «напруга, створювана концепцією консонансу і дисонансу, замінюється ширшою напругою між звуком і шумом» [10; 87]. Згідно з дослідженням Л. Теодореску-Чоканеа спектралізм як композиторська стратегія трансформує традиційне розуміння гармонії: від засобу функціонального розвитку до феномену акустичної рівноваги, де тембр і спектро-морфологічна фактура визначають нові типи взаємодії між звуками. Згідно з дослідницею, «гармонічно-насичені комплекси» унеможливлюють розпізнання внутрішніх співвідношень і переміщують фокус сприйняття на глобальну темброву площину [12; 97]. Тобто, гармонія більше не є засобом руху – вона стає просторовою точкою концентрації уваги, акустичним полем рівноваги. Одночасно, згідно з Ф. Розе, спектральна музика «замінює принцип інтервальної послідовності і мотивної трансформації на принцип злиття і неперервності» [8; 90]. Отже, в контексті спектралістської естетики гармонічна статика постає як прояв фундаментального переосмислення принципів гармонічної організації: від ієрархічно-функціональної моделі до концепції просторової рівноваги; від телеологічного розгортання – до безперервного тембрового буття. Музичне напруження більше не ґрунтується на опозиції консонансу й дисонансу, а виникає внаслідок взаємодії спектрально організованих звуків і шумових компонентів. У такому контексті гармонія втрачає свою традиційну структурну функцію і набуває статусу акустичної події, зосередженої у теперішньому часопросторовому вимірі.

Нове ставлення до звуку як до акустичної матерії, що існує в музичному часопросторі сама по собі, без потреби в традиційному функціональному визначенні, безпосередньо пов'язане з ідеєю гармонічної статики. Адже в межах цієї естетики звук не «веде», не «розвивається», а працює на рівні контемпляції: він є, звучить, насичує простір, створюючи досвід присутності, а не напруги. Така трансформація мислення відкриває шлях до нової якості музичної реальності – конкретної абстрактності, де звучання може бути водночас тілесним і символічним, фізично присутнім і метафізичним. Звук у такому контексті перестає бути проекцією внутрішнього «я» композитора і набуває онтологічного виміру – він репрезентує не емоцію, а саму умову існування музики. У цьому сенсі доречною є теза О. Маркової про перехід від «історичної людини (homo sapiens)» до «ритуалізованої людини гри (homo ludens)», де ігрова природа мистецтва набуває «ідеального змісту» як форма буттєвої присутності [2; 211]. У просторі гармонічної статики слухач не споживає наратив, а перебуває у стані участі, в якому звук виконує функцію ритуальної події – автономної, але естетично значущої.

Саме тому композиторська лінія, що тягнеться від «нововіденців» до експериментів композиторів постмодерну в техніках мінімалізму, сонорики та спектральному методі композиції, формує нове музичне поле, у якому звучання як статика, акорд як подія, простір як форма – стають основами посттонального, постфункціонального музичного мислення. І в цьому полі народжується те, що ми сьогодні іменуємо естетикою гармонічної статики. Тобто, в музиці усього ХХ ст. спостерігаємо не лише відхід від тонального мислення, але і перехід до нової естетичної моделі – моделі статичного споглядання звуку як простору.

Сформована у зазначених композиторських техніках парадигма гармонічної статики тісно пов'язана з глибинними змінами у сприйнятті музичного часопростору, що відбулись під впливом як технічних інновацій, так і естетичних зрушень. У постмодерному музичному мисленні чітко виокремлюється тенденція до симбіозу часових і просторових параметрів, до переосмислення форми як відкритого процесу без початку і кінця. У межах цієї моделі композиція сприймається не як цілісний драматургічний жест, а як поле, у якому події не розвиваються послідовно, а виникають, прояснюються або існують у статичній множинності. І саме тут гармонічна статика набуває статусу не лише композиційної стратегії, але й метафізичної позиції. У постмодерному творі подієвість втрачає ієрархічну організацію. Гармонія, вивільнена з логіки функціонального тяжіння, існує як автономна одиниця, що утворює просторову опору звукової тканини. Музика більше не розповідає історію, натомість вона створює стан, в якому простір і час зливаються у єдину модальність присутності. В цьому зв'язку особливої ваги набуває символіка мовчання – тиші, як граничної форми статики. У музиці, де звук вже не прагне «говорити», мовчання перетворюється на значущу подію, на знак недомовленого, прихованого, трансцендентного. У творах таких композиторів, як Дж. Кейдж, В. Сильвестров, А. Пярт, М. Фельдман, мовчання постає не як пауза, а як повноцінний семантичний простір тиші.

Висновки. Таким чином, у музичному мисленні другої половини ХХ ст. гармонічна статика утверджується як концептуально автономна естетична модель. Вона постає не лише як виражальний засіб, а як прояв цілісної естетичної позиції, що функціонує як альтернатива модерністському ідеалу пошуку постійної новизни гармонічних засобів та класико-романтичній телеологічній логіці лінійної драматургії. Гармонічна статика виходить за межі простої відмови від драматургічної напруги, кульмінаційної спрямованості чи функціонального тягаря традиційної гармонічної вертикалі, а

репрезентує глибший світоглядний зсув: перехід від логіки динамічного розгортання до логіки присутності, від темпоральної телеології – до просторової модальності буття. Гармонія в академічній музиці постмодернізму втрачає свою роль структурного регулятора музичної драматургії й починає функціонувати як стан. У цьому контексті гармонічна вертикаль втрачає семантичну спрямованість і постає як акустичний об'єкт концентрації – самодостатній осередок слухового зосередження, що функціонує поза рамками наративного розгортання як точка присутності у звуковому просторі. Музична вертикаль більше не функціонує як елемент напряму розвитку, а існує як автономна акустична подія. Така «онтологічна присутність» статичної гармонії трансформує композиційне мислення, виводячи його за межі лінійного наративу й відкриваючи як просторову структуру споглядання.

Перспективи подальших досліджень. Здійснений аналіз гармонічної статики як естетичного феномену відкриває низку напрямів для подальшої наукової розвідки. Насамперед актуальним є поглиблене вивчення взаємозв'язків між гармонічною статикою та філософією часу, зокрема в контексті феноменології музичного досвіду, категорії присутності та концептів медитативності й тиші. Подальшого дослідження потребує специфіка слухацької рецепції в умовах естетики споглядання, а також перехід від лінійного до просторового модусу сприйняття музичної форми. Окрему цінність становитиме порівняльний аналіз форм гармонічної статики в різних композиторських техніках другої половини XX – початку XXI ст. Доцільним також є розгляд цього феномену в контексті електронної, кінематографічної та мультимедійної музики, де поняття акустичної присутності й звукового простору набуває додаткових вимірів. У міждисциплінарному аспекті з метою глибшого розуміння гармонічної статики як способу мислення, слухання й існування звуку в постмодерній культурі перспективними є дослідження, що поєднують музикознавство з філософією мистецтва, культурною антропологією, аудіосемиотикою та когнітивними науками.

Список використаної літератури

1. Андросова Д. В. Мінімалізм в музиці. Одеса : Астропринт, 2009.
2. Маркова О. Неосимволізм музики XXI сторіччя та виконавське музикознавство. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*, 2018 (3). С 209–213. https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147401.
3. Свистун В. Естетика музичного постмодерну: проблема конституювання. *Філософія та політологія в контексті сучасної культури*, 2015. 11 (9). С. 99-108.
4. Тукова І. Г. Сонорика як техніка композиції: досвід критичного аналізу, *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*, 2021. (132). С. 66–77. 10.31318/2522-4190.2021.132.249969.
5. Astalosh G., Mykulanynets L., & Zhyshkovych M. Musical performance in the age of postmodernism. Postmodern Openings, 2022. 13 (1). P. 1–16. https://doi.org/10.18662/po/13.1/382.
6. Hassan I. Toward a concept of postmodernism. *In The postmodern turn,* 1987. P. 84–98. Columbus : Ohio State University Press.
7. Kaiero Claver A. The deconstruction of history, music and the autonomy of art in the post-modern aesthetic. *Transcultural Music Review*, 2008 (12). https://www.sibetrans.com/trans/article/104/the-deconstruction-of-history-music-and-the-autonomy-of-art-in-the-post-modern-aesthetic
8. Rose F. Introduction to the pitch organization of spectral music. *Perspectives of New Music,* 1996. 34 (2). P. 6–37.
9. Rychter M. Postmodern Music and its Future. *Eidos. A Journal for Philosophy of Culture*, 2019. 3, no. 3 (9). P. 43-56. https://doi.org/10.14394/eidos.jpc.2019.0030.
10. Saariaho K. Timbre and harmony: interpolations of timbral structures. *Contemporary Music Review,* 1987. 2 (1). P. 93–133.
11. Swindells R. J. Stylistic Fusion in a Postmodern Context (PhD thesis). University of Leeds, 1999.
12. Teodorescu-Ciocanea L. (2003). Timbre versus Spectralism. *Contemporary Music Review*, 22 (1–2). P. 87–104.

References

1. Androsova D. V. Minimalizm v muzytsi [Minimalism in music] (in Ukrainian). Astroprint, 2009.
2. Markova O. Neosymvolizm muzyky XXI storichchia ta vykonavske muzykznavstvo [Neosymbolism of 21st-century music and performance musicology] (in Ukrainian). *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2018 (3). P. 209–213. https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147401.
3. Svystun V. (2015). Estetyka muzychnoho postmodernu: Problema konstytiuvannia [The aesthetics of musical postmodernism: The problem of constitution] (in Ukrainian). *Filosofiia ta politylohiia v konteksti suchasnoi kultury*, 2015. 1 (9). P. 99–108.
4. Tukova I. H. (2021). Sonoryka yak tekhnika kompozytsii: Dosvid krytychnoho analizu [Sonorism as a compositional technique: A critical analysis] (in Ukrainian). *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2021. (132). P. 66–77. https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249969.
5. Astalosh G., Mykulanynets L., & Zhyshkovych M. Musical performance in the age of postmodernism. Postmodern Openings, 2022. 13 (1). P. 1–16. https://doi.org/10.18662/po/13.1/382.
6. Hassan I. Toward a concept of postmodernism. *In The postmodern turn* (pp. 84–98). Columbus : Ohio State University Press, 1987.
7. Kaiero Claver A. The deconstruction of history, music and the autonomy of art in the post-modern aesthetic.

Transcultural Music Review, 2008 (12). https://www.sibetrans.com/trans/article/104/the-deconstruction-of-history-music-and-the-autonomy-of-art-in-the-post-modern-aesthetic.

8. Rose F. (1996). Introduction to the pitch organization of spectral music. *Perspectives of New Music,* 1996. 34 (2). P. 6–37.

9. Rychter M. (2019). Postmodern Music and its Future. *Eidos. A Journal for Philosophy of Culture,* 2019. 3, no. 3 (9). P. 43-56. https://doi.org/10.14394/eidos.jpc.2019.0030.

10. Saariaho K. (1987). Timbre and harmony: interpolations of timbral structures. *Contemporary Music Review,* 1987. 2 (1). P. 93–133.

11. Swindells, R. J. (1999). Stylistic Fusion in a Postmodern Context (PhD thesis). University of Leeds.

12. Teodorescu-Ciocanea L. Timbre versus Spectralism. *Contemporary Music Review*, 2003. 22 (1–2). P. 87–104.

UDC 78.01:781.3

HARMONIC STASIS AS AN AESTHETIC PRINCIPLE IN THE MUSIC OF THE POSTMODERN ERA

Olena SIEROVA – Ph.D. in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music Production and Sound Engineering National Academy of Culture and Arts Management (Kyiv)

The article explores harmonic stasis as an aesthetic paradigm of postmodern music, emphasizing its function beyond compositional technique. The study analyzes the transformation of harmonic verticality in the second half of the twentieth century, focusing on the shift from functional harmonic development to a model of contemplative presence and spatial sound experience. *Research methodology.* The research combines analytical and comparative approaches to examine harmonic organization in minimalism, sonorism, and spectral music. The study draws on theoretical insights from musicology, poststructuralist philosophy, and cultural theory, engaging with the work of M. Rychter, K. Saariaho, L. Teodorescu-Ciocanea, and A. Kaiero Claver. *Results.* Harmonic stasis emerges not merely as a stylistic phenomenon but as a manifestation of broader aesthetic transformation in postmodern music. It reflects a move away from teleological musical forms toward structures of presence and spatiality. Vertical sonorities lose their functional-semantic roles and become self-sufficient acoustic events. The concepts of acoustic presence, silence, and contemplative temporality redefine the role of the listener and challenge traditional notions of musical time and directionality. *Novelty.* The article reframes harmonic stasis as an ontological and aesthetic gesture rooted in postmodern sensitivity, highlighting its links with the phenomenology of sound, deconstruction, and the reconfiguration of musical experience. *Practical significance.* The study offers a new interdisciplinary perspective for understanding harmony in contemporary music and opens up directions for further research in aesthetics, sound studies, and post-tonal compositional practices.

Key words: harmony, harmonic stasis, postmodernism, minimalism, sonorism, spectralism, musical timespace, desemantization of harmony.

Стаття надійшла до редакції 01.05.2025
Отримано після доопрацювання 20.05.2025
Прийнято до друку 28.05.2025

УДК 78.2У; 79.2

ТЕАТРАЛЬНА МУЗИКА ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ У ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Усеїн БЕКІРОВ – доктор філософії з музичного мистецтва, докторант,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ
http://orcid.org/0000-0001-6766-3923
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.949
usyabek@gmail.com

Стаття присвячена виявленню особливостей трактування та дослідження театральної музики першої чверті ХХІ ст. у мистецтвознавчих працях На основі аналізу досліджень та публікацій українських науковців констатовано, що єдиного загальноприйнятого визначення поняття «театральна музика» не існує, а особливості його трактування авторами залежать від предмета дослідження. Запропоновано визначення поняття «театральна музика» в широкому розумінні як музика в театральних постановках різних видів театру (від, власне, музичного та музично-драматичного, до драматичного, пластичного, театру ляльок та ін.), що характеризується рядом особливостей та функцій відповідно до специфіки жанрів і видів музично-театрального і драматичного мистецтва. Дослідження виявило, що перспективними напрямами мистецтвознавчого аналізу театральної музики в Україні першої чверті ХХІ ст. є: варіативність сучасного музично-театрального простору; специфіка театральної музики у виставах постдраматичного театру; компаративний аналіз театральної музики сучасного музичного, драматичного, пластичного театру; осмислення сутності оперної і балетної музики в творчості українських композиторів першої чверті ХХІ ст.; взаємодія автентичного та інноваційного в театральній музиці великих і малих форм; репрезентація ідеї національної ідентичності та ін.

Ключові слова: театральна музика, театральні постановки, музичний театр, драматичний театр, мистецтвознавчі дослідження, методологія.

Постановка проблеми. Театральна музика як самостійний жанровий напрям, поруч із хоровою, симфонічною, камерною музикою на сучасному етапі перебуває у полі зору багатьох українських

© Бекіров У., 2025 р.

мистецтвознавців. В умовах безпрецедентних трансформацій соціокультурного простору загалом та сценічного мистецтва як його важливої частини зокрема, театральна музика продовжує еволюціонувати відповідно до провідних світових та національних тенденцій, що зумовлює її характерні особливості. Актуальність дослідження театральної музики першої чверті XXI ст. визначається важливістю розгляду та осмислення активізації її розвитку та специфіки стилістично-жанрової взаємодії як однієї з прикметних характеристик сучасного мистецтва в Україні. Своєю чергою це передбачає уточнення особливостей трактування та виявлення перспективних напрямів дослідження театральної музики з позицій сучасного мистецтвознавства.

Мета статті – уточнити дефініцію, основні напрями та теоретико-методологічні засади дослідження театральної музики в мистецтвознавчих працях першої чверті XXI ст.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Спектр наукових праць, проблематика яких так чи інакше корелює з предметом даного дослідження, у вітчизняному мистецтвознавстві надзвичайно широкий. Так, наприклад, в історичному аспекті взаємодію музики і українського театру аналізує Г. Фількевич [19; 20], О. Білас [5; 6], Х. Новосад-Лесюк [16] та ін. Функції музики в театральних виставах визначають О. Білас [4], С. Садовенко [17], О. Мацепура [13]. Проблематиці композиторської творчості в контексті створення музики для постановок музичного і драматичного театру присвячено ряд публікацій С. Садовенко [18], М. Гарбузюк [8], Х. Новосад [15]. Окремі аспекти сучасного стану та тенденцій розвитку театральної музики аналізують Бай Цюань у дисертаційній роботі «Оперна мелодія як художньо-комунікативний та інтонаційно-стилістичний феномен» [3], А. Курята у статті «Роль музики у створенні атмосфери та підкресленні ключових моментів вистави на прикладі вистав Рівненського обласного академічного театру» [11], В. Аксютіна в публікації «Музика в українському балеті як музикознавча проблема: досвід та перспективи вивчення» [1] та ін. Проте проблематика сучасної театральної музики першої чверті XXI ст. залишається недостатньо висвітленою.

Виклад матеріалу дослідження. Дослідження театральної музики в Україні має тривалу історію, що продовжується на сучасному етапі. За понад віковий період, протягом якого наукова думка про театральну музику розвивалася під впливом різноманітних факторів (зокрема ідеологічних), сформувалося кілька точок зору на її місце та роль в українському театрі зокрема та українському мистецтві загалом. Значний внесок у дослідження театральної музики здійснює Г. Фількевич – у науковому доробку мистецтвознавиці ряд публікацій, присвячених взаємодії музики та українського театру в історичній ретроспективі: «Музика і український театр: започаткування контактів та взаємодії» [19], «Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини XX століття» [20], статті в енциклопедичних виданнях та ін. Авторка визначає театральну музику як «музику до вистав драматичного театру» [21], що «разом з іншими складовими (текст п'єси, актор, гра, декорації) спрямована на створення цілісної картини вистави» [21].

Дослідженню театральної музики в контексті музичної культури XXI ст. присвячено низка публікацій С. Садовенко, в яких авторка розглядає особливості, функції та ролі театральної музики [17], з позицій сучасної культурології аналізує музичну складову в балетних виставах [18], позиціюючи театральну музику в сучасному музичному театрі України як «рушій креативної діяльності всієї театральної трупи» [18; 229] та «виразник нової театральної мови» [18; 233]. Авторка визначає театральну музику як «музику, що звучить у постановках сценічного/театрального мистецтва» [17; 163], акцентуючи увагу на тому, що у музичному театрі вона «застосовується при постановках опер, оперет, балетів, музичних драм і музичних комедій» [17; 163], є основоположним компонентом драматургії постановки, фундаментальним засобом «впровадження художньої ідеї, характеристики сценічних образів тощо» [17; 163], а у виставах драматичного театру «сприяє створенню емоційної атмосфери драми, трагедії чи комедії» [17; 163], відтворенню відповідного колориту сценічного дійства (історичного, національного, локального), поглибленню образності персонажів, акцентуванню на знакових або кульмінаційних моментах сценічного твору, впливі на акторську гру та ін.

У сучасному мистецтвознавстві приклади актуалізації проблематики театральної музики надають, серед інших, наукові праці, присвячені дослідженню музично-театрального аспекту композиторської творчості. Так, Т. Лукашева та С. Садовенко аналізують музично-театральну рефлексію творчого феномену М. Синельникова [12]; проблематику творчої та організаційно-практичної діяльності композитора драматичного театру на прикладі діяльності О. Радченка розглядає Х. Новосад [15].

Вагомий внесок у дослідження театральної музики в Україні здійснює О. Білас у дисертаційній роботі «Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької)» [7]. Дослідницький акцент авторкою зроблено на проблематиці індивідуального композиторського стилю та особливостях його прояву у музиці до вистав

драматичного театру і запропоновано досить цікаву методологію, основою якої є інтердисциплінарний підхід. Метою театральної музики дослідниця визначає «почути внутрішнім емоційним слухом ті колізії і почуття героїв, які відбувається на сцені, надати чуттєвої експресії драматичній дії, взаєминам її учасників, розкрити смислові підтексти сценічної дії» [7; 48]. Споконвічне тяжіння театру до музики, на думку О. Білас, зумовило збагачення останньої рельєфністю образного змісту, конкретністю, безпосередністю емоційних реакцій [7; 45], тяжінням до зіставлення (монтажу) зазвичай контрастних, стилістично різних епізодів за умови збереження внутрішньої безперервності, «цілісності та послідовності інтонаційних подій» [7; 47-48], що сприяє її сприйняттю глядачем як невід'ємної частини сценічного цілого.

М. Гарбузюк, досліджуючи особливості музики до вистави «Гамлет» Львівського театру ім. М. Заньковецької (1957 р.) крізь призму співпраці режисера та композитора [8] аналізує місце музики у театральній виставі, що сприяє стильовим та конструктивним особливостям постановки, створенні атмосфери і динаміці сценічно дії, виокремленню основних і другорядних епізодів, дозволяє осягнути художньо-постановочну концепцію та використані для її втілення засоби [8; 49].

Значний масив наукових публікацій присвячено дослідженню балетної музики. У полі зору вітчизняних мистецтвознавців особливості музичної основи сучасних українських балетів, авторська балетна музика А. Бонадренко, Ю. Гомельської, О. Козаренка, О. Родіна, Л. Самодаєвої, Є. Станкевича, Ю. Шевченка [2], жанрово-інтонаційна специфіка балетного жанру у творчості сучасних українських композиторів середнього та молодшого поколінь (Ю. Шевченка, В. Польової, Л. Юріної, О. Козаренка, Ю. Гомельської, О. Родіна, О. Шимка, М. Шалигіна, О. Шпудейка, В. Рекала) [9] та ін.

Українська музично-критична думка початку XXI ст. у складних умовах соціокультурного простору зуміла виділити та надати оцінку театральній музиці. Водночас, незважаючи на широкий масив наукових праць, в яких досліджуються ті чи інші аспекти театральної музики, у сучасному мистецтвознавстві існує певна лакуна, що виявляється, зокрема, у відсутності самостійних ґрунтовних праць, присвячених розгляду театральної музики першої чверті XXI ст. в Україні. Окрім цього, зазвичай, подібна проблематика осмислюється виключно всередині власної музичної сфери в багатьох випадках зводиться до питання естетичних, стилістичних та композиційних особливостей.

Відповідно до специфіки жанрового напряму, театральну музику можна розглядати в кількох аспектах, зокрема: музичному (аналіз жанрової специфіки та драматургії, інструментального складу та виконавських завдань), музично-сценічному (виявлення ролі, функції, місця та значення музики в театральному творі) та соціокультурному (наприклад, взаємовплив театральної музики та основних соціокультурних тенденцій). Особливості театральної музики в Україні першої чверті XXI ст. передбачають розширення традиційного музикознавчого аналітичного інструментарію. Серед представлених у сучасному мистецтвознавстві методів дослідження одним із найбільш перспективних вбачається метод інтермедіального аналізу – інтегративного методу дослідження, основою якого є постмодерністська, постструктуралістська методологічна база [10; 54], що зумовлено жанрово-стильовою варіативністю феномену сучасної театральної музики в контексті специфіки синтезу мистецтв як важливого конструктивно-сенсового аспекту твору музичного, драматичного, пластичного театру.

Аналіз театральної музики з позиції її поетики дозволяє оцінювати її як цілісне художнє явище, оскільки поетика як найбільш загальний сучасний принцип осмислення художньої цілісності твору виражає втілення в його межах ідеї єдності структурного та змістового початку. Найбільш доцільним вбачається напрацьований в літературознавстві підхід до визначення сутності та завдань поетики, що з успіхом транслюється на музичне мистецтво і полягає в багаторівневому підході до вивчення художніх засобів твору. Сучасні дослідники, зазвичай, застосовують музичну поетику як відносно до «закономірностей музичної творчості, так і стосовно їх теоретичної та технологічної експлікації» [14; 117]. Оскільки поетика досліджує проблему інтерпретації механізмів, що породжують художній сенс, аналіз театральної музики заснований на принципі семантичності, тобто змістовності художнього твору. Таким чином, поетика театральної музики – це система художніх засобів, що визначають закономірності змісту та форми твору. Однією з центральних проблем поетики театральної музики є проблема музичного тексту, що передбачає аналіз звукових характеристик, стилістики (системи музичних виражальних засобів), семантики, фабулу та сюжету. Поняття поетики в контексті театральної музики наділено значним науковим потенціалом, оскільки сприяє розкриттю специфіки музичного мистецтва, виявити глибинні основи змісту музичного твору, особливості його стилістики та композиції, авторську своєрідність художньої реалізації задуму та ін.

Висновки. Узагальнюючи представлені у вітчизняному академічному вимірі наукові праці, присвячені різноманітним аспектам дослідження театральної музики можна констатувати, що «театральна музика» – одне з усталених музикознавчих та мистецтвознавчих понять, що отримало ґрунтовне розкриття та всебічний аналіз. Проте, зважаючи на складність та багатоаспектність феномену в академічному вимірі відсутня єдина, загальноприйнята дефініція поняття «театральна музика». В

широкому розумінні театральна музика трактується як музика в театральних постановках різних видів театру (від, власне, музичного та музично-драматичного, до драматичного, пластичного, театру ляльок та ін.), характеризуючись рядом особливостей та функцій відповідно до специфіки жанрів та видів музично-театрального і драматичного мистецтва. Найбільш дослідженими аспектами особливості взаємодії музичного і театрального мистецтва в історичній ретроспективі; співпраця режисера і композитора (на прикладі творчості провідних українських митців ХХ ст.); місце та значення музики в театральній постановці та ін., проте сучасна театральна музика в Україні першої чверті лишається практично невисвітленою і потребує комплексного дослідження з оглядну на характерні для сучасного мистецтвознавства пріоритети. Серед перспективних напрямів дослідження театральної музики означеного періоду: варіативність сучасного музично-театрального простору; специфіка театральної музики у виставах постдраматичного театру; компаративний аналіз театральної музики сучасного музичного, драматичного, пластичного театру; осмислення сутності оперної і балетної музики в творчості українських композиторів першої чверті ХХІ ст.; взаємодія автентичного та інноваційного в театральній музиці великих і малих форм; репрезентація ідеї національної ідентичності та ін.

Список використаної літератури

1. Аксютіна В. В. Музика в українському балеті як музикознавча проблема: досвід та перспективи вивчення. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн*. 2021. № 3. С. 226–230.

2. Афоніна О. С. Музична основа сучасних українських балетів. Вісник *Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн*. 2020. № 3. С. 121–126.

3. Бай Цюань. Оперна мелодія як художньо-комунікативний та інтонаційно-стилістичний феномен : дис. …канд. миств. : 17.00.03. Одеса, 2017. 185 с.

4. Білас О. Функції музики в театральних виставах (на прикладі музики Віктора Камінського до вистав Львівського національного академічного українського драматичного театру ім. Марії Заньковецької). Музикознавчі студії: на пошану Митця. *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка.* Львів, 2013. Вип. 29. С. 38–52.

5. Білас О. Функції музики та музичні концепти в новітніх театральних системах першої половини ХХ ст. *Наук. збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка «Музикознавчий Універсум».* Львів, 2016. Вип. 38-39. С. 43–59.

6. Білас О. Роль музики в українському драматичному театрі кінця XIX – початку ХХ ст. *Українська музика : наук. часопис*. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. Ч. 3 (25). С. 59–69.

7. Білас О. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В.Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької) : автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М.В.Лисенка. Львів, 2018. 19 с.

8. Гарбузюк М. Музика у виставі «Гамлет» Львівського театру ім. М. Заньковецької (1957 р.): співпраця режисера й композитора. Львів : *Вісник Львів. у-ту: серія «Мистецтвознавство»*. 2002. С. 49–57.

9. Зінченко В. М. Український балет доби Незалежності: тенденції розвитку, жанрово-інтонаційна специфіка : дис. д-ра філософії за спец. 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво») / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2024. 241 с.

10. Кравченко А. А. Від компаративістики до інтермедіальності в аналізі музичного мистецтва (на матеріалі камерно-інструментальної музики України). *Культура і сучасність*. 2016. № 2. С. 53–59.

11. Курята А. Роль музики у створенні атмосфери та підкресленні ключових моментів вистави на прикладі вистав Рівненського обласного академічного театру. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 74. С. 32–37.

12. Лукашева Л. Т., Садовенко С. М. Музично-театральна рефлексія творчого феномену М. М. Синельникова: культурологічний вимір. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн*. 2021. № 4. С. 68–74.

13. Мацепура О. Архітектоніка музичного компоненту драматичної вистави. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського*. 2013. Вип. 105. С. 143–153.

14. Нань Л. Історико-теоретичні передумови дослідження музичної поетики камерно-вокальних творів М. Мусоргського. *Музичне мистецтво і культура*. 2017. № (24). С. 117–131.

15. Новосад Х. Проблеми творчої та організаційно-практичної діяльності композитора драматичного театру в осмисленні Олександра Радченка. *Мистецтвознавчі зап.: Зб. наук. пр.* Вип. 34. Київ : Міленіум, 2018. С. 222–230.

16. Новосад-Лесюк Х.Н. Музика як складова образу вистави в доробку Львівського драматичного театру ім. М. Заньковецької (кінець 1940-их 1950-ті рр.). *Lwowsko-Rzeszowskie zeszyty naukowe*. № 6. Lwow–Rzeszow, 2020. S. 134–143.

17. Садовенко С. М. Театральна музика: особливості, функції, ролі. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: творчі діалоги. *Зб. наук. пр*. / Упоряд., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2020. С. 163–169.

18. Садовенко С. М. Балет «За двома зайцями» Юрія Шевченка як самобутній феномен української музичної культури. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн*. 2023. № 1. С. 228–234.

19. Фількевич Г. Музика і український театр: започаткування контактів та взаємодії. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття* / Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.: В. Сидоренко (гол.) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 83–102.

20. Фількевич Г. Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини ХХ століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття* / Ін-т проблем сучасного

мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 587–606.

21. Фількевич Г. М. Музика театральна. *Енциклопедія Сучасної України* / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. URL : https://esu.com.ua/article-70511 (дата звернення : 3.12.2024).

References

1. Aksyutina V. V. Music in Ukrainian ballet as a musicological problem: experience and prospects for study. *Bulletin of the National Academy of Leading Personnel of Culture and Arts: scientific journal*. 2021. No. 3. P. 226–230 [in Ukrainian].

2. Afonina O. S. Musical basis of modern Ukrainian ballets. *Bulletin of the National Academy of Leading Personnel of Culture and Arts: scientific journal*. 2020. No. 3. P. 121–126 [in Ukrainian].

3. Bai Quan. Opera melody as an artistic-communicative and intonation-stylistic phenomenon: dissertation ...candidate of art history: 17.00.03. Odesa, 2017 [in Ukrainian].

4. Bilas O. Functions of music in theatrical performances (on the example of Viktor Kaminsky's music for the performances of the Lviv National Academic Ukrainian Drama Theater named after Maria Zankovetska). *Musicological studios*: in honor of the Artist. Scientific collections of the Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko. Lviv, 2013. Issue 29. P. 38–52 [in Ukrainian].

5. Bilas O. Functions of music and musical concepts in the latest theatrical systems of the first half of the 20th century. *Scientific collections of the Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko Musicological University*. Lviv, 2016. Issue 38-39. P. 43–59 [in Ukrainian].

6. Bilas O. The role of music in the Ukrainian drama theater of the late 19 th – early 20 th centuries. Ukrainian music: a scientific journal. Lviv : LNMA named after M.V. Lysenko, 2017. Issue 3(25). P. 59–69 [in Ukrainian].

7. Bilas O. Composer's style as a factor of artistic integrity of a dramatic performance (on the example of music by A. Kos-Anatolsky and V. Kaminsky for performances of the National Academic Ukrainian Drama Theater named after Maria Zankovetska): author's abstract of dissertation ... candidate of arts: 17.00.03 / Lviv. National Music Academy named after M. V. Lysenko. Lviv, 2018 [in Ukrainian].

8. Garbuzyuk M. Music in the performance «Hamlet» of the Lviv Theater named after M. Zankovetska (1957): collaboration of the director and composer. Lviv : Visnyk Lviv U-tu: Art Studies series. 2002. P. 49–57 [in Ukrainian].

9. Zinchenko V. M. Ukrainian ballet of the Independence period: development trends, genre and intonation specifics: dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 «Musical art» (branch of knowledge 02 «Culture and art»). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 2024 [in Ukrainian].

10. Kravchenko A. A. From comparability to intermediality in the analysis of musical art (based on the material of chamber and instrumental music of Ukraine). *Culture and Modernity*. 2016. No. 2. P. 53–59 [in Ukrainian].

11. Kuryata A. The role of music in creating the atmosphere and emphasizing the key moments of the performance on the example of the performances of the Rivne Regional Academic Theater. *Current issues of the humanities.* 2024. Issue 74. P. 32–37 [in Ukrainian].

12. Lukasheva L. T., Sadovenko S. M. Musical and theatrical reflection of the creative phenomenon of M. M. Synelnikov: culturological dimension. *Bulletin of the National Academy of Leading Personnel of Culture and Arts: scientific journal*. 2021. No. 4. P. 68–74 [in Ukrainian].

13. Matsepura O. Architectonics of the musical component of a dramatic performance. Scientific *Bulletin of the National Academy of Music of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky*. 2013. Issue 105. P. 143–153 [in Ukrainian].

14. Nan L. Historical and theoretical prerequisites for the study of the musical poetics of chamber and vocal works by M. Mussorgsky. *Musical Art and Culture*. 2017. No. (24). P. 117–131 [in Ukrainian].

15. Novosad Kh. Problems of creative and organizational-practical activity of the composer of the dramatic theater in the understanding of Oleksandr Radchenko. Art history notes: Collection of scientific works. Issue 34. Kyiv : Millennium, 2018. P. 222–230 [in Ukrainian].

16. Novosad-Lesyuk Kh.N. Music as a component of the image of the performance in the work of the Lviv Drama Theater named after M. Zankovetska (late 1940-1950 s). Lwowsko-Rzeszowskie zeszyty naukowe. No. 6. Lwow–Rzeszow, 2020. P. 134–143 [in Ukrainian].

17. Sadovenko S. M. Theater music: features, functions, roles. The activity of the producer in the cultural and artistic space of the 21 st century: creative dialogues. Collection of scientific works / Upor., nauk. ed., resp. for issue: S. Sadovenko. Kyiv : NAKKKiM, 2020. P. 163–169 [in Ukrainian].

18. Sadovenko S. M. Yuriy Shevchenko's ballet «After Two Hares» as a distinctive phenomenon of Ukrainian musical culture. *Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts: scientific journal*. 2023. No. 1. P. 228–234 [in Ukrainian].

19. Filkevych G. Music and Ukrainian theater: establishing contacts and interaction. Essays on the history of theatrical art of Ukraine of the 20 th century / Institute of Problems of Modern Art of the Academy of Arts of Ukraine; Ed.: V. Sydorenko (chair) and others. Kyiv : Intertechnology, 2006. P. 83–102 [in Ukrainian].

20. Filkevych G. Music as a component of the figurative synthesis of performances of the Ukrainian drama theater of the second half of the 20 th century. Essays on the history of theatrical art of Ukraine in the 20th century / Institute of Problems of Contemporary Art of the Academy of Arts of Ukraine; Editors: V. Sydorenko (chairman) and others. Kyiv : Intertekhnologiya, 2006. P. 587–606 [in Ukrainian].

21. Filkevych G. M. Theater music. Encyclopedia of Modern Ukraine / Editors: I. M. Dzyuba, A. I. Zhukovsky, M. G. Zheleznyak and others. ; NAS of Ukraine, National School of Dramatic Art. Kyiv : Institute of Encyclopedic Research of NAS of Ukraine, 2020. URL: https://esu.com.ua/article-70511 (access date: 3.12.2024).

THEATRE MUSIC OF THE FIRST QUARTER OF THE 21 ST CENTURY IN THEORETICAL AND ART HISTORICAL RESEARCH

Usein BEKIROV – Doctor of Philosophy in Musical Arts,
PhD student, National Academy of Leading Personnel of Culture and Arts, Kyiv

The article is devoted to identifying the peculiarities of the interpretation and research of theatrical music of the first quarter of the 21st century. in art historical works. Based on the analysis of research and publications by Ukrainian scientists, it was stated that there is no single generally accepted definition of the concept of «theatrical music», and the peculiarities of its interpretation by the authors depend on the subject of research. The definition of the concept of «theater music» in a broad sense is proposed as music in theatrical productions of various types of theater (from musical and musical-dramatic, to dramatic, plastic, puppet theater, etc.), which is characterized by a number of features and functions in accordance with the specifics of genres and types of musical-theatrical and dramatic art. The study revealed that promising areas of art historical analysis of theatrical music in Ukraine in the first quarter of the 21 st century. are: variability of the modern musical-theatrical space; specificity of theatrical music in post-dramatic theater performances; comparative analysis of theatrical music of modern musical, dramatic, plastic theater; understanding of the essence of opera and ballet music in the work of Ukrainian composers of the first quarter of the 21 st century; interaction of authentic and innovative in theatrical music of large and small forms; representation of the idea of national identity, etc.

Key words: theatrical music, theatrical productions, musical theater, dramatic theater, art history research, methodology.

UDC 78.2У; 79.2

THEATRE MUSIC OF THE FIRST QUARTER OF THE 21 ST CENTURY IN THEORETICAL AND ART HISTORICAL RESEARCH

Usein BEKIROV – Doctor of Philosophy in Musical Arts,
PhD student, National Academy of Leading Personnel of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article is to reveal clarify the definition, main directions, and theoretical and methodological principles of the study of theatrical music in art historical works of the first quarter of the 21 st century.

Research methodology. The method of theoretical analysis and the source research method, the application of which is necessary for the study of scientific literature; analysis of basic research concepts, the method of systemic analysis and the method of generalization.

Scientific novelty. Revealed the peculiarities of the interpretation and study of theatrical music of the first quarter of the 21 st century in art history works. The definition of the concept of «theatrical music» in a broad sense is proposed as music in theatrical productions of various types of theater (from musical and musical-dramatic, to dramatic, plastic, puppet theater, etc.), which is characterized by a number of features and functions in accordance with the specifics of genres and types of musical-theatrical and dramatic art. Promising directions of art history analysis of theatrical music in Ukraine of the first quarter of the 21 st century are outlined, in particular: variability of the modern musical-theatrical space; specificity of theatrical music in post-dramatic theater performances; comparative analysis of theatrical music of modern musical, dramatic, plastic theater; understanding of the essence of opera and ballet music in the work of Ukrainian composers of the first quarter of the 21 st century; interaction of authentic and innovative in theatrical music of large and small forms; representation of the idea of national identity, etc.

Practical significance. Individual aspects and conclusions of the study can be used in further scientific development of the problem of theatrical music in Ukraine in the first quarter of the 21 st century.

Key words: theatrical music, theatrical productions, musical theater, dramatic theater, art history research, methodology.

Стаття надійшла до редакції 27.12.2024
Отримано після доопрацювання 15.01.2025
Прийнято до друку 23.01.2025

УДК 7.038+004.9

ЦИФРОВІЗАЦІЯ АРТРИНКУ: НОВА ЕРА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ТА КОМЕРЦІЇ

Костянтин ІЩЕНКО – здобувач освітньо-наукового ступеня,
Національна академія керівних кадрів культури та мистецтв, Київ
https://orcid.org/0000-0002-3260-6678
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.950
ishchenkonstantin@gmail.com

Акцентується на основних чинниках і тенденціях, які вплинули на цифровізацію артринку. Наголошується, що використання цифрових технологій і NFT стало ключовим чинником трансформації артринку, розширивши доступ до мистецтва, змінивши механізми його оцінки та комерціалізації. Це дало змогу художникам знаходити нові способи монетизації своєї творчості, а колекціонерам – отримувати прозорішу інформацію про твори. Водночас цифровізація поставила перед артринком низку викликів. Насамперед питання автентичності та ексклюзивності мистецтва, адже цифрові твори, на відміну від фізичних, можуть тиражуватися без втрати якості. Це змінює традиційні механізми оцінювання мистецтва та може впливати на його вартість. Ще один аспект – зростаюча роль цифрових платформ у

© Іщенко К., 2024 р.

формуванні ринку. Онлайн-аукціони та маркетплейси дають митцям більше можливостей для самостійного просування, проте централізують контроль над ринком у руках технологічних компаній. Загалом цифровізація відкриває перед артринком нові перспективи, але водночас вимагає критичного аналізу змін, що відбуваються.
Ключові слова: артринок, образотворче мистецтво, цифровізація, комерція, аукціони, маркетплейси.

Актуальність дослідження. Останніми роками цифровізація користується великим попитом у всіх сферах через так звану повсюдну «цифрову трансформацію». Така тенденція суттєво вплинула і на світ образотворчого мистецтва, оскільки поширення і використання цифрових інструментів передусім полегшило доступ аудиторії до творчості художників та різноманітних виставок, які раніше, зокрема через своє географічне розташування, почасти залишалися поза увагою. Крім того, активно розвивається цифрове мистецтво, яке перетворилося з мистецтва, створеного за допомогою технологічних інструментів, на мистецтво, створене за допомогою цифрових інструментів.

Таке мистецтво активно включилося у реалії нової цифрової епохи. Остання також порушила традиційну модель змагання за придбання найбажаніших творів, яка в умовах глобалізації залучала і покупців, і продавців з усього світу. Адже цифрова епоха запровадила не лише нові умови та правила гри, а й зробила артринок сегментованим. У ньому наразі виділяються декілька категорій: образотворче мистецтво – включає традиційні форми мистецтва, такі як живопис, скульптура та графіка, часто створені відомими художниками; сучасне мистецтво – зосереджено на роботах, створених художниками, які відображають актуальні теми та стилі; цифрове мистецтво – включає цифрові твори мистецтва, створені за допомогою комп'ютерного програмного забезпечення або інших цифрових інструментів.

Активно формується цифровий артринок, особливості конфігурації якого ще не зрозумілі до кінця, але вплив інтернету та цифрових технологій на його становлення вже має чіткі риси, які потребують аналізу вже сьогодні та відслідковування у подальшому.

Аналіз останніх досліджень. К. Патіньо Гарсія у статті «Зростання ринку цифрового мистецтва» аналізує як розвивалося цифрове мистецтво, як використання NTF (незамінних токенів) функціонує як основне джерело оцінки цифрового мистецтва, відтворюючи проблему ексклюзивності та оригінальності в його оцінці [15]. У публікації «Цифрова трансформація артринку: виклики та можливості» С. Наварро на прикладі досвіду різних акторів у межах художнього сектора аналізує трансформацію мистецтва і артринку та проблеми, з якими вони стикаються в цифрову епоху, зокрема в контексті довіри та прозорості [14]. Директор Christie's у Цюріху Д. Болл у книзі «Мистецтво на продаж» розповідає про сучасний ринок мистецтв: про дедалі тісніші відносини між аукціонними будинками та артдилерами, про стратегії, які використовують великі аукціонні будинки, про розпізнавання та створення тенденцій, про профілі різноманітних художніх ярмарок, про перспективні нові сфери для колекціонерів, а також про майбутній розвиток артринку [8]. І. Грау в книзі «Висока ціна. Мистецтво між ринком і культурою знаменитостей» ставить під сумнів припущення про дихотомію між мистецтвом і ринком, а також уявлення про те, що ринкова вартість дорівнює художній вартості. Досліджуючи внутрішній зв'язок між художнім виробництвом та його ринковими умовами, авторка наводить численні приклади на підтримку твердження про значне зростання визначальної ролі ринку та його гравців під час мистецького буму, які також мають дедалі більше голосів у встановленні художньої цінності [12]. У праці «Мистецтві угоди» [13] Н. Горовіц розкриває внутрішню роботу ринку сучасного мистецтва, пояснюючи, як виникла ця унікальна економіка, як вона працює та куди прямує. Він також розмірковує про безперервне зростання артринку, а також про найнагальніші виклики, які постають перед ним.

Українські дослідники особливу увагу приділяють особливостям артринку в Україні. У статті «Просування сучасного українського мистецтва в умовах артринку» О. Панфілова та О. Каленяк аналізують «основні чинники успіху художніх творів на артринку, значення якості продукту, вплив мистецької освіти та смаків потенційних покупців (…) роль куратора мистецьких галерей, інтернет-ресурсів (…) компоненти для успішного просування сучасних творів мистецтва (…) інтернет-платформи, які просувають сучасний український арт (..) діджиталізацію як спосіб збереження і каталогізації творів та доступності їхніх цифрових копій» [4; 111]. В. Фесенко у публікації «Артринок як чинник формування мистецького середовища України: інституційні засади та перспективи розвитку» аналізує «вплив провідних осіб та інституцій українського артринку на формування кола найвідоміших постатей у мистецькому середовищі, панівних тенденцій у мистецькому житті країни, смаків публіки, а також зростанню впливу представників арт-бізнесу на діяльність державних установ у сфері культури» [6; 146].

Особливостям сучасного артринку присвячені публікації В. Бойка, С. Максимова «NFT як провідний інструмент мистецтва в репрезентації візуального середовища» [2], Д. Акімова «Сегментація артринку в маркетингу образотворчого мистецтва» [1] та ін. Д. Акімов аналізує алгоритми маркетингових технологій за допомогою процесів сегментації ринку образотворчого мистецтва, які сприяють просуванню творів мистецтва від митця до споживача, зокрема виділення та систематизація груп споживачів та шанувальників

творів образотворчого мистецтва у відповідності з їхніми цілями та мотиваціями (…), що дає можливість регулювати процеси виникнення та задоволення попиту на художні твори та їхню реалізацію» [1; 27]. В. Бойко та С. Максимов аналізують вплив NFT-технології на організацію та проведення віртуальних аукціонних та галерейних проєктів; надають рекомендації мистецтвознавцям із вдосконалення методологічної бази оволодіння цифровими методами аукціонної та галерейної діяльності [2].

Мета статті – виявити основні чинники та тенденції, що вплинули на цифровізацію артринку.

Виклад основного матеріалу. У визначенні цифрового мистецтва дослідники наголошують на провідній ролі технологій у його формуванні. Цифрове мистецтво набуло популярності в останні десятиліття завдяки розвитку технологій та їхній здатності досліджувати і втілювати нові форми творчого вираження [15]. У своїй найбільш дистильованій сутності цифрове мистецтво охоплює художній твір або практику, яка використовує будь-яку форму цифрової технології як частину процесу свого створення або презентації [16]. Це може бути створення комп'ютерних зображень, інтерактивних інсталяцій, анімації, електронної музики, інтерактивного мистецтва, віртуальної реальності тощо. Завдяки технологіям зміни відбуваються і на артринку.

Артринок – це термін, який означає взаємодію між мистецтвом і комерцією у різних середовищах і за участі різних акторів. Ця взаємодія заснована на довірі, і більша частина цієї довіри з часом вибудовується завдяки репутації всіх учасників арткомунікації. Саме в цій системі цифрові технології зайняли значну нішу не лише для того, щоб була змога використовувати їх для творчості та як засіб комунікації, а й щоб позиціонувати себе як ще одного повноцінного учасника ринку, ставши на першому етапі його цифровізації повноцінним медіатором. «Медіація – це по суті комунікація, посередництво, що розширює її звичне розуміння, постійний процес, що наповнює не лише фізичну, а й символічну дистанцію, яка може скоригувати спілкування, збалансувати зв'язок між комунікаторами» [3; 40–41].

Уперше вплинув на конфігурацію мистецького ринку інтернет – як канал розповсюдження та доступу до інформації, що «спрощує доступ до всесвітньої скарбниці творів мистецтва та дає змогу в реальному часі через інформаційні мережі користуватися ними» [6; 111]. І не лише з точки зору соціальних мереж, в яких документують і оприлюднюють соціальні взаємодії у світі мистецтва, зміцнюють статус художників, дилерів і колекціонерів, що традиційно характеризує артринок. Останньому при цьому продовжує бракувати прозорості, він розвивається навколо особистих взаємодій та інтерналізованих протоколів [12; 63]. Утім, завдяки інтернету інформація про ринок мистецтва стала більш доступною завдяки онлайн-платформам: для продажу мистецтва (Artsy, Saatchi Art, Artnet, 1stDibs, Singulart), які співпрацюють з галереями, аукціонами та художниками; для проведення онлайн-аукціонів (Sotheby's, Christie's, Heritage Auctions, Phillips Bukowskis), які проводять торги і сучасним мистецтвом, і антикваріатом; для NFT та цифрового мистецтва (OpenSea, Foundation, SuperRare, Nifty Gateway, KnownOrigin) та ін. На цих ресурсах колекціонери можуть знайти твори мистецтва, переглянути або запитати їхню ціну, робити ставки на аукціонах, стежити за ринковими тенденціями, дізнатися про кар'єру художника чи дилера, про ціни, сплачені на аукціоні за конкретні твори мистецтва, та порівняти їх із творами інших художників тощо. Завдяки такому доступу до інформації клієнт може приймати обґрунтовані рішення та сприймати покупку мистецтва як інвестицію, а не як пристрасну чи інтуїтивну азартну гру [17; 28].

К. Сетіна називає такі платформи скопічними системами. Скопічні системи – це оптичні системи, які використовуються для збільшення або фокусування зображення. На думку К. Сетіни, мистецькі інтернет-платформи – це електронні та інформаційні механізми спостереження та контекстуалізації ринкової реальності, які генерують інформацію, якою діляться трейдери по всьому світу [9; 555]. Такі скопічні системи на мистецькому ринку полегшують доступ до інформації про коливання вартості творів мистецтва та репутацію художників і дилерів, щоб покупець міг зробити безпечну інвестицію. Проте залучення онлайн-ресурсів для пошуку і обробки даних, а також для формування нового ставлення до споживання та розповсюдження мистецтва користувачами змінює не лише відносини між ними, а й позиціонує низку тривожних наслідків.

Мистецтво нині, як ніколи раніше, почало вимірюватися грошима. Ціни, наголошують дослідники, піднялися до безпрецедентних висот, звичні межі у світі мистецтва зруйновано, а митці дедалі стратегічніше думають про те, як просувати свою кар'єру, а відповідно – твори. Мистецтво більше не лише роблять, а пакують, продають і брендують [13]. За словами І. Ґроу, артекономіка трансформувалася з роздрібного бізнесу в індустрію, яка створює візуальність і значення. Авторка при цьому наголошує, що мистецтво є товаром, не схожим на інший. High Price стверджує, що мистецтво та ринок мають уникати одне одного саме тому, що вони глибоко переплетені. Справді, багато що свідчить про те, що в останні роки релевантність твору мистецтва у мистецькому плані здебільшого залежить від його ринкової вартості. Але остаточна легітимність цієї ринкової вартості все ще залежить від «символічної вартості». Без символічної цінності немає ринкової вартості, стверджує І. Гроу. А. Негрі вважає, що з 70-х років XX століття

суспільство рухається від індустріального капіталізму до когнітивного. За таких умов символічному значенню твору мистецтва знову буде надаватися більша вага. Адже світ мистецтва, за визначенням, є суспільством знань, навіть якщо чари комерційного успіху вже давно панують над ним [12].

Твори мистецтва, створені за допомогою цифрових інструментів або існуючі в цифровому середовищі, ускладнюють поняття «автентичність», тому мають стати предметом більш суворих форм контролю або перетворення з метою збереження свого статусу товару. «Артринок поступово переходить від традиційного формату до віртуального, де обмін класичними творами мистецтва підміняють створенням напівхудожніх зразків творів мистецтва відомих авторів, які трансформують у нову реальність крізь призму цифрових технологій, зокрема через NFT-технології. Це призводить до викривлення класичного бачення творів мистецтва і їх знецінювання» [2; 152], – застерігають В. Бойко і С. Максимов. Суголосною є позиція В. Фесенко: «Творчість всесвітньовідомих авторів подають у новій цифровій реальності, де твори мистецтва переживають різні етапи своєї інтерпретації залежно від суб'єктивного бачення творців цифрового мистецтва» [6; 146]. При цьому ще в 30-ті роки XX століття У. Бенджамін наголошував, що ринок мистецтва ретельно зберігається шляхом контролю кількості копій одного твору мистецтва [7; 514]. А основна відмінність між твором мистецтва та іншим продуктом полягає в тому, що твір мистецтва є унікальним. Це ставить художника в позицію монополіста [12; 25] – єдиного творця товару, який, отже, повинен бути унікальним або обмеженим тиражем. Отже, «дефіцит» творів мистецтва стає ключовим чинником їхньої товарної та економічної цінності, аж до моменту існування навмисно відтворених [18; 162]. Роботи, створені за допомогою технік, які дозволяють відтворення, такими як офорт, фотографія, друк, відео або скульптури та інсталяції, виготовлені з промислових продуктів, штучно обмежені або зменшені кількістю примірників, які називаються «виданнями». Те, що твір мистецтва може бути власністю лише небагатьох людей є наріжним каменем ринку мистецтва, оскільки це виправдовує своєрідний характер цін. Твори мистецтва безцінні, і не буває занадто високої ціни [12; 29].

При цьому будь-який твір мистецтва можна перетворити на товар, щоб інтегрувати його в артринок. Незважаючи на це, як стверджує Д. Болл, ефемерні твори мистецтва не можна продавати, тому що неможливо зробити з них товари тривалого використання, існують способи перетворити їх на щось, чия власність може бути передана. Д. Болл посилається на концепт-арт та інтернет-арт, які виникають лише в розуму та в інтернеті [8; 77], але ігнорує факт, що, з одного боку, кілька стратегій були розроблені для продажу та передачі права власності на мистецтво онлайн, а з іншого – що навіть найбільш ефемерне мистецтво залишає сліди та об'єкти, які перетворюються на товари. Наприклад, І. Грау нагадує, що інструкції на папері концептуальних творів мистецтва і сертифікати також продаються [12; 27]. Н. Горовіц згадує, як колекціонери купили вистави Т. Сегала та Р. Тіраванія та як іноді об'єкти, отримані в результаті цього досвіду, були збережені або продані [13; 114–119].

Підпис художника і певний контроль мають забезпечити унікальність і автентичність художнього твору. Фетишизм навколо об'єкта як унікального предмета та підтвердження права власності – особливо важливі в творах мистецтва, які мають відносно нематеріальну якість, яку Д. Болл вважає перешкодою до комодифікації. Показовим прикладом є відеоарт: хоча багато ранніх відеохудожників не цікавилися артринком і відкидали ідею творити колекційну продукцію, незабаром роботи відеоарту почали продаватися, а також братися у прокат. У 1972 р. галеристи Л. Кастеллі та І. Соннабенд заснували Castelli-Sonnabend Videotapes та Films (CSVF) – компанію, яка орендувала відео та фільми за ціною від $15 до $150 і продавала їх від $40 до $1000 у необмеженій кількості копій, за винятком кількох відео. Крім того, багато артистів підписували свої відеокасети або створювали відеоскульптури, які перетворили твір мистецтва на унікальний об'єкт [13; 35–40]. Так відеомистецтво інтегрувалося у світ сучасного мистецтва і комерцію.

Це лише деякі моменти, що викликають увагу дослідників цифрового мистецтва та цифровізації артринку, що потребують ще більш детального аналізу. Тим більше у світлі останніх подій на ринку образотворчого мистецтва, який завжди був схильний до коливань, адже економічні умови, культурні зміни та індивідуальні вподобання тощо можуть вплинути на вартість твору. Ці події можуть засвідчувати низку характерних тенденцій. Так, у 2023 р. світовий ринок мистецтва оцінювався в $520,05 млрд. Дослідники очікують, що до 2032 р. він досягне $889,86 млрд., зростаючи на 6,15% кожного року протягом прогнозованого періоду (2024–2032 рр.) [9]. Водночас у 2024 р. мистецькі твори дещо впали у ціні: суттєво просів світовий ринок аукціонів. Сумарна вартість 10 найдорожчих аукціонних лотів, проданих у 2024 р., склала $512,6 млн, що на 22,3 % нижче за 2023 р. та на 53% – за 2022 р. Найдорожча робота 2024 р., продана на аукціоні Christie's 20th century у Нью-Йорку – «Імперія світла» (1954 р.) Р. Магрітта – пішла за $121,1 млн. Публічні продажі на Sotheby's, Christie's і Phillips для категорій старих майстрів, післявоєнного та сучасного мистецтва склали $4,1 млрд. у 2024 р.: на 29 % нижче за 2023 р. і на 47,9 % – за 2022 р. Роботи П. Пікассо, які часто є показником для ринку, продали за $114,6 млн. за 10 лотів. Порівняно з $344,4 млн. у попередні роки [5].

Можливо тому для більшої активності нині навіть нецифрове мистецтво намагається поводити себе на ринку так, наче воно цифрове. Галереї та аукціонні будинки впроваджують цифрові стратегії, щоб розширити охоплення та залучити нових колекціонерів, використовуючи такі інструменти: цифровий маркетинг, адже соціальні медіа продовжують відігравати вирішальну роль у просуванні художників і галерей, навіть якщо мистецтво не є цифровим; гібридний досвід – влаштовують виставки, які поєднують фізичні та віртуальні елементи, пропонують більш доступний і збагачувальний мистецький досвід; віртуальні аукціони та виставки – засновують онлайн-платформи, які трансформують традиційну купівлю та продаж мистецтва, сприяючи участі колекціонерів з усього світу. Причиною такого розвороту стало насамперед зростання NFT як рушійних чинників розвитку цифрового мистецтва. Продажі останніх перевищили $24,9 млрд. у 2021 р. І хоча ринок наче стабілізувався у 2023 р., за прогнозами, продажі цифрового мистецтва та NFT досягнуть 40 млрд. доларів вже у 2025 р. [11].

Такий стан речей зумовлений, на нашу думку, перевагами цифрового мистецтва, які особливо підсвічуються у результаті його потрапляння на ринок: глобальна доступність онлайн-платформ дає змогу художникам і колекціонерам спілкуватися без географічних бар'єрів, розширюючи ринок і демократизуючи доступ до мистецтва; право власності на цифрове мистецтво можна перевірити завдяки технології блокчейн, яка забезпечує автентичність і можливість відстеження творів, у свою чергу, забезпечуючи довіру колекціонерів; нові форми мистецтва, створені за допомогою віртуальної та доповненої реальності, інтеграція штучного інтелекту в творчість і маркетинг створюють захоплюючі мистецькі враження, які приваблюють нову аудиторію; віртуальні аукціони та виставки на онлайн-платформах розширюють ринок, революціонізують купівлю та продаж цифрового мистецтва, полегшуючи доступ митцям і колекціонерам до глобального ринку. За допомогою цифрових інструментів автори творів також отримали можливість якісно покращити й надійно захистити права власності на твори мистецтва за допомогою NFT, криптовалюти, блокчейн-мережі та убезпечити надійність трансакцій при проведенні аукціонних торгів [6].

Висновки. Цифровізація суттєво трансформувала артринок, розширивши доступ до мистецтва, змінивши механізми його оцінки та комерціалізації. Використання цифрових технологій і NFT стало ключовим чинником змін, які дали змогу художникам знаходити нові способи монетизації своєї творчості, а колекціонерам – отримувати прозорішу інформацію про твори. Водночас цифровізація поставила перед артринком низку викликів. Насамперед, це питання автентичності та ексклюзивності мистецтва, адже цифрові твори, на відміну від фізичних, можуть тиражуватися без втрати якості. Це змінює традиційні механізми оцінювання мистецтва та може впливати на його вартість.

Ще один важливий аспект – зростаюча роль цифрових платформ у формуванні ринку. Онлайн-аукціони та маркетплейси дають митцям більше можливостей для самостійного просування, проте централізують контроль над ринком у руках технологічних компаній. Загалом цифровізація відкриває перед артринком нові перспективи, але водночас вимагає критичного аналізу змін, що відбуваються.

Подальші дослідження мають зосередитися на вивченні довгострокового впливу цифрових технологій на цінність, доступність і сприйняття мистецтва у глобальному контексті.

Список використаної літератури

1. Акімов Д. І. Сегментація арт-ринку в маркетингу образотворчого мистецтва. *Мистецтвознавчі зап.* 2021. Вип. 39. С. 27–31.

2. Бойко В. І., Максимов С. Й. NFT як провідний інструмент мистецтва в репрезентації візуального середовища. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 152–156.

3. Вільчинська І. Ю., Святненко А. В., Губіна О. П. Новітні форми соціокультурної репрезентації музею. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб*. Рівне : РДГУ, 2023. Вип. 47. С. 39–45.

4. Панфілова О., Каленяк О. Просування сучасного українського мистецтва в умовах артринку. *Українська акад. мистецтва*. 2022. № 32. С. 111–116.

5. Українські Новини. 20.12.2024. URL: https://www.facebook.com/ukranews/photos (дата звернення: 27.02.2025).

6. Фесенко В. В. Арт-ринок як чинник формування мистецького середовища України: інституційні засади та перспективи розвитку. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв.* 2024. № 3. С. 146–150.

7. Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In C.Harrison & P. Wood (eds.) *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing*. Ideas Oxford and Cambridge : Blackwell, 1992. P. 512–520.

8. Boll D. Art for Sale. Ostfildern: Hantje Cantz, 2011. 192 p.

9. Cetina K. K. The Market. *Theory, Culture & Society.* 2006. № 23 (2–3). P. 551–556.

10. Cómo la innovación tecnológica está impulsando el cambio del mercado del arte hacia un crecimiento sostenible 10.02.2025. URL: https://www.cointribune.com/es/como-la-innovacion (дата звернення: 20.02.2025).

11. El Mercado del Arte Digital y No-Digital: Un Tango Upbeat. URL: https:// www.linkedin.com/pulse/el-mercado-del-arte-digital-y-no-digital-un-tango (дата звернення: 26.02.2025).

12. Graw I. High Price. Art Between the Market and Celebrity Culture. Berlin: Sternberg Press, 2010. 248 p.

13. Horowitz N. Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market. Princeton and Oxford: Princeton

University Press, 2014. 400 p.

14. Navarro S. H. Transformación digital del mercado del arte: desafíos y oportunidades. *Connection.* 2023. № 20. P. 119–138.

15. Patiño García C. El crecimiento del Mercado de Arte Digital. *Estudios De La Ciénega.* 2024. № 8. P. 139–148.

16. Souter A. Digital Art Movement Overview and Analysis. 2017. URL: https://www.theartstory.org (дата звернення: 23.02.2025).

17. Velthuis O. The contemporary art market between stasis and flux. In M. Lind & O. Velthuis (eds.) *Contemporary Art and its Commercial Markets. A Report on Current Conditions and Future Scenarios.* Berlin : Sternberg Press, 2012. P. 17–50.

18. Velthuis O. Talking Prices. Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art. Princeton: Princeton University Press, 2005. 280 p.

References

1. Akimov D. I. Sehmentatsiia art-rynku v marketynhu obrazotvorchoho mystetstva. Mystetstvoznavchi zap. 2021. Vyp. 39. S. 27–31.

2. Boiko V. I., Maksymov S. Y. NFT yak providnyi instrument mystetstva v reprezentatsii vizualnoho seredovyshcha. Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. 2023. № 1. S. 152–156.

3. Vilchynska I. Yu., Sviatnenko A. V., Hubina O. P. Novitni formy sotsiokulturnoi reprezentatsii muzeiu. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb. Rivne : RDHU, 2023. Vyp. 47. S. 39–45.

4. Panfilova O., Kaleniak O. Prosuvannia suchasnoho ukrainskoho mystetstva v umovakh artrynku. Ukrainska akad. mystetstva. 2022. № 32. S. 111–116.

5. Ukrainski Novyny. 20.12.2024. URL: https://www.facebook.com/ukranews/photos (data zvernennia: 27.02.2025).

6. Fesenko V. V. Art-rynok yak chynnyk formuvannia mystetskoho seredovyshcha Ukrainy: instytutsiini zasady ta perspektyvy rozvytku. Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. 2024. № 3. S. 146–150.

7. Benjamin W. (1936) The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In C.Harrison & P. Wood (eds.). Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing. Ideas Oxford and Cambridge: Blackwell, 1992. R. 512–520.

8. Boll D. Art for Sale. Ostfildern: Hantje Cantz, 2011. 192 r.

9. Cetina K. K. The Market. Theory, Culture & Society. 2006. № 23 (2–3). R. 551–556.

10. Cómo la innovación tecnológica está impulsando el cambio del mercado del arte hacia un crecimiento sostenible 10.02.2025. URL: https://www.cointribune.com/es/como-la-innovacion (data zvernennia: 20.02.2025).

11. El Mercado del Arte Digital y No-Digital: Un Tango Upbeat. URL: https://www.linkedin.com/pulse/el-mercado-del-arte-digital-y-no-digital-un-tango (data zvernennia: 26.02.2025).

12. Graw I. High Price. Art Between the Market and Celebrity Culture. Berlin: Sternberg Press, 2010. 248 r.

13. Horowitz N. Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2014. 400 r.

14. Navarro S. H. Transformación digital del mercado del arte: desafíos y oportunidades. Connection. 2023. № 20. R. 119–138.

15. Patiño García C. El crecimiento del Mercado de Arte Digital. Estudios De La Ciénega. 2024. № 8. R. 139–148.

16. Souter A. Digital Art Movement Overview and Analysis. 2017. URL: https://www.theartstory.org (data zvernennia: 23.02.2025).

17. Velthuis O. The contemporary art market between stasis and flux. In M. Lind & O. Velthuis (eds.) Contemporary Art and its Commercial Markets. A Report on Current Conditions and Future Scenarios. Berlin : Sternberg Press, 2012. R. 17–50.

18. Velthuis O. Talking Prices. Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art. Princeton: Princeton University Press, 2005. 280 r.

UDC 7.038+004.9

DIGITALIZATION OF THE ART MARKET : A NEW ERA OF ART AND COMMERCE

KOSTIANTYN ISHCHENKO – graduate student National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv

The purpose of the article is to analyze the main factors and trends that have influenced the digitalization of the art market.

The research methodology is based on the application of observation, analysis, synthesis and generalization methods, as well as an interdisciplinary approach that integrates the methods of art history, economics, and digital technologies.

The scientific novelty lies in the deepening of the analysis of trends (digital technologies, commercialization of art, etc.) that influence the transformation of the modern art market and the transformation of art into a commodity.

Conclusions. Digitalization has significantly transformed the art market, expanding access to art, changing the mechanisms of its evaluation and commercialization. At the same time, digitalization has posed a number of challenges for the art market. First of all, this is the issue of authenticity and exclusivity of art, because digital works, unlike physical ones, can be replicated without loss of quality. This changes the traditional mechanisms of art evaluation and can affect its value. Another important aspect is the growing role of digital platforms in shaping the market. Online auctions and marketplaces give artists more opportunities for independent promotion, but centralize control of the market in the hands of technology companies.

Key words: art market, art, digitalization, commerce, auctions, marketplaces.

Стаття надійшла до редакції 01.02.2025
Отримано після доопрацювання 25.02.2025
Прийнято до друку 27.02.2025

УДК 78.25; 78.21

МАГІЯ НОЧІ У «ПАДАЮЧІЙ НІЧНІЙ КВІТЦІ» ВАН СЕ : ВІД ФОЛЬКЛОРНИХ МОТИВІВ ДО ІМПРЕСІОНІЗМУ

Оксана ПИСЬМЕННА – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів
https://orcid.org/0000-0003-0899-8613 ; AAX-8129-2021
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.951
oksanapysmenna@gmail.com
Жень ЦЗЯЦІ – доктор філософії,
Музична консерваторія Бохайського університету,
провінція Ляонін, Китай 辽宁省渤海大学音乐学院 **任佳琪**
https://orcid.org/0000-0002-9667-4347
Катерина ЧЕРЕВКО – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів
https://orcid.org/0000-0001-5877-4429; AAH-2193-2021
kcherev@gmail.com

Окреслено ключові етапи життєвого та творчого шляху сучасного китайського композитора і віртуоза-виконавця на янцині Ван Се, а також його здобутки у сфері композиції. Детальний аналіз виражальних засобів, використаних у камерно-інструментальному ансамблі «Падаюча нічна квітка» для фортепіано та янциня, засвідчив синтез європейських імпресіоністичних рис із трансформацією народних пісенно-танцювальних мотивів китайської музики.

Аналіз цього репрезентативного твору, що має програмну символічну назву, розкрив талант композитора через майстерний вибір виражальних засобів, які найповніше втілюють його художній задум. Дослідження комплексу виражальних засобів дозволило охарактеризувати стилістичні особливості ансамблю як гармонійне поєднання європейської музичної мови та національної фольклорної традиції.

Ключові слова: янцинь, фортепіано, китайські композитори, діалог культур, камерно-інструментальна музика, жанрово-стильові особливості, фольклор, імпресіонізм, програмність.

Постановка проблеми. Процес академізації янциня – одного з найпопулярніших китайських народних інструментів цимбалоподібного типу – активно розвивався у другій пол. XX – початку XXI ст. Це стало можливим завдяки вдосконаленню конструкції інструмента, появі талановитих віртуозів-янциністів, а також створенню численних музичних творів для сольного, ансамблевого та оркестрового виконання за участю янциня.

Важливу роль у цьому процесі відіграли видатні композитори, які не лише майстерно володіли янцином, а й створювали для нього музику. Серед них – Сюшен Цян, Лю Ханлі, Чжан Баохен, Лі Ксяо, Хуан Хе, Лю Юнінґ, Ван Се, Ван Даньхонг та ін.

Китайський композитор Ван Се – один із найяскравіших і найактивніших представників свого покоління, відомий своїми творами, які розширюють можливості янциня в сольній та ансамблевій музиці. Серед його робіт: «Мрія», «Хмара», «Літо – весна, літо, осінь, зима», «Дзеркальна вода». «Осінні квіти».

Робота «Осінь» здобула перемогу у конкурсі до 60-річчя Національного дня; композиція «Погляд» відзначена на виставці нематеріальної культурної спадщини Організації Об'єднаних Націй та Китаю. Одним з останніх найвідоміших популярних творів є «Байдужі танці» (2015 р.), у яких продемонстровано найрізноманітніші властивості та можливості янциня.

Музичний талант Ван Се проявився ще в ранньому дитинстві. У шість років він розпочав заняття музикою, опановуючи гру на цимбалах під керівництвом Цзінь Лінгсі. У 1987 р. продовжив навчання в професора Хуан Хе, а вже наступного року прийнятий до початкової школи при Центральній музичній консерваторії, де також навчався у свого наставника. З 1992 року він продовжив освіту в того ж професора, але вже на вищому рівні.

Вдосконалюючи виконавську майстерність, Ван Се активно брав участь у численних конкурсах і фестивалях – як у сольних виступах на янцині, так і в ансамблевій грі. Його талант був відзначений у 2002 році золотою нагородою в молодіжній професійній групі Yangqin на Першому національному сольному конкурсі музичних інструментів у рамках Китайського молодіжного конкурсу мистецтв.

Також Ван Се навчався на кафедрі народної музики Центральної музичної консерваторії, продовжуючи вдосконалювати свою майстерність під керівництвом професора Хуан Хе.

Протягом останнього десятиліття XX століття займався популяризацією народної та академічної музики у виконанні на янцині. Так, у 1992 році він брав участь у записі відеокасети «Відомі пісні майстрів янцинь» і компакт-диску гри на янцині – «Тяньшанська поезія та живопис». 1996 року Ван Се здобув

© Письменна О., Жень Цзяці, Черевко К., 2025 р.

відзнаку за виконання на Національному конкурсі інструментальної музики Центральної музичної консерваторії та в 2000 році виборов перше місце на II Національному конкурсі інструментальної музики «Кубок Лунжинь» Центральної музичної консерваторії; у 2002 році переміг на I національному музичному інструментальному сольному конкурсі молодіжного мистецтва у Китаї.

Аналіз останніх досліджень и публікацій. У музикознавчій літературі здійснені розвідки, присвячені розвитку виконавської майстерності та композиторської творчості пов'язаної з янцинем.

Питанням розвитку, особливостям складу ансамблів народної музики та оркестрів народних інструментів присвячена магістерська робота Чжоу Сяоман «Становлення та розвиток китайського національного оркестру» [5], відзначаєв плив музичного мистецтва епохи на формування оркестрів різних типів та складів при постійній участі янциня

Китайський музикознавець Ян Хуннянг у дослідженні «Навчання оркестру» [6], відзначає потребу у взаємопроникненні інструментів традиційної китайської та європейської музики.

Дослідженню творчості китайського композитора Ван Се, особливостям виражальних засобів у його композиціях, а, відтак, окресленню стильових рис його музичної мови вкрай мало. Так, виконавському аспекту композиції Ван Се «Падаюча нічна квітка» присвячена стаття Чжан Ханя «Аналіз виконання пісні Yangqin «Falling Flowers Night» [4], де автор дає методичні поради, щодо виконання твору, відзначає технічні та темброві властивості інструмента. Щодо аналізу твору, то мистецтвознавець окреслює загалом архітектоніку твору, серед виражальних засобів, зосереджується на мелодії.

Метою дослідження є виявлення стильових спрямувань у камерно-інструментальній композиції Ван Се «Падаюча нічна квітка» для фортепіано та янциня шляхом комплексного аналізу музично-виражальних засобів та архітектоніки репрезентативного твору.

Серед *методів дослідження* переважають: *історичний* – при окресленні етапів розвитку камерно-вокального жанру; *джерелознавчий* – при опрацюванні наукової літератури; *структурно-аналітичний* – для аналізу камерно-вокальних творів композитора, визначення стилю, семантичного змісту та особливостей музичної мови композитора.

Виклад основного матеріалу дослідження. В ансамблі янциня та фортепіано Ван Се «Падаюча нічна квітка» вже сама назва передбачає одну з основних рис програмної музики, а саме символіку.

Знаний український композитор та музикознавець С. Людкевич так окреслював це поняття програмної музики: «…. се така форма абсолютної, т. є. чисто інструментальної музики, у якій компоніст тонами інструментів хоче представити зрозуміло для уяви людської певні точно означені образи, поняття, ситуації, навіть події» [2; 58].

У програмній музиці, зазвичай, переважає кілька основних спрямувань – звукзображальність та символіка. Це демонстрація певних аспектів музичного змісту. Вони проявляються в музиці з домінуванням тієї чи іншої сторони, іноді у поєднанні чи взаємопереплетенні.

Оскільки програмність у китайській музиці є більш абстрактною, ніж у європейській, то з допомогою виражальних засобів, композитори створюють різнонастроєві картини, відтінки настроїв, станів тощо.

Рослини, квіти, як в українській, так і китайській традиції сьогодні та у давні часи мали важливе символічне значення, ритуальну значущість. У календарно-обрядовому фольклорі у найдавніших віруваннях квіти, рослини та їх забарвлення пов’язувалися з культом богів, служили як обереги. Так, в Україні, любисток – охороняв від злих духів, калина – символ надії або розлуки, квіти волошки – є свідченням скромності та ніжності, пелюстки маків – символізують красу та молодість, листя дуба – уособлюють богатирську силу, хрещатий барвінок – символ життя, безсмертя людської душі. У Китаї також зображення картин розквітаючої природи, окремих квітів носило символічне навантаження. Згідно з китайською естетикою, при створенні образів людей, характерів, описі настроїв, станів, використовувались приписувані квітам властивості: червоні маки символізують силу, сміливість, надію; бамбук – незламність, стійкість, опір ворожими силам, а також гнучкість характеру; хризантеми – усамітнення; квіти сливи – символ непорушності, чистоти і шляхетності.

У програмній назві твору Ван Се «Падаюча нічна квітка» не вказано конкретну квітку, чи рослину, які мав на увазі автор. Але у цій назві уже закладені певні передбачення станів, настроїв, картин.

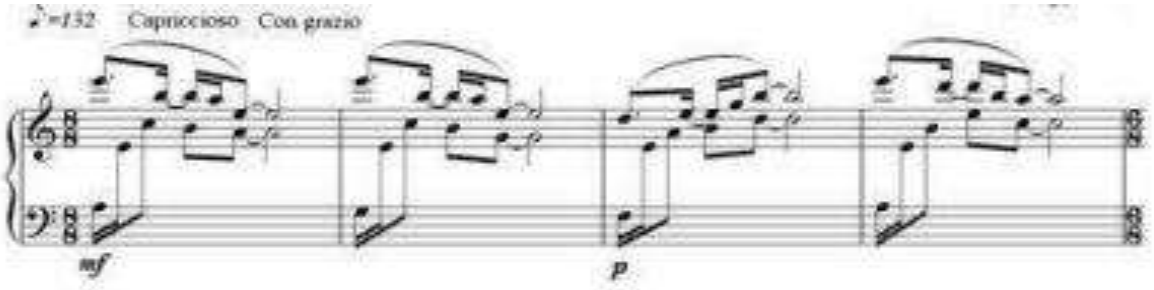
У китайській традиції поєднання слів, задекларованих у програмній назві «Падаюча нічна квітка» (落夜花) можуть мати кілька символічних значень. Так, – нічні квіти, наприклад, нічний кактус (昙花), розквітають лише на короткий час і швидко в’януть. Це символізує ефемерність та швидкоплинність життя, крихкість щастя та короткочасний момент краси. У китайській поезії часто використовується образ нічної квітки як метафора нездійсненних мрій або самотності.

У буддизмі – падіння квітки може символізувати завершення одного циклу та початок нового, нагадує про колообіг життя, смерть і відродження.

Використовуючи багатство сонорно-колористичних, особливостей янциня та фортепіано у

поєднанні динамічних та фактурних можливостей обох інструментів, Ван Се створив талановиту композицію, яка поділяється на кілька розділів, відображаючи крайні стани – від медитативно відстороненого до енергійно-динамічного. Циклічна побудова із романтично-філософською назвою «Падаюча нічна квітка» складається з низки різнонастроєвих та різних за тематикою частин A, B, C, D, E, A. Ансамблева композиція для двох інструментів – янциня та фортепіано, побудована на різних типах їх співвідношення: почерговому вступі інструментів, на їх одночасному звучанні (тема-тло, рівноцінна функція). Інструменти виступають у формі діалогу або дуету.

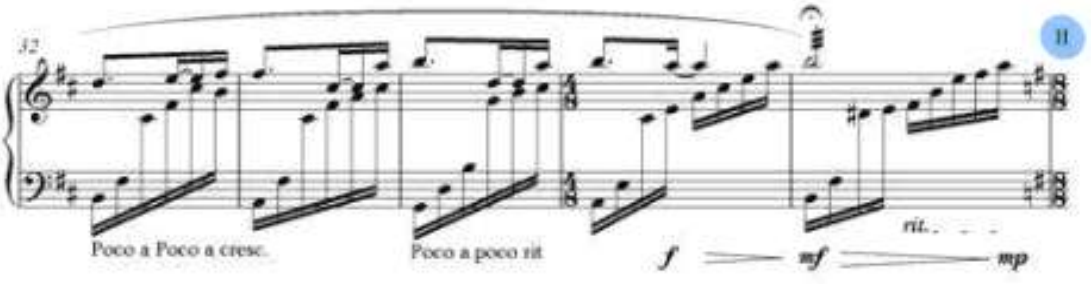
Вступ – Capricioso. Con gracios, ♪ – 132, на арпеджіо розкладених філігранних співзвуч із прихованим двоголоссям змальовують прозору імпресіоністичну картину природи у виконанні янциня. Рух розмірених шістнадцятих від чистої квінти в діапазоні трьох октав (на першій долі) з комплементарним рухом до чистої квінти у другій октаві половинною тривалістю із залігованою вісімкою створює імпресіоністичну замальовку – мінімальний рух із застиглою статикою. Майже непомітні тонові та півтонові зрушення в ходах окремих голосів приводять до незначних барвисто-колористичних змін, а також до нетрадиційних функційних послідовностей: a-moll ^{1}|t - ^{2}|$III_{4/3}$ – ^{3}|VI_7 (II_{43}) - ^{4}|t_{11} $^{-7}$ ||. (Приклад 1).



Приклад 1. Ван Се «Падаюча нічна квітка». Вступ (1-4mm.)

Перша частина «А» з поступовим варіантним розвитком у трьох хвилях, вносить певну динаміку завдяки низці модуляцій, еліптичних зворотів та пришвидшенню темпу. Так, перша хвиля розвитку з неперіодичною структурою (2+2+4+1+1+1….), в основі якої лежать три різні мотиви (два зі вступу та новий) побудована на їх довільному чергуванні (a a_1 b b_1 c a^v c_1 a^v c_2 c_3 c_4 + d) та з оновленими ладо-гармонічними поєднаннями (септакорди III та VI щаблів, низка відхилень у тональності першого ступеня спорідненості, еліптичні звороти). З помірною пульсацією гармонії – одна функція на такт, – розімкнута однотональна послідовність створює просвітлену прозору замальовку нічної природи: ^{5}| t ^{6}|III_{64} (a) ^{7}| VII_7-D_6→(G) ^{8}|VI (a) D_7→ ^{9}| s_6 (d) ^{10}| D_9→(C) ^{11}| VI ^{12}|t ^{13}| t ^{14} | III_{64} ^{15} | VI_7 ^{16}| D7 ― ― (a)||. Ладова перемінність з елементами пентатоніки (26-27 тт.) збагачує музичну тканину, вводить гру світотіней. У першій фазі розвитку домінуючим є янцинь; у другій – соло доручено фортепіано; у третій – дует взаємодоповнення двох інструментів.

Друга і третя фази розвитку, відповідно із завершальними відхиленнями у D→(fis) та D_7→(e) з темповими і динамічними градаціями підводять до місцевої кульмінації – завершення у третій фазі, Poco a poco cresc, Poco a poco rit., *f – mf - mp,* 30-36 тт. (Приклад 2).



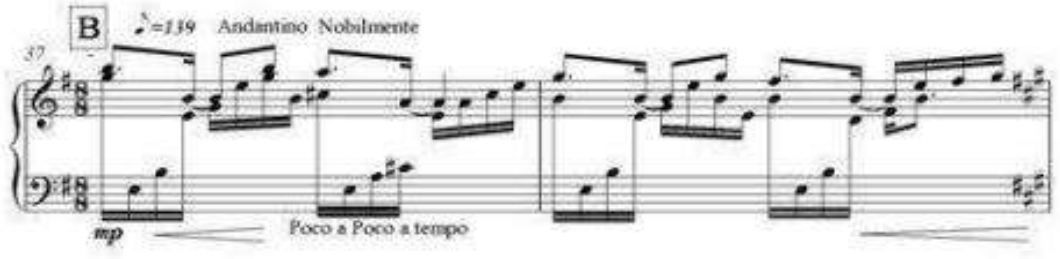
Приклад 2. Ван Се «Падаюча нічна квітка, ч. «А», 32-36 тт.

Отже, вже у лаконічному чотиритактовому вступі та першій частині зустрічаємо особливості китайської музичної лексики у поєднанні зі збереженням (чи оновленням) засад європейської ладо-гармонічної сфери.

Арпеджований домінантсептакорд із нашаруванням тремоло тридцятьдругими янциня (36 т.) та його розв'язання у тоніку e-moll (37 т.) служить переходом до другої частини «В» – D_7→t (e).

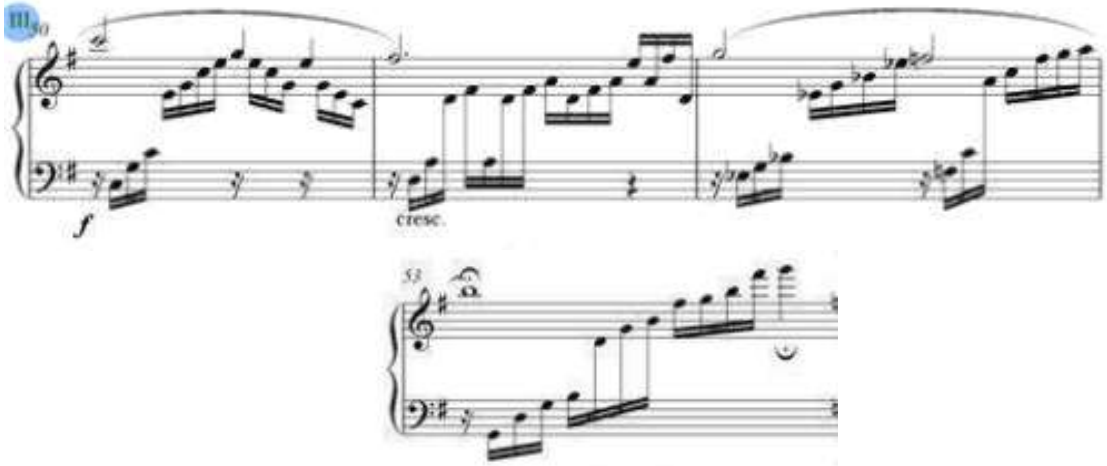
Енергійним цілеспрямованим характером та новим тематичним матеріалом контрастує з

попередньою ця побудова. Правда, їй передує подібний Вступ, як і до першої частини, але пульсація лаконічних мотивів частішає двічі. В темпі Andantino, ♪ = 139 з авторською ремаркою – Nobilmente (З гідністю, шляхетно, благородно), до арпеджованих ритмізованих пасажів у янциня (Приклад 3) додається, як тло, звучання фортепіано, темброво його збагачуючи.



Приклад 3. Ван Се «Падаюча нічна квітка, ч. «В» (37-38 тт.)

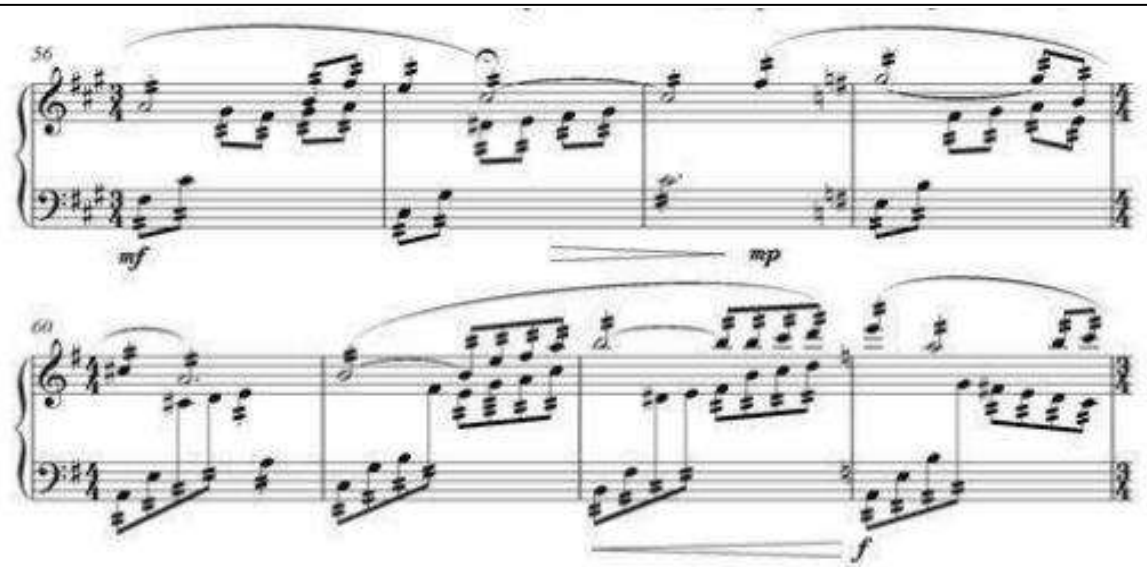
Потужним ансамблем янциня та фортепіано звучить їх супровід до наспівної мелодії половинками та четвертними у верхньому голосі янцзня. На стрімкі арпеджіато янциня накладаються потужні ритмізовані співзвуччя у широкому діапазоні фортепіано. Послідовності акордів із функційною приналежністю властиві для гармонізації фольклорних зразків (мажорна субдомінанта та мінорна домінанта з оберненнями, тризвуки та обернення побічних щаблів) чергуються із суміжнощабельними співзвуччями. Так, у заключній побудові після введення однойменного мажору (a-moll – A-dur, 49 т.) композитор використовує низку суміжно щабельних тризвуків: це тоніки, відповідно по наступних тональностях: C-dur, d-moll, Es-dur, F-dur, G-dur (де тризвук Es-dur-у сприймається як неаполітанський до d-moll. Приклад 4).



Приклад 4. Ван Се «Падаюча нічна квітка, «В» (50-53 тт.)

При виконанні твору, друга частина звучить двічі з 41 такту, Con moto: при повторенні спостерігаємо зростання напруження та динамізацію побудови.

Ліричним центром циклу виступає третя частина «С», чверть=86. Задекларований характер виконання – Con sentiment, – передбачає душевний, ліричний настрій. Наспівна мелодична лінія Янциня короткими трихордними, тетрахордними поспівками створює невловиме мереживо гри ладо-тональностей, скоріше тональних устоїв варіантно-змінних мотивів (протягом такту), супроводом до якої звучить арпеджовані ламані співзвуччя квінто-секстової побудови із доданими тонами. Трактуючи загальне звучання кожного такту арпеджіато янциня та фортепіано як тональний устій чи тональність, вибудовується наступна низка перемінних тональностей: a – A – fis – cis | e – A – C – H | a – G – fis – e – C – D7→a (54-70 тт.). Нахил, мажор чи мінор, можна визначити за наявності терцієвого тону та доданих звуків, а також прохідних та допоміжних у мелодії. Неперіодична зміна ключових знаків та розмірів (3/4, 4/4) підвищує ефект варіантного розвитку й імпровізаційності (Приклад 5).

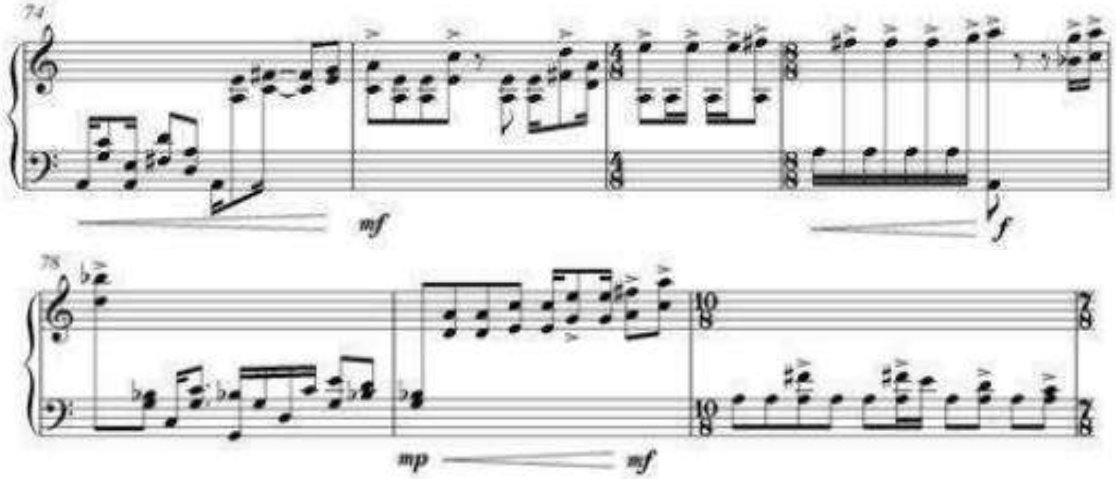


Приклад 5. Ван Се «Падаюча нічна квітка, «С» 56-63 тт.

У частині виділяємо кілька фаз розвитку: 4+4+6 тактів, динамічних хвиль. При виконанні вона звучить двічі з різними динамічними та агогічними градаціями. При другому проведенні заключний D_7 по a-moll, розв'язується в t уже в наступній частині «D».

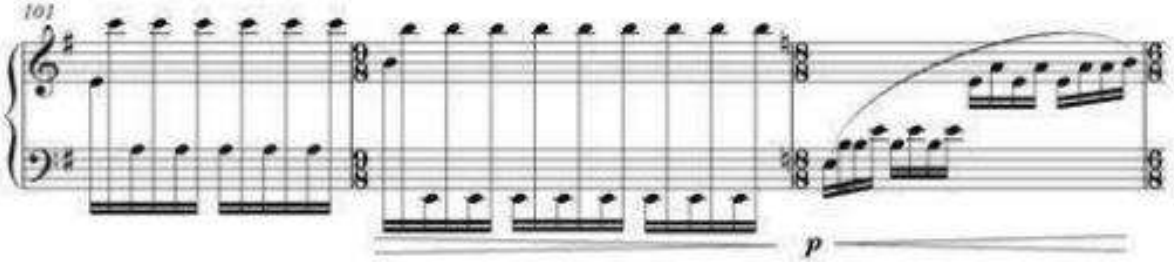
Нестримною енергією та піднесеністю, контрастом до лірики попередньої «С» звучить масштабна четверта частина «D», чверть = 144, з авторською позначкою Alteramente – гордовито. Тут обидва інструменти – янцинь і фортепіано, – звучать за способом видобування звуку і за тембром, як ударні.

Синкоповані внутрітактові групи, укладені в неперіодично-перемінні розміри – 5/8, 8/8, 4/8, 8/8, 10/8, 7/8, 8/8, 6/8, 4/8, 3/16, 5/8, 3/8 тощо, октавні, квінтові та інші дублювання, згруповані у внутрісинкопований ритм, створюють нестримний потік імпровізаційної побудови з вкрапленням джазових ритмічних затримань (Приклад 6).



Приклад 6. Ван Се «Падаюча нічна квітка, ч. «D» (74-80 тт.).

Загалом, уся частина укладена на чергуванні кількох тематичних фактурних відтинків: синкоповані внутрітактові групи, скрите двоголосся на перекличках на віддалі кількох октав та стрімкі арпеджовані та поступеневі пасажі янциня на тлі фортепіано (Приклад 6, 7).



Приклад 7. Ван Се «Падаюча нічна квітка, «D», 101-103 тт.

Динаміка чергування варіантних проведень досягається ладовими мутаціями, співставлення різних тональностей на межі частин та рухом відхилень у самій побудові. Так, перша (тема *a)* – з непрямим рухом голосів та синкопованими ритмом укладена на домінантовому органному пункті до a-moll, та кількома відхиленнями в тональності першого ступеня спорідненості: G, a. (Приклад 43, 71-77 тт.). Далі відхилення у g-moll та повернення у a-moll (78-83 тт.). Продовжує безперервний неспинний рух скрите двоголосся (тема *b*, e-moll, 84-92 тт.), що завершується кількома ланками висхідних пасажів у янциня (тема *c*, C – a, 93-97 тт.).

Неперіодичне чергування тем у частині «D» та гру тональностей різного нахилу зобразимо наступним чином у таблиці, де перший рядок – тематичний матеріал частини, другий – структура, третій – тональний план:

A	B	c	B1	C 1	b2	c2	b3 |	a2	b4	C 3|
71-80	81-92	93-96	97-102	103-110	111-117	118-121	122-128	129-133	134-137	138-146
|D →a	D →a	D→a	e-moll	D →D	e-moll	a-h-fis	F-dur	d →d	d→A	g, F f d, D

Відзначаємо, що початкова частина побудови витримана у дієзних мажоро-мінорних тональностях, а друга – у бемольних. Такий тональний план плавніше переводить слухача до ліричної «E» (за авторською позначкою), хоча насправді тетематичний матеріал та стан-настрій третьої частини – ліричного центру «C», тут викладеної скорочено. Тому доречніше її відзначити як «C 1». При основній тональності a-moll, тремоло янциня – мелодія короткими трихордними, тетрахордними поспівками та супровід утворює рух суміжнощабельними співзвуччями, у яких все-таки прослуховується функційна приналежність: ^{157}|t – ^{158}|t_2 –^{159}|VI – sII $_{65}$- ^{160}|III_7 – ^{161}|d→^{162}|t (e) – t ^{163}| t. Слід зауважити, що при одинакових ремарках композитора в частинах «C» та «C1» – Con sentiment, – швидкість виконання сповільнюється: замість чверть = 86 виписано чверть = 70. Поступове затухання відбувається в матеріалі початку частини «A» – Capricioso. Con gracios, замість, ♪ – 132, у репризі виписано темп ♪-88 (164-169 тт.). Таке повернення до початкової теми створює настроєву та тематичну арку, логічне завершення циклу. Поступове завмирання природи, квітів, які зникають у темряві ночі, дуже вдало передано Ван Се з допомогою повернення до початкових ліричних наспівних тем, але на іншому рівні: сповільнення – агогічних та затухання динамічних засобів. Щодо форми, окресленої дослідниками, а також самим композитором як наскрізну неперіодичну – Вступ + A – B – C – D – C1 – A1. Вважаємо, що її можна трактувати як концентричну з пропуском частини «B» та зі скороченим проведенням частин «E» (у тексті частини «C 1»).

Висновки. «Падаюча нічна квітка» Ван Се для ансамблю янциня та фортепіано – це програмний твір, у якому квіти мають символічне навантаження. Залежно від образу, стану, настрою кожної частини, можемо вважати, що автор утілив різні навантаження символів: ніч і квіти асоціюються з самотністю, романтикою, сумом, таємничістю і меланхолією, з іншої сторони, – відобразив переродження та надію.

Передаючи творчий задум, митець використав темброві особливості інструментів, різні способи виконання як на янцині, так і на фортепіано. Інструменти звучать як наспівні, ніжні, завмираючі, то як енергійні, рішучі, майже як ударні. Їх ансамблеве звучання з деякою перевагою китайських цимбал, дало композитору Ван Се можливість відтворити засобами фортепіано та янциня багатство поетичних картин китайської природи, різноманітну палітру настроїв, на тлі яких, можна уявити, розгортається низка контрастних сюжетів.

Доволі чітко окреслена архітектоніка циклу майстерно поєднується з низкою виражальних засобів, які містять елементи традиційної китайської музики, риси імпресіоністичного нотного письма. Принципи та способи розвитку тематичного матеріалу, де домінуючим є варіантність у поєднанні з імпровізаційністю є притаманною рисою для китайського фольклору, а також властиві для імпресіонізму. Як синтез китайської та європейської традиції виступають виражальні засоби: ладо-тональні мутації, швидка зміна тональності як між побудовами, так і у хвилях їх розвитку, метроритмічна неперіодична перемінність, барвистість гармонії, суміжнощабельний рух, представлення тональності кількома співзвуччями, різні види неакордових звуків, додані та замінені тони, співзвуччя нетерцієвої будови тощо.

Усі ці ознаки свідчать про використання митцем імпресіоністичних тенденцій та трансформованих рис китайського фольклору.

Список використаної літератури

1. Жень Цзяці. Процес академізації янциня у творчості китайських композиторів другої половини XX – початку XXI століть : дис… д-ра філософії / ЛНМА ім. М.В. Лисенка. 2023. 199 с.

2. Людкевич С. Дві проблеми розвитку звукозображальності. *Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Т. 1 / Упоряд., ред., вступ. ст. і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. С. 62 – 150.

3. Письменна О. Традиції та новаторство у Концерті для янциня з оркестром «Рапсодія» Ван Даньхонг. *Українська музика: Наук. часопис. Щоквартальник* . Львів, 2023. Ч. 2 (45). С. 107-115.

4. Чжан Хань. Аналіз виконання пісні Yangqin «Falling Flowers Night». *Art Grand View*. 2019. №. 26 = 扬琴曲《落花夜》演奏分析 杂志名称 《艺术大观》作者：张涵 2019年10月12日第26期.

5. Чжоу Сяомань. Попереднє дослідження про становлення та розвиток китайського національного оркестру : Кваліфікаційна робота на здобуття ОС «Магістр» / Ляонінський педагогічний ун-т. Ляонін, 2012. 130 с. (130. С. 2-6; 周晓曼，中国民族管弦乐队形成与发展初探辽宁师范大学，硕士 论文 2012 年，第 2-6 页，共 30 页.

6. Ян Хуннянг. Навчання оркестру. Пекін : Вид-во вищої освіти, 2006. 686 с. = 杨鸿年．乐队训练学．北京：高等教育出版社， 2006 年，第 686 页

References

1. Zhen Jiaqi. The Process of Academicization of the Yangqin in the Works of Chinese Composers of the Second Half of the Twentieth and Early Twenty-First Centuries. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. Lysenko National Music Academy. 2023. 199 c.

2. Liudkevych S. Two problems of sound art development. *Stanislav Liudkevych. Research, articles, reviews, speeches.* Vol. 1 / compiled, edited, intro. and notes. Lviv: Dyvosvit, 1999. P. 62-150.

3. Pysmenna O. Tradition and innovation in Wang Danhong's Concerto for Yangqin and Orchestra «Rhapsody». *Ukrainian music: Scientific journal*. Quarterly. Lviv. 2023. No. 2 (45). P. 107-115.

4. Zhang Han. Analysis of the performance of Yangqin's song «Falling Flowers Night» Art Grand View. 2019. No. 26 = 扬琴曲《落花夜》演奏分析 杂志名称 《艺术大观》作者：张涵 2019年10月12日第26期

5. Zhou Xiaoman. A preliminary study on the formation and development of the Chinese National Orchestra: Master's thesis / Liaoning Normal University, Liaoning, 2012. 130 p. (130, H. 2-6; 周晓曼，中国民族管弦乐队形成与发展初探辽宁师范大学，硕士 论文 2012 年，第 2-6 页，共 30 页.

6. Yang Hunyang. Teaching the orchestra - Beijing: Higher Education Publishing House, 2006. 686 p. = 杨鸿年．乐队训练学．北京：高等教育出版社 2006 年，第 686 页 。

THE MAGIC OF THE NIGHT IN WANG XIE'S «FALLING NIGHT FLOWER»: FROM FOLKLORIC MOTIFS TO IMPRESSIONISM

Oksana **PYSMENNA** – PhD in Art Studies, Professor of the Department of Music Theory, Head of the Department of Music Theory, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy
Ren JIAQI – PhD – Liaoning Bohai University Conservatory of Music, China
Kateryna **CHEREVKO** – Ph.D. in Art criticism, Associate Professor, Professor of The Theory of Music Department, Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko, Lviv

The article outlines the key stages of the life and creative path of the contemporary Chinese composer and yangqing virtuoso Wang Xie, as well as his compositional achievements. A detailed analysis of the expressive means employed in the chamber-instrumental ensemble *Falling Night Flower* for piano and yangqin reveals a synthesis of European impressionistic traits with a transformation of folkloric song motifs of Chinese music.

The analysis of this representative work, bearing a programmatic and symbolic title, unveils the composer's talent through a masterful selection of expressive means that most fully embody his artistic vision. The study of the expressive means complex allows for the characterization of the ensemble's stylistic features as a harmonious fusion of European musical language and national folklore traditions.

Key words: yangqin, piano, Chinese composers, dialogue of cultures, chamber instrumental music, genre and style features, folklore, impressionism, programmatic.

UDK 78.25; 78.21

THE MAGIC OF THE NIGHT IN WANG XIE'S «FALLING NIGHT FLOWER»: FROM FOLKLORIC MOTIFS TO IMPRESSIONISM

Oksana PYSMENNA – PhD in Art Studies, Professor of the Department of Music Theory, Head of the Department of Music Theory, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy
REN JIAQI – PhD – Liaoning Bohai University Conservatory of Music, China
Kateryna CHEREVKO – Ph.D. in Art criticism, Associate Professor, Professor of The Theory of Music Department, Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko, Lviv

The purpose of the work is to study the peculiarities of the musical language of the famous contemporary Chinese composer Wang Xi. To identify the stylistic features of the composer's language in general and in particular in the chamber instrumental work Falling Night Flower for yangqing and piano.

Demonstrate how the work embodies a broad interpretation of the symbols declared in the title. To explore the compositional logic and style of the work through a detailed analysis of its structural, tonal, and musical and expressive features.

The methodological basis of the work is determined by the structure and artistic specificity of the object and includes a musical and stylistic approach and a comprehensive musicological and structural analysis of the musical material itself.

The scientific novelty of the work is determined by the fact that it is the first to study the chamber-instrumental composition «Falling Night Flower» for yangqing and piano by Wang Xie. The expressive means, architectonics,

dramaturgy, and program compliance are analyzed in detail.

Conclusions: Wang Xie's «Falling Night Flower» for yangqin and piano ensemble is a programmatic work in which flowers have a symbolic meaning. In conveying his creative intention, the composer used the timbre features of the instruments, different ways of playing both the yangqing and the piano. Their ensemble sound, with some predominance of the Chinese cymbals, gave composer Wang Xie the opportunity to reproduce with the means of the piano and yangqing the richness of poetic pictures of Chinese nature, a diverse palette of moods, against which one can imagine a number of contrasting plots unfolding.

The cycle's quite clearly defined architectonics is skillfully combined with a number of expressive means that include elements of traditional Chinese music and features of impressionistic music writing. The principles and methods of development of thematic material, where variant development in combination with improvisation is dominant, are inherent in Chinese folklore and are also characteristic of impressionism.

Key words: yangqin, piano, Chinese composers, dialogue of cultures, chamber instrumental music, genre and style features, folklore, impressionism, programmatic.

Стаття надійшла до редакції 1.02.2025
Отримано після доопрацювання 25.02.2025
Прийнято до друку 1.03.2025

УДК 784.3

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХОРОВИХ ТВОРІВ А. КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО В СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

Світлана ІРИГІНА – кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри вокально-хорової підготовки, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського»
https://orcid.org/0000-0001-9773-0752
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.952
lavrikos.music@gmail.com
Олена ЛЄСНІК – кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки,
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського»
https://orcid.org/0000-0002-4875-3832
a.lesnik.66@gmail.com
Олена МАРГІНА – старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки,
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського»
https://orcid.org/0000-0002-8603-2569
kantilena69@ukr.net

Хорова спадщина А. Кос-Анатольського є вагомим компонентом української національної музичної культури ХХ століття, в якій органічно поєднуються фольклорна основа, ліризм, жанрова розмаїтість та глибока патріотична і духовна виразність. У сучасних умовах оновлення концертної та освітньої практики, зумовленого розвитком цифрових технологій, змін виконавських стратегій та актуалізації культурної пам'яті, постає необхідність осмислення способів адаптації цієї спадщини до вимог ХХІ століття. Особливої уваги потребує проблема збереження художньої автентичності під час сучасного сценічного втілення творів композитора, що є викликом як для диригентів, так і педагогів та хорових колективів. Метою дослідження є комплексний аналіз хорової творчості А. Кос-Анатольського як складової національного музичного надбання, виявлення сучасних підходів до її інтерпретації та адаптації у концертному й освітньому середовищі, а також окреслення проблем, пов'язаних зі збереженням художньої автентичності в новітньому сценічному контексті. У роботі застосовано міждисциплінарний підхід, що охоплює історико-культурний, жанрово-стильовий, компаративний і виконавсько-інтерпретаційний аналіз. Використано елементи музикознавчої аналітики, спостереження за діяльністю хорових колективів, аналіз сучасних концертних програм, репертуарних тенденцій та освітніх ініціатив. Дослідження засвідчує, що адаптація хорової спадщини А. Кос-Анатольського до вимог сучасного хорового середовища здійснюється у кількох напрямах: інтерпретаційне оновлення творів із залученням сучасної хорової техніки та сценічної режисури; мультимедійне збагачення виконань; інтеграція творів у навчальні програми та педагогічні практики; популяризація спадщини у цифровому просторі. Водночас виявлено ряд проблем, пов'язаних із збереженням автентичного стилю композитора, зокрема ризик надмірної модернізації, втрати національного колориту, емоційної щирості та фольклорної інтонаційності, які є фундаментальними ознаками його музичної мови. Висвітлено необхідність науково обґрунтованих інтерпретаційних стратегій, здатних гармонійно поєднувати традицію й інновацію.

Ключові слова: національний музичний стиль, соціокультурна дійсність, зв'язок поколінь, музична спадщина, жанрове розмаїття.

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Хорова творчість А. Й. Кос- Анатольського

© Іригіна С., Лєснік О., Маргіна О., 2025 р.

є органічним продовженням його глибоко національного музичного стилю, що сформувався на основі західноукраїнських фольклорних джерел, зокрема карпатських інтонаційних моделей та побутової пісенності. Ці твори вирізняються не лише емоційною наснаженістю, мелодійною виразністю та жанровою багатогранністю, але й тонкою гармонізацією, що передає як інтимні ліричні переживання, так і патріотичний пафос. У сучасному виконавському контексті хорові композиції А. Кос-Анатольського набувають нових відтінків інтерпретації, обумовлених як зміною підходів до сценічного прочитання, так і трансформацією самого слухацького сприйняття.

Попри широку популярність окремих творів композитора, інтерпретація його хорової спадщини в умовах сьогодення все ще потребує глибшого фахового аналізу. Зокрема, відкритими залишаються питання щодо збереження автентичності інтонаційного стилю митця при адаптації його музики до вимог сучасного концертного виконання, академічного та аматорського хорового середовища. Не менш важливо осмислити, яким чином сучасні виконавці переосмислюють драматургію та емоційний зміст хорових полотен А. Кос-Анатольського в умовах зміненої соціокультурної дійсності.

Актуальність проблеми інтерпретації хорових творів композитора полягає у необхідності збереження зв'язку поколінь через музичну спадщину, популяризації української хорової культури та утвердження національної ідентичності через пісенне мистецтво. Саме тому вивчення особливостей сучасного виконавського трактування хорових композицій А. Кос-Анатольського є важливим кроком у напрямі осмислення його внеску до музичного життя України та адаптації його спадщини до потреб сучасного культурного простору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз сучасної наукової літератури, присвяченої творчості А. Кос-Анатольського, засвідчує наявність фрагментарного осмислення різних аспектів його мистецької діяльності, водночас виявляючи брак комплексного дослідження хорової спадщини композитора в контексті її сучасного функціонування. У працях Г. Карась [2] порушено питання джерелознавчого характеру, зокрема йдеться про відкриття раніше невідомих зразків творчості А. Кос-Анатольського, що свідчить про актуальність вивчення архівних матеріалів і дозволяє розширити уявлення про стилістичну палітру композитора.

Комплексний стильовий аналіз вокальних творів автора представлено в дослідженні О. Новака та ін. [7], які акцентують увагу на виразних інтонаційних особливостях, мелодиці та ритміці, відзначаючи органічну єдність народного начала і професійної композиторської техніки. Однак у фокусі роботи перебуває переважно солоспівна вокальна лірика, що звужує спектр аналізу хорового доробку митця. Водночас статті О. Німилович [6]. і Н. Кашкадамової [3] фокусуються на фортепіанному доробку А. Кос-Анатольського, підкреслюючи значення інтерпретаційного підходу, зокрема в контексті виконавських практик М. Крушельницької. Авторки виявляють національні ознаки стилю крізь призму тембрової виразності, поліфонічного мислення та жанрових ознак, проте хорова складова залишається поза полем їхнього дослідницького інтересу.

Н. Перцова та В. Дорофєєва розглядають риси хорової творчості українських композиторів-піснярів 1950–1970-х років, серед яких згадується і А. Кос-Анатольський [8]. Їхній аналіз дозволяє простежити типові художні орієнтири цілої генерації митців, однак індивідуальні риси композитора в контексті сучасного виконавського осмислення лишаються недостатньо висвітленими. У цьому ж напрямі працює Б. Щурик, який у своїй публікації акцентує увагу на мелодичному дарі автора, доступності його вокального стилю та популярності у репертуарі аматорських і професійних колективів, що є важливим для розуміння концертного життя середини XX століття, проте не окреслює викликів нового часу [10].

Цінним доповненням до вивчення інтонаційної мови композитора є стаття В. Данильця, де порушується феномен гуцульської музичної сецесії у фортепіанній творчості митця, що дає змогу краще зрозуміти джерела формування авторського стилю, який у хорових творах реалізується через темброву палітру та специфічну гармонічну мову [1]. У дослідженні Л. Ніколаєвої йдеться про камерно-вокальні твори А. Кос-Анатольського, які розглядаються як знакове явище української пісенної культури, проте проблема функціонування цієї спадщини в сучасному виконавському та освітньому просторі лишається осторонь [5].

Таким чином, попри наявність ґрунтовних досліджень вокального, фортепіанного та камерного доробку А. Кос-Анатольського, специфіка функціонування його хорових творів у контексті сучасної концертної практики та освітнього середовища залишається недостатньо вивченою. Також не розкрито питання збереження художньої автентичності при інтерпретації хорової спадщини композитора у XXI столітті, що й обумовлює актуальність і наукову новизну цього дослідження.

Мета статті – виявити особливості інтерпретації хорових творів А. Кос-Анатольського в сучасному виконавському контексті.

Завдання дослідження:

- розглянути хорову спадщину А. Кос-Анатольського як складову національного музичного надбання;

- з'ясувати, яким чином сучасні хори адаптують творчість А. Кос-Анатольського до нових вимог концертного та освітнього простору;

- виокремити проблеми збереження художньої автентичності при сценічному втіленні хорових творів композитора у XXI столітті.

- дослідити специфіку відтворення національного стилю композитора в умовах зміненої соціокультурної реальності, а також окреслити напрями збереження автентичності та оновлення виконавських підходів до його музики.

Виклад основного матеріалу дослідження. Хорова спадщина А. Кос-Анатольського є вагомою складовою національного музичного надбання України, що віддзеркалює глибинні культурні й духовні пласти українського народу. Його творчість вирізняється надзвичайною мелодійністю, жанровим розмаїттям, стилістичною витонченістю, а також глибоким зв'язком із народною пісенною традицією, що забезпечує її довговічну цінність і актуальність в контексті формування національної ідентичності. Саме через хорову музику А. Кос-Анатольський зумів висловити своє бачення українського світу – емоційно-чуттєвого, наснаженого красою природи, народною філософією, тонкою ліричністю та водночас героїко-патріотичними настроями [6].

Кожна хорова композиція митця виростає з глибокого драматургічного задуму, що формується не лише через музичні засоби, а й через текстову основу, здебільшого укорінену у класичній та народній поезії. Як підкреслюється у фахових джерелах, постановка пісні вимагає розуміння її змісту, виявлення теми, ідеї, жанрових особливостей та обставин її створення – усіх цих компонентів, що А. Кос-Анатольський глибоко аналізував і майстерно відтворював у своїх композиціях. Він не лише адаптував народний матеріал, а переосмислював його, надаючи інтонаційним моделям, ритмічним і ладовим структурам нових рис, що відповідали його авторському стилю.

Заслуговує на увагу й факт тісного поєднання митця з українською поетичною традицією – саме в поетичному тексті композитор знаходив джерело натхнення для створення сильного сценічного образу. У його хоровій спадщині знайшли втілення твори на вірші Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, П. Тичини, М. Рильського, Д. Павличка та інших видатних українських поетів. Така співпраця не лише збагатила художній арсенал композитора, але й сприяла консолідації українського національного мистецтва в єдину цілісну форму, в якій поєдналися слово і музика [3; 156].

Глибока мелодійність є однією з найхарактерніших ознак творчого стилю А. Кос-Анатольського. Його мелодії базуються на інтонаціях українського фольклору, але не в прямому копіюванні, а у формі художнього синтезу. Його підхід можна охарактеризувати як втілення «національного модерну» – це інтерпретація фольклору через призму індивідуального композиторського почерку. Митець надавав особливого значення мелодиці як засобу вираження внутрішнього світу героя, емоційного наповнення пісні, і в цьому контексті хорова форма дозволяла найбільш повно реалізувати широту образів, багатство колористики й тематичної палітри.

Особливу увагу заслуговує співпраця А. Кос-Анатольського з академічною хоровою капелою «Трембіта», у результаті якої створено низку визначних хорових творів. Ці композиції вирізняються як високим рівнем технічної досконалості, так і глибоким емоційним змістом. Їх тематика охоплює різні сфери людського буття – від інтимної лірики до епічно-героїчного пафосу, від соціальних мотивів до філософсько-роздумових глибин. Проте незмінним у цих творах залишається український дух – тонкий, ліричний, щемливо-зворушливий або ж монументально-світоглядний [5; 30].

У доробку композитора спостерігається й цікаве явище вокального циклу, як-от «Солов'їні романси», що за своїм змістом тяжіє до камерного ліризму, однак за характером подачі, насиченістю емоцій та структурною логікою цілком підходить для хорового виконання. У цьому циклі – як і багатьох інших його творах – реалізуються образи ніжного дівочого кохання, розлуки, весняного пробудження, щастя, мрій. Усе це оповите природним символізмом української поетики – троянди, калина, соловейко тощо. Ці образи виступають як ідеальні художні маркери, що сприяють розкриттю головної ідеї твору та формують у слухача асоціативне сприйняття.

Загалом, хорова творчість А. Кос-Анатольського виявляє себе як поліаспектне явище: вона поєднує фольклорне начало, індивідуальне композиторське бачення, високу поетичність, технічну вишуканість та національну ідею. Це музика, що не лише розважає чи зворушує, а й формує цілісну мистецьку концепцію – концепцію українського світу у звуках, де хор стає голосом народу. Саме тому твори А. Кос-Анатольського є неоціненним внеском до скарбниці національної культури й духовності, вони становлять істотну частину національної музичної спадщини, що заслуговує на глибоке вивчення, осмислення та популяризацію як в Україні, так і в світовому музичному просторі.

У контексті осмислення інтерпретації хорових творів А. Кос-Анатольського в сучасній виконавській практиці важливим є ґрунтовний аналіз їхньої стилістичної та жанрової природи, що дозволяє не лише осягнути художній всесвіт композитора, а й виявити принципи, які визначають своєрідність його хорової мови. Характерною рисою його творчості є глибока національна вкоріненість, що відображається у всіх складових композиторського стилю – від добору поетичних текстів до специфіки мелодико-інтонаційної побудови. Багато його творів, зокрема з вокального циклу, стали настільки органічними для народної культури, що набули статусу «народних», попри академічне походження. Такими є, зокрема, «Ой, коли б я, сокіл» на власні слова композитора та широко відомий твір «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» на вірш І. Франка, що став свого роду візитівкою національної вокальної лірики [10; 107].

Хорові композиції А. Кос-Анатольського відзначаються виразною мелодійністю, що є невід'ємним компонентом його художнього мислення. Витоки цієї мелодійності – у фольклорній інтонаційності, що слугує основою як сольних, так і хорових творів. Здійснюючи композиторську роботу, автор не вдається до стилізації чи імітації народної пісні у вузькому розумінні, а навпаки – створює якісно новий синтетичний стиль, у якому фольклорні елементи перетворюються на універсальну музичну мову. Спів у його розумінні – не лише технічна категорія, а екзистенційна форма вираження душевного стану, своєрідний спосіб комунікації зі слухачем. Це особливо помітно у хорових творах інтимно-ліричного спрямування, в яких композитор тяжіє до камерного типу музичного мислення.

На відміну від багатьох своїх сучасників, А. Кос-Анатольський не використовує камерно-вокальну музику як експериментальний майданчик для стилістичних пошуків. Його солоспіви й хорові мініатюри є органічним виявом внутрішнього стану, емоційної щирості, «філософії серця». Композитор із великою увагою підходить до добору поетичного матеріалу, надаючи перевагу текстам, які розкривають інтимні переживання, спогади, любов до рідної землі. Він звертається до широкого кола авторів: від українських класиків – Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, О. Олеся – до сучасників (М. Рильського, В. Сосюри, Д. Павличка та ін.), а також творців фольклорного слова.

Незважаючи на мовно-культурне розмаїття поетичних джерел, у хорових творах композитора завжди відчутна національна домінанта, що виражається на кількох рівнях – змістовому, інтонаційному, структурному. Відтворення поетичних інтонацій здійснюється з глибокою повагою до авторського слова, завдяки чому музика не лише супроводжує текст, а розгортає його внутрішній зміст, проникаючи у психологію образу. У творах на слова Т. Шевченка, зокрема у хоровій баладі «Давно те минуло», відчувається тісний зв'язок із традицією М. Лисенка, в якому музичне полотно відтворює епічну глибину та народно-баладний епос. У таких творах поєднуються ознаки народнопісенного стилю з драматургією академічного вокального жанру, що розкриває широку палітру емоційних станів та виконавських інтонацій [1].

Одним із найяскравіших прикладів синтезу поетичної глибини та мелодичної виразності є хорове аранжування відомого солоспіву «Ой ти, дівчино, з горіха зерня». У цій композиції, як і багатьох інших, відчутна особлива лірична аура – щемлива, емоційно насичена, але водночас інтелігентно стримана. Мелодика пісні тяжіє до фольклорного джерела, проте її виклад, багатий на нюанси і структурні акценти, потребує високого рівня інтерпретаційної майстерності. Характерна проста, але глибока вокальна лінія вимагає від хорового колективу не лише точного інтонування, а й внутрішнього проникнення в образ, розуміння підтексту й психологічної глибини поетичного слова.

Варто окремо наголосити на питанні жанрової визначеності творів композитора. Використання терміна «солоспів» щодо вокальних творів Кос-Анатольського, яке підтримують провідні музикознавці (зокрема, Б. Фільц), є принциповим: воно не лише означає специфічну структуру творів, а й відображає їх сутність як особистісної сповіді, інтимного монологу. Це поняття можна екстраполювати і на частину хорових композицій, особливо камерних, де важливу роль відіграє саме внутрішній голос, вираз емоцій через колективну, але гомогенну звукову тканину [9; 164].

Таким чином, стилістика хорових творів А. Кос-Анатольського формується на основі поєднання пісенності, поетичності, національної виразності та глибокої емоційної щирості. Усі ці чинники сприяють тому, що його музика не лише зберігає актуальність у сучасному виконавському просторі, а й слугує джерелом для інтерпретаційних пошуків, розкриваючи нові грані виконавської майстерності. Сучасний хор, звертаючись до творів композитора, має справу не просто з художнім текстом, а з живим культурним кодом, закоріненим у національній свідомості, в якому кожна інтонація, кожна гармонічна фарба та ритмічна модель є проявом глибокого внутрішнього змісту, естетичного і світоглядного бачення А. Кос-Анатольського. Саме в цьому полягає безперечна цінність і виклик для сучасного інтерпретатора [4].

Особливе місце у сучасній хоровій практиці посідає адаптація творів А. Кос-Анатольського до нових вимог концертного та освітнього простору. У цьому контексті варто говорити не лише про збереження автентичного звучання, а й про трансформацію хорового репертуару відповідно до змін музично-естетичних запитів суспільства, зростання технічного рівня хорових колективів, а також

розвитку мультимедійних і сценічних форм подання вокальної музики. Насамперед, спостерігається активне переосмислення інтерпретаційного підходу до творів А. Кос-Анатольського у контексті розширення виразових можливостей хору: це охоплює динамічне моделювання тембрового рельєфу, використання мікродинаміки та інтонаційних відтінків, роботу над художньою пластикою звуку.

Наприклад, Академічна хорова капела «Орея» (м. Житомир) у своєму концертному циклі 2021 року представила оновлену інтерпретацію хору «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» з виразно рельєфним тембровим балансом та експресивною динамікою, що створило емоційно-психологічний контраст між куплетами. Хор «Дударик» також неодноразово включав до репертуару твори композитора, зокрема «Тече вода каламутна», виконану у 2023 році з використанням світлових проекцій, що візуалізували зміст твору та створили новий рівень рецепції хорової музики серед молодої аудиторії.

На освітньому рівні Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка та Київський інститут музики ім. Р. Глієра – активно включають твори А. Кос-Анатольського до навчальних програм із хорового диригування та вокальної ансамблевої практики. Такий підхід дозволяє не лише засвоїти технічні особливості хорового виконання, але й формує у здобувачів вищої освіти естетичне мислення на базі української національної традиції. У 2022–2023 н. р. році в ЛНМА ім. М. Лисенка проведено серію майстер-класів на тему «Інтерпретація камерних хорових творів А. Кос-Анатольського», під час яких розглядалася педагогічна варіативність динамічної пластики та текстової декламації як інструментів глибшого розкриття художнього змісту.

Не менш важливою є і практика аранжування творів А. Кос-Анатольського для різних складів виконавців. Наприклад, у 2023 році у видавництві «Мелосвіт» вийшов збірник «Кос-Анатольський. Переспіви для молодіжних та дитячих хорів», у якому автори адаптували складні поліфонічні фрагменти для легшого сприйняття без втрати гармонічної структури. Це дало змогу залучити до виконання його творів дитячі та юнацькі хорові колективи – такі як хорова студія «Щедрик» та капела «Веснянка», які виступали з адаптованими обробками творів композитора на Всеукраїнських фестивалях у Чернівцях та Івано-Франківську.

Сучасні хори також дедалі частіше використовують цифрові ресурси для популяризації творчості А. Кос-Анатольського. Наприклад, YouTube канали професійних колективів містять спеціальні плейлисти, присвячені його музиці з субтитрами й коментарями. Так, у 2024 році хор Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва записав повну версію циклу «Пісні Карпат» із високоякісним відеосупроводом, що поєднує живе виконання з документальними кадрами карпатських краєвидів.

Таким чином, адаптація творчості А. Кос-Анатольського до сучасного хорового середовища відбувається у кількох напрямах: через інтерпретаційне оновлення, мультимедійне збагачення, освітню інтеграцію та популяризацію в цифровому просторі. Усе це свідчить про живу присутність його спадщини у сучасній культурі, яка трансформується і водночас зберігає ідентичність.

Однак попри численні позитивні приклади інтеграції творчості А. Кос-Анатольського в сучасний хоровий контекст, у процесі сценічного втілення його творів у XXI столітті постають низка проблем, пов’язаних зі збереженням художньої автентичності. Однією з основних є загроза надмірної модернізації музичного матеріалу, що може призвести до втрати первісного змістового та емоційного навантаження твору. У гонитві за сценічною видовищністю, виконавці нерідко звертаються до засобів, що не відповідають ані естетиці композитора, ані жанровим і стилістичним особливостям його хорової спадщини. Зокрема, це стосується надмірного використання візуальних ефектів, змін у гармонічному складі, спрощення або навпаки – ускладнення фактури, що суперечить інтонаційній природі української народнопісенної основи, на якій побудована більшість його творів.

Іншою важливою проблемою є втрата зв’язку з оригінальним культурним контекстом, в якому формувалася музична мова А. Кос-Анатольського. Виконання творів поза межами української культури або без належної інтерпретаційної підготовки часто спричиняє поверхове прочитання образної системи, знецінення символіки національного мелосу, нерозуміння діалогу між текстом і музикою, що є ключовим елементом композиторської концепції. Унаслідок цього автентичність звучання втрачається не лише на рівні технічного виконання, а й у глибинних смислових шарах твору.

Не менш актуальним викликом є необхідність адаптації вокально-хорового матеріалу до нових форматів виконання, зокрема скорочених концертних версій, інтерактивних постановок або сценічних інтерпретацій у межах міждисциплінарних проєктів. У таких випадках постає дилема між збереженням оригінальної композиторської драматургії та відповідністю новим художнім концепціям. Часто змінюється структура твору, його хронологічна логіка або драматургічний баланс, що може зруйнувати цілісність музичного образу.

Також варто згадати проблему недостатньої кількості науково обґрунтованих методичних матеріалів щодо інтерпретації творів Кос-Анатольського. Незважаючи на популярність його музики, існує дефіцит критичних видань, аналітичних досліджень і рекомендацій, які б сприяли глибшому розумінню авторського задуму та забезпечували єдність між традиційною інтерпретаційною школою і сучасними виконавськими практиками. Це особливо помітно в освітньому процесі, де нерідко акцент робиться на технічному опануванні хорового тексту, тоді як стилістичні та ідейно-художні аспекти залишаються поза належною увагою.

Усе зазначене засвідчує, що проблема збереження художньої автентичності у процесі сценічного втілення хорових творів А. Кос-Анатольського в XXI столітті є складною та багатогранною. Вона потребує зваженого підходу до інтерпретації, активної участі фахової музикознавчої спільноти, створення нових освітніх та методичних інструментів, а також усвідомлення того, що модернізація хорової спадщини має спиратися на глибоке знання її національного та естетичного підґрунтя.

Висновки та перспективи подальших розвідок напряму. У результаті проведеного дослідження підтверджено, що хорова спадщина А. Кос-Анатольського є вагомою складовою національного музичного надбання, в якій органічно поєднуються риси народнопісенної інтонаційності, глибока поетичність, мелодична виразність та духовна наповненість. Його твори втілюють український культурний код і залишаються актуальними в сучасному музичному просторі, зберігаючи естетичну цінність і виховний потенціал.

Аналіз практики сучасного виконавства засвідчив, що адаптація творчості А. Кос-Анатольського до нових умов концертного та освітнього простору здійснюється в кількох ключових напрямах: інтерпретаційному оновленні хорового звучання з урахуванням сучасної сценічної мови, інтеграції творів у навчальні програми мистецьких закладів, використанні мультимедійних засобів для розширення емоційно-смислового ряду, а також популяризації спадщини композитора через цифрові платформи та фестивальні ініціативи. Такий підхід забезпечує не лише збереження творчої спадщини митця, а й її живе функціонування у сучасному культурному дискурсі.

Разом із тим дослідження виявило низку актуальних проблем, пов’язаних із збереженням художньої автентичності творів композитора в умовах їх сценічного втілення у XXI столітті. Серед них – ризики надмірної стилістичної трансформації, втрата зв’язку з національним контекстом, спрощення музичної мови у прагненні до доступності, а також дефіцит науково-методичної бази, що ускладнює глибоку інтерпретацію. Ці чинники вимагають зваженого підходу до оновлення хорової спадщини, де модернізація не суперечить автентичній суті твору, а стає формою її глибшого розкриття для сучасного слухача та виконавця.

Перспективи подальших досліджень хорової спадщини А. Кос-Анатольського передбачають розширення аналітичного поля у кількох напрямах. По-перше, актуальним є системне вивчення його маловідомих або неопублікованих хорових творів, які ще не знайшли широкого відображення в сучасному виконавському репертуарі, але мають значний художній потенціал. По-друге, потребує ґрунтовного аналізу питання інтерпретаційної трансформації творів композитора у контексті сучасних тенденцій сценічного мистецтва, зокрема залучення елементів перформативності, візуалізації та інтерактивності у хорових постановках.

Список використаної літератури

1. Данилець В. Гуцульська музична сецесія в фортепіанній творчості А. Кос-Анатольського. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Дрогобич, 2018. Вип. 20. С. 29-33.

2. Карась Г. Невідомий твір Кос-Анатольського. *Українська музика.* 2013. Ч. 4 (10). С. 138-140.

3. Кашкадамова Н. Стильові особливості виконання у фортепіанних творах Левка Ревуцького, Станіслава Людкевича та Анатоля Кос-Анатольського (на прикладі інтерпретацій Марії Крушельницької). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії.* 2015. Вип. 15. С. 152-162.

4. Ковбасюк А. М. Вплив фонетики української мови на вокальне виконання. *Манускрипт.* 2016. Вип. 4 (66). С. 78–81.

5. Ніколаєва Л. Солоспіви Анатоля Кос-Анатольського як феномен української камерно-вокальної музики. *Студії мистецтвознавчі.* 2010. Вип. 1. С. 28-34. dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27536/04-Nikolaieva.pdf? sequence=1.

6. Німилович О. М. Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті українського музично-виконавського мистецтва. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2020. Вип. 36. С. 81–88. https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/1231590.pdf.

7. Новак О., Купрій К., Карбованець О. Особливості стилістики вокальних творів А. Кос-Анатольського. 2020. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 34 (3). С. 63-68. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/34-3-10.

8. Перцова Н. О., Дорофєєва В. Ю. Риси хорової творчості українських композиторів – піснярів 50–70-х

років XX століття. *Мистецтвознавчі зап.* 2018. Вип. 33. С. 428–432. http:// nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2018_33_56.

9. Щербиніна С. В. Вокально-виконавська майстерність народних співаків. *Педагогічна освіта.* 2013. Вип. 1. С. 163–167.

10. Щурик Б. А. Вокальна творчість А. Кос-Анатольського. *Молодь і ринок.* 2011. Вип. 3 (74). С. 106–108.

References

1. Danylets V. Hutsulska muzychna setsesiia v fortepiannii tvorchosti A. Kos-Anatolskoho. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Drohobych, 2018. Vyp. 20. S. 29-33.

2. Karas H. Nevidomyi tvir Kos-Anatolskoho. Ukrainska muzyka. 2013. Ch. 4 (10). S. 138-140.

3. Kashkadamova N. Stylovi osoblyvosti vykonannia u fortepiannykh tvorakh Levka Revutskoho, Stanislava Liudkevycha ta Anatolia Kos-Anatolskoho (na prykladi interpretatsii Marii Krushelnytskoi). Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii. 2015. Vyp. 15. S. 152-162.

4. Kovbasiuk A. M. Vplyv fonetyky ukrainskoi movy na vokalne vykonannia. Manuskrypt. 2016. Vyp. 4 (66). C. 78–81.

5. Nikolaieva L. Solospivy Anatolia Kos-Anatolskoho yak fenomen ukrainskoi kamerno-vokalnoi muzyky. Studii mystetstvoznavchi. 2010. Vyp. 1. S. 28-34. http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/ handle/123456789/27536/04-Nikolaieva.pdf?sequence=1.

6. Nimylovych O. M. Fortepianna tvorchist Anatoliia Kos-Anatolskoho v konteksti ukrainskoho muzychno-vykonavskoho mystetstva. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. 2020. Vyp. 36. S. 81–88. https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/1231590.pdf.

7. Novak O., Kuprii K., Karbovanets O. Osoblyvosti stylistyky vokalnykh tvoriv A. Kos-Anatolskoho. 2020. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Vyp 34 (3). S. 63-68. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/34-3-10.

8. Pertsova N. O., Dorofieieva V. Yu. Rysy khorovoi tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv – pisniariv 50–70-kh rokiv XX stolittia. Mystetstvoznavchi zap. 2018. Vyp. 33. S. 428–432. http:// nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2018_33_56.

9. Shcherbynina S. V. Vokalno-vykonavska maisternist narodnykh spivakiv. Pedahohichna osvita. 2013. Vyp. 1. S. 163–167.

10. Shchuryk B. A. Vokalna tvorchist A. Kos-Anatolskoho. Molod i rynok. 2011. Vyp. 3 (74). S. 106–108.

UDC 784.3

INTERPRETATION OF A. KOS-ANATOLSKIY'S CHORAL WORKS IN A MODERN PERFORMING CONTEXT

Svitlana IRYHINA – PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Vocal and Choral Training, The State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»

Olena LIESNIK – PhD of Pedagogical Sciences, Senior Lecturer at the Department of Vocal and Choral Training, The State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»

Olena MARHINA – Senior Lecturer at the Department of Vocal and Choral Training, The State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»

The choral heritage of A. Kos-Anatolskyy is a significant component of the Ukrainian national musical culture of the 20 th century, in which the folklore basis, lyricism, genre diversity and deep patriotic and spiritual expressiveness are organically combined. In modern conditions of the renewal of concert and educational practice, caused by the development of digital technologies, changes in performance strategies and the actualization of cultural memory, there is a need to understand the ways of adapting this heritage to the requirements of the 21 st century. The problem of preserving artistic authenticity during the modern stage embodiment of the composer's works requires special attention, which is a challenge for both conductors and teachers and choral groups. The purpose of the study is a comprehensive analysis of the choral work of A. Kos-Anatolsky as a component of the national musical heritage, identifying modern approaches to its interpretation and adaptation in the concert and educational environment, as well as outlining the problems associated with preserving artistic authenticity in the modern stage context. The work uses an interdisciplinary approach that encompasses historical and cultural, genre and style, comparative and performance and interpretation analysis. Elements of musicological analytics, observation of the activities of choral groups, analysis of modern concert programs, repertoire trends and educational initiatives are used. The study shows that the adaptation of A. Kos-Anatolsky's choral heritage to the requirements of the modern choral environment is carried out in several directions: interpretative renewal of works with the involvement of modern choral technology and stage direction; multimedia enrichment of performances; integration of works into curricula and pedagogical practices; popularization of heritage in the digital space. At the same time, a number of problems related to the preservation of the composer's authentic style have been identified, in particular the risk of excessive modernization, loss of national flavor, emotional sincerity and folklore intonation, which are fundamental features of his musical language. The need for scientifically based interpretative strategies capable of harmoniously combining tradition and innovation has been highlighted.

Key words: national musical style, socio-cultural reality, connection of generations, musical heritage, genre diversity.

Стаття надійшла до редакції 5.04.2025
Отримано після доопрацювання 19.04.2025
Прийнято до друку 22.04.2025

УДК 784.3

«СОНЕТИ» М. ДРЕМЛЮГИ НА ВІРШІ ФР. ПЕТРАРКИ : ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИЙ ДИСКУРС

Олена ЄРОШЕНКО – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Мукачівський державний університет, м. Мукачево
https://orcid.org/0000-0001-8197-0807
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.953
elvero1110@gmail.com

Розглянуто специфіку вокально-виконавського аспекту в царині інтерпретації вибраних романсів-«сонетів» українського композитора ХХ ст. М. Дремлюги на вірші Фр. Петрарки («Пісні кохання»; український переклад Б. Тена) та визначено його характерні чинники. Проаналізовано музичні та вокально-технічні складники вибраних романсів та виявлено властиві цим творам основні музично-художні ознаки в площині вокально-виконавської інтерпретації. З'ясовано, що виразна чуттєва настроєність музичного висловлювання кожного з романсів, узгоджуючи їх між собою, створює загальну експресивну ліричну направленість вокального циклу М. Дремлюги на тексти сонетів Фр. Петрарки. Зазначено важливу роль обопільної взаємодії вокально-технічних чинників і змістової інтерпретації тексту в царині втілення співаком художнього образу вокального сонету.

Ключові слова: камерно-вокальна музика, романс, М. Дремлюга, сонет, Фр. Петрарка, вокально-виконавський аспект, інтерпретація.

Постановка проблеми. Сучасне академічне вокальне мистецтво постає як багатовекторне, багатоцільове художнє явище, що охоплює надзвичайно широкий спектр музичних жанрів, стилів, різновидів виконавської інтерпретації. Камерно-вокальна музика є однією з основних його складових, до якої від минулих часів і до сьогодення спрямовані значний інтерес композиторів, музикантів-виконавців і аудиторії. Українська камерно-вокальна музика має в своїй скарбниці чималий обсяг талановитих, різножанрових творів, частина з яких ще очікують на належне визнання в творчо-виконавській сфері, з одного боку та з іншого, – на ґрунтовний аналіз у музикознавчій площині. Звернення до романсів видатного українського композитора ХХ ст. М. Дремлюги обумовлене їх приналежністю значною мірою до вищеозначеного кола музичних творів. Водночас питання вокально-виконавської складової інтерпретації романсів-«сонетів» М. Дремлюги надає широке поле для теоретичного дослідження, що зумовлює актуальність статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У десятих – першій половині двадцятих років XXI ст. у наукових розвідках українських та зарубіжних дослідників вивчалися різні аспекти зі сфери проблематики, пов'язаної з тематикою даної статті. Так, питанню музичної адаптації поетичного жанру сонета до інтонаційно-тематичної основи та композиції романсів у вітчизняній музиці приділено увагу в статті Н. Шмельової про характерні риси романсового мелодизму В. Губаренка у вокальному циклі «Осінні сонети» (2010) [10]; в наукових розвідках О. Осоки розглядалися питання жанрової специфіки сонета в зарубіжній та українській музиці XX-XXI ст. (2021) [5], (2023) [6]; аналізу сонетної форми в контексті історико-культурних явищ і музичній візуалізації сонетної форми у вокальній ліриці М. Дремлюги приділена увага в наукових публікаціях Д. Шутко (2023) [13], (2024) [12]. Остання з вказаних наукових праць є однією з небагатьох розвідок в галузі цілеспрямованого дослідження окремого жанру вокальної музики М. Дремлюги [12]. У площині розгляду жанру сонета в українській камерно-вокальній музиці привертає увагу аналіз вербально-музичного взаємозв'язку у вокальному циклі «Осінні сонети» В. Губаренка на вірші Д. Павличка, проведений дослідницею А. Калініною в її дисертаційній праці (2022), присвяченій вивченню принципів співвідношення слова та музики у вокальних циклах українських і зарубіжних композиторів другої половини ХХ ст. [3; 56-69].

У плані означеної в даній статті розвідки вокально-виконавського аспекту романсів-«сонетів» М. Дремлюги належне значення має дослідження китайської науковиці Ма Цзяцзя, в якому на прикладах вокальної творчості представників різних національних композиторських шкіл, в тому числі, української (А. Рудянський «Озеро білих лотосів»), з'ясовано «системний характер впливу інструменталізму на вокальне інтонування і мислення в камерному жанрі (на матеріалі композиторської інтерпретації давньокитайської поезії)» (2016) [4; 4]. Важливим фактором у царині вивчення камерно-вокальної творчості М. Дремлюги став аналіз його вокального циклу «Пісні кохання, роздуми» на вірші О. Хайяма, здійснений у дисертації Н. Старюченко (2009) в контексті дослідження феномену діалогу у вокальній ліриці на перекладені тексти, де серед чималого обсягу вокальних творів видатних українських композиторів ХХ ст. розглянуто цей вокальний цикл М. Дремлюги [7; 116-119]. Тож, проблематика вокально-виконавського аспекту в камерно-вокальній творчості М. Дремлюги допоки залишається недостатньо вивченою, що і визначає науковий вектор даної статті.

© Єрошенко О., 2025 р.

Мета статті полягає у виявленні специфіки вокально-виконавського аспекту в царині інтерпретації романсів-«сонетів» як форми художнього висловлювання, що поєднує музичний та літературний дискурси, у вокальному циклі М. Дремлюги на вірші Фр. Петрарки.

Виклад основного матеріалу дослідження. Музична спадщина видатного українського композитора, музикознавця, педагога, народного артиста України М. Дремлюги (1917–1998 рр.) багата й різноманітна, що містить симфонічну музику, музику для інструментів соло, хорову та вокальну музику (вокальні цикли, понад вісімдесят романсів, пісні та близько ста концертних обробок народних пісень для голосу з фортепіано) та ін. [8; 655]. Камерно-вокальна музика композитора посідає питоме місце в його творчому доробку та вирізняється жанровим розмаїттям, де одним із прикметних стає жанр вокального сонета, якому М. Дремлюга приділив особливу увагу, створивши їх понад п'ятдесят на вірші українських (Леся Українка, М. Рильський) і зарубіжних (Фр. Петрарка, Б. Мікеланджело, В. Шекспір, А. Міцкевич, Х. Р. Хіменес та ін.) поетів. Звернувшись у сімдесяті роки XX ст. до творчості великого Фр. Петрарки, М. Дремлюга написав вокальний цикл («Пісні кохання») на тексти його сонетів [11].

Зазначимо, що вірші видатного поета та філософа періоду Треченто, одного з найяскравіших представників італійського Проторенесансу Франческо Петрарки (1304-1374 рр.) привертали до себе увагу композиторів епохи Ars Nova та Відродження, романтизму, всього XX століття та сучасності. Так, вперше музика до мадригала Фр. Петрарки («Non al suo amante») написана близько 1350 р. його сучасником, італійським композитором та теоретиком музики Якопо да Болонья. Серед багатьох композиторів музику до віршів великого поета писали Палестрина, О. Лассо, Л. Маренціо, Ж. де Верт, Кл. Монтеверді; надалі, у XIX-XX ст. сонети з «Книги пісень» («*Canzoniere*») надихали Фр. Шуберта, Ф. Ліста, І. Піццетті, П. Корнеліуса, Л. Ю. Верле, Ніно Рота, О. Фірсову, М. де Манціарлі та ін. на створення різноманітних вокальних, хорових, інструментальних творів.

В українській музиці XX ст. прикладом натхненного омузикалення петрарківського поетичного слова стають вокальні сонети М. Дремлюги. Як зазначає доктор мистецтвознавства, професор І. Драч: «В музиці сонет так і залишився художнім завданням, яке не має типового вирішення і спонукає композитора шукати власні шляхи опанування цієї поетичної форми» [1; 69]. Тож, спираючись на означену науково обґрунтовану дефініцію, вважаємо, що музикознавчі розвідки стосовно вокальних сонетів надаватимуть доцільні результати, що визначатимуться, головним чином, особливими ознаками індивідуального композиторського підходу до втілення сонета в музиці.

Для визначення специфіки та характерних ознак вокально-виконавського аспекту в сфері відповідної інтерпретації вибраних романсів М. Дремлюги на тексти сонетів Фр. Петрарки (український переклад Б. Тена), проаналізуємо їх вокально-музичні компоненти та художній контекст. Загалом вокальний цикл «Пісні кохання» на вірші Фр. Петрарки написаний для високого голосу із супроводом фортепіано. Розглянемо вибрані вокальні сонети «Благословенна та пора, той рік», «Пахучі трави й квіти ті щасливі», «Коли увесь туди я прагну», «Я так почну оспівувать любов» [2; 3-21].

«Благословенна та пора, той рік» написаний на текст сонета № 61 Фр. Петрарки [2; 3-7]. Композитор позначає разом із достатньо швидким темпом *allegro* загальний пристрасний характер виконання всього твору – *con passione*. Досить прозорий, коливальний акомпанемент, що за своєю фактурою нагадує струнний супровід лютні чи гітари, з практично константною ритмічною фігурацією з тріольною «пульсацією» в розмірі 12/8, створює відчуття легкості та світла. Водночас фортепіанна партія разом із мелодійною лінією голосу в романсі насичена динамічно, розвиваючи гучність від *forte* на початку твору до *fortissimo* в останніх його тактах, з нетривалим звучанням на *mezzo forte* в середині романсу, при введенні композитором повтору другого катрена сонета.

Під час музичного розширення усталеної в поезії «строгої» форми ліричного сонета («теза» – «антитеза» – «синтез») композитор застосовує модуляцію, з відхиленням на тон (в. 2) від основної тональності *a-moll* у *h-moll*, створюючи в такий спосіб стан більшого напруження у вираженні «антитези» (при повторі другого катрена сонета) перед подальшими двома терцетами, які за класичними правилами внутрішньої структури континентального (романського) сонета містять синтез переживань героя та основну ідею твору [2; 5-6]. У романсі, форма якого наближена до куплетно-варіаційної, ці канонічні риси терцетів сонета знаходять своє музикальне та вокальне вираження в таких чинниках, як: ідентичність початкових фраз першого терцета і першого катрена, повернення до основної тональності *a-moll* та попереднього рівня динамічного звучання (*forte*) із застосуванням поступового посилення звуку (*crescendo*) до *fortissimo* наприкінці сонета на словах *«їй одній»* та модуляції в однойменний гармонічний мажор *A-dur* на останньому слові в заключних чотирьох тактах романсу, що підкреслює значимість цих слів як «ключових» у сонеті (у відповідності до усталених правил складання цього поетичного жанру) [2; 6-7].

Сама мелодика має чималу експресією, яка увиразнює емоції, закладені в літературному тексті. Вокальна партія виділяється достатнім діапазоном у півтори октави *(e^1-a^2)*, поєднанням широкого

хвилеподібного мелодійного руху із унісонним та хроматичним півтоновим, що супроводжується гармонійними альтераціями в акомпанементі, насичена октавними висхідними інтервалами на початку фраз. Двічі досягається висотна кульмінація романсу на верхній тоніці a^2: спочатку в другому катрені («антитезі») (першому проведенні) та надалі в останньому терцеті («синтезі»), акцентована ферматою наприкінці твору.

Зазначені вокальні чинники сукупно скеровані на відтворення схвильованої та піднесеної ліричної сповіді. Патетичність поетичного висловлювання підкреслена наскрізним виразним ритмічним рисунком вокальної партії, мелодійні побудови якої практично всі викладені у вигляді поєднання подовжених нот з короткими, що надає значної гнучкості співочому фразуванню. При цьому подовження тривалості звучання залігованих нот на сильних долях, здебільше доповнюючи відчування загальної ліричності сонета, в «антитезі» (другому катрені) поєднане з відтворюванням внутрішнього пристрасного напруження героя (на словах *«І та стріла, що в душу в ній проник / солодких болів струмінь незотлінний»*) [2; 4-5].

Тож, позначений у романсі характер музичного висловлювання *con passione*, в цілковитій відповідності до емоційного змісту сонета Фр. Петрарки, проникливо втілений в інтонаційній та ритмічній побудові вокальної мелодики, яка, органічно поєднуючи слово з музикою, вирізняється широким діапазоном, розгорненими хвилеподібними фразами та призовними висхідними октавними інтервалами, виразним ритмічним рисунком, сильною динамікою та загальним стрімким темпом. Загалом сукупно ці вокально-музичні ознаки романсу в поєднанні з довершеним текстом петрарківського сонета дозволяють співаку через яскраву виконавську інтерпретацію створити досконалий художній образ захопленого благоговіння перед прекрасною донною в поєднанні з жагою і коханням ліричного героя.

Романс «Пахучі трави й квіти ті щасливі» на текст сонета № 162 Фр. Петрарки композитор написав у «сонячній» мажорній тональності *Es-dur* [2; 8-12]. У цьому творі музика чітко слідує за поетичним першоджерелом, у романсі не змінено кількість рядків або строф сонета, тим більше, кожний перехід між катренами і терцетами виділено переміною метроритму (12/8 на 4/4, «тридольності» на «двохдольність»), що, з одного боку, підкреслює куплетно-варіаційну форму твору та, з іншого боку, надає значної пластичності вокальному фразуванню.

Арпеджирована фактура фортепіанної партії в помірному темпі *moderato* переважно у високому регістрі, що дещо нагадує супровід на струнному інструменті, від початку романсу змальовує образ теплого літнього дня, плавної течії ріки, чудової природи, присутніх у петрарківському тексті. Проникливий взаємозв'язок образу природи та образу Лаури ніжно та чутливо передається в музичній тканині романсу. Відмітимо, що відомий український літературознавець, доктор філологічних наук, професор Б. Шалагінов у ґрунтовній науковій розробці, присвяченій ліриці Фр. Петрарки, звертаючись до рядків цього сонета, зазначає: «Образ Лаури невіддільний від природи взагалі:

Schietti arboscelli et verdi frondi acerbe, / amorosette et pallide viole; / ombrose selve, ove percote il sole / che vi fa co' suoi raggi alte et superbe; / o soave contrada, o puro fiume / <…> / quanto v'invidio gli atti honesti et cari!

(Густі гаї, діброви гомінливі, / Фіалка, що з коханням одцвіла, / Відлуння лісового джерела / Й старого бору тіні мерехтливі. / Чудовий край, прозора течія / <…> / То ж заздрощів до них весь повен я! (№ 162))

Це сповіщає образу коханої Петрарки надзвичайну глибину» [9; 132] (український літературний переклад Б. Тена).

Альтеровані обернення септакордів у акомпанементі, що, зокрема, є однією з характерних рис, притаманних гармонічному стилю М. Дремлюги, водночас із передачею колористичного ефекту увиразнюють поетичний образ натхненої любові до прекрасної донни, передаваний у вокально-вербальному тексті романсу. Посилюючи відображення палкого кохання поета (на словах *«Але вогню мого кохання й скали / противитись не можуть надарма»*) [2; 12], хроматичні співзвуччя з додаванням октавних подвоєнь вокальної мелодії у фортепіанному акомпанементі супроводжують другий терцет у фінальній частині твору.

Вокальна партія, охоплюючи невеликий октавний діапазон *(f^1-f^2)* і маючи різнобарвну динамічну палітру (від *piano* до *forte*), сповнена глибокої ліричності. Мелодія побудована на кантиленних фразах широкого дихання, в котрих рішучі висхідні квартові ходи на початку поєднані з витонченими напівтоновими інтонаціями наступного низхідного руху, які, з одного боку, в художньо-образному плані, відображають захоплений емоційний стан ліричного героя, з іншого боку, у вокально-технічній площині, відтіняють важливу в камерному співі в цілому роль інструменталізму. Зауважимо, що значущість цього феномену у камерно-вокальному виконавстві обґрунтована в дослідженні Ма Цзяцзя, де, зокрема, відмічена його комплексна природа: «Інструментальні параметри вокального виконавства діють *системно*: насамперед, це взаємодія ладо-гармонічних, темброво-фонічних, ритмо-фактурних, артикуляційних, динамічних і темпових функцій суголосного тематизму canto і фортепіано» [4; 9]. Ця акцентуація взаємодії музичних і вокальних

чинників є надзвичайно цінною для музикознавчого аналізу вокальних сонетів М. Дремлюги.

Окреслені характерні риси вокальної мелодики та фортепіанного супроводу разом з поетичним текстом сонета являються музично-художньою основою для створення виразної інтерпретації романсу, спрямовуючи співака до пошуку яскравого динамічного, артикуляційного, тембрового вирішення виконавських завдань цього твору в площині художньої передачі стану душевного підйому поета, захопленого почуттям великого кохання до прекрасної донни.

Зовсім іншим настроєм, порівняно з попереднім твором, сповнений романс на текст сонета № 18 Фр. Петрарки «Коли увесь туди я прагну» [2; 13-16]. У літературному тексті сонета передано напруженість, драматичність поетичного світосприйняття, в якому гостро проступають протиріччя між устремліннями до ідеального, духовного та земними, «гріховними» бажаннями, що загалом було властивим світогляду періоду Проторенесансу. Розмірковуючи над цим питанням у вищезазначеній статті, Б. Шалагінов також звертається до сонету № 18, та констатує: «Лаура для Петрарки – втілення якогось вищого світла, нестерпного в земній повсякденності, де він засліплює, палить:

Quand'io son tutto volto in quella parte / ove 'l bel viso di madonna luce, / et m'e rimasa nel pensier la luce / che m'arde et strugge dentro a parte a parte. / <…> Cosi davanti ai colpi de la morte / fuggo: ma non si ratto che 'l desio / meco non venga come venir sole.

(Коли увесь туди я прагну, звідки / Мадонна ллє з ясних очей світлінь / Я думаю, як палить ця світлінь / Й нема мені рятунку ані звідки / <…> Так хочу я від зазіхання смерті / Себе урятувать, але услід / Жага летить, щоб мучити, як звично. (№ 18))» [9; 140] (український літературний переклад Б. Тена).

Ця болісна незлагода в світовідчутті ліричного героя надзвичайно переконливо відображена в романсі-«сонеті» М. Дремлюги. Мінорна тональність (*e-moll*), низькі розмірені акорди в акомпанементі за переважно тихої й неголосної динаміки (*piano – mezzo forte*), в неспішному темпі *moderato* та розмірі 4/4, що в сукупності подекуди нагадує жалобні марші, – разом всі ці риси сприяють створенню скорботного образу невтішного в його нерозділеному коханні поета. Динаміка *forte* звучить тільки в останній частині романсу, в другому терцеті («синтезі») сонета, в якому суттєвої зміни зазнає й виклад фортепіанної партії, де в кожному такті з'являються наповнені висхідним секундовим рухом напружені короткі секвенційні мотиви з акцентованих трьох восьмих та половинної нот, які насамкінець на останній фразі твору (*«мені не слід / тужить при всіх, а потайки як звично»*) [2; 16] змінюють свою одноголосну побудову на акордовий виклад, посилюючи відчуття рішучості та устремління ліричного героя приховати глибоко в собі свій душевний біль.

Вокальна партія сонета охоплює широкий півтораоктавний діапазон *(dis^{1}-ges^{2})* та вирізняється впевнено вибудованою звуковою палітрою: від *piano* в першому катрені («теза»), *mezzo forte* з незначним *poco a poco crescendo* в другому катрені («антитеза») та першому терцеті до *forte* в другому терцеті («синтез»), яке потроху стихає на *diminuendo* на прикінцевих словах романсу (*«потайки як звично»*) [2; 13-16]. Виразні вокальні побудови, які поєднують в собі спадний щемливий інтервал зменшеної кварти на початку із здебільшого поступеневим висхідним хвилеподібним мелодійним рухом всієї фрази, що охоплює діапазон від сексти до нони, чергуються з побудовами секундового та унісонного рисунку широкого дихання, створюючи художній образ безвідрадної туги й смутку закоханого поета, як-от, у другому катрені сонета («антитеза»): *«У серце бідне я дивлюся, звідки / повільно уплива життя світлінь / і, втративши ясну очей світлінь /, йду, як сліпий, нікуди й ані звідки»* [2; 14].

Вокально-виконавська інтерпретація цього романсу потребуватиме від співака переконливої художньої передачі вокально-технічними та артистичними засобами втіленого в музично-вербальній тканині твору почуття глибокої драматичності непозбутнього, нерозділеного «земного» кохання поета до його недосяжного ідеалу, прекрасної Мадонни.

Довершеним взірцем камерно-вокальної творчості композитора постає романс «Я так почну оспівувать любов» на текст сонета № 131 Фр. Петрарки [2; 17-21]. Уже в досить розгорнутому вступі, що охоплює восьмитактовий період та побудований на майбутньому тематичному матеріалі твору. передано загальний гімнічний настрій, яким проникнутий увесь романс. Музика звучить натхненно і світло, чому вельми сприяє обраний композитором тональний план, де основною тональністю є радісний, життєствердний *Fis-dur*. Навіть проведення другого катрена («антитези») в однойменному мінорі (*fis-moll*), виявляючи через ладове протиставлення (мажор-мінор) смислову протиставність «тези» – «антитези» сонета, не викликає сумних почуттів, а лише створює відчуття світлої надії, закладеної в літературному тексті (*«Обличчя миле проясниться знов / і зір омиють сльози покаяння / …»*) [2; 18]. Таке сприйняття «антитези» сонета в музичному плані досягається передовсім через застосування мелодійної варіативності основної музичної теми романсу.

Створенню світлого настрою також сприяють такі музичні характеристики як спокійний темп

(moderato) та загальна негучна динаміка романсу, в якому послідовно чергується в двох катренах та двох терцетах звучання на *piano* та *mezzo forte*. Рівні, ритмічно стримані акорди в акомпанементі в першому катрені («теза»), починаючи від проведення другого катрена («антитеза»), перемінюються у верхньому голосі на переважно короткі хвилеподібні поступеневі мотиви у високому регістрі. А в другому терцеті («синтез») цей рух змінюється на висхідний, часто з октавним подвоєнням верхнього голосу і більш насиченою фактурою в басу, створюючи відчуття впевненого прагнення до можливого щастя ліричного героя. Періодичне поєднання дуолей та тріолей у верхньому та нижньому голосах акомпанементу відповідно доповнює музичну тканину романсу ритмічною свободою та виразністю.

Пластична рельєфна мелодія вокальної партії займає невеликий діапазон у нону *(eis^{l}-fis^{2})*, і характеризується хвилеподібним рухом заокруглених музичних фраз, у яких, у основному, переважає поступеневий рух у поєднанні з низхідними кварто-квінтовими ходами. Кульмінація сонета розміщена на останній фразі другого терцету (*«не розлучусь з дорогою земною»*) [2; 21], при її першому проведенні, де на словах *«не розлучусь»* у вокальній партії романсу вперше застосований висхідний квартовий інтервал *cis^{2}-fis^{2}*, підкреслений на *mezzo forte* ферматою на його вершині. Композитор використовує в цьому сонеті повторення останньої фрази терцету, що звучить на *piano*, ніби чуттєве ствердження висловленої ідеї поета.

У плані вокально-виконавської інтерпретації цього романсу основним для співака, на нашу думку, стає завдання створення проникливого образу поета, поглиненого почуттям всеосяжної любові до прекрасної донни, слідуючи при цьому вказаним композитором музичним засобам виразності, які вимагають переконливого поєднання вмілого володіння динамічними відтінками м'якого негучного звучання голосу *(piano – mezzo forte)*, точного вокального фразування та яскравої артистичності при художньому втіленні сильних почуттів ліричного героя.

Висновки. Таким чином, романси М. Дремлюги на сонети Фр. Петрарки («Пісні кохання»; український переклад Б. Тена) [2; 3-21] демонструють високий рівень взаємодії славетного поетичного тексту епохи Проторенесансу XIV ст. та музичної інтерпретації останньої чверті XX ст. Зберігаючи емоційну насиченість текстів, М. Дремлюга одночасно трансформує їх у самостійні музично-вокальні твори, в деяких з них змінюючи «сувору» форму сонета повторенням слова, рядку чи строфи. Музика тут не ілюструє поезію, а вступає з нею в діалог, створюючи новий художній контекст, точно передаючи емоційно-змістовий смисл сонетів засобами співочої та музично-інструментальної виразності. Такий підхід посилює сприйняття тексту слухачем, дозволяючи відчути й сенс, і внутрішню енергетику віршів, а емоційна виразність і чуттєва насиченість музичного звучання кожного романсу, координуючи їх між собою, формують єдину ліричну та експресивну атмосферу всього вокального циклу.

Колористичні гармонії, зміна метра і ритму, широке динамічне варіювання, характерні для музичної мови фортепіанної партії цих романсів, з одного боку, формують багатошарове звучання, яке сприяє більш точної і проникливої інтерпретації сонетів, а з іншого боку, – вимагають від виконавця вміння адаптувати голос до змінюваного музичного тла, що підкреслює образи та емоції, закладені в поетичному тексті. Тож інтерпретація романсів, побудована на злагодженому та співзвучному вокально-фортепіанному діалозі, посилює емоційний вплив на слухацьку аудиторію.

Вокально-виконавчий аспект у царині інтерпретації цих романсів вимагає від співака не лише технічної майстерності, а й глибокого занурення в ліричний зміст сонетів. При зверненні до цих творів перед виконавцем постає низка завдань, пов'язаних із художнім відтворенням складної емоційної палітри ліричного героя – від витонченої мрійливості до внутрішнього драматизму. Тут особливого значення набуває поєднання вокально-технічних засобів виразності – фразування, інтонаційної точності, артикуляції, динамічних нюансів вокального виконання – з глибоким художнім розумінням поетичного тексту, що сукупно дозволяє передати властиву поезії великого Петрарки тонку гру почуттів. Для повноцінної інтерпретації цих романсів необхідний високий рівень вокальної культури, уміння тонко передати інтонаційні відтінки, володіння технікою виразної дикції та динамічної нюансіровки. Виконавець виявляється посередником між поетичним першоджерелом та музичною тканиною, розкриваючи глибокі внутрішні стани ліричного героя.

Тож, ці твори М. Дремлюги посідають помітне місце в камерно-вокальній музиці композитора. Створюючи музичні образи в цих романсах, М. Дремлюга одночасно звертається до традицій української вокальної школи, поєднуючи епоху Проторенесансу та сучасність, західноєвропейську та українську традиції, тим самим забезпечуючи культурний міст між епохами та традиціями. Таким чином, висока художня значимість цих вокальних сонетів

М. Дремлюги визначає їх цінність як концертного та навчального репертуару, що сприяє формуванню високохудожньої виконавської культури. У культурному контексті звернення до поезії Петрарки через музику ХХ ст. підкреслює актуальність гуманістичних ідей у сучасному світі, наступність гуманістичних цінностей та ідеалів.

Перспективи подальших досліджень проблематики інтерпретації камерно-вокальної музики М. Дремлюги пов'язані з поглибленою розробкою питань у сфері взаємодії літературного тексту та музичної інтерпретації у вокальному мистецтві та вивченням різних аспектів її вокально-виконавської царини.

Список використаної літератури

1. Драч І. С. Під тиском «гравітації» сонета. *Зелена лампа.* Суми, 1999. № 1-2. С. 68-70.

2. Дремлюга М. Сонети. Київ, 1977. 112 с.

3. Калініна А. С. Принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття : дис. ... д-ра філософії з музичного мистецтва : [спец.] 025 «Музичне мистецтво», галузь знань «Культура і мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. 280 с.

4. Ма Цзяцзя. Роль інструменталізму в камерно-вокальному виконавстві: історичний та стильовий аспекти : автореф. дис.... канд. миств. : 17.00.03 – музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 16 с.

5. Osoka O. Sonnet poems in Ukrainian vocal-instrumental music. *Grail of Science*. Vinnitsa, UKR – Vienna, AUT, 2021. №10. P. 632–633. URL: https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/grail-of-science/article/view/16613. (дата звернення: 06.01.2025). DOI: https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.11.2021.122.

6. Осока О. В. Сонет у музиці: спроба жанрового моделювання. *Євроінтеграційні процеси в Україні: історичні, культурні, політико-правові та психологічні аспекти* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ. 12–13 квіт. 2023 р. Львів – Торунь, 2023. С. 51-53. URL: https:// files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi73/0053709.pdf#page=51. (дата звернення: 18.01.2025). DOI: https://doi.org/10.36059/978-966-397-311-1-11.

7. Старюченко Н. А. Феномен діалогу в камерно-вокальних творах на перекладені тексти (на матеріалі творчості українських і російських композиторів ХХ століття) : дис... канд. миств. : 17.00.03. Одеса, 2009. 243 с. URL: https://uacademic.info/ua/document/0410U000263 (дата звернення: 08.02.2025).

8. Українська музична енциклопедія / редкол.: Г. Скрипник та ін. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. Т. 1. 680 с.

9. Шалагінов Б. Стежки і думи Франческо Петрарки. *Ренесансні студії.* Запоріжжя, 2015. Вип. 23-24. С. 122-146. URL: http://rs-journal.kpu.zp.ua/archive/23-24-2015/23-24_2015.pdf (дата звернення: 14.04.2025).

10. Шмельова Н. О. Особливості романсового мелодизму Віталія Губаренка у вокальному циклі «Осінні сонети». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 28. С. 79-90.

11. Шурова Н. «Сонети» М. Дремлюги. *Музика*. Київ, 1978. № 6. С. 19.

12. Шутко Д. Музична візуалізація сонетної форми в камерно-вокальній творчості Миколи Дремлюги. *Концертмейстерська діяльність: історія, персоналії, методика* : наук.-метод. Зб. : статті та матеріали. Одеса, 2024. С. 106-109. DOI: 10.32782/2224-0926-2024-spec

13. Шутко Д. Сонетна форма в контексті історично-культурних явищ. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобиць. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. Дрогобич, 2023. Вип. 70. Том 2. С. 177-182. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/70_2023/part_2/24.pdf (дата звернення: 12.11.2024). DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-24.

References

1. Drach I. S. Pid tyskom «hravitatsii» soneta. Zelena lampa. Sumy, 1999. № 1-2. S. 68-70.

2. Dremliuha M. Sonety. Kyiv, 1977. 112 s.

3. Kalinina A. S. Pryntsypy spivvidnoshennia slova ta muzyky u vokalnykh tsyklakh kompozytoriv druhoi polovyny XX stolittia : dys. ... d-ra filosofii z muzychnoho mystetstva : [spets.] 025 «Muzychne mystetstvo», haluz znan «Kultura i mystetstvo» / Kharkiv. nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2022. 280 s.

4. Ma Tsziatszia. Rol instrumentalizmu v kamerno-vokalnomu vykonavstvi: istorychnyi ta stylovyi aspekty : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 – muz. mystetstvo / Ma Tsziatszia ; M-vo kultury Ukrainy, Kharkiv. nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2016. 16 s.

5. Osoka O. Sonnet poems in Ukrainian vocal-instrumental music. *Grail of Science*. Vinnitsa, UKR – Vienna, AUT, 2021. № 10. P. 632–633. URL: https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/grail-of-science/article/view/16613 (data zvernennia: 06.01.2025). DOI: https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.11.2021.122.

6. Osoka O. V. Sonet u muzytsi: sproba zhanrovoho modeliuvannia. *Yevrointehratsiini protsesy v Ukraini: istorychni, kulturni, polityko-pravovi ta psykholohichni aspekty* : materialy Mizhnar. nauk.-prakt. konf., m. Kyiv. 12–13 kvitn. 2023 r. Lviv – Torun, 2023. S. 51-53. URL: https:// files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi73/0053709.pdf#page=51 (data zvernennia: 18.01.2025). DOI: https://doi.org/10.36059/978-966-397-311-1-11

7. Stariuchenko N. A. Fenomen dialohu v kamerno-vokalnykh tvorakh na perekladeni teksty (na materiali tvorchosti ukrainskykh i rosiiskykh kompozytoriv XX stolittia) : dys... kand. mystetstvoznav. : 17.00.03. Odesa, 2009. 243 s.URL: https://uacademic.info/ua/document/0410U000263 (data zvernennia: 08.02.2025).

8. Ukrainska muzychna entsyklopediia / redkol.: H. Skrypnyk ta in. Kyiv : IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, 2006. T. 1. 680 s.

9. Shalahinov B. Stezhky i dumy Franchesko Petrarky. *Renesansni studii.* Zaporizhzhia, 2015. Vyp. 23-24. S. 122-146. URL: http://rs-journal.kpu.zp.ua/archive/23-24-2015/23-24_2015.pdf (data zvernennia: 14.04.2025).

10. Shmelyova N. O. Osoblyvosti romansovoho melodyzmu Vitaliia Hubarenka u vokalnomu tsykli «Osinni sonety». *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* : zbirnyk naukovykh statei KhDUM im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2010. Vyp. 28. S. 79-90.

11. Shurova N. «Sonety» M. Dremliuhy. *Muzyka.* Kyiv, 1978. № 6. S. 19.

12. Shutko D. Muzychna vizualizatsiia sonetnoi formy v kamerno-vokalnii tvorchosti Mykoly Dremliuhy. *Kontsertmeisterska diialnist: istoriia, personalii, metodyka* : naukovo-metodychnyi zbirnyk : statti ta materialy. Odesa, 2024. S. 106-109. DOI: 10.32782/2224-0926-2024-spec

13. Shutko D. Sonetna forma v konteksti istorychno-kulturnykh yavyshch. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* : mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Drohobych, 2023. Vyp. 70. Tom 2. S. 177-182. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/ 70_2023/part_2/24.pdf (data zvernennia: 12.11.2024). DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-24.

«SONNETS» BY M. DREMLYUGA TO POEMS BY FR. PETRARCH: VOCAL-PERFORMANCE DISCOURCE

Olena YEROSHENKO – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Mukachevo State University, Mukachevo

The issue of the specificity of the vocal-performing aspect in the field of interpretation of selected romances-«sonnets» by the Ukrainian composer of the 20th century M. Dremlyuga on the verses of Fr. Petrarch («Songs of Love»; Ukrainian translation by B. Ten) is considered and its characteristic factors are determined. The musical and vocal-technical components of the selected romances are analyzed and the main musical-artistic features inherent in these works in the field of vocal-performing interpretation are revealed. It was found that the expressive sensual mood of the musical statement of each of the romances, coordinating them with each other, creates a common lyrical expressive focus of the M. Dremlyuga's vocal cycle to the sonnets of Fr. Petrarch. The important role of the mutual interaction of vocal and technical factors and the meaningful interpretation of the text in the sphere of the singer's embodiment of the artistic image of the vocal sonnet is noted.

Key words: chamber vocal music, romance, M. Dremlyuga, sonnet, Fr. Petrarch, vocal-performing aspect, interpretation.

UDC 784.3

«SONNETS» BY M. DREMLYUGA TO POEMS BY FR. PETRARCH: VOCAL-PERFORMANCE DISCOURCE

Olena YEROSHENKO – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Mukachevo State University, Mukachevo

The aim of this paper is to reveal the specifics of the vocal-performing aspect in the field of interpretation of romances-«sonnets» as a form of artistic expression, combining musical and literary discourses, in M. Dremlyuga's vocal cycle on Fr. Petrarch's poems.

Research methodology. The article uses general scientific approaches and methods: analytical, structural, hermeneutic; a special part is made up of special musicological methods: musical-analytical, interpretive, vocal-technical and vocal-performing.

Results. On the basis of the analysis of the vocal and musical components and artistic context of the selected romances by M. Dremlyuga based on the texts of Fr. Petrarch's sonnets («Songs of Love»; Ukrainian translation by B. Ten), the specifics and characteristic features of the vocal and performing aspect in the sphere of interpretation of these romances as a form of artistic expression combining musical and literary discourses were determined; the main musical and artistic features characteristic of these romances in the sphere of vocal and performance interpretation were identified; it was found out that the expressive sensual mood of the musical statement of each of the romances, coordinating them with each other, creates a unified lyrical and expressive atmosphere of the entire vocal cycle; the important role of the mutual interaction of vocal-technical factors and the meaningful text in the singer's embodiment of the artistic image of the vocal sonnet is noted.

Novelty. The article reveals the specificity and characteristic features of the vocal-performance component in the field of interpretation of vocal sonnets by the Ukrainian composer of the 20 th century. M. Dremlyuga on the poems of Fr. Petrarch («Songs of Love», Ukrainian translation by B. Ten).

The practical significance. The article contains information that is useful for professional representatives of the spheres of music art in terms of improving their vocal and artistic performance.

Key words: chamber vocal music, romance, M. Dremlyuga, sonnet, Fr. Petrarch, vocal-performing aspect, interpretation.

Стаття надійшла до редакції 12.04.2025
Отримано після доопрацювання 2.05.2025
Прийнято до друку 5.05.2025

УДК 78.034.3+792.8 (477) «20»

МУЗИЧНА ДРАМАТУРГІЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ДИТЯЧОГО БАЛЕТУ : НА ПРИКЛАДІ «ДЮЙМОВОНЬКИ» ЮРІЯ ШЕВЧЕНКА

Тетяна БОГОЄВА – здобувачка третього освітньо-наукового рівня вищої освіти,
кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних дисциплін,
Міжнародний гуманітарний університет, м. Одеса, Україна
https://orcid.org/0009-0002-1294-2057
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.954
Bogoieva@gmail.com
Анжелика ТАТАРНІКОВА – доктор мистецтвознавства, доцент,
кафедра мистецтвознавства та загальногуманітарних дисциплін,
Міжнародний гуманітарний університет, м. Одеса, Україна
angelikatatarnikova75@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-6310-8276

Розглянуто музично-драматургічні особливості сучасного українського дитячого балету на прикладі твору Юрія Шевченка «Дюймовонька» (2023). Вперше здійснено змістовний музикознавчий аналіз, у межах якого виявлено темброво-інтонаційні характеристики образів, лейтмотивну систему та стилістичні особливості оркестровки. Особливу увагу приділено специфіці музичного втілення персонажів, сценографічним рішенням і жанровій природі дитячого балету як синтетичної форми. Визначено, як музика Юрія Шевченка інтегрує казковий сюжет Г.-К. Андерсена у сучасний звуковий простір із філософськими підтекстами, зберігаючи баланс між яскравою театралізованістю, доступністю сприйняття та глибинним емоційним змістом.

Ключові слова: дитячий балет «Дюймовонька», Юрій Шевченко, музична драматургія, музичний театр, музично-театральна культура.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. У контексті активного оновлення жанрово-стильової палітри сучасного музично-театрального мистецтва дитячий балет залишається малодослідженим у вітчизняному музикознавстві. Незважаючи на зростання кількості творів, орієнтованих на юну аудиторію, їх аналіз здебільшого обмежується театрознавчими аспектами, тоді як, власне, музичні закономірності залишаються на периферії академічного дискурсу. Тож у даній статті перше здійснено цілісний музикознавчий аналіз балету «Дюймовонька» Ю. Шевченка, результати якого сприятимуть формуванню ґрунтовного уявлення про жанрову специфіку дитячого балету в контексті сучасної української культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Упродовж останніх років спостерігається активізація дослідницького інтересу до сучасних балетних форм. Зокрема, у дисертаційному дослідженні В. Зінченко «Український балет доби Незалежності: тенденції розвитку, жанрово-інтонаційна специфіка» (2024 р.) проаналізовано жанрову природу українського балету кінця ХХ – початку ХХІ століття та визначено основні типи балету, що функціонують у культурному просторі. Еволюцію театральних форм у музиці в контексті хореографічної образності простежено у праці О. Яценко «Театральне в музиці: жанрово-стильові трансформації» (2019 р.). В. Степурко у статті «Відповідність мовного контенту і творчих наративів композитора Юрія Шевченка» (2023 р.) окреслює філософсько-інтонаційну концепцію творчості композитора. Висновки щодо специфіки дитячого сприйняття сценічних образів і узгодженості музичного та візуального рядів, подані Н. Ізуграфовою в праці «Дитяча опера як автономна жанрова форма у контексті сучасної музичної культури» (2008 р.), можуть бути екстрапольовані й на дитячий балет. У статті Ю. І. Тодорюк «Балети для дітей в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття» (2018 р.) зроблено спробу систематизувати жанрову палітру сучасних дитячих вистав.

Незважаючи на означену наукову активність, питання саме музичного аналізу дитячих балетних вистав досі не отримали належного висвітлення у сучасному науковому полі.

Метою статті є виявлення особливостей музичної драматургії сучасного українського дитячого балету на прикладі твору Юрія Шевченка «Дюймовонька».

Виклад основного матеріалу. Сучасні тенденції розвитку музично-театрального мистецтва характеризуються динамізацією ролі зображально-пластичного начала та підвищеним інтересом до балетного жанру, що засвідчується активним зверненням українських композиторів до балетної форми, зокрема у творчості О. Козаренка, Ю. Шевченка, О. Родіна, О. Шимка, С. Ярунського, Ю. Гомельської та ін. На думку В. Зінченко, дисертаційне дослідження якої присвячене аналізу жанрово-інтонаційної специфіки українського балету останніх десятиліть, «розквіту сучасного українського балету сприяють соціокультурні, мистецькі та суто технологічні зміни в культурному полі України. Популяризація балетного жанру, спричинена його демократичною спрямованістю, здатністю до оперативної адаптації нових технологій і рефлексії на соціокультурні події, а також відносною мобільністю постановочного процесу» [5; 17].

© Богоєва Т., Татарнікова А., 2025 р.

Поряд із функціонуванням у культурно-історичному просторі трьох загальних типів балету – фольклорного, класико-романтичного та модерного / експериментального [5; 3], на особливу увагу заслуговують сучасні хореографічні постановки для дітей. Попри значне розмаїття сценічних рішень, осмислення природи дитячого балету, його жанрових характеристик, поетико-інтонаційної структури, авторських концепцій і сценічних втілень залишається актуальною темою та викликає низку важливих питань у межах аналізу сучасного української театрального мистецтва.

Відомо, що історично балетних жанр був у полі дослідницької уваги переважно театрознавців і балетознавців – передусім через його синтетичну та пограничну природу. Натомість у музикознавстві балет тривалий час залишався на периферії академічного дискурсу, поступаючись пріоритетом опері як провідному музично-сценічному жанру.

По-друге, помітне зростання кількості творів, орієнтованих на дитячу аудиторію, зокрема поява оригінальних дитячих балетів, відображає не лише зміну ціннісних орієнтирів у культурі сьогодення, а й потребу у глибшому аналізі специфіки цього типу мистецтва. Це стосується як естетичної природи дитячого балету – його видовищності, образної виразності, емоційної насиченості музики й хореографії – так і його виховного, дидактичного потенціалу, що відіграє важливу роль у соціокультурній комунікації з юним глядачем.

У цьому контексті показовим прикладом є дитячий балет «Дюймовонька» Юрія Шевченка, створений за мотивами однойменної казки Ганса Крістіана Андерсена, прем'єра постановки якого відбулася у червні 2023 року на сцені Одеського національного академічного театру опери та балету.

Сучасну українську культуру важко уявити без театральної музики Ю. Шевченка (1953–2022 рр.) – композитора з яскраво вираженим індивідуальним стилем, що виявляється у його зверненні до синтетичних жанрів – опери та балету. Особливо вирізняється глибока увага митця до дитячої аудиторії: Ю. Шевченко є автором музики до численних мультфільмів, хорових творів для дітей, а також протягом багатьох років співпрацював із дитячим музичним театром на Подолі [9; 131]. До найважливіших дитячих сценічних творів композитора належать балети «Буратіно та Чарівна скрипка» (2007 р.), «Бармалей та Айболить» (2009 р.), а також опери «Король Дроздобород» (2018 р.) та «Кіт у чоботях» (2019 р.).

До глибшого розуміння творчих наративів Ю. Шевченка наближає дослідження В. Степурка, в якому підкреслюється, що «автор у творчості спрямований до пошуку прихованих філософських глибин казкових «світів» як знаково-звукового простору» [9; 132]. Музичний аналіз балету «Дюймовонька» свідчить про глибоке розуміння композитором особливостей казки Г. К. Андерсена, а також його здатність інтегрувати літературний матеріал у складну структуру музичної драматургії.

У балеті «Дюймовонька» композитор зберігає основну сюжетну лінію однойменної казки Ганса Крістіана Андерсена (1805–1875 рр.) – письменника, якому вдалося глибоко проникнути у світ дитинства й зафіксувати його цінності мовою художньої алегорії. Його авторські казки –«Снігова королева», «Русалонька», «Стійкий олов'яний солдатик», «Дюймовонька», «Гидке каченя» – і сьогодні є зрозумілими і близькими як дітям, так і дорослим, поєднуючи образну простоту з філософською глибиною, символізмом і тонкою психологічністю. Як слушно зазначають дослідники, «роман "Імпровізатор" приніс Андерсену славу, а казки – безсмертя» [7; 92]. Прототипом образу тендітної Дюймовоньки, яка прагне світла, любові та долає численні випробування, вважається Генрієтта Вульф – донька перекладача творів В. Шекспіра та Дж. Г. Байрона. Попри невеликий зріст і проблеми зі здоров'ям, вона була надзвичайно доброю й чуйною та стала вірною подругою Г. К. Андерсена, що, ймовірно, й надихнуло датського письменника на створення цього образу [8].

Завдяки ретельно розробленій системі музичних тем, темброві рішень та оркестрових прийомів, Ю. Шевченко створює виразний звуковий ландшафт, що не лише супроводжує розвиток сюжету, а й слугує засобом художнього вираження характерів персонажів та їхніх емоційних станів. Музичний матеріал балету вирізняється яскравим мелодизмом, багатою тембровою палітрою, сучасною музичною мовою та світлим, життєствердним світосприйняттям. Особливу виразність надають оригінальні метроритмічні візерунки, у яких виразно інтегруються інтонаційні та ритмічні елементи танців – чарльстону, вальсу, полонезу, що надає музиці танцювальної динаміки та стилістичної розмаїтості.

Значущим є також глибинний зв'язок з українським національним мелосом, що виявляється у використанні інтонацій народнопісенних джерел. Зокрема, у музичній тканині помітно опрацьовані цитати й алюзії на українські народні пісні – «Янчику-подолянчику», «Щебетала пташечка», – які збагачують звучання емоційною теплотою, світлістю й м'яким ліризмом [10].

Однією з ключових тематичних ліній балету є музична тема Дюймовоньки, яка втілює її поетичний, витончений образ та вирізняється надзвичайною ніжністю, прозорістю фактури. Тема представлена плавною кантиленною лінією у виконанні струнними інструментами та флейтою у характерному вальсовому ритмі (розмір 6/8) де метроритмічна організація сприяє створенню враження

легкості, тендітності, символізуючи чистоту, беззахисність і внутрішню благородність головної героїні. Основний мотив має піднесено-фантазійний характер, що є віддзеркаленням прагнення Дюймовоньки до гармонії та пошуку свого істинного місця у світі. Протягом усього балету ця тема піддається варіаційній розробці, що дозволяє відтворити внутрішню динаміку та психологічне зростання персонажа.

Особливу роль у формуванні емоційної атмосфери відіграє тональний вибір. Звернення композитора до ля мінору не є випадковим: згідно з характеристикою тональностей, поданою Девідом Ласоцьким (David Lasocki) у контексті трактату І. Кванца, ля мінор асоціюється з меланхолією, ніжністю, скорботою та внутрішньою делікатністю [12; 559]. У цьому контексті тональність постає як метафора самотності, душевної вразливості та водночас – духовного зростання, притаманного образу Дюймовоньки. Таким чином, тема Дюймовоньки не лише функціонує як музичний лейтмотив, а й виконує глибинну семантичну функцію, транслюючи складну внутрішню природу героїні крізь призму музичної поетики.

На противагу поетичній образності характеристики Дюймовоньки, музичні портрети антагоністичних персонажів, зокрема Квакомами та Жабосина, вирізняються гротескністю, дисонансністю та тембровою зниженою палітрою. В оркестровці домінують низькі дерев'яні духові інструменти, валторни та контрабаси, що забезпечують темне, в'язке й «зловісне» темброве тло. Особливу роль у створенні карикатурно-відштовхуючого характеру відіграють форшлаги у партії валторн, які надають звучанню різкості, акцентовані метроритмічні зсуви, синкопи та зміни динаміки підкреслюють огидність і комічну загрозливість мешканців Країни Жаб.

Попри яскраво виражену гротескність образів, музичне оформлення зберігає ігрову легкість, що цілком відповідає жанровій природі дитячого балету. Композитор майстерно поєднує жвавий темп (*Allegro assai*) з елементами танцювальності, що дозволяє уникнути надмірної драматизації та зберегти атмосферу казковості.

Інтерпретаційно цікаво, що для означення цієї сцени композитор обирає тональність фа мажор, яку Жан-Філіпп Рамо у своєму трактаті «Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels» (1722) асоціює з емоційними станами збудження, люті, гніву та шаленства [13; 36]. У цьому контексті фа мажор виступає тональною парадигмою зовнішньої активності, агресії та порушення гармонійного стану, що цілком відповідає сцені конфлікту.

Сценографічне вирішення даного епізоду є не менш важливим елементом драматургії. Сцена викрадення Дюймовоньки передбачає використання спеціального сценічного механізму – рухомого «язика», по якому діти-артисти спускаються, імітуючи ковзання з гірки. Постановниця . Іпатьєва органічно поєднала хореографічну структуру сцени з продуманою візуальною концепцією, в якій застосовано чималу кількість складних механічних та художньо-декоративних елементів. Завдяки такому комплексному підходу, сценічна динаміка взаємодіє з музичною драматургією, утворюючи цілісний художній простір з яскраво вираженим фантастично-комічним характером.

Аналізуючи дитячий театральний репертуар, можемо констатувати наявність кількох типів хореографічних постановок, у яких розмежовуються два принципово різні підходи до розуміння терміну «балет для дітей», а саме: балет, що виконується дітьми, та балет, створений для дитячої аудиторії. Ці концепції є незалежними одна від одної та відображають різні аспекти розвитку дитячого балету. Аналогічний поділ уперше запропоновано дослідницею Н. Ізуграфовою на прикладі дитячих опер. Авторка вважає, що «до дитячої опери, отже, до жанрової форми опери, повністю заснованої на семантиці дитячості, відносяться тільки два різновиди опери: опера для дітей від 2 до 12 років і опера, що виконується дітьми» [6; 25].

У процесі історичного розвитку дитячий балет зазнав суттєвих трансформацій: від постановок із дитячими виконавцями до масштабних вистав, орієнтованих на дитячу аудиторію, але виконуваних професійними дорослими трупами. У цьому контексті показовим прикладом є балет «Дюймовонька» Ю. Шевченка, в якому поєднується участь провідних солістів та артистів Одеського національного академічного театру опери та балету з виступами дітей – вихованців зразкового колективу ансамблю класичного танцю «Фуете» та Центру «Фуете-Гранд» (художні керівниці: М. Козяр та Г. Погорецька), а також учнів Одеської хореографічної школи (останні беруть участь у сценах із персонажами-жабенятами, кротенятами, мишенятами та квітами). Хореографічні номери за участю дітей вирізняються яскравістю й елементами комічності, що сприяє створенню атмосфери безпосередньої радості у глядацькій залі [4].

Наступна Сцена балу жуків і жукес має символічне навантаження, утілюючи механізм соціального виключення та стигматизації «інакшого». Музичний матеріал теми Жука має яскраво виражений урочисто-маршовий характер: звучить у розмірі 4/4, темп *Vivo*, що підкреслює енергетику, самовпевненість персонажа, оркестрове звучання збагачено використанням ударних інструментів – бонго, бубна, тріскачок, які створюють характерне дзижчання, пов'язане з образом комах.

У сцені, що розгортається в умовному підземному просторі, де мешкають заможні кроти та миша з мишенятами, поєднано побутову дію з хореографічним елементом. Побутово-фантастичний епізод одночасно

є тлом для паралельної сюжетної лінії: Дюймовонька доглядає й лікує поранену Ластівку, що створює композиційний контрапункт – поєднання турботи, буденності та легкої комічності. Танець кротенят і мишенят вирізняється виразною стилістикою: музичний супровід, витриманий у характері чарльстону (розмір 4/4, темп Allegro), що надає епізоду динамізму й ігрової легкості; синкоповані ритми у партіях дерев'яних духових і струнних інструментів передають пластичність рухів персонажів; фактурне збагачення за рахунок валторнових пасажів посилює темброву палітру звучання. Композиційне вирішення поєднує ілюстративність, інтонаційне моделювання образів і елементи гротеску, що відповідає казковій природі балетного жанру.

Після численних випробувань, пов'язаних із перебуванням у замкненому підземному просторі світу кротів, настає момент звільнення. В оркестровій тканині розгортається світлий, прозорий звуковий простір, що символізує оновлення й трансценденцію. Соліруюча перша скрипка проводить витончену, легку мелодію у фа мажорі з характерним тріольним ритмічним малюнком, що створює враження ширяння, легкості та емоційного піднесення. Поступово долучається партія арфи та звуки дзвіночків, які підсилюють казковий настрій, колористичний ефект сцени.

У Країни Ельфів Дюймовонька захоплена багатством звукової палітри, що втілює гармонійну повноту та метафоричну красу нового світу де відбувається її зустріч із Принцем Ельфів саме цей момент стає символічною кульмінацією драматургічного розвитку всього балету, яку супроводжує чарівне *Adagio* у повільному темпі. Оркестрова фактура епізоду вирізняється мерехтливою текстурою, сформованою завдяки характерним фігураціям арфи, що виконує провідну роль (арпеджіо та глісандо підкреслюють казковість і нереальність сцени); струнні інструменти надають звучанню теплоти, м'якості та пластичності; флейти, гобої та кларнети збагачують темброве поле завдяки сольним орнаментальним епізодам, що нагадують мініатюрні вокалізи; водночас, фагот і валторни у низькому регістрі поглиблюють гармонічну основу, додаючи їй виразної глибини та округлості звучання.

Партитура балету оркестрована для великого симфонічного оркестру, інструментальний склад якого спрямований на досягнення необхідного драматургічного ефекту та підсилення казково-фантастичного колориту твору: дерев'яні духові інструменти – 2 флейти (окрема друга з дубляжем на пікколо), 2 гобої, 2 кларнети *in B*, 2 фаготи; група мідних духових – 4 валторни *in F*, 3 труби *in B,* 3 тромбони та туба; ударні інструменти представлені малим барабаном, трикутником, бубоном, тріскачкою, дерев'яною коробочкою; струнна група презентується у традиційному складі, характерному для класичного симфонічного оркестру: арфа, перші та другі скрипки, альти, віолончелі та контрабаси.

У завершенні слід відзначити, що балетна структура «Дюймовочки» являє собою цілісне дійство з послідовною драматургічною лінією, яка охоплює низку різнохарактерних сцен: народження Дюймовочки, викрадення жабами, епізоди з жуками, перебування в підземному світі мишей і крота, сцену з ластівкою, прибуття до країни ельфів, весілля та фінал.

Заключний весільний танець Дюймовоньки та Принца, що слугує метафорою завершеного шляху героїні до її істинного призначення – любові, гармонії та свободи, супроводжується складними хореографічними елементами: підтримками, обертаннями, арабесками. Фінальна сцена завершується загальним святом: Країна Ельфів радісно відзначає довгоочікуване весілля, що символізує перемогу світла, краси та духовної цілісності.

Висновки. Дослідження є першим всебічним музикознавчим аналізом дитячого балету Ю. Шевченка «Дюймовонька», створеного за мотивами однойменної казки Ганса Крістіана Андерсена, у якому оригінальна, самобутня музична мова композитора органічно поєднується з тонким прочитанням літературної класики. Балет «Дюймовонька» постає не лише як яскраве художнє явище, а й як виразний засіб філософського осмислення та емоційного виховання, де музика Ю. Шевченка формує багатошарове звукове середовище, що не тільки супроводжує сценічну оповідь, а й акцентує універсальні смислові категорії – ідентичність, доброту, любов, внутрішнє перетворення.

У процесі аналізу виокремлено провідні засоби музичної драматургії, використані композитором: система лейтмотивів, тональна символіка, багатовимірна оркестрова фактура, темброво-інтонаційне моделювання персонажів, використання елементів чарльстона, полонезу та стилізованих народних танців, а також інтеграція українського народнопісенного матеріалу в звукову тканину твору.

На завершення балет «Дюймовонька» Ю. Шевченка можна охарактеризувати як одну з яскравих сучасних перлин у музично-театральному мистецтві, що актуалізує педагогічну та культурну цінність дитячого балету в умовах сучасного світу.

Список використаної літератури

1. Андерсен Г. К. Дюймовочка / пер. із дан. К. Гловацької. Київ : Веселка, 2006. 32 с.

2. Аксютіна В. В. Балет Юрія Шевченка «За двома зайцями»: музичні та літературні перетини. *Мистецтвознавчі зап.* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 129–133.

3. Балет «Дюймовонька» Юрія Шевченка. *Лібрето. Репертуар. Одеський національний академічний театр*

опери та балету. Вилучено з URL: https://operahouse.od.ua/events/thumbelina/ (дата звернення: 15.02.2025).

4. Запланована дитина Одеської опери: скоро відбудеться прем'єра балету «Дюймовонька» Вилучено з URL: https:// dumskaya.net/news/zaplanirovannyy-rebenok-odesskoy-opery-skoro-sos-176293/ua/ (дата звернення: 15.02.2025).

5. Зінченко В. М. Український балет доби незалежності: тенденції розвитку, жанрово-інтонаційна специфіка : дис. … д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024. 241 с.

6. Ізуграфова Н. Дитяча опера як автономна жанрова форма у контексті сучасної музичної культури. *Музичне мистецтво і культура*: *Наук. вісник ОНМА ім. А. В. Неждановоï*. 2008. Вип. 9. С. 25–26.

7. Капустян І. І. Літературна казка Г.К. Андерсена: традиції та новаторство. *Наук. вісник Міжнар. гуманіт. ун-ту. Сер.: Філологія.* 2016. № 24, т. 1. С. 92–94.

8. Новини. «Дюймовочка»: чого ми не знаємо про відому казку. Вилучено з URL: https://srvk.gov.ua/ua/news/pg/60520918337681_n/ (дата звернення: 09.02.2025).

9. Степурко В. Дитяча казка як художній простір музичної драматургії Юрія Шевченка. *Проблеми сучасного мистецтва та культури.* 2023. Вип. 18. С. 130–135.

9. Тодорюк Ю. І. Балети для дітей в Україні кінця XX – початку XXI століття. *Мистецтвознавчі зап*. 2018. Вип. 33. С. 360–366.

10. Юрій Шевченко. Театр у його житті. Вилучено з URL: https:// mus.art.co.ua/yuriy-shevchenko-teatr-u-yoho-zhytti/ (дата звернення: 09.02.2025).

11. Яценко О. В. Театральне в музиці: жанрово-стильові трансформації. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2019. 256 с.

12. Lasocki D. Quantz and the Passions: Theory and Practice. Early Music. 1978. No. 6. P. 559.

13. Paul C. Jean-Philippe Rameau (1683–1764), the Musician as Philosophe. Proceedings of the American Philosophical Society. 1970. Vol. 114, No. 2. P. 36–42.

References

1. Andersen H. C. Diuimovochka / per. z dan. K. Hlovatska. Kyiv : Veselka, 2006. 32 s.

2. Aksiutina V. V. Balet Yuriia Shevchenka «Za dvoma zaitsiamy»: muzychni ta literaturni peretyny. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 2022. Vyp. 41, S. 129–133.

3. Balet «Diuimovonka» Yuriia Shevchenka. *Libreto. Odeskyi natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu.* URL: https:// operahouse.od.ua/events/thumbelina/ (Data zvernennia: 15.02.2025).

3. Zaplanuvana dytyna Odeskoi opery: skoro vidbudet'sia premera baletu «Diuimovonka». URL: https:// dumskaya.net/news/zaplanirovannyy-rebenok-odesskoy-opery-skoro-sos-176293/ua/ (Data zvernennia: 15.02.2025).

4. Zinchenko V. M. Ukrainskyi balet doby Nezalezhnosti: tendentsii rozvytku, zhanrovo-intonatsiina spetsyfika : dys. … d-ra filos. : 025 «Muzychne mystetstvo». Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 2024. 241 s.

5. Izuhrafova N. Dytiacha opera yak avtonomna zhanrova forma u konteksti suchasnoi muzychnoi kultury. *Muzychne mystetstvo i kultura: Naukovyi visnyk ONMA im. A. V. Nezhdanovoi*, 2008. Vyp. 9. S. 25–26.

6. Kapustian I. I. Literaturna kazka H. K. Andersena: tradytsii ta novatorstvo. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Ser. : Filolohiia*, 2016. № 24, t. 1, S. 92–94.

7. Novyny. «Diuimovochka»: choho my ne znaemo pro vidomu kazku. URL: https:// srvk.gov.ua/ua/news/pg/60520918337681_n/ (Data zvernennia: 09.02.2025).

8. Stepurko V. Dytiacha kazka yak khudozhnii prostir muzychnoi dramaturhii Yuriia Shevchenka. *Problemy suchasnoho mystetstva ta kultury*, 2023, Vyp. 18. S. 130–135.

9. Todoriuk Yu. I. Balety dlia ditei v Ukraini kintsia XX – pochatku XXI stolittia. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 2018, Vyp. 33. S. 360–366.

10. Yurii Shevchenko. Teatr u yoho zhytti. URL: https://mus.art.co.ua/yuriy-shevchenko-teatr-u-yoho-zhytti/ (Data zvernennia: 09.02.2025).

11. Yatsenko O. V. Teatralne v muzytsi: zhanrovo-stylovi transformatsii. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 2019. 256 s.

12. Lasocki D. Quantz and the Passions: Theory and Practice. Early Music, 1978. No. 6. P. 559.

13. Paul C. Jean-Philippe Rameau (1683–1764), the Musician as Philosophe. Proceedings of the American Philosophical Society, 1970. Vol. 114. No. 2. P. 36–42.

MUSICAL DRAMATURGY OF CONTEMPORARY UKRAINIAN CHILDREN'S BALLET : THE CASE OF YURIY SHEVCHENKO'S «THUMBELINA»

Tetiana BOGOIEVA – PhD Student (Third Educational and Scientific Level)
Department of Art Studies and General Humanities
International Humanitarian University Odesa, Ukraine

Anzhelika TATARNIKOVA – Doctor of Art History, Associate Professor
Department of Art Studies and General Humanities
International Humanitarian University Odesa, Ukraine

The article examines the musical and dramaturgical features of contemporary Ukrainian children's ballet, using Yuriy Shevchenko's Thumbelina (2023) as a case study. For the first time, a comprehensive musicological analysis has been conducted, identifying the timbral and intonational characteristics of the characters, the system of leitmotifs, and stylistic

features of the orchestration. Special attention is paid to the specifics of musical character portrayal, scenographic solutions, and the genre nature of children's ballet as a synthetic form. The study highlights how Yuriy Shevchenko's music integrates Hans Christian Andersen's fairy-tale narrative into a modern sound space enriched with philosophical subtexts, maintaining a balance between theatrical expressiveness, accessibility for young audiences, and deep emotional resonance.

Key words: children's ballet Thumbelina, Yuriy Shevchenko, musical dramaturgy, musical theatre, music-theatrical culture.

UDC 78.034.3+792.8(477) «20»

MUSICAL DRAMATURGY OF CONTEMPORARY UKRAINIAN CHILDREN'S BALLET : THE CASE OF YURIY SHEVCHENKO'S «THUMBELINA»

Tetiana BOGOIEVA – PhD Student (Third Educational and Scientific Level)
Department of Art Studies and General Humanities
International Humanitarian University Odesa, Ukraine
Anzhelika TATARNIKOVA – Doctor of Art History, Associate Professor
Department of Art Studies and General Humanities
International Humanitarian University Odesa, Ukraine

Statement of the Problem. Despite the growing interest in children's musical and theatrical art, the issue of musical dramaturgy in Ukrainian children's ballet remains insufficiently explored. In particular, there is a lack of in-depth analysis of such aspects as the system of leitmotifs, orchestration, and musical characterization. Yuriy Shevchenko's «Thumbelina» (2023) is a significant example of a contemporary work for children, yet it has not received adequate scholarly attention from a musicological perspective. Studying this production makes it possible not only to reveal its artistic value but also to highlight children's ballet as an important component of contemporary Ukrainian culture.

The purpose of this article is to conduct a comprehensive musicological analysis of Yuriy Shevchenko's children's ballet Thumbelina (2023) in order to reveal the key features of its musical dramaturgy.

Research Methodology. The study is based on a combination of analytical, comparative, and descriptive methods commonly used in musicological research. Contextual and hermeneutic approaches are employed to interpret the philosophical and pedagogical dimensions of the work within the broader framework of contemporary Ukrainian children's musical theatre.

Results. The article explores key aspects of musical dramaturgy in contemporary Ukrainian children's ballet based on Yurii Shevchenko's Thumbelina (2023). For the first time, a detailed musicological analysis is carried out, highlighting timbral and intonational features of the characters, the leitmotif system, and orchestration style. The study focuses on the musical embodiment of characters, scenographic solutions, and the synthetic nature of children's ballet as a genre. It demonstrates how Shevchenko's music integrates Andersen's fairy-tale plot into a modern soundscape with philosophical undertones, balancing theatrical vividness, accessibility, and emotional depth.

The practical significance. The obtained results can be used in further research on Ukrainian children's ballet, as well as in pedagogical practice, particularly in the training of specialists in the field of musical theatre and choreographic art.

Key words: children's ballet Thumbelina, Yuriy Shevchenko, musical dramaturgy, musical theatre, music-theatrical culture.

Стаття надійшла до редакції 18.04.2025
Отримано після доопрацювання 10.05.2025
Прийнято до друку 15.05.2025

УДК 78.071.1; 78.01

ГЛИБИНИ СИМВОЛІКИ ВОДИ У КОМПОЗИЦІЇ «ВЕЛИКА РІКА» ЧУ ВАНХУА

Цзілінь ЯН – здобувач освітньо-наукового ступеня кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Львів
https://orcid.org/0009-0001-6454-7836
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.955
756094221@qq.com

Здійснений комплексний аналіз фортепіанного твору «Велика ріка» китайського композитора Чу Ванхуа, написаного у 1984 році демонструє, що музична мова композитора об'єднує традиційне мислення з сучасною художньою експресією на перетині західної та східної культур.

Розглянуті музичні та філософсько-естетичні засади композиції крізь призму символіки води – ключового образу традиційного китайського мистецтва. Образ води тут не є фоновим – він відіграє структуротворну і змістовну роль, формуючи як розвиток музичної тканини, так і глибинну семантику твору. Увага зосереджена на музично-виражальних засобах, за допомогою яких композитор передає метафору ріки Янцзи як втілення сили, історичної тяглості, духовної глибини та національної ідентичності. Особливості мелодики, гармонії, фактури та архітектоніки демонструють синтез західної композиторської техніки з китайською традиційною естетикою. Аналіз твору «Велика ріка» дозволяє глибше осмислити стильові риси сучасної китайської фортепіанної музики та її філософсько-образну багатовимірність.

© Цзілінь Ян, 2025 р.

Ключові слова: Чу Ванхуа «Велика ріка», китайська фортепіанна музика, філософсько-образна символіка, жанр, стиль, імпресіонізм, романтизм, європейська музика.

Постановка проблеми. Фортепіанний твір «Велика ріка» (The Great River, 《大河》) китайського композитора Чу Ванхуа (Chu Wanghua) написаний у 1984 році. У фортепіанній творчості митця образ води є багатогранним: він втілює етичні ідеали, естетичні принципи та філософські уявлення. У Чу Ванхуа цей образ трансформується в звукову мову, що об'єднує традиційне мислення з сучасною художньою експресією, створюючи глибокий культурний резонанс між минулим і сьогоденням.

Образ води здавна відіграє важливу роль у традиційній китайській культурі, філософії та мистецтві. Як універсальний символ, вода стала метафорою гнучкості, гармонії, сили природи, а також виявом глибоких моральних і естетичних ідеалів. Її м'якість і здатність до змін слугували джерелом натхнення для художників, поетів, філософів і композиторів.

У даоській філософії, зокрема у вченні Лао-цзи, вода розглядається як втілення найвищої доброчесності: «Найвища доброта подібна до води – вона приносить користь усім істотам і не змагається» [1; 47]. Вода уособлює скромність, м'якість, але водночас велику силу – вона нічому і нікому не протиставляється, але здатна подолати навіть найтвердішу скелю. Символ води використовується у різних видах мистецтва.

У китайській поезії вода часто асоціюється з самотністю, мінливістю почуттів, подорожжю та роздумами над життям. В образотворчому мистецтві вода стає ключовим елементом у пейзажному живописі (шаньшуй), що символізує зв'язок людини з природою, потяг до гармонії та духовного очищення.

Ці багаті смислові напластування образу води знайшли відображення і в музиці, зокрема у фортепіанній творчості китайських композиторів XX–XXI століть. У контексті сучасної китайської фортепіанної музики «вода» стає не лише темою, а й художнім методом. Її властивості знаходять еквівалентне прочитання та передаються через низку музично-виражальних засобів: текучість втілюється у мелодіях, гнучкість – у динаміці та фактурі, а прозорість – у гармонічних структурах.

Наприклад, у фортепіанній музиці таких композиторів як Тан Дунь (Tan Dun), Цюй Сяосун (Qu Xiaosong), Чу Ванхуа (Chu Wanghua), вода зображується через використання повторюваних хвилеподібних мелодичних відтинків, розмитих акордів (із доданими чи заміненими тонами, з порушенням послідовності функційної тріади), педалізації чи витриманих залігованих акордів та імпровізаційних елементів, які імітують краплі, потік, річку чи море. Музика передає не лише природне явище, але й філософський зміст – мінливість часу, постійність змін, спокій духу.

Китайський композитор Чу Ванхуа (Chu Wanghua, 朱曉谷), який зробив вагомий внесок у розвиток сучасної китайської фортепіанної музики, поєднуючи західні техніки з традиційною китайською естетикою, часто звертався до символу води. Один із найвідоміших його творів, безпосередньо пов'язаний з символікою води, – це «Рибальський човен співає на заході сонця»《漁舟唱晚》. Ґрунтуючись на старовинній китайській мелодії, Чу Ванхуа створив її аранжування для фортепіано. У музиці змальовано спокійну ідилічну сцену – човен, що пливе річкою ввечірі, і рибалка, який співає, повертаючись додому. Вода тут не лише тло, а центральний символ, який передає і рух, і стан душі і зв'язок людини з природою. Рибалка й вода – поєднуються в єдиний музичний образ, що віддзеркалює філософію єдності людини з дао (шляхом природи).

Не менш відомими фортепіанними композиціями для фортепіано є Чу Ванхуа «Місяць віддзеркалений в озері Ерцуань»[1] та «Велика ріка».

Огляд останніх публікацій. Китайський композитор Чу Ванхуа належить до числа найвідоміших і найбільш виконуваних композиторів і в Китаї, і за кордоном. Його багатогранній діяльності – композиції та мистецтвознавству присвячено низку досліджень та праць. Розвідка Лінь Біцзя «Спадщина та інновації традиційної китайської музичної культури в фортепіанних виконаннях» [2], присвячена постатям китайських композиторів, зокрема загальній характеристиці життєвого та творчого шляху композитора. Особливостям тембрового звучання народних інструментів та виконання на них присвячена праця Янь Ліньхуна «Про обтони – флажолети на гуціні та їх застосування в музиці» [5]. Окрім робіт про його життєтворчість та розгляду характерних рис фортепіанних опусів митця іншими музикознавцями, він сам створив ґрунтовні музикознавчі дослідження, що розкривають загальні теоретичні проблеми, його думки про фортепіанне мистецтво Китаю, про свою власну творчість – «Збірна музика та мистецтво Чу Ванхуа» [4].

Праці присвячені переважно питанням загальної характеристики творчості митця у естетичному та філософському спрямуваннях. Відсутні дослідження, присвячені музично-виражальним засобам, питанням формотворення – звідси особливостям музичної мови та стильовим тенденціям окремих опусів.

Отже, виявлення особливостей музичної мови Чу Ванхуа для створення панорамної картини здобутків китайських композиторів у минулому столітті та на сучасному етапі представляє *актуальність* дослідження.

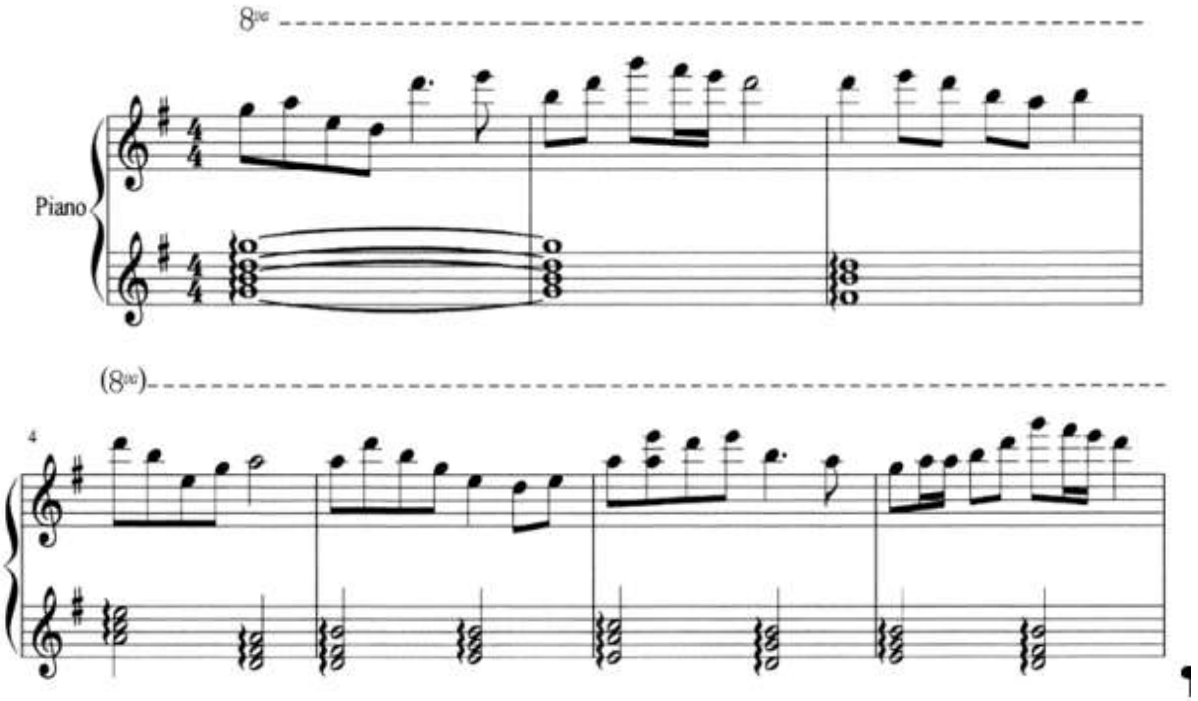
Методологічна основа роботи зумовлена структурою і художньою специфікою об'єкта і включає: музично-стильовий підхід і комплексний музикознавчо-структурний аналіз самого музичного матеріалу.

Виклад основного матеріалу: «Велика ріка» (The Great River, 《大河》) китайського композитора Чу Ванхуа (Chu Wanghua) написаний у 1984 році. Це символічний твір, у якому образ води, а у деяких джерелах, – образ великої ріки Янцзи, виступає як музичне втілення сили, безперервного руху, життєдайності та духовної глибини китайської нації. Адже, у китайській культурі ріка Янцзи – не лише географічний об'єкт, а символ: історичної безперервності, сили народу, зв'язку поколінь і культурного коріння.

Задум твору укладений у тричастинну варіантну форму з кодою (A + A1 + A2 + Coda), що відповідає послідовному розвитку, видозміні художнього образу.

Перша частина A (a+a1; 9+9) – два речення повторної будови. Ліричний, натхненний, але стриманий характер переданий широкою, пісенною плавною хвилеподібною мелодією, побудованою на відтинках мажорної пентатоніки у поєднанні з іонійським ладом, що надає твору китайського колориту.

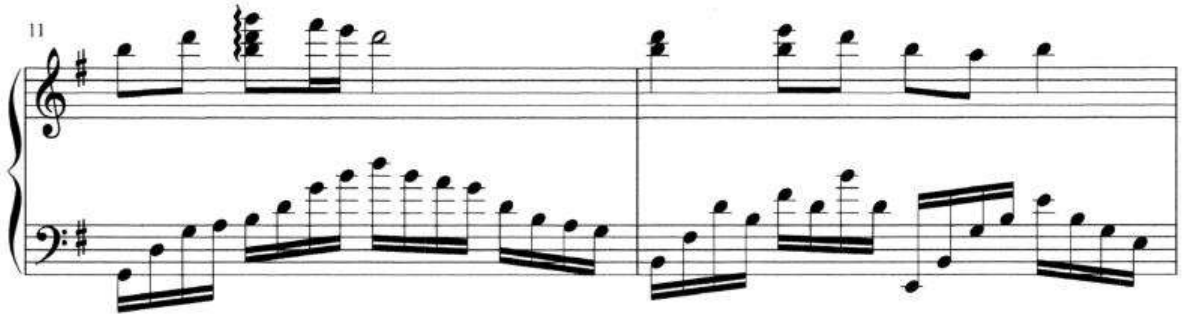
У плавну метро-ритмічну організацію вкраплюються синкоповані групи: восьма- дві шістнадцяті та восьма з крапкою та шістнадцята, що вносять риси легкої схвильованості. Мелодична лінія звучить на тлі арпеджованих, витриманих на цілий чи половину такту акордів (Приклад 1).



Приклад 1. Чу Ванхуа «Велика ріка» 1-7 т.т.

Використання пентатонічної мелодики поєднується з західною гармонією романтичного та імпресіоністичного спрямування. Нечаста її пульсація доповнює стриманий медитативний характер: G-dur – ^{1}| T ^{2}|T ^{3}| II_{43} ^{4}| II_{7}- D ^{5}| T_{43} - VI ^{6}| II_{64} – T_{65} ^{7}| VI – III_{6} ^{8}| S_{6} – II_{64} ^{9}| D – T_{64} ||. Послідовність III_{6} ^{8}| S_{6} на межі 7-8 тактів можна трактувати і за звучанням і за написанням, як перерваний зворот D^{6} ^{8}| VI^{6}. Відтинки суміжнощабельних послідовностей тризвуків, їх обернень ґрунтуються на фольклорних зразках.

Картину легкої схвильованості у другому реченні створено хвилеподібним арпеджіо (звуковим простором), що асоціюється з народженням води – джерелом, яке поступово набирає силу (Приклад 2).

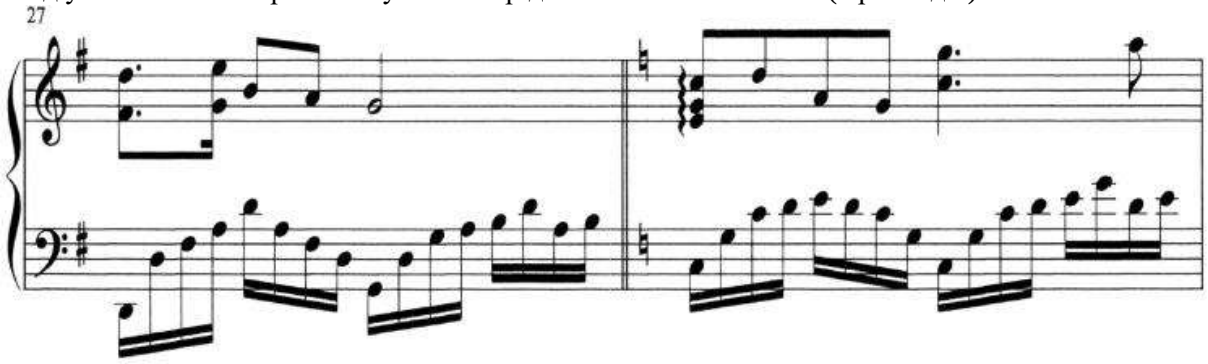


Приклад 2. Чу Ванхуа «Велика ріка» 11-12 т.т.

Поступово пентатонічна мелодична лінія збагачується арпеджіованими[2] співзвуччями переважно

на сильних та відносно сильних долях такту (8-11, 13-18 тт.). Мелодична лінія, яка проводиться варіантно супроводжується хвилеподібними арпеджіо (приклад 2). Також звертаємо увагу на перегармонізацію: G-dur – [10]| T [11]|T [12]| III [13]| II - D [14]| III - VI [15]| II – T [16]| VI – III [17]| S – II [18]| D – T ||. Загалом гармонічна послідовність стає простішою, переважно тризвуками в основному виді.

Характер другої частини А1 майже не змінюється: тут і в першому і в другому реченнях тлом для пентатонічних поспівок служать послідовності у виді арпеджіо. Незначним контрастом виступає перехід у тональність першого ступеня спорідненості: G-dur – C-dur (Приклад 3).



Приклад 3. Чу Ванхуа «Велика ріка», 27-28 т.т. (27 т.- завершення другої частини у G-dur*, а 28 т. – початок третьої у* C-dur *).*

Третя частина А2 відзначається переходом у тональність F-dur та ущільненням фактури у пентатонічних мелодичних поспівках – в веденням арпеджато.

A	A1	A2	Закл
Largo a capriccio	lento espressivo Andante	Allegretto	Allegretto Vivace
$a+a_1$	a_2+a_3	a_4+a_5	a_v
[1-18] 9+9	[19-36] 9+9	[37-54] 9+9	[55-57] 4
G –G	G – C	F – F	F

Схема з окресленою формою, тематичним матеріалом, структуруванням, тональним планом

Спокійний, урочистий, медитативний характер усієї композиції, окрім перелічених виражальних засобів, досягається прозорою, повітряною фактурою, звуковий простір (тематичний матеріал, фактурне та динамічне вирішення, метро-ритмічна організація) асоціюються з народженням води – джерелом, яке поступово набирає силу, перероджуючись у могутню стихію. Темпові ґрадації та повільні нарощення чи спади динаміки демонструють зміни, що відбуваються у відтінках настрою, образних та настроєвих трансформаціях. Цим градаціям підпорядковується будова та щільність акордів (їх розташування, октавні дублювання).

Завершується композиція коротким заключенням на вичленуванні тематичних елементів та метро-ритмічних синкопованих фігур, запозичених із трьох перших частин. Висхідний стрімкий пасаж по звуках мажорної пентатоніки в діапазоні чотирьох октав «зупиняється» та розчиняється на F-dur-ній тоніці з октавним дублюванням арпеджато осягаючи сім октав (від F^1 до f^4). Гармонічна послідовність у F-dur-і [55]| S - II [56]| D - T [57]| VI_{43} – – [58]| T|| у заключних 55-58 тактах, побудована на поєднанні пентатонічних відтинків, їх вертикалізації та європейській функційній гармонії відображає ясно виражений синтез східної та західної традицій, створюючи стан стійкості, ясності, умиротворення, спокійного згасання, просвітлення.

Висновок. У фортепіанній творчості одного з провідних китайських композиторів сучасності Чу Ванхуа, образ води є важливим філософським і мистецьким символом, асоціюючись із гнучкістю, гармонією, силою природи, духовною глибиною та єдністю людини з природою. Так трактуючи образ води він талановито реалізує його у творі «Велика ріка». Тричастинна варіантна композиція втілює образ ріки Янцзи – символу історичної тяглості, сили та духовності китайського народу. Образ води тут не є фоновим – він відіграє структуротворну і змістовну роль, формуючи як розвиток музичної тканини, так і глибинну семантику твору. Всі виражальні засоби підпорядковані композиторському задуму. Основою мелодики є мажорна пентатоніка в поєднанні з європейською гармонією (романтизм, імпресіонізм), що демонструє синтез західної та східної традицій. Динаміка, темп і фактура носять елементи звукозображальності, відображаючи рух води, стани та настрої людини: спокій і просвітлення, виражені в гармонійній та фактурній ясності.

Комплексний музикознавчий аналіз композиції «Велика ріка» Чу Ванхуа дозволяє глибше зрозуміти стилістичні особливості китайської фортепіанної музики: гармонійне поєднання традиційної культури з сучасними засобами виражальності.

Примітки:

«Місяць віддзеркалений в озері Ерцуань» Чу Ванхуа детально проаналізований у іншому дописі Ян Цзіліня «Композиція Чу Ванхуа «Місяць віддзеркалений в озері Ерцуань» – яскравий приклад фортепіанного аранжування твору для ерху»

[2] У цьому випадку необхідно розрізняти терміни ***арпеджіо (***ритмічно впорядковані послідовності звуків, які виписані окремою нотою) та терміном ***арпеджато,*** *arpeggiato* (це швидке взяття звуків акорду послідовно без точного ритмічного впорядкування,що позначається вертикальною хвилястою лінією перед кожним акордом; рух вгору чи вниз позначається стрілкою.

Список використаної літератури

1. Лао-цзи. *Дао де цзін* / Переклад з китайської Н. Головань. Київ : Наук. думка», 2001. 120 с.

2. Лінь Біцзя. «Спадщина та інновації традиційної китайської музичної культури в фортепіанних виконаннях», «*Журнал університету Суйхуа*», вип. 43, 2023 р. 林碧佳，《鋼琴演奏中對中國傳統音樂文化的承傳與創新》，《綏化大學學報》，第 43 期，2023 年。

3. Людкевич С. Дві проблеми розвитку звукозображальності. *Станіслав Людкевич. Дослідження, статті,рецензії, виступи.* Т. 1. Упорядк., ред., вступ. ст. і примітки З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. С. 62-150.

4. Чу Ванхуа. «Збірна музика та мистецтво Чу Ванхуа», Аньхойське вид-во літератури та мистецтва, вид. 2013 року. С. 178-195. 朱婉華：《朱婉華音樂藝術集》，安徽文藝出版社，2013 年版，第 178-195 頁。

5. Янь Ліньхун. «Про обтони – флажолети на гуціні та їх застосування в музиці», *Нові звуки Yuefu*, вип. 1, 2022 р. 顏臨紅：《論音頓--古琴中的旗語及其在音樂中的應用》，《悅府新聲》，2022 年第 1 期。

References

1. Lao Tzu. The Tao Te Ching (translated from the Chinese by N. Holovan). - Kyiv: Naukova Dumka Publishing House, 2001. - 120 p.)

2. Lin Bijia, “The Heritage and Innovation of Traditional Chinese Music Culture in Piano Performance”, Journal of Sohua University, Issue 43, 2023 林碧佳，《鋼琴演奏中對中國傳統音樂文化的承傳與創新》，《綏化大學學報》，第 43 期，2023 年。

3. Lyudkevich S. Two problems of the development of sound art. Stanislav Liudkevych. Studies, articles, reviews, speeches. Vol. 1. Compilation, editing, introduction and notes by Z. Stunder. Lviv: Dyvosvit, 1999. C. 62-150.

4. Chu Wanhua, «Music and Art Collections of Chu Wanhua» Anhui Literature and Art Publishing House, 2013 edition, pp. 178-195. 朱婉華:《朱婉華音樂藝術集》，安徽文藝出版社，2013 年版，第 178-195 頁。

5. Yan Linhong. «On Guqing overtones - flagellations and their applications in music», New Sounds of Yuefu, Issue 1, 2022 顏臨紅：《論音頓--古琴中的旗語及其在音樂中的應用》，《悅府新聲》，2022 年第 1 期。

THE DEPTHS OF WATER SYMBOLISM IN CHU WANHUA’S COMPOSITION *«THE GREAT RIVER»*

Jinlin YANG – Postgraduate student at the Department of Music Theory
Lviv Mykola Lysenko National Music Academy

A comprehensive analysis of the piano composition *The Great River* by Chinese composer Chu Wanhua, written in 1984, demonstrates that the composer’s musical language merges traditional thinking with modern artistic expression at the intersection of Western and Eastern cultures.

The musical and philosophical-aesthetic foundations of the composition are examined through the lens of water symbolism-a key image in traditional Chinese art. The image of water is not merely a background element; it plays a structuring and meaningful role, shaping both the development of the musical texture and the deep meaning of the work.

Attention is focused on the musical-expressive means through which the composer conveys the metaphor of the Yangtze River as an embodiment of power, historical continuity, spiritual depth, and national identity. The specific features of melody, harmony, texture, and architectonics demonstrate a synthesis of Western compositional technique with traditional Chinese aesthetics.

The analysis of *The Great River* allows for a deeper understanding of the stylistic features of contemporary Chinese piano music and its philosophically symbolic multidimensionality.

Key words: Chu Wanhua «The Great River», Chinese piano music, philosophical and figurative symbolism, genre, style, impressionism, romanticism, European music

UDC 78.071.1; 78.01

THE DEPTHS OF WATER SYMBOLISM IN CHU WANHUA’S COMPOSITION *«THE GREAT RIVER»*

Jinlin YANG – Postgraduate student at the Department of Music Theory
Lviv Mykola Lysenko National Music Academy

The purpose of the work is to explore the peculiarities of the musical language of the famous contemporary Chinese composer Chu Wanhua in the work «The Great River». To demonstrate how he embodies the philosophical and cultural symbol of water through a three-part variation form and appropriate expressive musical means.

The methodological basis of the work is determined by the structure and artistic specificity of the research object and includes a musical and stylistic approach and a comprehensive musicological and structural analysis of the musical material itself.

The scientific novelty of the work is determined by the fact that it is the first to study the piano composition «The Great River» and analyze the expressive means, architectonics, drama, and programmatic.

Conclusions. Music conveys the image of water not only as a natural phenomenon, but also as a metaphor for historical progress, spiritual depth, and national identity. In the piano piece «The Great River» this image is transformed into a sound language that combines traditional thinking with modern artistic expression, creating a deep cultural resonance between the past and the present, acting as an axis between Eastern and Western cultures.

Key words: Chu Wanhua «The Great River», Chinese piano music, philosophical and figurative symbolism, genre, style, impressionism, romanticism, European music.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 18.02.2025

УДК 78.08; 785.7

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ РИСИ ФОРТЕПІАННОЇ БАЛАДИ «ПІСНЯ ПАРТИЗАНІВ» ВАН ЛІСАНЯ

Дацянь ГАО – здобувач освітньо-наукового ступеня,
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів
https://orcid.org/0009-0009-3601-1450
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.956
814792440@qq.com

Стаття присвячена розгляду фортепіанного балади Ван Лісаня «Пісня партизанів» (1977 р.) як прикладу жанрової адаптації європейської інструментальної балади в китайському культурному контексті. Актуальність дослідження зумовлена потребою осмислення трансформації баладної традиції в умовах міжкультурного синтезу та розширення уявлень про типологію інструментальної балади XX століття. Метою статті є виявлення жанрово-стильових ознак балади у творчому осмисленні Ван Лісаня.

Простежено історичне походження теми (патріотична пісня «Пісня партизан» Хе Лутіна, 1937 р.), визначено вплив політичної ситуації (завершення Культурної революції) на поетику твору. Розглянуто варіаційну форму балади, побудовану на поступовій трансформації оригінальної теми, що забезпечує розвиток «музичного наративу». Наголошено на ролі тематичних варіацій у формуванні драматургії твору, які втілюють зміну психологічних станів: від ліричного споглядання до героїчного піднесення й трагічного напруження. Увагу приділено виконавським аспектам твору, а саме фактурним особливостям, динаміці, темповій градації, орнаментиці, імітації звучання традиційних китайських інструментів.

У підсумку доведено, що Балада «Пісня партизанів» поєднує інтонаційні особливості китайської авторської пісні з європейською баладною формою романтичного походження. Твір репрезентує варіант інструментальної балади з національною ідеєю, створюючи зразок героїко-патріотичного музичного наративу у межах жанру, що продовжує традицію балад Ф. Шопена та Е. Гріга. Отже, фортепіанна балада Ван Лісаня посідає важливе місце в історії китайської фортепіанної музики як твір, що поєднує елементи європейської жанрової традиції з оригінальним національним змістом. Цей твір відкриває нові перспективи для виконавських інтерпретацій та подальших наукових досліджень.

Ключові слова: фортепіанна балада, Ван Лісань, китайська фортепіанна музика, музичний твір, жанрово-стильові особливості, виконавство, музична форма.

Постановка проблеми. Ван Лісань – видатний китайський композитор, музичний педагог і громадський діяч, який присвятив своє життя створенню фортепіанних творів. У 1950-х роках його оголосили «правим ухилянтом» і він зазнав важких випробувань. Однак, Ван Лісань зумів створити унікальні композиції, що поєднували китайські національні традиції та європейські музично-стильові тенденції. Його творчість високо оцінена та відзначена численними нагородами. Творчий шлях Ван Лісаня залишається джерелом натхнення для майбутніх поколінь китайських музикантів.

Фортепіанний твір – Балада «Пісня партизанів» демонструє характерні жанрові ознаки інструментальної балади. У ньому поєднані риси китайського національного мистецтва з європейською музичною традицією. Інструментальна балада як жанр сформувалася в романтичну епоху у творчості Ф. Шопена, який перший звернувся до жанру фортепіанної балади. Митець втілив літературно-пісенний баладний наратив у сфері інструментальної музики. Таким чином, фортепіанна балада стала синонімом «музичного оповідання» чи «музичної розповіді», викладеного у структурі одночастинного твору з яскравою сюжетною драматургією розвитку.

Ці риси виразно проявляються у фортепіанному творі Ван Лісаня. Балада «Пісня партизанів»

© Дацянь Гао., 2025 р.

має розповідний характер, базується на матеріалі відомої китайської авторської патріотичної пісні. Твір насичений лірико-драматичними контрастами та образністю героїко-трагедійного плану. *Мета цієї статті* – виявити жанрово-стильові риси фортепіанної балади «Пісня партизанів» Ван Лісаня.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Методика дослідження спирається як на китайські, так і західні джерела, що дозволяє здійснити міжкультурне зіставлення традицій європейської балади з китайськими національними особливостями. Важливою методологічною опорою стали джерела, що аналізують національний стиль китайської фортепіанної музики [5, 6] та специфіку втілення національно-поетичних елементів у творчості Ван Лісаня [4, 7, 11]. Огляд наукових досліджень, присвячених творчості композитора, можна умовно розділити на дві групи: перша зосереджена на розкритті загальних аспектів стилю композитора [3, 11], друга – на аналізі окремих музичних творів [3, 9, 10]. Ці праці дали змогу визначити характерні ознаки композиторського стилю Ван Лісаня.

Виклад основного матеріалу дослідження. Джерелом фортепіанної балади Ван Лісана став твір одного з найвидатніших композиторів в історії Китайської Народної Республіки, директора Шанхайської музичної консерваторії Хе Лутіна (1903–1999 рр.). Твір «Song of the Guerillas» вважається визначним твором в історії музики Нового Китаю. Поява пісні пов'язана з історичними подіями, а саме з Інцидентом на мосту Марко Поло (Луґоуцяо)[1]. Ця подія стала початком повномасштабного вторгнення Японії до Китаю та ознаменувала початок Антияпонської війни.

Бойовий дух партизанів, їх відважність та віра в перемогу глибоко вразили композитора Хе Лутіна. Саме цей факт спонукав митця до написання пісні, в музиці якої він втілив звуки кулеметних черг у ритмічних ударах малого барабана, сигнали повітряної тривоги – у фанфарах, а швидку ходу партизанів – у стрімкій мелодичній лінії. Р. Краус зазначає, що: «Пісня партизанів» має неприємну схожість з англійською мелодією XVIII століття «Британським гренадером». Пісня була добре відома у Східній Азії на початку цього століття з японських шкільних пісенників» [5; 123].

Усе ж «Пісня партизанів» Хе Лутіна відіграла велике значення у визвольній боротьбі китайського народу. Вона підвищувала бойовий дух, підсилювала впевненість у перемозі. Пісня швидко стала популярною серед пересічних людей країни.

Композитор Вань Лісань написав фортепіанний твір – Балада «Пісня партизан» у 1977 році на пошану своєму наставнику Хе Лутіну, який високо цінував його талант. У 1990-х роках Хе Лютін навіть попросив Лісаня стати його наступником і обійняти посаду президента Шанхайської музичної консерваторії. Однак, із певних життєвих обставин цього не сталося.

Час написання твору співпадає із завершальними періодом Культурної революції, коли західна музика була заборонена в країні. В результаті, китайські музиканти стикнулися з браком репертуару, особливо, для «західних» інструментів. Культурна революція принесла додаткові труднощі, і Ван Лісань був відсторонений від викладання. Він повернувся на посаду викладача Інституту мистецтв Харбінського педагогічного університету лише в 1972 році, де працював аж до 2002 р.

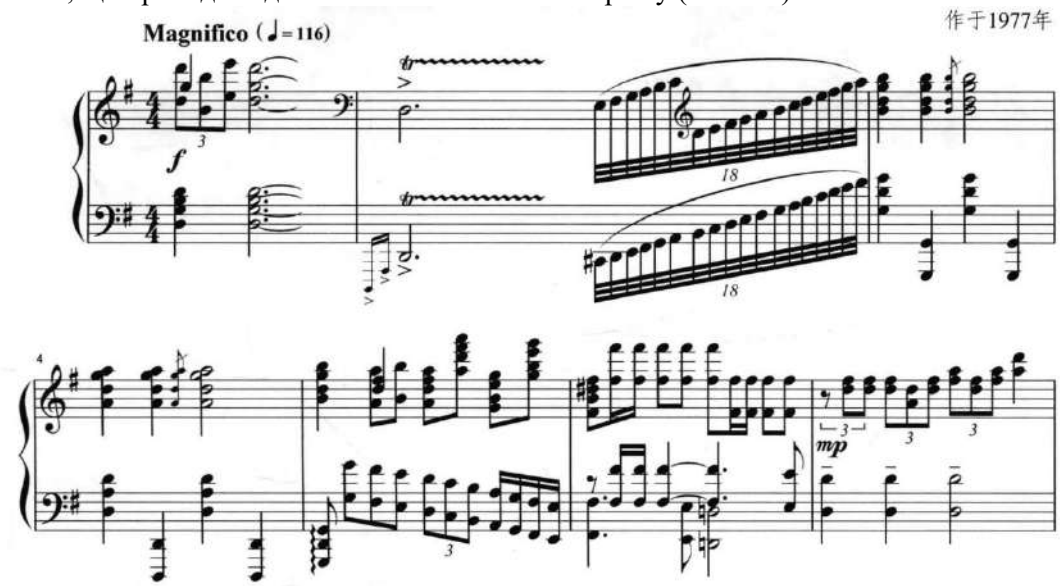
Повернувшись до своєї професії, Ван Лісань звернувся до написання фортепіанного твору на тему однойменної пісні Хе Лутіна. Описуючи музичну мову композиції, Ван Лісань зазначив: «Я використовував політональність, багато дисонансів і так далі, але жоден із них не був надто радикальним. Я написав цей твір у жанрі балади, бо вважав, що його буде легко зрозуміти. Тим не менш, цей твір є дуже складним технічно» [9; 7]. Незважаючи на наявність елементів політональності, Балада належить до більш «консервативних» творів композитора, таким чином, її музична мова висловлює «повагу» до музичних смаків Хе Лутіна.

«Балада – Song of the Guerillas» відзначається виразним наративним характером. Музичний твір «розповідає» слухачеві «історію без слів». Для жанру інструментальної балади, що склався у європейській музичній традиції, характерним є принципом сюжетного розгортання, подібно до літературної балади чи епічної пісні. У творі Ван Лісаня цей принцип проявляється у чергуванні контрастних розділів форми, що відповідають різним епізодам умовного сюжету поетичного тексту пісні про партизанів. Композиція має драматургічний план, що відповідає структурі оповідання: спочатку звучить вступ, що створює напружене очікування, далі викладається головна тема – «Пісня партизан», яка наскрізною «ниткою» проходить крізь твір. У композиції тема трансформується з варіаційними змінами, відтворюючи розгортання подій у музичній «розповіді». З розвитком музичної драматургії напруга зростає: з'являються нові епізоди та змінюється характер основної теми. Кульмінація твору позначена найбільшим емоційним напруженням, що підкреслено динамікою звучання. Розв'язка наступає у заключному розділі, що підсумовує «історію» змагання партизан.

Така наративна драматургія споріднює баладу Ван Лісаня з класичними зразками жанру, в яких музична форма підпорядкована «розповіді» про героїв чи події. Зрештою, цілісність наративної побудови забезпечує слухачеві відчуття завершеної історії: початок, розвиток і фінал сприймаються як логічні етапи одного епічного сценарію.

Варіаційний принцип розвитку тематичного матеріалу відіграє ключову роль у творі, адже відтворює сюжетну лінію. У баладі Ван Лісаня головна мелодія (тема «Пісні партизанів») проходить через серію варіативних перетворень, кожне з яких додає нові штрихи до загальної образно-емоційної картини твору. Кожна наступна інтерпретація теми відповідає новому «епізоду» історії, адже тема залишається впізнаваною, однак, її характер змінюється відповідно до розвитку подій. Така варіаційна форма споріднена з Баладою g-moll, op. 24 Е. Гріга, у якій композитор використав серію варіацій на норвезьку народну тему для вираження трагічного наративу. Подібно до Гріга, Ван Лісань застосовує варіаційність як композиційний засіб, що надає твору динаміки і цілісності. Тематичні перетворення забезпечують логічний зв'язок між розділами, їх послідовність укладена як «музична оповідь». У підсумку варіаційний розвиток не є самоціллю, а спрямований на створення «сюжетної» лінії. Це надає баладі органічності, її музична історія розвивається подібно до літературної, де повторювані мотиви-згадки видозмінюються під впливом обставин.

Балада написана у варіаційній формі: тема і чотири варіації. Основна тональність – G-dur. Відкриває твір розгорнутій вступ (1-16 тт.). Початкова тріольна октавна поспівка закличного характеру у високому регістрі на *f* імітує звуки горна. Появі трелі на звуці *«d»* у низькому регістрі у обидвох руках передує зупинка тоніці, що звучить на органному пункті домінанти. У наступному такті трель, що витримується протягом трьох долей переходить у стрімкий висхідний пасаж 32-ми тривалостями, що приводить до появи тематичного матеріалу (3-11 тт.).



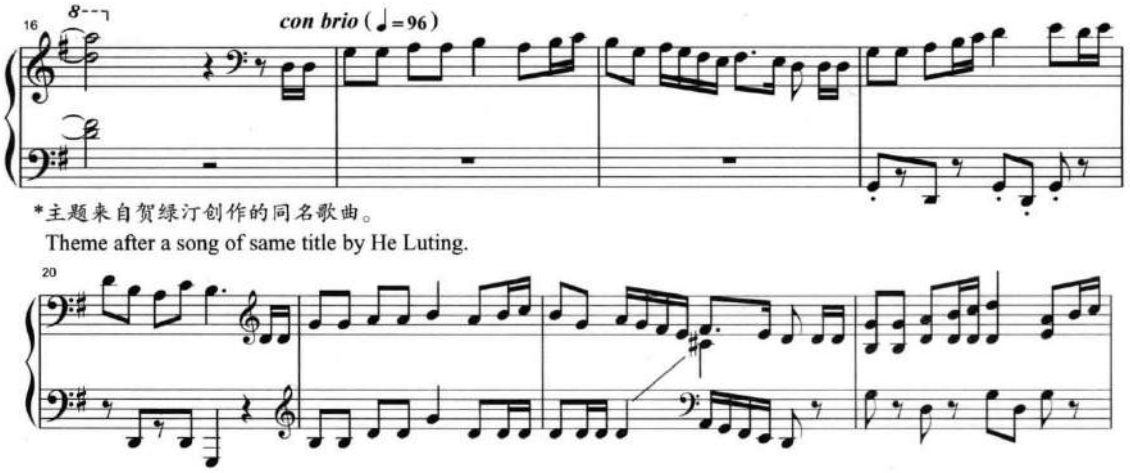
Приклад.1 Ван Лісань «Балада – Пісня партизанів». Вступ (1-7 тт.)

Риси мужності та відваги підкреслені широким діапазоном звучання фортепіано, що охоплює фактично всі регістри (від октавних стрибків у межах великої та контроктави до арпеджіованих тріольних підйомів до четвертої октави). На викладену четвертними тривалостями мелодію накладаються характерні барабанні ритмічні елементи (ритмічний елемент b).

Висхідні арпеджіовані пасажі акордів «закликають» до бою, повторюючись тричі у високому регістрі. У гармонії переважають тоніко-домінантові чергування, але у 10-11 тт. партії правої та лівої рук утворюють політональне звучання: на висхідні арпеджіо по тризвуку домінати у високому регістрі (D-dur) накладається висхідний акордовий хід (B-dur). Завершується побудова звучанням поєднанням двох співзвуч d-f-b+a-d-fis, утворюючи дисонуюче співзвуччя, що стає символом неспокою перед наступними подіями. Переходом до основної теми є раптова зміна динаміки на *p* та звучання початкового закличного мотиву.

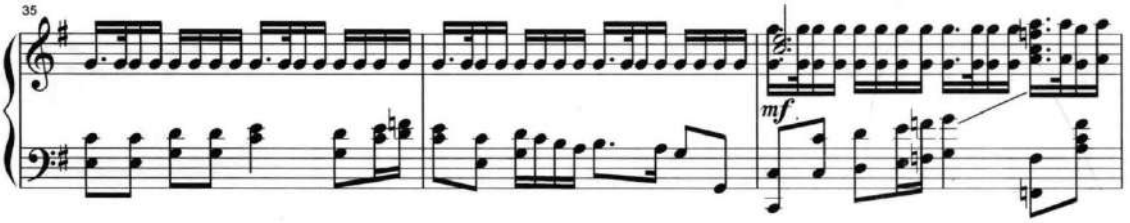
Тема, con brio (mm. 16-34). Після активного та драматичного вступу, з'являється тема, що повністю відповідає оригінальному варіанту пісні. Структура пісні «Song of the Guerillas» укладається у двочастинну репризну форму (a, a_1, b, a_2), де серединне речення містить контрастний тематичний матеріал. Тема балади повністю наслідує мелодію пісні, зберігає

тональність і форму. Основна тема фортепіанного твору проводиться у правій руці в середньому регістрі одноголосно, по мірі його розгортання фактура поступово наповнюється новими голосами.



Приклад 2. Ван Лісань «Балада – Пісня партизанів». Тема. Речення a (16-23 тт.)

Перша варіація (mm. 35-42). Перша варіація починається проведенням теми у лівій руці. Впродовж варіації основний тематичний матеріал з'являється у різних голосах, створюючи відчуття «діалогу». У тт. 35-40 композитор вводить звукозображальний елемент – характерну пунктирну пульсацію, що викликає асоціацію з барабанним супроводом військової ходи або автоматною чергою. На цьому фоні ліва рука проводить тему. Така фактурна організація, за аналогією з тактичним кроком партизан, передає відчуття злагодженого, але рішучого руху проти ворога.

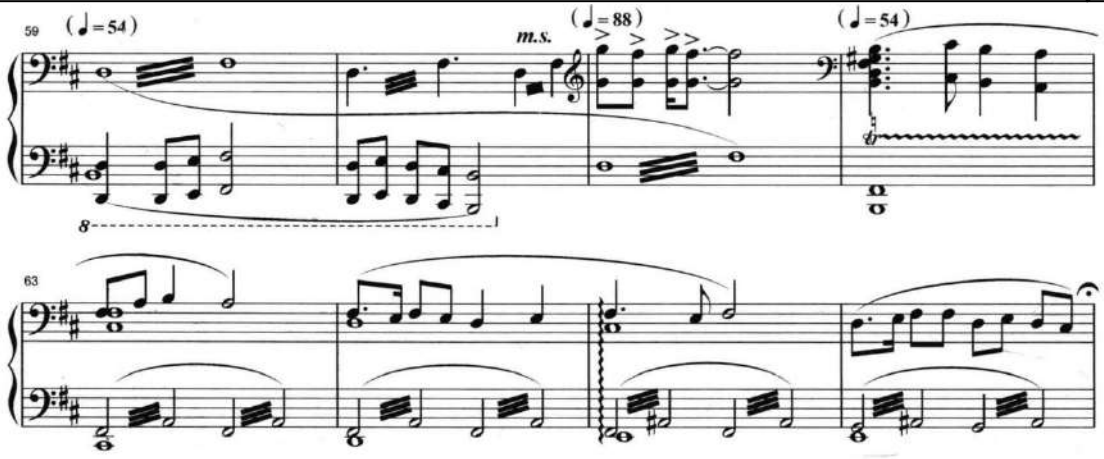


Приклад 3. Ван Лісань «Балада – Пісня партизанів». Перша варіація (35-37 тт.)

Тональний контраст створює серединне речення b, яке звучить у As-dur. Композитор не використовує модуляційний перехід, а вводить нову тональність шляхом співставлення. Драматичність підкреслена динамікою *ff* та агогічними змінами темпу. У репризі (реченні a_2) проведення теми завуальоване у русі тридцять других тривалостей, які накладаються на рух секстолями шістнадцятих у лівій руці. Ритмічною опорою стає повторення ноти c^3 вісімками, яка звучить як відгомін до початкової ритмічної пульсації варіації. Завершується варіація невеликою *зв'язкою* **(**тт. 51-54), яка «зупиняє» невпинний рух музики, приносить тимчасове заспокоєння перед наступною варіацією.

*Друга варіація (mm. 55–75) вносить не лише тональний, а й ладовий контраст***.** Похмуре емоційне тло *створює тональність h-moll, поява якої підкреслена секундових зсувом на м. 2 вниз від глибокого звучання «c» у низькому регістрі***.** Варіація загалом побудована на інтонаційному матеріалі речення *b* теми, що набуває загрозливого характеру, символізуючи жорстокість супротивника, що підкреслено форшлагами, тремоло, трелями. Відчуття пригніченості та напруженості надають тремоло у низькому регістрі та октавні низхідні секундові ходи у гостро ритмічній організації. Ці інтонаційно-ритмічні структури неодноразово повторюються впродовж варіації, як на фоні тремоло, так і в октавному подвоєнні в обох руках у дзеркальному відображенні, утворюючи секундові гостро дисонуючі звучання.

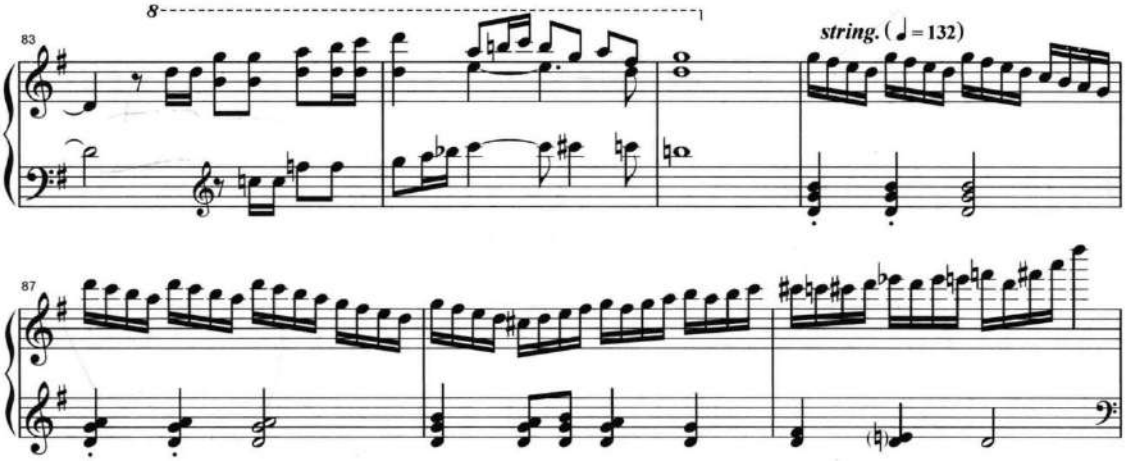
Контраст створює поява нового тематичного матеріалу – пентатонічної мелодії, що розгортається на фоні тремоло і сприймається як момент просвітлення у вирі страшної битви (62-65 тт.).



Приклад 4. Ван Лісань «Балада – Пісня партизанів». Друга варіація. Новий тематичний матеріал (59-66 тт.)

Скорботна мелодія стає символом мирного населення та передає його тяжкі військові випробування й страждання. У нижній лінії фактури, звучить в аугментації основний висхідний мотив теми, проведення якого переривається стрімкими пасажами та дисонуючим звучання зменшеного септакорду на *sf*. Невеликий перехід початково зберігає динамічну напругу, однак, пунктирні репетиції на звуці *d* на фоні тремоло приводять до її спаду.

Третя варіація (mm. 76-124). Тема звучить в основній тональності G-dur у канонічному викладі, що дає відчуття повернення початкового характеру твору. У серединному реченні *b* видозмінюється фактура, тема проводиться у партії лівої руки на фоні пасажів шістнадцятими у правій. При повторенні речення тема переходить у верхній регістр, супроводжується деякими гармонічними змінами, що приводять до модуляції у тональність A-dur. Це враження битви, де супротивники поперемінно здобувають успіхи. Такий імітаційний прийом типовий для опису військового маршу в китайській фортепіанній музиці.



Приклад 5. Ван Лісань «Балада – Пісня партизанів». Третя варіація. Серединне речення b (83-89 тт.)

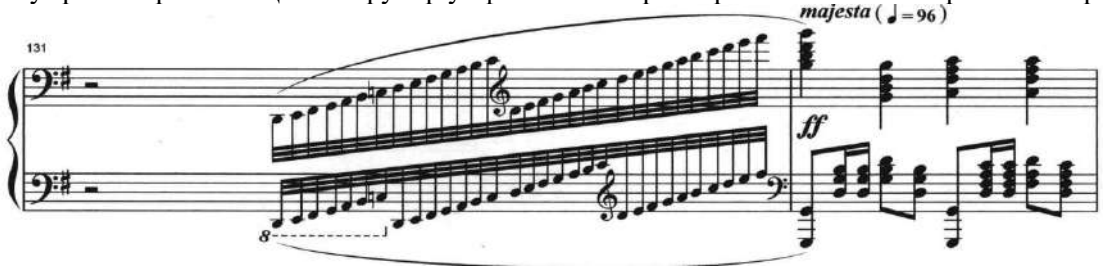
Наступний розділ форми у нотному тексті позначений Infervozoto, та містить ряд темпових позначень, що вказують на поступове збільшення темпу. Це розгорнута варіація, що відіграє роль кульмінації у творі. Тематичний матеріал проводиться знову, але у новій тональності з певними фактурними змінами: з'являється тріольний рух у партії лівої руки. Тема подається частково, тричі повторюється початковий мотив, який зупиняється низхідними пасажами. Такий виклад створює масштабну, симфонічного типу фактуру. Акомпанемент змінюється послідовностями висхідних і низхідних рухів тріолями октав та акордів, що символізують стрімку контратаку китайських військ. Далі знову проводиться матеріал *b*: акордовий виклад правої руки супроводжують хроматичні ходи у лівій. Октавні «кидання» акордів у високому регістрі приводять до появи закличного ритмічного елементу, а тема переходить у ліву руку. Її супроводжують тріольні висхідні арпеджіо зі вступу.

У тональності B-dur повертається основний мотив, його стверджувальний характер підкреслений динамікою *ff*. Широкі низхідні пасажі заповнюють «зупинки». З кожним проведенням мотиву відбувається зростання емоційної напруги, що приводить до кульмінації і появи закличного

елементу теми у правій руці. Його секвенційне перенесення на терцію вгору знову повертає тональність домінанти, що служить підготовкою до G-dur.

Зв'язка (mm. 125-130) побудована на акордових тремоло у високому регістрі, на фоні яких з'являється ритмічний елемент зі вступу та низхідні секундові інтонації з другої варіації.

Четверта варіація (mm. 131-157). Починається тривалим гамоподібним висхідним пасажем, який охоплює діапазон від D_1-f^3, що приводить до появи основного тематичного матеріалу – majesta. Варіація повертає тональність G-dur. Тема звучить на *ff*, у високому регістрі на тлі ритмічно виразного супроводу, який імітує ритм барабанів. Це ілюструє тріумфальний настрій партизанів після повернення з перемогою.



Приклад 6. Ван Лісань «Балада – Пісня партизанів». Четверта варіація (131-132 тт.)

Повторення матеріалу речення *a* розділене арпеджіо та характерним тріольним мотивом. Дана варіація побудована лише на першому реченні теми, у завершенні якої основні ритмо-інтонаційні мотиви вступу почергово проводяться у партії правої руки. Вісімкова організація у супроводі поступово втрачає звучання слабої долі, утворюючи тоніко-домінантову гармонічну опору. На цьому тлі, як своєрідне доповнення, знову повертається основна тема твору у високому регістрі на *pp*, створюючи характер просвітлення після великого бою. Ліричність та ніжність звучання теми нагадує світанок після важкої ночі. Імітаційний виклад початкового мотиву теми є зразком використання політональності, що утворена за рахунок лінеарного накладання голосів: у правій руці тема звучить в G-dur, а у лівій – F-dur. Завершується варіація інтонацією військового горна.

Кода починається у 158 такті (*a tempo*) Основний тематичний матеріал втрачає свою драматичність і звучить більш м'яко. Після *con chiasezza* йде каденційне завершення твору, побудоване на елементах теми. Таким чином, після кількох тактів ліричного звучання теми, розгортається потужна акордова фактура з низхідними октавами, поєднаними зі звучанням горна, що символізує оптимістичний настрій та рішучість до наступного бою. Отже, кода має власну драматургію, побудовану на контрастних зіставленнях матеріалу. Композитор детально вказує динаміку, темп та характер виконання. Динаміка зосереджена на *mp – p – mp – ff*.

Імітація тембрів китайських традиційних інструментів стає важливим елементом твору Вань Лісаня, відтворення звучання яких відбувається за рахунок музично-виразових засобів фортепіанної техніки. Наприклад, для передачі національного звукового колориту композитор у фортепіанній фактурі імітує звучання ударних інструментів. Гостро пунктирний ритм передає барабанні удари, створює відчуття маршовості та бойового духу партизан. Під час виконання «Балади» піаніст повинен забезпечити ритмічну чіткість фактурної організації, що складається з декількох мелодичних ліній.

У «Баладі» композитор вводить ряд аподжіатур: швидкі трелі та тремоло. Орнаментика виконує не тільки естетичну, а й структурну роль. Вона поєднує розділи форми у єдине ціле. Важливим у виконанні даного твору стає контроль динаміки, що забезпечує якість звуку інструменту та виразна артикуляція. Темпова варіативність твору позначена контрастним співставленням матеріалу, змінами характеру звучання, динамічними «сплесками».

Висновки. Фортепіанний твір Ван Лісаня «Балада – Пісня партизанів» поєднує в собі ознаки європейської інструментальної балади та національні риси китайської музики. Наративні риси проявляються у його музичній драматургії твору. Основний тематичний матеріал (пісня партизанів) проходить ряд трансформацій: від героїко-патріотичного звучання через похмурі та трагічні інтонації до тріумфального фіналу. Лірико-драматичні контрасти чергуються з маршовими ритмами й барабанними імітаціями, що посилює «бойовий дух» твору. Виконавські особливості твору пов'язані із високою технічною майстерністю, що полягає у чіткій артикуляції ритмо-інтонаційних елементів, контролем динаміки, стрімких пасажах, гнучких змінах темпу. Таким чином, балада Ван Лісаня посідає важливе місце в історії китайської фортепіанної музики як твір, що поєднує елементи європейської жанрової традиції з оригінальним національним змістом. Цей твір відкриває нові перспективи для виконавських інтерпретацій та подальших наукових досліджень.

Примітки:

Інцидент на мосту Марко Поло (Луґоуцяо) став приводом для початку Другої японсько-китайської війни. 7 липня 1937 р. відбулася сутичка між японською гарнізонною армією і ротою китайських військ, які охороняли міст Луґоуцяо.

Список використаної літератури

1. Almén Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

2. Fu X., Cherevko, K., & Pysmenna, O. Performing skills of Li Yundi in the context of China's leading trends in the piano art development. *Amazonia Investiga*. 2021. Vol. 10(46), 42-50. https://doi.org/10.34069/AI/2021.46.10.4

3. He Tao. *A performance guide to selected piano solo works of Wang Lisan.* Dissertation… for the degree Doctor of arts. Ball state university, Muncie, Indiana, 2020.

4. Kouwenhoven Frank. Wang Lisan. *Grove Music Online*. URL: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049477.

5. Kraus Richard Curt. *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music.* New York: Oxford University Press, 1989.

6. Le Kang. The Development of Chinese Piano Music. *Asian Culture and History.* 2009. 1, no. 2. P. 18-21

7. Qing Yu. The Musical Road of Mr. Wang Lisan. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. 2017. No. 113. P. 137-141.

8. Su Lanshen. Interview with Lisan Wang. *Piano Artistry.* 1998. 1. P. 6-12.

9. Wang Wenjun. The Analysis on Teaching of Piano Piece «The Roaring Waves» (《涛声》的教学分析). *National Music*. 2004. 178. No. 5. P. 35-38.

10. Wei Tingge. Wang Lisan's Piano Works (汪立三的钢琴创作). *Music Anthology*. 2007. P. 2-8.

11. Wu Rentana. *Poetic imagery in Lisan Wang's piano compositions.* A lecture-document presented to the School of Music and Dance of the University of Oregonin partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. 2019.

References

1. Almén Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

2. Fu X., Cherevko, K., & Pysmenna, O. Performing skills of Li Yundi in the context of China's leading trends in the piano art development. *Amazonia Investiga*. 2021. Vol. 10(46), 42-50. https://doi.org/10.34069/AI/2021.46.10.4

3. He Tao. *A performance guide to selected piano solo works of Wang Lisan.* Dissertation… for the degree Doctor of arts. Ball state university, Muncie, Indiana, 2020.

4. Kouwenhoven, Frank. Wang Lisan. *Grove Music Online*. URL: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049477.

5. Kraus Richard Curt. *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music.* New York: Oxford University Press, 1989.

6. Le Kang. The Development of Chinese Piano Music. *Asian Culture and History.* 2009. 1, no. 2. P. 18-21.

7. Qing Yu. The Musical Road of Mr. Wang Lisan. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. 2017. No. 113. P. 137-141.

8. Su Lanshen. Interview with Lisan Wang. *Piano Artistry.* 1998. 1. P. 6-12.

9. Wang, Wenjun. The Analysis on Teaching of Piano Piece «The Roaring Waves» (《涛声》的教学分析). *National Music*. 2004. 178. No. 5. P. 35-38.

10. Wei Tingge. Wang Lisan's Piano Works (汪立三的钢琴创作). *Music Anthology*. 2007. P. 2-8.

11. Wu Rentana. *Poetic imagery in Lisan Wang's piano compositions.* A lecture-document presented to the School of Music and Dance of the University of Oregonin partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. 2019.

GENRE AND STYLE FEATURES OF THE PIANO PIECE «BALLAD – SONG OF THE GUERILLAS» BY WANG LISAN

DaQian GAO – postgraduate student,
Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko

The article is devoted to the consideration of Wang Lisan's piano ballad «Song of the Guerillas» (1977) as an example of the genre adaptation of a European instrumental ballad in the Chinese cultural context. The aim of the article is to identify the genre and style features of the piano ballad in Wang Lisan's creative interpretation. The variational form of the ballad, built on the gradual transformation of the original theme of He Luting's song, is examined in detail. The role of thematic variations in the formation of the dramaturgy of the work, which embody the change of psychological states: from lyrical contemplation to heroic uplift and tragic tension, is emphasized. It is proven that the Ballad «Song of the Guerillas» combines the intonational features of a Chinese author's song with a European ballad form of romantic origin. The work represents a variant of an instrumental ballad with a national idea, creating a model of a heroic-patriotic musical narrative within the genre.

Key words: piano ballade, Wang Lisan, Chinese piano music, musical work, genre and style features, performance, musical form.

UDC 78.08; 785.7

GENRE AND STYLE FEATURES OF THE PIANO PIECE «BALLAD – SONG OF THE GUERILLAS» BY WANG LISAN

Daqian GAO – postgraduate student,
Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko

The *aim of the article* is to identify the genre and stylistic features of the piano ballade «Song of the Guerillas» in Wang Lisan's creative understanding.

Research methodology. The research methodology is based on both Chinese and Western sources, which allows for an intercultural comparison of the traditions of European ballads with Chinese national characteristics. An analysis of recent studies and publications devoted to the consideration of the work of the outstanding Chinese composer Wang Lisan was conducted.

Results. Wang Lisan's piano work – Ballade «Song of the Guerillas» combines the features of a European instrumental ballad and the national features of Chinese music. Narrative features are manifested in his musical dramaturgy of the work. The main thematic material (the song of the partisans) undergoes a few transformations: from heroic-patriotic sounding through gloomy and tragic intonations to a triumphant finale. Lyrical-dramatic contrasts occur with marching rhythms and drum imitations, which enhances the «fighting spirit» of the work. The performance features of the work are associated with high technical skill, which achieves a clear articulation of rhythmic and intonation elements, control of dynamics, rapid passages, and flexible changes of tempo.

The novelty lies in the analytical consideration of Wang Lisan's piano work Ballade «Song of the Guerillas», which allows for a deeper understanding of how the composer constructs a musical narrative in a genre traditional for European romantic piano music.

The practical significance of the study is related to the expansion of the piano repertoire. The results of the study provide a detailed report for pianists, helping to clarify the expressive and technical difficulties of the work and encouraging further study of Chinese contributions to the genre of piano ballads in the 20 th century.

Key words: piano ballade, Wang Lisan, Chinese piano music, musical work, genre and style features, performance, musical form.

Стаття надійшла до редакції 01.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.05.2025
Прийнято до друку 20.05.2025

УДК 7.072

REVIEW OF THE HISTORY OF RADIO THEATRE

Nigar Yasha gizi PRIMOVA – PhD student of the Institute of Architecture and Fine Arts of the National Academy of Sciences of Azerbaijan
https://orcid.org/0000-0002-4646-6696
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.957
arbokilona@gmail.com

The purpose of the article is to consider the historical development of radio theatre and its influence on society. It is noted that radio theatre, which first appeared in the early 20 th century, began to be widely used as a means of mass media, especially during the war years and in subsequent periods. The article presents the main stages of radio theatre, its technological and artistic development, as well as examples from different countries. It also compares classical and modern formats of radio theatre, emphasizing its connection with drama and acting. Finally, the role of this art form in the modern era and its future prospects are discussed.

Methods: The study used such methods as analysis of historical information, observation, comparison, systematization and generalization.

Scientific novelty: The article is the first in Russian scientific literature to systematically analyze the historical development of radio theater, consider the reasons for its emergence, stages of formation and innovations in this area. It is noted that from the beginning of the 19 th century to the present, the genre diversity of radio theater, the expansion of its technical capabilities and its impact on the audience have been considered. The article also introduces scientific novelty by analyzing the role of radio theater in intercultural communication and its integration with other forms of modern media.

Conclusions: The study shows that radio theater has developed over time, adapting to new technologies and changing audience demands. It plays an important role both in the production of classical literary works and in the formation of experimental genres. The widespread use of podcasts and Internet radio formats in modern times opens up new opportunities for radio theater. The article proposes further prospects for the development of radio theatre and its integration with multimedia platforms.

Key words: radio theatre, radio and media, innovations, technological changes.

*Introduction***.** Radio theater has emerged and developed as one of the most important artistic phenomena of the 20 th century. The idea of bringing theater art to a wide audience through sound waves became possible with the advent of radio technology and gained great popularity in a short time. This unique

© Nigar Yasha gizi Primova., 2025 r.

art form created the opportunity to present emotional and effective stories through sound and imagination alone, without the need for direct visual communication with the audience.

The history of the development of radio theater has gone through different stages around the world, acquiring unique stylistic and genre characteristics in different countries. Radio plays, which first appeared in Western countries at the beginning of the 20 th century, have become widespread in Eastern countries over time. In Azerbaijan, radio theater began to develop from the middle of the 20 th century and played an important role in bringing staged examples of national drama to a wide audience.

Methods: During the research, many methods were used, including analysis, observation, comparison, systematization and generalization.

Scientific innovation: This article systematically analyzes the historical development of radio theater, examining the reasons for its emergence, stages of formation, and innovations in this field.

Practical significance: The results of the study are useful for specialists, directors, playwrights, and people working in the field of media engaged in radio theater.

Review of the development of the theme. The substance of radio drama creation itself has evolved in the setting of new media, and the art of radio drama is kept alive by the mutually reinforcing pattern of diversity. Radio dramas and online dramas are the two primary subcategories of the radio drama production camp, and they are produced in distinct ways. The actions of heroic models serve as the primary inspiration for radio dramas, which are mostly based on melodramatic choices. There are more than 300 labels for each category, which broadens the scope of topics for radio dramas. Web radio dramas are primarily based on Internet literature IPs and derive audience categories of male and female frequencies. For men, these categories include suspense and thriller, officialdom, urban modernity, and metaphysical supernatural, while for women, they include ancient romance and modern romance [1; 40-42].

The development of radio plays has advanced due to the ongoing empowering of new media technologies. Both radio plays and online radio dramas have started to investigate the integration and innovation with new media in order to adjust to the features of the era of networking and digitalization, which has been accompanied by changes in communication medium, communication techniques, and content. In addition to giving radio drama additional platforms for expression and communication, this sort of integration expands the area available for audience engagement and content production.

The art of conventional radio play has been able to transition from aural communication to a varied symbiotic pattern mixing audio and visual thanks to the rise of cross-media communication. This communication method expands the audience for radio play while also improving its involvement and enjoyment. As an illustration, web radio drama draws some of its plot from web novels, which have already amassed a following throughout the time that they have been disseminated. Web authors will also collaborate with comics and animation production firms to obtain different means of distribution as their renown and popularity continue to grow. In a similar vein, dubbing studios will collaborate with online authors to provide voiceovers for the text.

Web authors will also collaborate with comics and animation production firms to obtain different means of distribution as their renown and popularity continue to grow. In a similar vein, dubbing studios will collaborate with online authors to provide voiceovers for the text. The three primary participants in the communication cycle are the audience, the creative, and the producer. Different modes completely expand the limitations of the art of radio plays by fusing the content of radio dramas with other media forms including text, images, and video. They even launch offline co-branding for food and beverages, cultural and creative co-branding, peripheral goods, and fan meetups [2; 56-61].

Meanwhile, CCTV and other conventional media are investigating media integration in the context of new media. Along with launching audio-only versions on CCTV's radio station and Cloud Listening, slow live recording and visualization versions in Central Video, and graphic plus video in the CCTV news client, all of CCTV's radio dramas have adopted a multi-platform release. On platforms like MicroBlog, WeChat, TikTok, and others that feature short, flat, and fast broadcasts, we have concentrated on condensing the topics that have the potential to veer off course by including brief videos of the actors or guests during the recording process.

To spread the word and garner a lot of interest and conversation, a brief video of the actor or guest during the recording will be included with the video [3; 117-121].

Also, some audio platforms utilize pop-ups, subtitles, cartoons, Vlogs, and other formats to fulfill the diverse demands of the audience and enhance the interactive effect, thanks to the ease that media technology offers in the mobile Internet era [4; 48-50].

By focusing just on radio drama, the conversation seeks to examine its distinctive qualities, components, and features that enhance its visual appeal and narrative effect. All things considered, the drama under discussion here acts as a springboard for comprehending the complexity of the dramatic arts, honoring its capacity to enthrall audiences and provide light on the human condition via a variety of narrative forms. The investigation of radio drama, in particular, provides an insight into the depth and adaptability of this hybrid genre, demonstrating its capacity to

captivate audiences and arouse strong emotions via the sheer force of sound and narrative skill [5; 53–59].

After all, the art of drama has existed from the first centuries of human existence. The drama's ancient beginnings have been the subject of significant debate. Stage, radio, television, one-act, and interactive plays are some of the formats in which this genre can be found. Each character and actor performs a scene that is recorded in the studio and then aired for the public to hear in this instance of the radio play. It symbolizes things that can only be expressed via sound. The plot and incident are the building blocks of the drama, whilst the narrative and design form the basis of the structural aspects.

It features both main and supporting characters, which are essential to the drama since they move the story along. It's a conversation that sparks other conversations amongst the performers. A key component of drama, sound effects produce sound effects and consequences and paint a picture of time and place that is related to both. Additionally, it has powerful music, which enhances the flavor and color of dramas with comedic or tragic themes. With Hamdi's help, actors and actresses must make sure that the story moves forward and concludes with a message that evokes powerful emotions and encourages good behavioral change [6; 3568-3572].

Main part. It is a well-known fact that radio is one of the most important discoveries that changed human life. The first meeting about radio was, first of all, with the emergence of the idea that radio waves exist and that the human voice can be converted into electromagnetic waves. It is also true that the first work on electromagnetic waves was started in the early years of the 19 th century by physicists Michael Faraday and James Clark Maxwell and continued towards the end of the 19th century by German physicist Heinrich Rudolf Hertz [7; 280].

Radio broadcasting began in the United States in the early 1920s, followed by England, France in 1922, Germany in 1923, and Turkey on May 6, 1927.

As with radio, although the history of the formation of the field of radio theater in the countries of the world is close, unlike radio, it was formed in different ways and in some cases was not easily accepted by listeners.

If we look at the history of the creation of radio theater, the 20 s of the 20 th century are noteworthy. In the early 1920 s, the play «Berlin News» by German playwright E. Toller was recognized as a classic of world radio theater [8, 270 p.].

Radio play, which is a branch of modern literary genres, is a unique genre independent of theater and other performing arts. Its «material» is the human voice, music and design effects. Since radio play is a genre based on sound and hearing, there is no visual spectator element here, as in theater art. Since the audience in theater art sees what is happening on the stage, their judgment is limited only to their visual impressions.

As for radio plays, the imagination of a person (listener) is meant here. The listener tries to imagine the presented world only under the influence of sounds, speeches and effects heard on the radio. This situation may be considered a disadvantage for radio plays at first glance, but in fact this feature is its main advantage. Because in the technique of radio theater, the chain of time and space is broken. The eye and vision leave all their functions to the ear and voice. Therefore, radio theater is «seen» through the ear. Thanks to these technical features, radio plays create an opportunity for the listener to enter the rich world of associations with various meanings on their own.

1. In the early years of radio theater, stage play texts were used. This situation created the impression that the radio play was also a theater play.

Radio plays occupy an important place in British radio broadcasting, as well as in Sweden, Italy, Poland, Norway and Denmark. The most important achievements of modern authors are playwrights such as M. Frisch and P. Karvas [9; 450].

Radio drama studies have made great efforts to present radio drama as an art form in its own right. As Tim Crook has noted, these efforts stem from the observation that «in most cultures, academics, media theorists and writers have not fully appreciated that the sound medium provided the medium in which a new genre of narrative was born». As a result, most studies have adopted a «textual» approach to radio drama. The value and necessity of this research effort is undeniable.

Radio drama has evolved through a series of stages, imitating traditional art, spectacle and literature, and borrowing from them ready-made artistic material, means of expression and creative methods.

The first radio dramatists were inevitably representatives of the only dramatic art form, theatre. According to Arthur John Gielgud, a theatre dramatist who made the transition to radio, the founder of the BBC Radio Drama Department, he was deeply depressed by the restrictions placed on him. He said that he was deprived of the opportunity to see the audience’s reaction to his stage plays.

However, playwrights began to write specifically for radio, and directors tried to produce such plays in radio theaters.

The phenomenon of radio drama appeared in America almost simultaneously with the emergence of radio theater. Radio drama gained wide popularity during its initial decade of development in the 1920 s. By the 1940 s, it was considered a popular form of entertainment on an international scale. With the advent of television in the 1950s, radio drama began to lose its audience. However, it remains popular in many countries around the world.

The unique novelty of radio theater as a genre was that it was able to simultaneously combine the achievements of radio journalism, literature, theater dramaturgy, and musical art.

Explaining the failures of the drama genre on the radio, A.A. Sherel wrote that music did not require so much attention, without it it is impossible to deeply understand and feel the artistic text, and even more so the dramaturgy «by ear». Radio dramaturgy stimulates the imagination, but in return requires the ability for associative thinking and empathy.

From the late 1930 to the mid-1940 s, drama programs dominated the activities of the largest US broadcasting networks. This was an unprecedented period in the experience of world broadcasting, when the play on the air was ahead of the traditionally considered pioneers of radio, such as light music and news programs.

According to the American playwright Arch Oboler, radio dramaturgy could have a larger audience in half an hour than Shakespeare gathered in his entire life.

The inexhaustible possibilities of radio theater attracted even the best writers of that time. Thus, at that time, radio plays were written by authors who had great influence in drama creation, such as Bertolt Brecht, Anna Segers, John Priestley, Leonhard Frank. In these years, radio plays by Heinrich Böll, Max Frisch, Peter Karvasz were also popular. It is interesting that at that time, not radio plays were written based on the best works of literature, but on the contrary, film scripts and novels were written based on the plots of radio plays. If we look at the history of radio in Turkey, we can say that after the fall of the Ottoman Empire, that is, during the years of the founding of the republic, continuous radio broadcasts began in Ankara and Istanbul in Turkey. It is also important to note that Mustafa Kemal Atatürk played a major role in the start of Turkish radio.

According to a study conducted by Radio magazine in 1946, if we look at the emergence of radio theaters in the world, we will see that radio theater occupied an important place among radio programs in the United States, and both new and old tragedy genres were represented here. As for the subject, at that time, preference was given to plays that dealt with society and everyday life.

On another continent of the world, in India, the situation was not so encouraging. In India, more than half of the population was so poor that they could not afford to buy a radio, no matter how cheap it was. Although the first radio broadcasts here were «talks and monologues», the poor paid more attention to music programs. Since there was no «language unity» in India, the language problem created serious difficulties. Therefore, at that time there was no concept of «national art» in India [10; 290]

In the late 1950 s, when television began to develop as an art form, radio dramaturgy virtually disappeared from American radio programs. One of the reasons that accelerated this was that radio plays were not financed by advertisers, who preferred television plays. Director Robert Altman's feature film «Friends» (2006) tells the story of one of the examples of this period – «Prairie Comrade», an American radio show.

In the middle and second half of the 20 th century, radio plays, like other genres of radio journalism, were at their peak in England. Later, plays on radio were staged by theater directors and even film directors, but after a while, radio plays began to be staged by special radio directors who perfectly mastered the features of radio theater.

BBC radio drama reached its peak in the 1950 s and 1960 s, during which time many major British playwrights either effectively began their careers at the BBC or adapted their works for radio. Playwright Caryl Churchill's early experience as a professional playwright was in radio work, and he wrote nine plays for BBC radio, starting with The Ants in 1962, before his stage work was recognised at the Theatre Royal in 1973. Joe Orton's dramatic debut in 1963 was a radio play called Up the Clumsy Stairs, broadcast on 31 August 1964.

Among the most famous works made for radio were Dylan Thomas's Under the Milk Tree (1954), Samuel Beckett's All Autumn (1957), Harold Pinter's A Little Pain (1959) and Robert Bolt's A Man of All Seasons [11; 230].

Beckett wrote several short radio plays in the 1950 s and 1960 s, his radio play first broadcast on BBC Three on 24 June 1959, and won the RAI Award in Italy that year.

Another director who produced plays for BBC radio was Alan Ayckbourn. Although he did not write for radio, many of his works were later adapted for radio. Other notable adaptations include Wyndham Lewis's The Age of Man, broadcast on BBC Three in 1955. Among the modern novels that were dramatized was the 1964 radio adaptation of Stan Barstow's The Kind of Love (1960) [12; 180].

If we look at the heyday of radio drama as a genre, we can say that this period coincides with the 50-70 s. In 1952, the «Scientific Radio Theater» appeared – it included a number of performances and radio compositions telling about the creative achievements of domestic scientists and technicians. The stage plays broadcast on the air could rightfully be considered the fruit of creative unity in the literary, scientific, and artistic radio.

After the advent of television, radio drama in the United States could not regain its former popularity. Most of the existing radio shows were completely canceled in 1960. The broadcast of radio shows that appeared during the «Golden Age» of US radio – «Tension and Your Truth», «Johnny Dollar» – was stopped on September 30, 1962 [13; 310].

During this period, certain work was also being done to revive radio drama. In 1964-65, ABC radio in

the United States broadcast the daily drama anthology program «Five Theaters». During this period, works by a new generation of playwrights also appeared, among which the works of Yuri Rasovsky, Thomas Lopez and humorist Harrison Keillor can be specially noted [14; 150].

Radio play is one of the most notable genres of radio broadcasting. This genre has been widely played around the world since the first radio plays. There is a special demand for this genre in developed countries and this genre is highly appreciated by listeners today. Japan, Germany, France, and Russia are considered leading countries in this field. However, in some countries, radio play still remains an undeveloped field. Kyrgyzstan can be noted among such countries. Thus, this genre is practically not developed in Kyrgyzstan. Currently, radio play as a genre of radio journalism in Kyrgyzstan is at a standstill. To date, listeners have been content with radio plays broadcast on radio stations in near and far abroad or with examples of this genre posted online on the Internet.

At this point, it should also be noted that from time to time some local broadcasters in the country are trying to take certain steps in this area. The radio plays of the «Creative Group 705», which have been broadcast on the radio «Intimak» (a local radio station in Kyrgyzstan) since October 2012, are noteworthy. This group produces radio plays in Russian and Kyrgyz. Examples of them include plays such as «Pour the Tea!», «Novruz», «Trash Can». Their scripts are quite witty, in the national spirit and well thought out [15; 340].

Conclusion: The study shows that radio theater has developed over time, adapting to new technologies and changing audience demands. It plays an important role both in the staging of classical literary works and in the formation of experimental genres. The widespread use of podcasts and internet radio formats in modern times opens up new opportunities for radiotheatre. The article proposes the future development prospects of radio theatre and its integration with multimedia platforms.

Список використаної літератури

1. Du Yuanzhi & Li Liwei. Paradoxical Drivers of Radio Drama Creation and Development Prospects. *Media*, (09), 2022. P. 40-42.
2. Wu Yutong The Integration Innovation and Breakthrough Strategy of Radio Drama in the New Media Context, Academic Journal of Humanities & Social Sciences, Published by Francis Academic Press, UK, 2025. P. 56-61
3. Bao Xijing. Strategies and Paths of Integration and Innovation of Mainstream Media Radio Drama-Taking CCTV 2022 Radio Drama as an Example. China Radio & TV *Academic Journal*, (01), 2024. P. 117-121.
4. Song Yang. Convergence Innovation and Development Path of Webcast Drama. *Media*, (04), 2022. P. 48-50.
5. Hashimi S. S., Jabarkhail A., & Awwab A. Dissecting Pashto Radio Dramas: An Examination of their Structural Fabric. Sprin Journal of Arts, Humanities and Social Sciences, 2 (10), 2023. P. 53–59.
6. Obaidullah Agheez, Fariduallah Andial, Noorullah Shaad, «Structural Elements of Pashto Radio Drama», International Journal of Current Science Research and Review, *Volume* 06 Issue 06 June 2023, Page No. 3568-3572.
7. Peers A. Sound and Storytelling in Radio Drama. University of Westminster, 2009, 280 p.].
8. Crisell A. Understanding Radio. Routledge, 1994. 270 p.
9. Crook T. Radio Drama : Theory and Practice. Routledge, 1999. 450 p.
10. Lewis P. Radio Drama Theory and Practice. Routledge, 1991. 290 p.
11. Benedetti J. The Art of the Actor : The Essential History of Acting from Classical Times to the Present Day. Routledge, 1999. 230 p.
12. McLeish R. Radio Production. *Focal Press*, 2005. 180 p.
13. Hendy D. Radio in the Global Age. *Polity Press*, 2000. 310 p.
14. Brockett O. G., & Hildy, F. J. History of the Theatre. Allyn & Bacon, 2007. 150 p.
15. Hand R. J., & Traynor, M. The Radio Drama Handbook: Audio Drama in Context and Practice. Bloomsbury, 2011. 340 p.

References

1. Du Yuanzhi & Li Liwei. Paradoxical Drivers of Radio Drama Creation and Development Prospects. Media, (09), 2022. R. 40-42.
2. Wu Yutong The Integration Innovation and Breakthrough Strategy of Radio Drama in the New Media Context, Academic Journal of Humanities & Social Sciences, Published by Francis Academic Press, UK, 2025. R. 56-61
3. Bao Xijing. Strategies and Paths of Integration and Innovation of Mainstream Media Radio Drama-Taking CCTV 2022 Radio Drama as an Example. China Radio & TV Academic Journal, (01), 2024. R. 117-121.
4. Song Yang. Convergence Innovation and Development Path of Webcast Drama. Media, (04), 2022. R. 48-50.
5. Hashimi S. S., Jabarkhail A., & Awwab A. Dissecting Pashto Radio Dramas: An Examination of their Structural Fabric. Sprin Journal of Arts, Humanities and Social Sciences, 2 (10), 2023. R. 53–59.
6. Obaidullah Agheez, Fariduallah Andial, Noorullah Shaad, «Structural Elements of Pashto Radio Drama», International Journal of Current Science Research and Review, Volume 06 Issue 06 June 2023, Page No. 3568-3572.
7. Peers A. Sound and Storytelling in Radio Drama. University of Westminster, 2009, 280 p.].
8. Crisell A. Understanding Radio. Routledge, 1994. 270 p.
9. Crook T. Radio Drama : Theory and Practice. Routledge, 1999. 450 p.
10. Lewis P. Radio Drama Theory and Practice. Routledge, 1991. 290 p.
11. Benedetti J. The Art of the Actor : The Essential History of Acting from Classical Times to the Present Day. Routledge, 1999. 230 p.

12. McLeish R. Radio Production. Focal Press, 2005. 180 p.
13. Hendy D. Radio in the Global Age. Polity Press, 2000. 310 p.
14. Brockett O. G., & Hildy, F. J. History of the Theatre. Allyn & Bacon, 2007. 150 p.
15. Hand R. J., & Traynor, M. The Radio Drama Handbook: Audio Drama in Context and Practice. Bloomsbury, 2011. 340 p.

УДК 7.072

ОГЛЯД ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ РАДІОТЕАТРУ

Нігяр Яшар гизи ПРИМОВА – здобувач освітньо-наукового ступеня **(**PhD), Інститут архітектури та образотворчого мистецтва, Національна академія наук Азербайджану

Мета статті – розглянути історичний розвиток радіотеатру та його вплив на суспільство. Наголошується, що радіотеатр, виникнувши на початку XX століття, став широко використовуватися як засіб масової інформації, особливо у воєнні роки та в наступні періоди. Подано основні етапи розвитку радіотеатру, його технологічний та художній розвиток, а також наведено приклади його використання з різних країн. Порівнюються класичні та сучасні формати радіотеатру, наголошується на його зв'язку з драматургією та акторською майстерністю; обговорюється роль цього виду мистецтва в сучасну епоху та його майбутні перспективи.

Методи дослідження: аналіз історичної інформації, спостереження, порівняння, систематизація та узагальнення.

Наукова новизна: вперше у вітчизняній (азербайджанській) науковій літературі системно аналізується історичний розвиток радіотеатру, розглядаються причини його виникнення, етапи становлення та інновації у цій галузі. Зазначається, що з початку XIX століття до теперішнього часу розглядається жанрове розмаїття радіотеатру, розширення його технічних можливостей та його вплив на аудиторію. Стаття також вносить наукову новизну, аналізуючи роль радіотеатру у міжкультурній комунікації та її інтеграцію з іншими формами сучасних медіа.

Висновки: Дослідження показує, що радіотеатр розвивався з часом, адаптуючись до нових технологій та змінних запитів аудиторії. Він відіграє важливу роль як у постановках класичних літературних творів, і у формуванні експериментальних жанрів. Широке використання подкастів та форматів інтернет-радіо в сучасності відкриває нові можливості для радіотеатру. У статті пропонуються подальші перспективи розвитку радіотеатру та його інтеграцію з мультимедійними платформами.

*Ключові слова***:** радіотеатр, радіо та медіа, інновації, технологічні зміни.

Стаття надійшла до редакції 18.04.2025
Отримано після доопрацювання 05.04.2025
Прийнято до друку 08.04.2025

УДК 373.3.015.31:796]:016

ФІЗИЧНІ ВПРАВИ В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ ВИКОНАВЦІВ ТАНЦЮ НА ПІЛОНІ

Тамара ДРАЧ – здобувач освітньо-наукового ступеня, Львівський державний університет фізичної культури ім. І. Боберського, тренер-хореограф Школи повітряної акробатики «Шоколад», Львів
https://orcid.org/0000-0002-7657-7004
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.958
drach.tamara@gmail.com

Танець на пілоні вимагає від виконавців хорошої фізичної та технічної підготовки. Традиційна програма з танцю на пілоні лише частково допомагає вирішенню фізичної підготовки виконавців. Для того, щоб удосконалити програму підготовки танцю на пілоні, нами розроблена комплексна програма фізичної та технічної підготовки у повітряній акробатиці та пілонному спорті, скерована на розвиток всіх потрібних фізичних якостей. Метою дослідження було перевірити ефективність комплексної програми фізичної та технічної підготовки на розвиток фізичних якостей виконавців. Завдяки проведеному дослідженню доведено ефективність комплексної програми фізичної та технічної підготовки у повітряній акробатиці та пілонному спорті та розвиток фізичних якостей виконавців, а також важливість фізичної підготовки для виконавців танцю на пілоні.

Ключові слова: танець на пілоні, комплексна програма, фізична підготовка, фізичні якості, молодший шкільний вік.

Постановка проблеми, її актуальність та зв'язок із важливими практичними завданнями. Танець на пілоні здобув заслужену популярність як вид спорту, різновид хореографії і, навіть, фітнес. Він допомагає розвинути у виконавців силу, витривалість, гнучкість. Програма підготовки у у цьому танці включає як технічну, так і фізичну підготовку, однак через недостатню методичну базу для підготовки у цих напрямах, важливим є розробка та вивчення можливостей розвитку всіх потрібних якостей виконавців для успішних виступів. Саме з цією метою була розроблена комплексна підготовка фізичної та технічної підготовки у повітряній акробатиці і пілонному спорті.

Останні дослідження та публікації. Важливість ґрунтовної технічної підготовки у танці на пілоні висвітлено в книзі Г. Олейник «Танець на пілоні» (2017) та Iryna Kartali «Pole dance fitness» (2018). Важливість технічної підготовки та фізичної підготовки у техніко-естетичних видах спорту

© Драч Т., 2025 р.

відображено у працях Сосіної В. Ю. (2021), Тодорової В.Г. (2018) Однак питання важливості фізичної підготовки у танці на пілоні ще не було достатньо досліджено у наукових працях.

Тож, *метою дослідження* стало питання перевірки ефективності комплексної програми фізичної та технічної підготовки у повітряній акробатиці та пілонному спорті на розвиток фізичних якостей виконавців, а також важливості фізичної підготовки у танці на пілоні.

Виклад основного матеріалу дослідження. Танець на пілоні – мистецтво, що вимагає від виконавця не лише високої технічної підготовки, танцювальної, акробатичної, гімнастичної, але й належної фізичної. Остання допомагає розвинути у виконавців силу, витривалість, координацію, допомогти в утриманні виконаних елементів протягом 3-4 с., що є вимогою до виконавців під час змагань.

Сміливі трюки та високі виси потребують неабиякої сили рук, ніг, спини у виконавців, саме тому була розроблена комплексна програма фізичної та технічної підготовки в повітряній акробатиці та пілонному спорті. Ця програма сконцентрована на всебічному розвитку виконавців, їх фізичних та технічних можливостей. Особливістю розробленою програми стало і те, що замість традиційної фізичної підготовки в процесі експерименту використано партерну гімнастику, яка допомагала у розвитку потрібних фізичних якостей.

Програма була поділена чотири етапи: підготовчий, базовий, основний, на етапі підготовки до змагань. Кожний етап включав в себе 39 годин занять. Учасники експерименту були поділені на контрольну (КГ) та експериментальну групи (ЕГ). Контрольна група займалася за традиційною програмою підготовки у танці на пілоні, тоді як Експериментальна займалася згідно розробленої комплексної програми фізичної та технічної підготовки у повітряній акробатиці та пілонному спорті, в якій передбачалися заняття з технічної підготовки на пілоні – 26 годин, 13 годин з яких відводилося на хореографічну підготовку. Під час кожного заняття як у КГ. Так і в ЕГ під час розігріву виконувалися вправи з фізичної підготовки.

В ЕГ програма фізичної підготовки суттєво відрізнялася, адже виконавцям було запропоновано виконувати невелику партерну гімнастику, що передбачала поєднання вправ класичного екзерсису в партері з силовим навантаженням на ті групи м'язів, які потрібно розвинути для роботи на повітряних полотнах та пілоні.

Для контролю якості експерименту та успішності програми, діти пройшли попереднє тестування з визначення рівня фізичної підготовки, а також були виконані антропометричні їх виміри, що включили: зріст, вагу, об'єм грудної клітини на вдиху, на видиху, перевірку пропорцій дитини. Також тестування проводилося на проміжному етапі, тобто через півроку після початку експерименту, для того, щоб прослідкувати динаміку розвитку фізичних якостей учнів.

Для тестування дітей створювалася група експертів, що складалася з тренерів: із хореографії, акробатики і повітряних полотен, – Школи повітряної акробатики «Шоколад» і студії танцю та спорту «RedMoon», на базі яких проведено педагогічний експеримент. Констатувальний експеримент проводився на початку впровадження експериментальної програми, а формувальний – після її завершення.

Тестування проходило за такими напрямами як оцінювання фізичних якостей, робота на снаряді (полотно чи пілон), хореографічна підготовка та акробатична підготовка.

Основним завданням базового (першого) етапу було розвинути силу ніг, вивчення нових рухів класичного екзерсису і введення V позиції. Це робота над розвитком танцювальності та технічної майстерності на спорядженні виконавців.

Перший етап містить вправи з хореографії та роботі на снаряді. Особлива увага приділяється підготовчим вправам фізичної підготовки, що дають змогу розвинути основні навички дитини, натягнутість стоп та колін, розвинути гнучкість та навчити тримати «aplomb», правильне положення тіла, в якому плечі та стегна знаходяться в одній площині.

На проходження цього етапу дається 39-40 год. Із них основна частина приділяється роботі на снаряді; раз на тиждень діти займаються хореографією.

Фізична підготовка включала в себе вправи для розвитку сили м'язів ніг: plie, battement tendu вперед, вбік, назад, ronds у партері по 4 рази; вправи для розвитку м'язів спини: підняття тулубу, лежачи на животі, з дотриманням III позиції рук – 20 разів; вправу для розвитку гнучкості спини: утримання положення міст біля пілону – 20 с.

Технічна підготовка складалася з вивчення таких елементів на полотні: шпагат, ластівка, вис із прогином у спині, обмотка однієї ноги, вис головою донизу, обмотуючись полотном, вис, шпагат та прогин із безпечним хватом руками, крутка з безпечним хватом, крутка з безпечним хватом двома руками.

Урок із хореографії складався з розминки біля опори, екзерсису біля опори, екзерсису на середині зали, allegro, обертання по діагоналі, а також поєднання хореографічних комбінацій з вправами на полотні.

Програма з хореографії містила вивчення таких вправ та понять як demi plie, battement tendu, passe parter, поняття напрямів, demi rond de jambe parter, battement tendu jete, положення ноги sur le

cou de pied, releve, por de bras, точки залу, положення корпусу *en face, epaulement, позиції рук, уклін, перше por de bras, крок польки; повороти, saute*.

Заняття другого етапу помітно ускладнюються у порівнянні з першим. На цьому етапі підготовки діти вже демонструють достатню організованість, їх рухи стають більш точними та виразними. На програму ІІ етапу підготовки відводиться 13 год. Заняття проходять 1 раз на тиждень по 1 год. Завданнями другого етапу є вивчення простих комбінацій *battements tendus jetes piques* та *battement fondu* біля опори класичного екзерсису, а також вивчення силових елементів на снаряді.

Другий етап передбачає фізичну підготовку, потрібну для цього рівня, засвоєння базових елементів на полотні, а також вправ класичної хореографії, які допоможуть розвинути хореографічні навички виконавців для їх пластично довершеного виконання на снаряді.

На проходження цього етапу передбачено 39-40 год., з яких 13 год. виділяється на класичну хореографію, 26-27 год. на вивчення базових елементів на полотні.

Фізична підготовка на цьому етапі передбачала виконання вправ для розвитку сили ніг: plie, battement tendu вперед, вбік, назад, demi ronds в партері – 8 разів кожною ногою; для розвитку м'язів спини та черевного пресу – піднімання тулубу у положенні лежачі на спині та животі з дотриманням ІІІ позиції рук по 30 разів; для розвитку сили м'язів всього тулубу – утримання тіла в положенні в упорі лежачи протягом однієї хвилини.

Технічна підготовка включала в себе виконання елементів на полотні: передня закладка з безпечним хватом, задня закладка з безпечним хватом, вис із ногою у петлі, прогин у спині з ногою в петлі, крутка.

Урок із хореографії містив розминку біля опори, екзерсис біля опори, екзерсис на середині зали, allegro, обертання по діагоналі, а також поєднання хореографічних комбінацій з вправами на полотні.

У програму з хореографії другого етапу підготовки входили вправи, які допомагають у підготовці до виконання вправ на полотні, а також хореографічно відпрацьованого підходу до снаряду та сходу з нього. Для цього рівня складності запропоновано вивчення таких вправ та понять: demi grand plie; battement tendu jete pique; rond de jambe parter en dehors та en dedans, battements fondu, battement frappe, battement releve lent, battement fondu; battement frappe, battement fondu, battement frappe, battement releve lent, rond de jambe en l'air, grand battement jete, retire, pas balance, temps lie.

Слід було поєднати вправи класичного екзерсису з вправами на снаряді другого рівня складності.

Навчальний матеріал третього етапу підготовки спрямований на зв'язок рухів корпусу, голови і позицій рук та ніг.

Фізична підготовка цього етапу передбачала виконання вправ класичного екзерсису в партері для розвитку сили мязів ніг (battement fondu, battement frappe, releve lan, grand battements – по чотири рази з кожної ноги), для розвитку сили мязів черевного пресу (підняття ніг 20 разів, лежачи на спині, руки – в ІІІ позиції, ноги в – І позиції), для розвитку сили мязів рук (згинання та розгинання рук в упорі на колінах– 20 разів).

Технічна підготовка включала в себе: вивчення таких елементів на снаряді, як «прапорець» з ногою в петлі, подвійна складка з ногою в петлі, крутка з ногою в петлі, крутка у подвійній складці, крутка навколо своєї вісі, крутка з ногою у петлі та прогином.

Заняття з хореографії цього етапу містять вивчення таких вправ і понять як: *battement tendu з demi plie: rond de jambe parter з por de bras; battement double frappe; releve lent; temps lie parter; pas de bourre; effacce, croisee; arabesque, tour chaine, tour en l'air: tour en dedans, changements de pied, pas echappe, pas assemble, pas jete, pas glissade, sisson ferme, petit-chasse.*

А також у процесі занять слід поєднувати вправи з хореографії з елементами на полотні та акробатики третього етапу підготовки.

Протягом четвертого етапу підготовки діти вивчають нові елементи рухів біля опори, такі як *double battement tendu* та *pur-le-pied* класичного ексерсису, крутки на снаряді зі зривами, комбінації вправ. Значну увагу приділяємо манері виконання елементів на снаряді, акторській майстерності. На програму четвертого етапу підготовки відводиться 13 год. Заняття проходять 1 раз на тиждень по 1 год.

Четвертий етап підготовки передбачає фізичну підготовку виконавців, технічну підготовку до змагань, а саме вивчення зв'язок і елементів на снаряді, які потрібні під час виступу на показових заходах або змаганнях. А також залучення хореографічної підготовки четвертого етапу: опанування вправ, які допоможуть у створенні образу в номері виконавців і хореографічних зв'язок, які використовуватимуться на змаганнях і виступах під час підходу до полотна, а також спусках, між виконанням елементів і фінальної частини номеру.

Фізична підготовка цього етапу передбачала виконання вправ класичного екзерсису в партері для розвитку сили мязів ніг, рук і тулуба, рухливості відповідних суглобів*(battement fondu, battement*

frappe, releve lan, grand battements вперед, вбік, назад – вісім разів із кожної ноги; підняття ніг 40 разів, лежачи на спині, руки – в III позиції, ноги в – I позиції; згинання та розгинання рук в упорі на колінах – 40 разів, виконання положення «міст» на середині зали – 4 рази).

Технічна підготовка включала розминку, заняття на снаряді, вивчення елементів на полотні, заминка. У розминку включені також вправи з акробатики.

Урок із хореографії містить розминку біля опори, екзерсис біля опори, екзерсис на середині залу, *allegro,* обертання по діагоналі, а також поєднання хореографічних комбінацій з вправами на полотні.

У процесі занять на снаряді вивчаються такі елементи як *«вісімка»,* крутка в закладці з безпечним хватом, крутка зі звичайним хватом, *«вітряк»* композиції елементів на полотні, крутка навколо своєї вісі, подвійна крутка, вивчення елементів на полотні для концертного номеру.

Заняття з хореографії містять вивчення таких вправ та понять як: *double battement tendu, pur-le-pied balançoire, demi rond de jambe, batement soutenu, battement double frappe, petit battement sur le cou de pied, pas tombé, battement developpe.*

На цьому етапі підготовки важливо приділяти увагу вивченню танцювальних зв'язок та зв'язок на полотні, а також поєднувати їх разом.

Експериментальна перевірка ефективності впливу засобів комплексної програми фізичної і технічної підготовки у повітряній акробатиці та пілонному спорті на розвиток фізичних якостей учнів початкових класів здійснювалася за допомогою таких фізичних вправ:

- міст, шпагат правою, шпагат лівою, прямий шпагат– застосовано для перевірки розвитку гнучкості;
- утримання тіла в положенні упору лежачи, згинання та розгинання рук в упорі лежачи – застосовано для перевірки розвитку силової витривалості.

Результати експерименту дають можливість стверджувати про ефективність комплексної програми фізичної і технічної підготовки засобами повітряної акробатики та пілонного спорту для розвитку гнучкості та силової витривалості.

Унаслідок запровадження комплексної програми, статистично істотні зміни відбулися в показниках гнучкості під час виконання повздовжнього шпагату правою та лівою ногами в ЕГ як у межах групи, так і порівняно з показниками КГ. У межах ЕГ під час проведеного експерименту статистично істотно поліпшилися показники гнучкості у виконанні повздовжнього шпагату правою – на 2,71 см: із -2,53±2,31 до 4,33±1,03 (за $p<0,05$); повздовжнього шпагату лівою – на 9,17 см: із - 4,7± 1,47 до 4,47±1,17 (за $p<0,05$).

Під час виконання вправ «Міст» та «Поперековий шпагат» виявлено незначні поліпшення у розвитку гнучкості, однак вони не носять статистично значущого характеру (за $p>0,05$). Це, в свою чергу, спонукає до перегляду величини навантаження, підбору різноманіття фізичних вправ, спрямованих на розвиток гнучкості хребта та кульшового суглобу.

Щодо розвитку гнучкості в дівчат КГ, то статистично істотно змінилися показники під час виконання повздовжнього шпагату правою на 6,86 см: із –5,47±1,45 до – 0,67±1,97 (за $p<0,05$) та поперекового шпагату – на 2,4 см: із 0,6±2,61 до 3,0±2,29 (за $p<0,05$).

Під час виконання фізичних вправ «міст» та «шпагат лівою» показники КГ поліпшилися, однак не носять статистично істотного характеру (за $p>0,05$) (табл. 1).

Таблиця 1

Показники розвитку гнучкості в ЕГ і КГ (n=30)

Групи	До експ. $\overline{x} \pm S_{\bar{x}}$	Після експ. $\overline{x} \pm S_{\bar{x}}$	Зміна показника см	T	p
Вправа: «Міст», см					
ЕГ (n=15)	45,07 ±5,42	37,13±3,79	7,94	1,2	p>0,05
КГ (n=15)	33,73±1,97	28±1,85	5,73	0,69	p>0,05
Вправа: « Шпагат правою», см					
ЕГ (n=15)	-2,53±2,31	4,33±1,03	6,86	2,71	p<0,05
КГ (n=15)	-5,47±1,45	-0,67±1,97	6,86	2,40	p<0,05
Вправа: « Шпагат лівою», см					
ЕГ (n=15)	-4,7± 1,47	4,47±1,17	9,17	2,93	p<0,05
КГ (n=15)	3,47±3,69	4,73±3,42	0,83	0,25	p>0,05
Вправ: «Шпагат прямий»,см					
ЕГ (n=15)	-5,6± 1,83	-2,73±1,39	2,87	1,95	p>0,05
КГ (n=15)	0,6±2,61	3,0±2,29	2,4	2,55	p<0,05

Виявлена динаміка розвитку гнучкості у дітей молодшого шкільного віку в ЕГ і КГ спонукала до проведення порівняльного аналізу ефективності застосування комплексної програми фізичної та технічної підготовки у повітряній акробатиці та пілонному спорті. Проведене дослідження засвідчило ефективність розробленої нами програми на розвиток гнучкості, оскільки за всіма досліджуваними параметрами виявлено статистично значущі зміни у показниках ЕГ порівняно з КГ (табл. 2).

Таблиця 2

Порівняння показників розвитку гнучкості упродовж експерименту між ЕГ і КГ (n=30)

Групи	До експ. $\overline{x} \pm S_{\overline{x}}$	T	p	Після експ. $\overline{x} \pm S_{\overline{x}}$	T	P
Вправа: «Міст», см						
ЕГ(n=15)	45,07 ±5,42	1,966	p>0,05	37,13±3,79	2,17	p<0,05
КГ(n=15)	33,73±1,97			28±1,85		
Вправа: «Шпагат правою», см						
ЕГ(n=15)	-2,53±2,31	1,076	p>0,05	4,33±1,03	2,25	p<0,05
КГ(n=15)	-5,47±1,45			-0, 67±1,97		
Вправа: «Шпагат лівою», см						
ЕГ(n=15)	-4,7±1,47	2,071	p>0,05	4,47±1,17	2,55	p<0,05
КГ(n=15)	3,47±3,69			4,73±3,42		
Вправа: «Прямий шпагат»						
ЕГ(n=15)	-5,6±1,83	1,945	p>0,05	-2,73±1,39	2,15	p<0,05
КГ(n=15)	0,6±2,61			3,0±2,29		

Інструментарієм перевірки впливу комплексної програми фізичної та технічної підготовки засобами повітряної акробатики та пілонного спорту на розвиток силової витривалості слугували дві фізичні вправи – «Згинання та розгинання рук в упорі на колінах» та «Утримання тіла в упорі лежачи».

Під час виконання цих двох вправ виявлено статистично істотні зміни у показниках ЕГ. Так, при виконанні згинання та розгинання рук в упорі на колінах, результати дівчат поліпшилися на 6,77 рази: з 21,93±1,2 до 33,13±1,14 (за p<0,001); утримання тіла в упорі лежачи («планка») – на 162,67 с: із 125,33±11,66 до 288,0±18,18 (за p<0,001).

Щодо показників КГ, то встановлено статистично істотне зростання середніх результатів лише під час виконання згинання та розгинання рук в упорі на колінах: із 25,27±1,13 до 29,07±1,31 рази (p<0,05). Під час виконання утримання тіла в упорі лежачи приріст становить 16,86 с, проте статистично істотної різниці у показниках до та після експерименту не встановлено (за p>0,05) (табл. 3).

Таблиця 3

Показники розвитку силової витривалості ЕГ і КГ упродовж експерименту (n=30)

Групи	До експ. $\overline{x} \pm S_{\overline{x}}$	Після експ. $\overline{x} \pm S_{\overline{x}}$	Зміна показника раз/с	t	p
Вправа «Згинання та розгинання рук в упорі на колінах», рази					
ЕГ (n=15)	21,93±1,2	33,13±1,14	11,2	6,77	p<0,001
КГ (n=15)	25,27±1,13	29,07±1,31	3,8	2,19	P<0,05
Вправа «Утримання тіла в положенні в упорі лежачи», с					
ЕГ (n=15)	125,33±11,66	288,0±18,18	162,67	7,53	p<0,001
КГ (n=15)	198,47±36,18	215,33±28,01	16,86	0,37	p>0,05

Порівняльний аналіз показників силової витривалості між ЕГ та КГ дає можливість стверджувати, що розроблена комплексна програма фізичної та технічної підготовки із застосуванням засобів повітряної акробатики та пілонного спорту позитивно впливає на розвиток цієї фізичної якості. Встановлено статистично значуща різниця у показниках силової витривалості під час виконання згинання та розгинання рук в упорі на колінах та утримання тіла в упорі лежачи (табл. 4).

Таблиця 4

Порівняння показників силової витривалості упродовж експерименту між ЕГ і КГ (n=30)

Групи	До експ.	T	P	Після експ.	t	P
	$\overline{x} \pm S_{\bar{x}}$			$\overline{x} \pm S_{\bar{x}}$		
Вправа «Згинання та розгинання рук в упорі лежачи», рази						
ЕГ(n=15)	21,93 ±1,2	2,02	p>0,05	33,13±1,14	2,24	p<0,05
КГ(n=15)	25,27±1,13			29,07±1,31		
Вправа «Утримання тіла в положенні в упорі лежачи», с.						
ЕГ(n=15)	125,33±11,66	1,92	p>0	288,0±18,18	2,18	p<0,05
КГ(n=15)	198,47±36,18		,05	215,33±28,01		

Таким чином, результати експерименту засвідчили ефективність розробленої нами комплексної програми фізичної та технічної підготовки засобами повітряної акробатики та пілонного спорту, оскільки виявлено статистично істотні зміни у розвитку провідних фізичних якостей для цього виду рухової активності – гнучкості та силової витривалості.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Таким чином, завдяки проведеному дослідженню, визначено ефективність комплексної програми фізичної та технічної підготовки на розвиток фізичних якостей виконавців, а також важливість фізичної підготовки у танці на пілоні. Наступні дослідження плануємо присвятити питанню важливості фізичної підготовки у повітряній акробатиці в процесі підготовки до змагань.

Список використаної літератури

1. Олейник Г. Танец на пилоне. Одеса, 2017. 175 с.

2. Сосіна В. Ю. Хореографія в спорті: навч. посіб. Київ : Олімпійська літ., 2021. 276 с.

3.Тодорова В. Г. Хореографічна підготовка в техніко-естетичних видах спорту: монографія. Львів : ЛДУФК, 2018. 252 с.

4. Kartali I. Pole dance fitness. 1st edition. Meyer & Meyer Media, 2018. 416 p.

5. POSA Pole sports and art federation [Internet]. 2024 [cited 2024 May 21]. Available from: https://www.posaworld.org/documents/

6. Pole UNIVERSE 2021 [Internet]. 2021 [cited 2024 May 21]. Available from: royalpoledance.com/pu.html

7. Ukrainian Pole sport and Aerial acrobatics Federation [Internet]. 2024 [cited 2024 May 21]. Available from: https://www.polesportua.org/sport-na-piloni.

References

1. Oleinyk H. Tanets na pylone. Odesa, 2017. 175 s.

2. Sosina V. Iu. Khoreohrafiia v sporti: navch. posib. Kyiv : Olimpiiska literatura; 2021. 276 s.

3.Todorova V. H. Khoreohrafichna pidhotovka v tekhniko-estetychnykh vydakh sportu: monohrafiia. Lviv : LDUFK; 2018. 252 s.

4. Kartali I. Pole dance fitness. 1st edition. Meyer & Meyer Media, 2018. 416 p.

5. POSA Pole sports and art federation [Internet]. 2024 [cited 2024 May 21]. Available from: www.posaworld.org/documents/

6. Pole UNIVERSE 2021 [Internet]. 2021 [cited 2024 May 21]. Available from: http://www. royalpoledance.com/pu.html.

7. Ukrainian Pole sport and Aerial acrobatics Federation [Internet]. 2024 [cited 2024 May 21]. Available from: https://www.polesportua.org/sport-na-piloni.

UDC 373.3.015.31:796]:016

IMPORTANCE OF PHYSICAL TRAINING FOR POLE DANCE PERFORMERS

Tamara DRACH – Post-graduate student of Lviv State University of physical culture named after Ivan Bobersky, Trainer-choreographer of the School of aerial acrobatics «Chocolate», Lviv

Pole dance requires good physical and technical training from the performers. The traditional pole dance program only partially helps to solve the problem of physical training of performers. In order to improve the training program in pole dance, we developed a comprehensive program of physical and technical training in aerial acrobatics and pole sports, which is aimed at developing all the necessary physical qualities. Pole dancing is an art that requires not only good technical training, dance, acrobatic, gymnastic, but also good physical fitness. Physical training helps to develop strength, endurance, coordination, and helps to hold the performed elements for 3-4 seconds, which is a requirement for performers during competitions. Daring tricks and high hangs require great strength in the arms, legs, and back of the performers, which is why we decided to develop a comprehensive physical and technical training program in aerial acrobatics and pole sports. This program was focused on the comprehensive development of performers, their physical and technical capabilities. The peculiarity of the program we developed was that instead of traditional physical training, our experiment used *par terrre* gymnastics, which helped to develop the necessary physical qualities. The purpose of our study was to test the effectiveness of a comprehensive physical and technical training program on the development of performers' physical qualities. The study proved the effectiveness of a comprehensive program of physical and technical training in aerial acrobatics and pole sports and the development of physical

qualities of performers, as well as the importance of physical training for pole dancers.

Key words: pole dance, complex program, physical training, physical qualities, primary school age.

Стаття надійшла до редакції 24.01.2025
Отримано після доопрацювання 03.02.2025
Прийнято до друку 7.02.2025

УДК 77.01/.08+77.04

ВІД ЗАСНУВАННЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ ПІКТОРІАЛЬНОЇ ФОТОГРАФІЇ ДО НЕОПІКТОРІАЛІЗМУ ФОТОМИСТКИНІ СВІТЛАНИ ТКАЧЕНКО

Лілія ШПИРАЛО-ЗАПОТОЧНА – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри менеджменту мистецтва, Львівська національна академія мистецтв, м. Львів
https://orcid.org/0000-0001-5465-6660
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.959
lilia_shp@ukr.net
Іван ДУДИЧ – старший науковий співробітник
Музично-меморіальний музей Соломії Крушельницької у Львові
https://orcid.org/0009-0006-6876-085X
dudychart@gmail.com

Розглянуто в історичному контексті основні аспекти становлення пікторіальної фотографії та її вплив на формування нового візуального контенту в царині художньої фотографії. Приділено увагу висвітленню творчості окремих вітчизняних художників-пікторіалістів другої пол. XIX – початку XX століття, котрі були долучені до світових мистецьких процесів та сприяли популяризації українського фотографічного мистецтва на міжнародній арені. Простежено формування художнього статусу фотографії як одного з видів образотворчого мистецтва, який за формальними засобами та творчою складовою споріднений з живописними та графічними творами класиків світового мистецтва. На прикладі виставкового проєкту фотомисткині Світлани Ткаченко простежено формування нового мистецького напряму – неопікторіалізму. Виявлено особливості творчого методу неопікторіалізму, його зв'язок із традиціями та технологічними новаціями сьогодення, залученням та використанням інструментів штучного інтелекту в процесі творчого експерименту.

Ключові слова: фототвори, пікторіальна фотографія, неопікторіалізм, фотомисткиня, образотворче мистецтво, виставковий проєкт.

Постановка проблеми. Художня фотографія як один із провідних видів образотворчого мистецтва перебуває сьогодні в лоні активних трансформаційних процесів. Інтеграція новітніх технологій в творчі процеси відкриває все нові горизонти для створення інноваційних рішень у сфері візуального мистецтва [7]. Зацікавленість художньою фотографією як з боку митців, так і арт-спільноти зростає з кожним роком. На престижних міжнародних арт-форумах твори фотомитців посідають почесне місце та користуються популярністю, зважаючи на їх художню цінність і комерційну привабливість.

З огляду на значну затребуваність і популярність даного мистецького продукту в широких верствах суспільства та професійного арт-товариства зокрема, виникає потреба в більш ретельному вивченні художньої фотографії як феномену образотворчого мистецтва та висвітленні творчості митців, які працюють у цій сфері. Враховуючи те, що в тренді сьогодення спадщина минулих епох і новітніх цифрових технологій виступають в тандемі, з'ясування становлення, шляхів і напрямів розвитку художньої фотографії, її інноваційного контенту як ніколи актуалізуються та вимагають свого повноцінного дослідження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У ділянці теорії фотографії велике пізнавальне значення мають дослідження як зарубіжних, так і вітчизняних авторів. Видані в різний період, зосереджені на різних аспектах висвітлення проблематики, вони заклали важливе теоретичне підґрунтя для подальших досліджень. Серед зарубіжних дослідників слід виділити праці В. Беньяміна, С. Зонтаг, Р. Барта, В. Флюссера, Р. Краусс.

На початку XXI століття з'являються праці з історії фотографії узагальнюючого характеру. Першими спробами цілісного дослідження розвитку української фотографії стала наукова робота О. Трачуна [10], в якій автор простежує розвиток фотографії від її витоків до початку XXI століття. Етапам зародження і становлення української професійно-мистецької фотографії присвячене видання В. Пилипюка [8]. Автор також розглядає естетичну природу мистецької фотографії. Важливе значення мають наукові праці, які досліджують взаємодію фотографії, архівів та історичної пам'яті М. Марковича [6]. Джерелом із вивчення даного питання є фондові збірки державних та приватних інституцій, де зберігаються оригінальні світлини [5]. Сучасних наукових розвідок, які б стосувалися досліджень мистецького напряму неопікторіалізму на сьогодні не має. В даному контенксті можна свідчити про першу спробу окреслити новий напрям самою фотомисткинею С. Ткаченко [9].

Мета статті – простежити шляхи розвитку художньої фотографії та на прикладі виставкового

© Шпирало-Запоточна Л., Дудич І., 2025

проєкту фотомисткині Світлани Ткаченко окреслити зародження новітніх форм візуального контенту.

Виклад основного матеріалу дослідження. Витоки становлення та поширення пікторіальної фотографії сягають XIX століття. Датою народження пікторіалізму вважають 1869 рік, коли у світ вийшла книга відомого британського фотографа Генрі Піч Робінсона «Пікторіальний ефект у фотографії» [15; 14]. Це була спроба провести паралелі між класичним живописним твором і пікторіальним ефектом фотографії.

Пікторіалізм став першим кроком до визнання фотографії як одного із видів образотворчого мистецтва. Своєму становленню та розвитку він завдячує використанню камери-обскури як першого приладу, який дозволяє за посередництва виникнення фотографії, вловити пропорції, композицію, деталі бажаного об'єкта для перенесення його на площину [14; 26]. Це міг бути пейзаж, натюрморт, жанрова сцена, портрет тощо. Камера обскура справлялася з масштабуванням та відмінностями, що прослідковувалися поміж реальним світом і бажаним форматом камери. Також вона допомагала художнику переносити зображення з тривимірного простору в двовимірну площинність з візуальною ілюзією перспективи [14; 38]. Це було нове явище, адже до того часу фотографія вважалася ремеслом і не належала до рангу високих мистецтв. Використання пікторіальної програми було одним із способів продемонструвати близькість кадру та живопису. Знімок неминуче використовував ті ж художні прийоми та методи, які сформувалися в живописі та графіці упродовж попередніх століть. Така схожість вважалася інструментом підтримки художнього статусу фотографії та визнання за нею образотворчої складової. Таким чином, поява фотографії не знецінила образотворче мистецтво, чого побоювалися скептики XIX століття а, навпаки, «стимулювала його нову якість» [8; 5].

Виникнення пікторіалізму пов'язують з Англією, проте досить швидко цей художній рух став міжнародним явищем і поширився Європою та Сполученими Штатами Америки. Він мав своїх представників у низці європейських країн, зокрема в Австрії, Франції, Німеччині, Швеції, Чехії, Польщі та Японії [16]. В Україні знаними представниками пікторіальної фотографії були Ф. де Мезер, Й. Хмелевський, Х. Миколяш, А. Горнштейн, М. Петров. Фотомайстри з України були долучені до світових процесів в ділянці пікторіальної фотографії та брати активну участь у конкурсах і виставках по всій Європі: харків'янин В. Досєкін у Берліні (1865 р.); львів'янин Є. Тшемеський одержав нагороди в Парижі (1871 р.) та Відні (1873 р.). Відзначились також киянин Ф. де Мезер (Париж, 1878, 1880 рр.) та полтавчанин Й. Хмелевський (Брюссель, 1883 р.) [11].

Через складність передачі чіткого зображення, чимало перших знімків-світлин зроблених фотохудожниками були розмитими. Подекуди це справляло особливий художній ефект, який міг навіть надихати чи спричинятися до появи нових течій та напрямів в образотворчому мистецтві та живописі зокрема. Можливість викадрування фрагменту композиції породило так звану «обрізану композицію» в імпресіоністів, розмиття в русі – експресіонізму, футуризму тощо. Пікторіальна фотографія не лише розвивалася поруч із мистецтвом живопису, але й здійснювала на нього значний вплив. Те, що донедавна було непідвладним для художника: затримати чи запримітити якесь явище, стало можливим зафіксувати на фотокамеру. До того ж, окремі невдалі експерименти зі світлинами почали додатково оброблятися. Досить часто фотохудожники вдавалися до постановних фото, коли персонажі, наче актори, позували за узгодженою та чітко зрежисованою композицією [13; 120].

Із метою вирішення проблеми «документальності» та відходу від «фотографічності» в бік «живописності», фотохудожники намагалися досягти певної узагальненості образу. Фотографи стали активно експериментувати з м'якомалюючою оптикою та спеціальними фільтрами для пом'якшення зображення [8; 21]. Велися пошуки альтернативних методів фотодруку, які передбачали більш високу ступінь ручного втручання в процес формування зображення, внаслідок чого кожен відбиток ставав унікальним. Надалі, після укорінення техніки та визнання за фотографією художньої складової, розвиток пікторіальної фотографії відбувався в напрямку пошуку нових, оригінальних ракурсів і композицій, а головний акцент з техніки змістився на нестандартні композиційні рішення.

Одним із ключових творів, що вплинув на становлення пікторіальної фотографії та мистецьких течій сюрреалізму, метафізичного живопису та символізму, вважається знімок «Жінка, яку бачать зі спини» Онесіпе Агуадо де лас Марісмас Френча, виконаний близько 1862 року (колекція Метрополітен музею у Нью-Йорку, США) [16]. Заможний фотограф-любитель, відомий при французькому імператорському дворі, віконт Онесіпе-Гонсальве Агуадо де лас Марісмас приєднався до Французького фотографічного товариства у 1858 році. Разом зі своїм братом Олімпом, членом-засновником товариства, Онесіпе Агуадо був одним із перших винахідників фотографічного збільшення. Брати також співпрацювали у створенні живописних полотен, які демонстрували примхи та розваги привілейованого суспільства. Зображення виражає певний настрій і, ймовірно, є продовженням роботи фотомайстра над ракурсною постановкою. Знімок певним чином позбавлений глибини, натурниця сприймається силуетом. Ця фігура нагадує полотна таких художників, як Каспар Давид Фрідріх та Рене Магрітт, які часто використовували фігури, видимі зі спини.

Даний тип композиції можна спостерігати в мистецтві й більш ранніх періодів, зокрема, в античності на фресках вілли Містерій у Помпеях. Проте, після загибелі міста, фрески заново відкривають лише у першій пол. XIX ст. Тож зображення зі спини жіночої постаті (ймовірно Прозерпіни – богині весни) почало пізно вплітатися в іконографічну схему живопису. Можна вважати, що саме фотографи, а не художники одними з перших почали запозичувати такі сюжети. Часто не маючи класичної академічної освіти з мистецтва, фотографи навчалися копіюючи та наслідуючи відомі енциклопедичні твори мистецтва. Це ще раз наводить на думку, що нетипові ракурси в портретних зображеннях на фотографіях виникають раніше, чим це простежується у живописі.

Розглянувши пікторіальну фотографію українського майстра Й. Хмелевського, а саме його твори, які відображають популярні на той час народні типажі, можемо помітити зростання професійної майстерності фотохудожника. Світлини Й. Хмелевського сповнені композиційної гармонії, картинної сюжетності. Переважають постановні фотографії, створені в умовах студії-кабінету [10]. На світлині «Дівчинка з коромислом» зображено молоду особу в святковому народному строї. Дівчина занадто юна щоб підняти відра, що стоять поруч неї, очевидно, це постановна сцена, в якій особа позує як відповідна естетична модель. Позаду можна спостерігати Шевченківський краєвид українського села: ідеальний пейзаж із хатами. Уважно придивившись до знімка, можна помітити як по лінії узбіччя стежки проходить край за яким фотохудожник розмістив намальований пейзаж. Перед глядачем постає типова практика кабінетної постановної фотографії, яка зберігає свою актуальність і по сьогодні та досить часто використовується сучасними майстрами пікторіалістами.

Досліджений фотографічний твір Й. Хмелевського дуже близький до відомої світлини Соломії Крушельницької в народному строї, що зберігається в Музично-меморіальному музеї Соломії Крушельницької у Львові. На фотографії Соломія вбрана в темну спідницю та вишиту сорочку. Ретельно розглянувши знімок, можна помітити, що з-під сердака виглядає багате коралове намисто та вишита запаска. Соломія сперлася на перелаз, а позаду неї видніється ледь помітний пейзаж. Загалом образ надзвичайно гармонійний і довершений. який можна сприйняти за Наталку Полтавку або героїнь із творів М. Гоголя. Сама постать представлена динамічно. Руки співачки зайняті пришиванням стрічки. Такі деталі як голка з ниткою будуть практично непомітні на світлині, але фотохудожник не уникає деталей, оскільки в зображенні, можна припустити, наслідує Вермеєра та його картину «Мереживниця».

Зокрема, про образотворчу складову пікторіальної фотографії йдеться в дописах-репортажах дослідника історії українського краю М. Марковича. Він зауважує: «Світлина невідомого фотографа, який сфотографував гуцулок з Рахівщини (найвірогідніше у селищі Ясіня), представлена на сторінках чехословацького журналу Hvězda československých paní a dívek за 1934 рік, має у тижневику такий допис: "Верховинська мама з дитятком». І в бідному краї – Підкарпатті, ми зустрічаємо цей мотив "мадонни" серед простих мешканців. Дитятко спить, а мати тримає його, як свою благословенну долю". Також це красива, колоритна етносвітлина, зроблена без постановки» [6; 89]. Можливо автор дещо поспішив із таким висновком, що фотохудожник не надихався якоюсь відомою картиною, але те, що фотографія схоплена з життя – не викликає сумніву. Дана світлина гуцулки з містечка Ясіня надихнула художницю О. Кульчицьку на створення за її мотивами ліриту. Можна спостерігати як фотографія та архіви впливають на створення нових наративів і переосмислення минулого [2; 65].

Українські фотохудожники пікторіалісти від самого початку прагнули ні в чому не поступатися своїм колегам із фаху за кордоном. Вони творили та розвивалися в постійному діалозі з фотохудожниками зарубіжжя. Це було можливим завдяки пресі, часописам, різноманітним культурологічним виданням та альбомам, що виходили в той час і були доступними для української аудиторії. До того ж фотомайстри постійно брали участь у міжнародних виставках. Передусім, тут слід згадати постать Ф. де Мезера. За вклад у розвиток фотографії він був нагороджений медалями у Мадриді (1890 р.), Флоренції, Брюсселі (1890 р.) [11].

Франц де Мезер здійснив неоціненний внесок у фотофіксацію відомих українських постатей в галузі вітчизняної культури та мистецтва, серед яких М. Лисенко, М. Старицький, О. Пчілка та ін. Він також залишив по собі значну спадщину документалістики – альбоми видів міста Києва. На увагу заслуговує світлина Ф. де Мезера із зображенням молодої жінки в білій перуці, в стилі моди Марії Антуанетти. Образ легкий і грайливий, сповнений особливого ліризму та театральності. У певній мірі ця світлина нагадує знімок невідомого майстра із зображенням С. Крушельницької в образі Манон Лєско з однойменної опери Дж. Пуччіні, у якій Соломія дебютувала в Італії в театрі Амількаре Понк'єллі в Кремоні. Видатна співачка на фотографії невідомого художника – це данина пікторіалізму. Як і на світлині Ф. де Мезера, – постать представлена в пишній історичній сукні з білою об’ємною перукою на голові. В її руках окуляри на довгій ручці – сценічний реквізит. Образ доповнено білим пером у зачісці. Все це дуже нагадує живописні портрети Марії Антуанетти та Марії-Луїзи Пармської в юності, оскільки дані особи слугували основними моделями для художників своєї епохи.

Вплив пікторіалізму на сучасне мистецтво не можливо недооцінювати, адже світлини митців пікторіалістів стали джерелом натхнення для подальших творчих експериментів. Ще одним показовим прикладом у контексті дослідження можна вважати фотографію С. Крушельницької в образі Саломеї з однойменної опери Р. Штрауса. Зірка оперної сцени тоді виступала в головній партії в постановці театру «La Scala» в Мілані. С. Крушельницька не лише співала оперну партію, але й була однією з перших, хто відважилася станцювати екзотичний танець «семи серпанків», який став знаковим в історії хореографічного мистецтва світу. Співачка позує в екзотичному східному вбранні, її постать знаходиться в русі. Фігура прими скульптурна, надзвичайно динамічна, що вимагало демонстрації неабиякої майстерності від фотохудожника.

Сьогодні в Україні часто відбуваються виставки та конкурси фотохудожників пікторіалістів. Пікторіалізм на початку XXI століття знову популярний і фотографи все частіше в своїй творчості використовують його прийоми та стилістику. На сьогодні пікторіалізм має ряд своїх специфікацій – портретна, ландшафтна зйомка, фен-фотографія, репортаж, хроніка. Фотохудожники послуговуються як традиційними техніками фотодруку, так і акцептують новітні технічні досягнення з використанням цифрових технологій та штучного інтелекту. Так, під патронатом Національної спілки фотохудожників України та за посередництва Галереї «Kievphotos-Hall» й Студії Пікторіальної Фотографії С. Селезньова у 2010-х роках відбулася низка відкритих національних конкурсів пікторіальної фотографії.

Свій внесок у розвиток сучасної художньої фотографії зробила С. Ткаченко – фотомитсткиня та галеристка з Кривого Рогу, яка входить до складу Асоціації фотомитців і регулярно бере участь у виставках та конкурсах. Спершу вона фокусувалася на пікторіальній фотографії, проте з часом її творчі пошуки та експерименти привели фотомисткиню до знімків нової якості.

У житті кожного митця наступає етап якщо не творчої кризи, то – переоцінки цінностей та власного доробку. Маючи у своєму розпорядженні значні архіви світлин, збережених на жорстких дисках (їх ще називають «терабайтники» для кращого розуміння масштабу проробленої роботи), Світлана все більше у своїй творчості почала надавати перевагу «живій» фотографії. Надмірна популяризація та перехід фотографії в явище «поп»-культури чи навіть кітчу, що можна сьогодні спостерігати, поставили фотомисткиню перед творчим вибором.

На сучасному етапі візуальне мистецтво та художня фотографія зокрема, зустрілися з новими викликами – використанням штучного інтелекту (далі ШІ) в творчому процесі. Художники одразу побачили у ньому загрозу, а фотографи безмежне джерело архівних матеріалів і майже необмежений інструментарій. Не дивно, що тут можна постати перед кризою розгубленості та перенасичення. Починають з'являтися відомості про перші фотографічні твори, які отримують призові місця на виставках і конкурсах. Автори таких творів визнають, що ідея належить самим митцям, а фототвір згенерований ШІ на засадах роботи програмних алгоритмів.

Сьогодні вже невідворотно можна спостерігати тенденцію, коли художники та фотохудожники все більше звертаються до ШІ як до архіву даних та прискорення процесу генерування ідеї – це візуалізація підготовчого ескізу, пошук композиції, колірної гами, персонажів. Інший небезпечний аспект – футурологічний, коли ШІ може прогнозувати майбутні зміни. Так з'являються гіпотетично прогнозовані твори.

Фотомисткиня С. Ткаченко, розуміючи виклики часу, зокрема й часткове знецінення сучасної фотографії та її вседоступність, вирішує повернутися до витоків та перенести фотографічні твори в пласт картини-експонату. Свої власні світлини художниця завантажує у нейромережу. Штучний інтелект обробляє їх через різні інструменти та видає пропоновані варіанти. С. Ткаченко обирає найбільш відповідний, на її думку, варіант та, згодом, вручну обробляє даний знімок додатковими програмними фільтрами. Такий підхід до створення художніх світлин, по суті, не відрізняється від роботи професійного художника чи графічного-дизайнера, який працює над лісируванням чи пастозністю мастихіну. По досягненню потрібного результату, художниця зберігає файл у цифровому форматі. Проте, свою основну ціль фотомисткиня вбачає не в отриманні NFT чи цифроваї картини, а навпаки, – в поверненні до матеріалізації та предметності самого витвору мистецтва, його тактильності.

Із цією метою С. Ткаченко роздруковує свої світлини через професійний 3-D принтер. Це дає змогу відтворити нашарування фарби – її товщину, створити об'ємну фактуру. Так, з оригінальної фотографії вона створює новий синтетичний мистецький «продукт» – фотографічний твір, що має мистецьке значення, музейну та колекційну цінність.

Відповідно, на сьогодні, постала потреба окреслення даного напряму та творчого методу. Після ретельного вивчення питання, до державної організації «Український національний офіс інтелектуальної власності та інновацій» була зроблена заявка на реєстрацію авторського права на новий напрям і явище в мистецтві – «неопікторіалізм» [17].

Презентація неопікторіалізму у вітчизняному мистецькому середовищі відбулася виставковим проєктом С. Ткаченко в Музично-меморіальному музеї С. Крушельницької у Львові. Відкриття виставки під назвою «На березі Тірренського моря…» припало на 16 серпня 2023 р. Експозиція фотопроєкту розміщувалася у чотирьох залах історичної будівлі та тривала до 24 грудня 2023 р. За цей період для ознайомлення широкої громадськості міста з новим мистецьким напрямом неопікторіалізмом куратором виставкового проєкту І. Дудичем проведено три лекції-презентації.

Відкриття авторського фотопрєкту С. Ткаченко та анонсування нового явища неопікторіалізму викликало певний резонанс і зацікавлення глядацької аудиторії. Проте, думки глядачів і професійної спільноти, розділилися: одна частина вважала що неопікторіалізм не замінить повноцінну картину чи роботу професійного художника-маляра; друга частина, а таких більшість, притримувалася думки, що представлені фотографічні твори не особливо відрізняються від традиційних картин. Навпаки, вони розширюють обрії сприйняття, відкривають нові можливості творення художньої фотографії [9; 50].

Із метою наочно продемонструвати художні можливості творчого методу неопікторіалізму в виставкових залах були представлені як первинні образи, так і згенеровані. Оригінальні світлини як експонати-артефакти, подані в обрамленні під склом, – це авторські фотографії С. Ткаченко. Поруч, для зручності візуального сприйняття, експонувалися світлини з застосуванням авторської методики фотомисткині, перетворені у новий неопікторіалізм,

Назва виставкового проєкту «На березі Тірренського моря…» не випадкова, тут напрошуються певні паралелі, які можна провести в часі та просторі. Дана місцевість була добре відома як фотомисткині Світлані, так і легенді оперної сцени С. Крушельницькій. Обидві в різний час могли насолоджуватися красою цього краю та черпати натхнення для творчості. Для С. Крушельницької це місце усамітнення та медитацій, для С. Ткаченко – естетичної насолоди та творчих експериментів. Тематика виставки та представлені на ній твори настільки рефлексували, що експозиційний проєкт включили в програму заходів з арт-реабілітації людей постраждалих у війні. Морська тематика не лише поріднила даний фотопроєкт із традицією живопису І. Айвазовського та А. Куїнджі, але й розширила координати тем, які зачепили твори.

«Проєкт унікальний, адже вперше вибудовує складний зв'язок поміж живим баченням митця-художника, фотографією, мандрами, та створенням нової картини за допомогою сучасних технологій, – зауважив на відкритті виставки її куратор І. Дудич. – Це відкриття належить самій мисткині, як і її авторська техніка та напрям у сучасному мистецтві, який вже отримав свою назву «неопіктореалізм» [3].

Оскільки демонстрація нового напряму неопіктореалізму проходила в Музично-меморіальному музеї С. Крушельницької у Львові, при підготовці до проєкту С. Ткаченко символічно, у межах творчого експерименту, використала музейну фотографію С. Крушельницької. На світлині знаменита співачка, одягнена в концертну сукню, позує в профіль. По застосуванню С. Ткаченко творчого методу неопікторіалізму, можна простежити трансформації, яких зазнав первинний образ С. Крушельницької. Неопікторіальна фотографія згладила та упустила деталі, характерні для оригіналу. Зник характерний для знімку чіткий і виразний погляд співачки. Натомість з'явився м'який «погляд», прорисовка мазків пензля в тенденціях імпресіонізму, через художні засоби експресіонізму. Нове прочитання образу С. Крушельницької в неопікторіалізмі, прибравши зайві деталі присутні в оригіналі, додало погляду співачки значно більшої глибини, філософічності, таємничості та інтриги. Таке зображення є оригінальним портретом-фантасмагорією, що в більшості випадків, за інноваційними технологіями, випереджає твори сучасних авторів-художників, які звертаються до образу С. Крушельницької. «Портрет створений фотомисткинею Світланою Ткаченко, – як вважає куратор виставкового фотопроєкту І. Дудич, – може слугувати доповненням до музейного архіву зображень співачки. Його з успіхом можна розмістити на плакаті-афіші чи навіть обкладинці монографії, альбому чи іншого видання. Спробуйте додайте до цього твору епіграф «відома-невідома Соломія Крушельницька» і все стане зрозумілим» [3].

У виставковому проєкті були задіяні супровідні тексти-анотації, які допомагали відвідувачам зануритися в життєвий та творчий шлях Соломії Крушельницької. Але по-справжньому відчути чи осмислити окремі факти та історії з її життя можна було саме через неопікторіальні світлини Світлани Ткаченко. Наприклад, фотографія, на якій С. Крушельницька зі своїм чоловіком Ч. Річчоні у Віареджо знаходиться біля рибальського човна та неопікторіальний твір С. Ткаченко із зображенням човна, який витягли на берег, гранично взаємодоповнюють та взаємодіють одне з одним і зосереджені більше на емоційній складовій підсвідомо прочитаної історії. Разом із тим, кожен твір С. Ткаченко, як зрілого автора-творця, звучить самодостатньо. Можна вихопити його з контектсту – кожну картину презентувати окремішньо як самостійну та завершену і при цьому її мистецька й естетична цінність не зміниться. Кожен твір так і залишатиметься картиною, яка приковує увагу, є об'єктом для колекціонування та мистецьким продуктом арт-ринку.

Сучасне експонування передбачає активне використання медійних засобів. Не виключенням з загального контексту став і даний фотопроєкт з використанням відео-інсталяції: на плазмовому екрані проектувався відеоряд, змонтований у кліповому форматі з неопікторіальними світлинами фотомисткині С. Ткаченко. Візуальний ряд супроводжувався архівним записом голосу С. Крушельницької – арією Валлі з однойменної опери А. Каталані. Синтез різних видів мистецтв сприяв більш глибшому прочитанню матеріалу, підсилював емоційну силу творів та захоплював візуальною грою, що заново переосмислювала бачене.

Висновки. Підсумовуючи викладені аспекти становлення та розвитку пікторіальної фотографії та витоки і особливості неопікторіалізму фотомисткині С. Ткаченко можна стверджувати наступне:

- фотографічні твори Світлани – це самодостатні авторські неопікторіальні світлини;
- неопікторіалізм, виражений через серію фотографічних творів виготовлених у техніці 3-D друку на принтері (полотно, підрамник), акцептує повноцінний мистецький твір;
- застосування алгоритмів комунікації С. Ткаченко та ШІ, є тенденцією часу та відображає новації в царині художньої фотографії;
- творчий метод мисткині грунтується на використанні в ручному режимі фільтрів графічних редакторів для опрацювання згенерованих зображень після обробки фотографій;
- документування та заявка на реєстрацію нового мистецького напряму «неопіктореалізму», створення авторського бренду;
- необмежена перспектива використання, пропагування та розвитку даного мистецького продукту.

Виставковий проєкт фотомисткині С. Ткаченко «На березі Тірренського моря…», що відбувся в Музично-меморіальному музеї С. Крушельницької у Львові засвідчує, що художня фотографія не втрачає своєї актуальності та стрімко реагує на виклики часу. Неопікторіальні світлини С. Ткаченко це переосмислення традицій і новацій в контексті новітніх технологічних можливостей та штучного інтелекту зокрема. Перспективою подальшого дослідження може стати аналіз даного явища в вітчизняному та міжнародному дискурсі.

Список використаної літератури

1. Грушицька І. Б. До питання про виникнення та розвиток наукової фотографії. *Питання історії науки і техніки.* 2012. № 3. С. 10-18.
2. Довганич Р. Г. Українська фотографія у закордонних виданнях у період covid-19: художні особливості та творчі концепції. *Український мистецтвознавчий дискурс.* Вип. 4. 2024. С. 64-72.
3. Дудич І. Відкриття виставки Світлани Ткаченко «На березі Тірренського моря...». Музично-меморіальний музей С.Крушельницької. 2023, 16 серпня. URL: https://www.youtube.com/watch?v= CNFtZBSynnc. (дата звернення: 01.05.2025).
4. Зонтаг С. Про фотографію. Вид-во MOKSOP, 2024. 244 с.
5. Криворучко І. Фондова збірка музично-меморіального музею Соломії Крушельницької: історія, проблеми, перспективи. *Меморіальні музеї сьогодні: специфіка експозиційної, фондової та освітньої роботи*: матеріали наук. конф. Львів, 16-17 лист. 2015 р. URL: https://photo-lviv.in.ua/fondova-zbirka-muzychno-memorialnoho-muzeyu-solomiji-krushelnytskoji-istoriya-problemy-perspektyvy-video/ (дата звернення: 01.05.2025).
6. Маркович М. Ватра в Карпатах. Репортажі з минулого. Ужгород : Вид-во О.Гаркуші, 2025. 550 іл., 356 с.
7. Місяк О. В. Генеза вуличної фотографії в контексті специфіки цифрової доби. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. 2024. № 3. С. 83–89.
8. Пилипюк В. Українська художня фотографія. Етапи становлення та мистецькі засади розвитку. Львів : Світ, 2011. 174 с.
9. Ткаченко С. Пікторіалізм як основа розвитку сучасних мистецьких технологій та неопікторіальної фотографії. *Розвиток мистецтва та креативного сектору: Україна та світ:* зб. матеріалів XI Міжнар. наук.-практ. конф., 31 трав. 2024 р. (Баффаор, США – Львів, Україна); за ред. Щурко У. Львів : Сполом, 2024. С. 47-51.
10. Трачун О. Й. Фотографія в Україні 1839-2010. Харків : «Вид-во САГА», 2010. 216 с. [252 іл.].
11. Хилько Н. Пікторіальна фотографія. Історія фотографії. 2018. № 1. URL: https://foto-vse.blogspot.com/2018/02/blog-post.html (дата звернення: 01.05.2025).
12. Шаров С.В. Сучасний стан розвитку штучного інтелекту та напрямки його використання. *Зб. наук. пр. «Українські студії в європейському контексті»*. 2023. № 6. С. 157-164.
13. Bair N. The Decisive Network: Magnum Photos and the Postwar Image Market. Oakland: University of California Press, 2020. 336 p.
14. Bate D. Photography : The Key Concepts . Oxford, Berg, 2016. 224 p.
15. Handy E., Rice S., Lukacher B. Pictorial effect naturalistic vision: the photographs and theories of Henry Peach Robinson and Peter Henry Emerson. Norfolk: Chrysler Museum, 1994. 87 p.
16. Hirsch R. Seizing the Light: A History of Photography. Toronto: McGrawHill, 2000. 528 p.
1. Neopictorializm. № 202314031; заявл. 07.08.2023. Український національний офіс інтелектуальної власності та інновацій.

References

1. Hrushytska I.B. Do pytannia pro vynyknennia ta rozvytok naukovoi fotohrafii. Pytannia istorii nauky i tekhniky. 2012. № 3. S. 10-18.
2. Dovhanych R.H. Ukrainska fotohrafiia u zakordonnykh vydanniakh u period covid-19: khudozhni osoblyvosti ta tvorchi kontseptsii. Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs. Vyp. 4. 2024. S. 64-72.
3. Dudych I. Vidkryttia vystavky Svitlany Tkachenko «Na berezi Tirrenskoho moria...». Muzychno-memorialnyi muzei Solomii Krushelnytskoi. 2023, 16 serpnia. URL: youtube.com/watch?v=CNFtZBSynnc. (data zvernennia: 01.05.2025).
4. Zontah S. Pro fotohrafiiu. Vyd-vo MOKSOP, 2024. 244 c.
5. Kryvoruchko I. Fondova zbirka muzychno-memorialnoho muzeiu Solomii Krushelnytskoi: istoriia, problemy, perspektyvy. Memorialni muzei sohodni: spetsyfika ekspozytsiinoi, fondovoi ta osvitnoi roboty: mat.nauk. konf. Lviv, 16-17 lyst. 2015 r. URL: photo-lviv.in.ua/fondova-zbirka-muzychno-memorialnoho-muzeyu-solomiji-krushelnytskoji-istoriya-problemy-perspektyvy-video/ (data zvernennia: 01.05.2025).
6. Markovych M. Vatra v Karpatakh. Reportazhi z mynuloho. Uzhhorod: Vyd-vo O.Harkushi, 2025. 550 il., 356 s.
7. Misiak O. V. Heneza vulychnoi fotohrafii v konteksti spetsyfiky tsyfrovoi doby. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal. 2024. № 3. S. 83–89.
8. Pylypiuk V. Ukrainska khudozhnia fotohrafiia. Etapy stanovlennia ta mystetski zasady rozvytku. Lviv: Svit, 2011. 174 s.
9. Tkachenko S. Piktorializm yak osnova rozvytku suchasnykh mystetskykh tekhnolohii ta neopiktorialnoi fotohrafii. Rozvytok mystetstva ta kreatyvnoho sektoru: Ukraina ta svit: zb. мат.KhI Mizhna. Nauk.-prakt. Konf., 31 travnia 2024 r. (Baffaor, SShA – Lviv, Ukraina); za red. Shchurko U. Lviv: «Spolom», 2024. S. 47-51.
10. Trachun O. Y. Fotohrafiia v Ukraini 1839-2010. Kharkiv : «Vydavnytstvo SAHA», 2010. 216 s., 252 il.
11. Khylko N. Piktorialna fotohrafiia. Istoriia fotohrafii. 2018. № 1. URL: https://foto-vse.blogspot.com/2018/02/blog-post.html (data zvernennia: 01.05.2025).
12. Sharov S.V. Suchasnyi stan rozvytku shtuchnoho intelektu ta napriamky yoho vykorystannia. Zbirnyk naukovykh prats «Ukrainski studii v yevropeiskomu konteksti». 2023. № 6. S. 157-164.
13. Bair N. The Decisive Network: Magnum Photos and the Postwar Image Market. Oakland: University of California Press, 2020. 336 p.
14. Bate D. Photography : The Key Concepts . Oxford, Berg, 2016. 224 p.
15. Handy E., Rice S., Lukacher B. Pictorial effect naturalistic vision: the photographs and theories of Henry Peach Robinson and Peter Henry Emerson. Norfolk: Chrysler Museum, 1994. 87 p.
16. Hirsch R. Seizing the Light: A History of Photography. Toronto: McGrawHill, 2000. 528 p.
17. Neopictorializm. № 202314031; zaiavl. 07.08.2023. Ukrainskyi natsionalnyi ofis intelektualnoi vlasnosti ta innovatsii.

UDC 77.01/.08+77.04

FROM THE FOUNDING AND DEVELOPMENT OF PICTORIAL PHOTOGRAPHY TO NEO-PICTORIALISM BY PHOTOGRAPHER SVITLANA TKACHENKO

Liliia SHPYRALO-ZAPOTOCHNA – Ph.D. in History of Arts. Assosiate Professor of Artmanagement Department. Lviv National Academy of Arts. Lviv
Ivan DUDYCH – Senior Researcher of the Solomiya Krushelnytska Music and Memorial Museum in Lviv

The purpose of this paper is to trace the development of artistic photography and, using the example of an exhibition project by photographer Svitlana Tkachenko, to outline the emergence of new forms of visual content.

Research methodology. The following general scientific methods were used in the course of the study: subject-analytical, system-analytical, typological and historical-cultural, which ensured the objectivity and validity of the results obtained in the context of the stated research problem.

Results. The main aspects of the emergence and development of pictorial photography and its influence on the creation of new visual content in the field of artistic photography are traced. Particular attention is paid to the coverage of the creative work of individual Ukrainian pictorialist artists of the second half of the 19th and early 20th centuries, who were involved in global artistic processes and contributed to the popularisation of Ukrainian photographic art on the international stage. The evolution of photographyapos;s artistic status is examined—as a form of visual art that, in its formal techniques and creative essence, is akin to the painting and graphic works of the great masters of world art. The formation of the new artistic trend—neo-pictorialism—is traced through the example of an exhibition project by the photographer S.Tkachenko. The study identifies the key features of the neo-pictorialist creative method, its connection to artistic traditions, its engagement with contemporary technological innovations, and the integration of artificial intelligence tools in the process of creative experimentation.

Scientific Novelty. For the first time, the term neo-pictorialism is introduced into academic discourse. The study explores the origins of its emergence as a new artistic trend within the framework of contemporary visual practices and technological innovations.

The practical significance. This research may serve as a foundation for the formulation and definition of the concept of neo-pictorialism in reference and encyclopedic publications. It can also be incorporated into sections of manuals or textbooks dedicated to the study of trends and new directions in the development of contemporary artistic photography.

Key words: photographic works, pictorial photography, neo-pictorialism, photographer, fine art, exhibition project.

Стаття надійшла до редакції 7.05.2025
Отримано після доопрацювання 22.05.2025
Прийнято до друку 23.05.2025

УДК : 347.782:77(477)

ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА ПАТИКА У КОНТЕКСТІ ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИХ СТУДІЙ: ОГЛЯД, ПРОБЛЕМАТИКА ТА ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕНЬ

Роксолана ПАТИК – кандидат мистецтвознавства, професор
Львівська національна академія мистецтв, м. Львів
Вчений секретар Західного центру Національної академії мистецтв України
https://orcid.org/0000-0002-1520-1185
http://doi.org/10.35619/ucpmk.50.960
shafran.r@gmail.com

Досліджено джерельну базу вивчення творчої спадщини Володимира Патика (1926–2016 рр.) — одного з найяскравіших представників українського образотворчого мистецтва другої пол. XX – початку XXI ст. Здійснено огляд основних типів джерел: мистецтвознавчих праць, спогадів, епістолярію, періодики, каталогів виставок, архівних матеріалів та візуальних творів. Проаналізовано наявні підходи до вивчення малярської практики В. Патика, визначено проблемні аспекти у сучасному джерелознавчому дискурсі, зокрема фрагментарність архівних корпусів та недостатню систематизацію матеріалів. Звернено увагу на інтерпретаційні виклики, пов'язані з розмаїттям художніх манер митця, його стилістичною трансформацією та природою його творчості. Стаття окреслює перспективи подальших досліджень: поглиблення інтертекстуального аналізу, створення цифрового репозитарію та залучення малодоступних джерел приватного походження. Робота має на меті сприяти формуванню цілісного наративу про художника у контексті сучасного українського мистецтвознавства.

Ключові слова: Володимир Патик, джерелознавство, українське мистецтво, архіви, візуальна культура, живопис.

Актуальність дослідження зумовлена потребою системного осмислення та наукової інвентаризації творчого доробку Володимира Патика (1926–2016 рр.) – одного з ключових представників українського образотворчого мистецтва, чия діяльність охоплює понад шість десятиліть і репрезентує еволюцію українського мистецтва в умовах радянського тоталітаризму, національного відродження й доби державної незалежності. Незважаючи на значну кількість живописних і графічних творів митця, його творчість досі залишається недостатньо репрезентованою в академічному мистецтвознавстві, а джерельна база дослідження – фрагментарною, малодоступною та не інтегрованою у загальнонаціональний науковий обіг.

Відсутність повноцінної наукової монографії, обмежений доступ до архівів, нечисленні аналітичні публікації та переважання публіцистичного дискурсу у висвітленні його творчості створюють потребу в розробленні джерелознавчого підходу до вивчення спадщини художника. Розмаїття стилістичних манер В. Патика, його перехід від реалізму до декоративного експресіонізму, взаємодія з монументальним мистецтвом, а також графіка, як самодостатній напрям творчості, вимагають комплексного міждисциплінарного аналізу.

У контексті сучасних викликів українського мистецтвознавства, що прагне деколонізувати академічну традицію та всебічно вивчити імена національного мистецького канону, дослідження творчості Володимира Патика є не лише актом фіксації художньої спадщини, а й важливим кроком у формуванні цілісної національної візуальної історії. Крім того, робота має потенціал для практичного застосування у сфері музейництва, цифрової гуманітаристики, мистецької педагогіки та репрезентації українського мистецтва у світовому культурному просторі.

Метою статті є здійснення комплексного джерелознавчого аналізу творчої спадщини В. Патика, зосередженого на систематизації, класифікації та критичному огляді основних джерел, що стосуються його мистецької діяльності.

Виклад основного матеріалу. Основу джерельної бази дослідження становить комплекс різнопланових матеріалів, що дозволяють охопити творчість Володимира Патика у її повноті, стилістичному різноманітті та соціокультурному контексті. Провідну роль у цьому корпусі відіграють

© Патик Р., 2025 р.

музейно-архівні колекції, що зберігаються в низці національних інституцій та введення у науковий обіг матеріалів приватного архіву В. Патика [17-18, 20, 26].

Зокрема, у Національному художньому музеї України міститься низка ключових творів В. Патика, що репрезентують етапи його зрілого живопису – ліричні пейзажі, натюрморти та портрети. Збірка Музею сучасного образотворчого мистецтва України (Київ) дозволяє простежити трансформацію художньої мови митця в умовах новітніх соціокультурних реалій та адаптацію його творчого методу до модерністської традиції кінця XX – початку XXI ст.

Особливо важливу роль відіграють колекції Львівського національного музею ім. Андрея Шептицького, де зберігаються твори митця, як найкращі взірці живопису заходу України. Фонд містить як живописні полотна, так і графіку, зокрема твори, написані в період навчання та ранньої творчості, що дозволяє простежити формування авторської манери.

В архівах фондів Національної спілки художників України відображено роль митця у професійних об'єднаннях, його участь у пленерах, конкурсах, колективних виставках, що засвідчує інтегрованість В. Патика у національне мистецьке середовище. Це джерело також включає матеріали виставкової діяльності, стенограми з'їздів і засідань художніх рад, що відображають не лише естетичні, а й ідеологічні аспекти епохи [18].

Цінним доповненням до інституційних джерел є приватний архів родини В. Патика, що охоплює значну кількість рукописних матеріалів (майже 4000 од.), щоденникових записів, каталоги персональних виставок, незавершені ескізи, робочі нотатки митця. В архіві також зберігаються рідкісні фотографії з мистецьких пленерів, зустрічей з відомими художниками, а також листування з митцями [24, 25].

Виключне значення має низка інтерв'ю з Остапом Патиком, сином художника, проведених у 2016–2025 роках, що дозволили зібрати чималу кількість біографічних даних [24].

Додатково використовуються архівні фотографії, що ілюструють художній і особистий простір митців: робочі моменти в майстерні, участь у пленерах, процес створення монументальних робіт. Більшість із них не опублікована раніше й уперше введена до наукового обігу у межах дослідження джерельного матеріалу. Також опрацьовано аудіо та відеоматеріали, зафіксовані під час виставкових заходів, круглих столів, присвячених постаті В. Патика [24, 26].

Комплексно важливими є й літературні джерела, що включають академічні монографії, наукові статті, каталоги виставок, альбоми репродукцій та публіцистичні есе. Їх систематизація дозволяє сформувати стійку фактологічну й теоретичну базу дослідження, яка стає основою для подальшого наукового аналізу спадщини художника.

Із метою здійснення комплексного, контекстуалізованого й методологічно вивіреного аналізу творчості В. Патика слід звернутися до корпусу академічно верифікованих джерел, що відображають не лише біографічні аспекти, а, насамперед, – мистецькі процеси, еволюцію художніх стилів, соціокультурні виклики та інституційні механізми впливу на формування художньої манери митця.

Ключовим у цьому контексті виступає Том V «Історії українського мистецтва» – узагальнююче шеститомне академічне видання, підготовлене Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. У зазначеному томі представлено всебічний аналіз мистецького поступу українського образотворчого мистецтва XX ст., включаючи його провідні стилістичні течії, регіональні школи. Відзначено внесок Романа Сельського, Йосипа Бокшая, Карла Звіринського – митців і педагогів, які безпосередньо вплинули на формування естетичних переконань В. Патика [9].

Важливими джерелами для дослідження стали також каталоги українських та міжнародних виставок (зокрема, у містах Київ, Львів, Будапешт, Варшава, Ханчжоу), у яких роботи В. Патика експонувалися як найкращі приклади українського образотворчого мистецтва [11-14].

Вивчення творчої спадщини цього митця, зокрема альбомів «Володимир Патик. Малярство» і «Володимир Патик. Графіка» (2016 р.), також є основною частиною ілюстративних першоджерел введених у науковий обіг. Ці видання зібрані, систематизовані та прокоментовані сином митця – О. Патиком, що додає елемент авторського інтерпретаційного виміру. Альбоми включають 1100 відібраних репродукцій, доповнених статтями Р. Яціва, О. Романів-Тріски, які не лише описують стилістику робіт, а й виводять їх у простір історико-естетичного дискурсу [22, 23].

До окремої категорії першоджерел належать архівні документи та свідчення доби, зокрема: рішення художніх рад; службові записки, пов'язані з участю В. Патика у республіканських мистецьких заходах; оригінали наказів, серед яких зберігся унікальний документ – наказ про відрахування митця з навчального закладу у 1949 році за «формалізм» [26].

Також важливо залучати й усні джерела (інтерв'ю, спогади сучасників, усні історії), що виконують функцію «живої пам'яті», особливо в умовах нестачі формалізованих текстів про художника. Це не лише відтворення обставин, у яких творив митець, але й реконструкція змісту його

художнього світогляду, базованого на емпатійному досвіді, передачі емоцій, сенсів, барв. Цей пласт потребує нині значного доопрацювання [24, 26].

Дослідження мистецького середовища Львова базується, зокрема, на матеріалах репрезентативного академічно-довідкового видання «Мистецька мапа України: Львів» (2008 р.), що є результатом колективної праці мистецтвознавців, кураторів та художників. Воно стало значною інформаційною базою для дослідження творчого доробку художника [16].

Принагідно відзначу, що це видання підготовлене у рамках загальноукраїнського культурного проекту «Мистецька мапа України», ініційованого Міністерством культури України у співпраці з Національною академією мистецтв України і є одним із перших грунтовних оглядів художнього процесу регіону у хронології ХХ – початку ХХІ ст. У контексті дослідження творчості В. Патика цей альбом є не лише джерелом інформації, а ключовим вектором розуміння стилістичної тяглости, естетичної автономії та культурної самобутності львівської школи живопису.

Альбом засвідчує, що упродовж ХХ століття Львів виступав одним із провідних центрів візуального мистецтва України, що зберігав, попри ідеологічний тиск, високий рівень художньої освіти, традиції академічного малярства та відкритість до європейських стилів. Унікальність львівського мистецького середовища полягала в синтезі постімпресіоністичної палітри, модерністської композиції і, при цьому, – глибокого зв'язку з народним декоративним мистецтвом [16].

Серед ключових постатей, безпосередньо або посередньо пов'язаних із формуванням цього мистецького середовища й згадуються у виданні, – Роман Сельський, Карло Звіринський, Маргіт Сельська, Вітольд Манастирський, Євстахій Шимчук, Володимир Патик, Любомир Медвідь, Зеновій Флінта та ін. [16].

Важливу аналітичну рамку для вивчення львівського мистецького середовища періоду пізнього соцреалізму надає монографія О. Голубця «Між свободою і тоталітаризмом: мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття» [6]. Це – перше комплексне дослідження, яке пропонує системну періодизацію мистецького життя Львова, описуючи конфлікт між офіційним каноном соціалістичного реалізму та внутрішнім бажанням митців вийти за межі ідеологічної естетики [6]. Автор проводить аналіз таких ключових подій, як функціонування виставкових комісій Львівського відділення СХУ, які часто блокували подання формалістичних і модерністських робіт; роль неофіційних творчих осередків, як-от майстерня К. Звіринського, що стала місцем навчання та спілкування митців-нонконформістів; поява авторських пленерів – як засобу неформального творчого самовираження поза межами інституційного контролю; участь львівських художників у республіканських виставках, де вони часто були змушені пристосовуватися до канонічних вимог, використовуючи «шифри» та символічну двозначність у візуальному наративі [6].

У цьому контексті творчість В. Патика – як учасника офіційних проєктів, але водночас митця з глибоким власним баченням, – вписується у модель «внутрішньої еміграції» в мистецтві, де свобода виборювалася не політичною декларацією, а мовою кольору, фактури, образу.

Вивчаючи проблемне поле, що впливало на формування і творчість митця, слід згадати відомого українського мистецтвознавця Р. Яціва як автора грунтовного видання «Українське мистецтво ХХ століття: ідеї, явища, персоналії». У своїй монографії Р. Яців реалізував спробу синхронізувати українські художні явища з основними суспільними процесами ХХ століття, що дозволяє розглядати творчість В. Патика не ізольовано, а як частину ширшого національного культурного коду. Автор показує як ідеологічний пресинг радянського режиму впливав на семантичне навантаження творів художників; як відбувалося формування художньої мови покоління шістдесятників, у якому В. Патик посідав чільне місце, зокрема в питанні модернізації традиції; як у 1970–1980-х роках з'являється новий тип художника-гуманіста, для якого важливим стає не формальна відповідність стилю, а етична складова мистецтва – пейзаж, натюрморт, фігуративна композиція виступають як простори для особистісного висловлення [29].

Цінність видання полягає у спробі не лише типологізувати явища, а й виявити ментальну структуру художнього мислення, в якій виростала авторська манера живопису цього художника. Зокрема, Р. Яців порівнює художників Сходу й Заходу України, вказуючи на більшу «колористичну свободу» та символізм саме у львівському середовищі [29].

Дослідження О. Петрової «Від нормативності до творчого плюралізму: живопис 1960–1980-х рр.» є системною спробою описати перехідний період у вітчизняному живописі від нормативного, часто догматичного соцреалізму до багатоманітного художнього висловлення, яке з'явилося на тлі відлиги, застою і пізнього гласності. Авторка акцентує на таких явищах: виникнення «декоративного експресіонізму», що поєднує спрощені фігуративні мотиви з яскравою кольоровою насиченістю; посилення метафоризації в сюжетах – там, де сюжет підмінює настрій, емоцію, візуальну поетику; поява творчого плюралізму у 1980–1990-х роках, який відкрив можливості для повернення заборонених модерністських прийомів [25].

В. Патик виступає тут як художник, чия творчість у 1970–1980-х роках утілює ці тенденції: його пейзажі Львівщини, композиції з архітектурними фрагментами, колористичні етюди – усе це свідчить про трансформацію класичної традиції в умовах нової естетичної свободи.

Вказані джерела – роботи О. Голубця, Р. Яціва та О. Петрової – надають не лише фактологічну основу, але й теоретичне розуміння механізмів взаємодії митця з соціальним полем, особливостей адаптації до ідеологічного тиску, та внутрішнього оновлення художньої мови. Вони створюють цілісне тло для аналізу стилістичних трансформацій у творчості В. Патика, а також розуміння того як львівська школа живопису змогла втримати художню автономію в умовах тоталітаризму.

Для комплексного осмислення естетичного середовища, у якому формувалася творча індивідуальність В. Патика, важливим виявилося залучення джерел, присвячених провідним фігурам львівської мистецької школи – Роману та Маргіт Сельським, а також класикові закарпатського живопису Йосипу Бокшаю, під керівництвом якого В. Патик виконував свій дипломний проєкт [27].

Особливої уваги заслуговує мозаїчне панно В. Патика «Море і риби» (Місце розташування: м. Львів, вул. Володимира Великого, 26-А, магазин «Океан»). Роки створення варіюються в джерелах – 1978 (за О. Патиком та Р. Патиком, що насправді відповідає дійсності, позаяк саме останні були безпосередньо долучені до виконання мозаїки) та 1977 за І. Гаймус [4], [26].

Наявні джерела містять розбіжності у назвах творів і датах створення (розходження у кілька років), іменах учасників творчих груп. Ці суперечності частково знімаються завдяки використанню порталу «Soviet Mosaics in Ukraine», де опубліковані актуальні фотографії об’єктів, GPS-локації, а також відомості про авторів і стан збереження робіт. Саме цей ресурс допоміг точно ідентифікувати фасадні поверхні, розміщення мозаїк, організувати їх фотодокументування та включення у музейний обіг [1].

Каталоги творчості В. Патика, як джерело реконструкції мистецької біографії, стають важливою складовою джерельної бази дослідження його творчості, а каталожна спадщина містить упорядковану, верифіковану та ілюстровану інформацію про його живописний і графічний доробок. Серед них особливо вирізняються два видання: камерний каталог «Володимир Патик. Людина, що народилася з пензлем у руці» (2018 р.), присвячений ранньому періоду творчості, та масштабне двотомне академічне видання «Володимир Патик. Малярство. Графіка» (2016 р.), що охоплює понад шістдесят років художньої діяльності митця [22, 23].

«Малярство» і «Графіка» (2016 р.) – двотомна хроніка мистецької еволюції. У 2016 році виходить у світ двотомне видання «Володимир Патик. Малярство» та «Володимир Патик. Графіка», підготовлене за редакцією сина художника – О. Патика, який виконав титанічну архівну й систематизаційну роботу. Обсяг: понад 1100 високоякісних репродукцій; Хронологія: 1947–2010 рр.; географія творів надзвичайно широка: зібрано роботи з понад 30 державних музеїв, приватних колекцій України, Польщі, Угорщини, Канади, Франції та Китаю. Автори текстів: Р. Яців, О. Романів-Тріска, О. Патик [22, 23].

Обидва видання стали еталонним джерелом для подальших досліджень творчості цього митця. Вони, насамперед, систематизують хаотично збережену спадщину; вперше фіксують авторство, дати, техніки, розміри; вводять у науковий обіг нові роботи, не згадані в жодних попередніх джерелах; розкривають еволюцію стилю живопису В. Патика від реалістичного академізму до декоративного модернізму.

Одним із найновіших стало видання 2021 р. авторства Р. Горака «Під знаком Дамоклевого меча: Роман-есей про Володимира Патика», що є зразком художньо-біографічної літератури, яка поєднує есеїстику, документальну оповідь і філософські роздуми про долю українського митця в умовах ідеологічного тиску радянської доби. У праці широко використано архівні матеріали та приватні спогади, інтерв’ю з друзями художника, здійснено художню реконструкцію важливих епізодів із життя В. Патика [7]. Праця вирізняється високим рівнем емоційної та стилістичної насиченості, однак вона не претендує на мистецтвознавчу системність, зокрема проблемним залишається наведення автором років життя В. Патика (1936-2016 рр.), де допущена помилка у році народження (верифікованою датою народження є 9 жовтня 1926 р.). [26] Водночас цей текст має високу джерельну й мемуарну вартість, адже фіксує ті аспекти біографії В. Патика, які в академічній літературі залишаються поза увагою – його внутрішні сумніви, мрії, конфлікти з владою, а також духовний опір через мистецтво.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Незважаючи на наявність численних публікацій, каталогів виставок, рецензій і окремих статей, що присвячені творчості В. Патика, досі існує відчутний дефіцит комплексного, синтезованого академічного аналізу творчої спадщини цього художника. Особливо бракує систематичного вивчення графічної і живописної творчості митця. Крім того, майже відсутній ґрунтовний огляд і аналіз творчого доробку В. Патика, зокрема в період після 2000 року, що характеризується зміною стилістичних акцентів і зрілістю творчої манери.

Представлений матеріал має на меті заповнити ці лакуни шляхом систематизації і критичного осмислення широкої джерельної бази, що включає архівні матеріали, особистий архів родини В. Патика,

інтерв'ю, фото– та відеодокументацію, а також матеріали польових досліджень. Важливою складовою є впорядкування творчого доробку у розрізі історичних періодів, що дозволить відтворити хронологічну послідовність художньої еволюції та виявити ключові стилістичні трансформації творчості В. Патика у контексті історико-культурних процесів другої половини XX – початку XXI століття.

Перспективи дослідження також включають міждисциплінарний підхід, що поєднує культурологію, історію мистецтва та методи цифрової гуманітаристики – цифрування рукописів, картин, фотографій, листування, каталогів, створення цифрових репозитаріїв (електронних архівів) із доступом до джерел онлайн. Крім того, важливим напрямом є дослідження мережі художніх контактів і обмінів, у яких брав участь В. Патик, що допоможе зрозуміти його внесок у формування регіонального, національного і світового культурного простору.

Список використаної літератури

1. SOVIET MOSAICS IN UKRAINE [Електронний ресурс] : порталу монументально-декоративного мистецтва України радянського періоду / проєкт ІЗОЛЯЦІЯ. Режим доступу: https://sovietmosaicsinukraine.org

2. Архівні листи та спогади, опубліковані на офіційному сайті patykart.org [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://patykart.org (дата звернення: 12.01.2025).

3. Володимир Патик – кримські пейзажі : каталог виставки / Фундація В. Патика. Львів, 2021. 64 с.

4. Гаймус І. Монументальний живопис радянського періоду в мистецькому діалозі Києва – Львова. *Образотворче мистецтво*. Київ : Софія-А, 2013. № 4. С. 30–33

5. Глембоцький О. Львівська школа живопису: традиції і новації. Львів : Апріорі, 2017. 244 с.

6. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: мистецьке середовище Львова другої половини XX ст. Львів : Апріорі, 2001. 312 с.

7. Горак Р. Під знаком Дамоклового меча: роман-есеї про Володимира Патика. Львів : Кварт, 2021. 617 с. : іл.

8. Експозиційні матеріали Музею Володимира Патика у Львові (вул. Яна Матейка, 4). Львів, 2024 (Буклет, каталог).

9. Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України ; кер. ред. Г. Скрипник. Київ, 2007. Т. 5 : Мистецтво XX століття. 1048 с.

10. Йосип Бокшай. Художник правди. Людина правди / [Ф. Ерфан та ін.]. Ужгород : Карпати, 2016. 126 с.

11. Каталог «Музей Патика» : буклет-каталог / артбук. Львів, 2024. 128 с. : іл.

12. Каталог «Володимир Патик: творчість» / В. Патик ; упоряд. О. Патик ; Художня галерея Ганджоу. Ганджоу (КНР) : [б. в.], 2012. 80 с. : іл., кольор. Текст рос. та кит. мовами. Назва обкл. також кит. мовою.

13. Каталог виставки «В. Патик. Людина, що народилась з пензлем у руці». Львів : Галерея Гері Боумена, 2018. 64 с.

14. Каталог виставки творів Володимира Патика: до 85-річчя від дня народження Львів : Львів. нац. галерея мистецтв, 2011. 64 с.

15. Маричевський М. Володимир Патик. Одержимість : альбом. Київ : Софія-А, 2004. 120 с. : іл.

16. Мистецька мапа України. Львів. Живопис, графіка, скульптура : альбом. Київ, 2008. С. 9–37.

17. Музей народного художника України Володимира Патика: каталог-путівник» / Упор. Р. Пиріг. Львів : Каменяр-М, 2024. 56 с.: іл.

18. Національна спілка художників України / Центральний архів. Фонд особовий Володимира Патика. 1949–2016. 26 од. зб. Рукопис, машинопис, фотодокументи. Опис № 1. Од. зб. 1–26. Київ : *Архів НСХУ.*

19. Овсієнко Н. Релігійний живопис Йосипа Бокшая : дипломна робота на здобуття освітнього ступеня «Магістр». Київ, 2018. 79 с.

20. Особові фонди Володимира Патика в Інституті рукопису НБУВ. – Київ (Архів).

21. Патик В. Автобіографія в дусі шістдесятих, або як викресати в собі енергію й віру всупереч обставинам. *Артанія*. 2012. № 26. С. 70–75.

22. Патик Володимир. Графіка : альбом. Київ–Львів : Фамільна друкарня «HUSS», 2016. 400 с.

23. Патик Володимир. Малярство : альбом. Київ–Львів : Фамільна друкарня «HUSS», 2016. 416 с.

24. Патик О. Про Батька : інтерв'ю з художником Остапом Патиком / записала Р. Патик. Львів, 2025 (*Аудіозапис).*

25. Петрова О. Від нормативності до творчого плюралізму: живопис 60–80-х років XX століття. *Прекрасне мистецтво*. 2009. № 4. С. 6–13.

26. Приватний архів родини В. Патика (2500 арк.). Львів, 2022–2025. (Неопубліковані документи).

27. Сельський Р. Твори з приватних збірок : альбом / упоряд. Т. Лозинський, І. Завалій. Львів, 2004. 130 с.

28. Українське образотворче мистецтво XX століття / ред. Л. Врона ; Акад. мистецтв України. Київ : Наукова думка, 1997. 519 с. : іл.

29. Яців Р. М. Українське мистецтво XX століття: ідеї, явища, персоналії : монографія. Львів : ЛНАМ, 2015. 312 с.

References

1. SOVIET MOSAICS IN UKRAINE [Elektronnyi resurs] : portalu monumentalno-dekoratyvnoho mystetstva Ukrainy radianskoho periodu / proiekt IZOLIaTsIIa. Rezhym dostupu: https://sovietmosaicsinukraine.org

2. Arkhivni lysty ta spohady, opublikovani na ofitsiinomu saiti patykart.org [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: https://patykart.org (data zvernennia: ..2025).

3. Volodymyr Patyk – krymski peizazhi : kataloh vystavky / Fundatsiia V. Patyka. Lviv, 2021. 64 s.

4. Haimus I. Monumentalnyi zhyvopys radianskoho periodu v mystetskomu dialozi Kyieva – Lvova. Obrazotvorche mystetstvo. Kyiv : Sofiia A, 2013. № 4. S. 30–33

5. Hlembotskyi O. Lvivska shkola zhyvopysu: tradytsii i novatsii. Lviv : Apriori, 2017. 244 s.

6. Holubets O. Mizh svobodoiu i totalitaryzmom: mystetske seredovyshche Lvova druhoi polovyny KhKh st. Lviv : Apriori, 2001. 312 s.

7. Horak R. Pid znakom Damoklovoho mecha: roman-esei pro Volodymyra Patyka. Lviv : Kvart, 2021. 617 s. : il.

8. Ekspozytsiini materialy Muzeiu Volodymyra Patyka u Lvovi (vul. Iana Mateika, 4). Lviv, 2024 (Buklet, kataloh).

9. Istoriia ukrainskoho mystetstva : u 5 t. / NAN Ukrainy ; ker. red. H. Skrypnyk. Kyiv, 2007. T. 5 : Mystetstvo XX stolittia. 1048 s.

10. Yosyp Bokshai. Khudozhnyk pravdy. Liudyna pravdy / [F. Erfan ta in.]. Uzhhorod : Karpaty, 2016. 126 s.

11. Kataloh «Muzei Patyka» : buklet-kataloh / artbuk. Lviv, 2024. 128 s. : il.

12. Kataloh «Volodymyr Patyk: tvorchist» / V. Patyk ; uporiad. O. Patyk ; Khudozhnia halereia Handzhou. Handzhou (KNR) : [b. v.], 2012. 80 s. : il., kolor. Tekst ros. ta kyt. movamy. Nazva obkl. takozh kyt. movoiu.

13. Kataloh vystavky «V. Patyk. Liudyna, shcho narodylas z penzlem u rutsi». Lviv : Halereia Heri Boumena, 2018. 64 s.

14. Kataloh vystavky tvoriv Volodymyra Patyka: do 85-richchia vid dnia narodzhennia Lviv : Lviv. nats. halereia mystetstv, 2011. 64 s.

15. Marychevskyi M. Volodymyr Patyk. Oderzhymist : albom. Kyiv : Sofiia A, 2004. 120 s. : il.

16. Mystetska mapa Ukrainy. Lviv. Zhyvopys, hrafika, skulptura : albom. Kyiv, 2008. S. 9–37.

17. Muzei narodnoho khudozhnyka Ukrainy Volodymyra Patyka: kataloh putivnyk» / Upor. R. Pyrih. Lviv : Kameniar M, 2024. 56 s.: il.

18. Natsionalna spilka khudozhnykiv Ukrainy / Tsentralnyi arkhiv. Fond osobovyi Volodymyra Patyka. 1949–2016. 26 od. zb. Rukopys, mashynopys, fotodokumenty. Opys № 1. Od. zb. 1–26. Kyiv : Arkhiv NSKhU.

19. Ovsiienko N. Relihiinyi zhyvopys Yosypa Bokshaia : dyplomna robota na zdobuttia osvitnoho stupenia «Mahistr». Kyiv, 2018. 79 s.

20. Osobovi fondy Volodymyra Patyka v Instytuti rukopysu NBUV. – Kyiv (Arkhiv).

21. Patyk V. Avtobiohrafiia v dusi shistdesiatykh, abo yak vykresaty v sobi enerhiiu y viru vsuperech obstavynam. Artaniia. 2012. № 26. S. 70–75.

22. Patyk Volodymyr. Hrafika : albom. Kyiv–Lviv : Familna drukarnia «HUSS», 2016. 400 s.

23. Patyk Volodymyr. Maliarstvo : albom. Kyiv–Lviv : Familna drukarnia «HUSS», 2016. 416 s.

24. Patyk O. Pro Batka : interviu z khudozhnykom Ostapom Patykom / zapysala R. Patyk. Lviv, 2025 (Audiozapys).

25. Petrova O. Vid normatyvnosti do tvorchoho pliuralizmu: zhyvopys 60–80-kh rokiv KhKh stolittia. Prekrasne mystetstvo. 2009. № 4. S. 6–13.

26. Pryvatnyi arkhiv rodyny V. Patyka (2500 ark.). Lviv, 2022–2025. (Neopublikovani dokumenty).

27. Selskyi R. Tvory z pryvatnykh zbirok : albom / uporiad. T. Lozynskyi, I. Zavalii. Lviv, 2004. 130 s.

28. Ukrainske obrazotvorche mystetstvo KhKh stolittia / red. L. Vrona ; Akad. mystetstv Ukrainy. Kyiv : Naukova dumka, 1997. 519 s. : il.

29. Yatsiv R. M. Ukrainske mystetstvo XX stolittia: idei, yavyshcha, personalii : monohrafiia. Lviv : LNAM, 2015. 312 s.

UDC 347.782:77(477)

THE WORK OF VOLODYMIR PATYK IN THE CONTEXT OF SOURCE STUDIES: A REVIEW, PROBLEMS AND RESEARCH PROSPECTS

Roksolana PATYK – Candidate of Art History,
Lviv National Academy of Arts, Lviv
Scientific Secretary of the Western Center of the National Academy of Arts of Ukraine

The article explores the source base for studying the artistic legacy of Volodymyr Patyk (1926–2016), one of the most prominent figures in Ukrainian visual art from the second half of the 20 th to the early 21 st century. The study reviews the main types of sources, including art historical research, memoirs, epistolary materials, periodicals, exhibition catalogues, archival documents, and visual artworks. It analyzes the existing approaches to examining Patyk's painting practice and identifies key challenges in the current source studies discourse, such as the fragmentary nature of archival collections and the insufficient systematization of materials. Special attention is given to the interpretive difficulties associated with the diversity of the artist's styles, his ongoing stylistic transformation, and the nature of his creative work. The article outlines prospects for further research, including deepening intertextual analysis, developing a digital repository, and incorporating hard-to-access privately held sources. This study aims to contribute to the formation of a coherent narrative about the artist within the context of contemporary Ukrainian art history.

Key words: Volodymyr Patyk, source studies, Ukrainian art, archives, visual culture, painting.

Стаття надійшла до редакції 28.04.2025
Отримано після доопрацювання 10.05.2025
Прийнято до друку 15.05.2025

УДК 738.1:391.3(477.75)

СААНИ – КРИМСЬКОТАТАРСЬКИЙ РІЗНОВИД ТАЖИНІВ

Олексій ВЛАСОВ – здобувач ІІІ освітньо-наукового ступеня кафедри образотворчого мистецтва, Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, Київ
https://orcid.org/0009-0003-6763-8025
http://doi.org/10.35619/ucpmk.50.961
o.vlasov.asp@kubg.edu.ua

Стаття присвячена дослідженню кримськотатарських саанів як локального різновиду тажинів у системі матеріальної культури Криму. Розглянуто виникнення та трансформацію цієї форми посуду під впливом міжкультурних контактів, зокрема інтеграції Кримського ханства до османського культурного простору у XVI–XVIII ст. Обґрунтовано, що саани не є запозиченням тажинів, а втілюють самобутнє переосмислення ісламських побутових і художніх традицій у кримськотатарському середовищі. Висвітлено конструктивні особливості історичних саанів: використання лудженої міді, поєднання широкої основи з високою накривкою, що забезпечувало оптимальні умови для зберігання їжі. Акцентовано увагу на орнаментальних принципах оформлення виробів: геометричних композиціях, рослинних мотивах, каліграфічних елементах, що відповідали ісламським канонам краси і ритуальної чистоти. Виявлено процес занепаду традиції саанів у XX ст., спричинений депортацією кримських татар і руйнуванням традиційного побуту. Продемонстровано, що у новітній час завдяки зусиллям художників-керамістів саани відроджені в кераміці як мистецькі об’єкти, що поєднують архетипові форми з осучасненою орнаментикою.

Ключові слова: саан, тажин, кримськотатарська кераміка, металевий посуд, декоративне мистецтво, ісламська орнаментика, кримськотатарське мистецтво, гончарство, реконструкція традицій, художня культура.

Постановка проблеми. Матеріальна культура є ключовим чинником збереження ідентичності будь-якого народу, особливо в умовах примусових міграцій, історичних катастроф і руйнування традиційних укладів життя. Кримськотатарська культура, сформована на перетині ісламської, тюркської, візантійської, османської та місцевих автохтонних традицій, має розвинену систему декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема у сфері гончарства. Проте низка важливих форм традиційного посуду досі залишається недостатньо вивченою.

До таких форм належать саани – кримський різновид тажинів, що сформувався під впливом ісламських побутових практик, адаптованих до локального середовища. Відомо, що тажини, як форма посуду, мають глибоке коріння в північноафриканських і близькосхідних культурах, однак їх в умовах Криму, художня адаптація та подальший розвиток залишаються майже не дослідженими.

Проблему ускладнює історичний контекст XX століття – депортація кримськотатарського народу 1944 року, втрата ремісничих центрів і занепад побутових традицій. Саани, як і багато інших елементів культурної та мистецької спадщини, вийшли з повсякденного ужитку, а їх функціональні й естетичні особливості майже не зафіксовані у наукових описах.

Нове зацікавлення саанами виникло наприкінці XX – початку XXI століття внаслідок активізації процесів повернення народу та культурного відродження технік, технологій, виробництва. Завдяки ініціативам сучасних митців форма саану знову постала у мистецькому полі як знак втраченої традиції та акту вшанування культурної пам’яті кримських татар, так, сучасні керамічні реконструкції відображають не лише історичну форму, а й концептуальне осмислення її символіки.

Таким чином, актуальність проблеми полягає у потребі всебічного дослідження кримськотатарських саанів як унікального явища трансформації арабо-ісламської побутової традиції у кримському мистецькому середовищі. Необхідно систематизувати знання про їхню ґенезу, функціональне призначення, художню мову, технології виготовлення та сучасне інтерпретування в умовах постгеноцидного відродження культури кримськотатарського народу.

Аналіз останніх досліджень. Вивченння тажинів, як явища світової матеріальної культури, зосереджуються переважно на північноафриканському та близькосхідному контекстах. У новітніх енциклопедичних оглядах тажин трактується як традиційний посуд для повільного приготування їжі, що поєднує ужиткову функцію з ритуальною символікою [9, 10].

У кримськотатарському науковому дискурсі саани згадуються лише побіжно. У працях А. Ібрагімової [4] і І. Заатова [3] у контексті розвитку декоративно-прикладного мистецтва кримських татар основна увага приділяється дослідженню декоративно-прикладного мистецтва загалом, не виокремлюються у зазначених авторів як предмет спеціального аналізу.

Важливим джерелом із вивчення кримськотатарської орнаментики є роботи Н. Акчуріної-Муфтієвої [1]. Хоча її дослідження фокусуються на ювелірному, кам’яному та текстильному декорі.

© Власов О., 2025 р.

Систематичного аналізу форми саана в існуючих роботах не подано, що вказує на прогалину в історії побутової кераміки Криму.

Новий поштовх до осмислення цієї форми дало відродження саанів у творчості сучасних митців. Насамперед, ідеться про Рустема Скибіна, Абдюля Сеїт-Аметова, Айдера Абібулаєва й Ельдара Гусенова. У цьому контексті заслуговують на увагу дослідження, присвячені гончарним практикам Криму XX–XXI століть для вивчення локальних традицій у формуванні нової мистецької мови, де реконструкція саанів виступає не лише естетичним жестом, а й актом культурного спротиву.

Таким чином, попри наявність окремих дотичних згадок, питання саанів як локального різновиду тажинів залишається науково не опрацьованим. Це визначає необхідність комплексного міждисциплінарного дослідження, яке дозволить виявити ґенезу, функції, матеріально-технологічні параметри та художню еволюцію цієї форми в історичному й сучасному контекстах.

Мета статті – визначити художні особливості формотворення та декорування кримськотатарських саанів як локального різновиду тажинів у контексті матеріальної культури Криму.

1. Ґенеза тажинів у культурах Північної Африки та Близького Сходу

Тажин – одна з найвідоміших форм кухонного посуду Північної Африки, що трансформувалась із функціонального знаряддя в символ культурної ідентичності. Його походження пов'язане з Магрибом – регіоном сучасних Марокко, Тунісу та Алжиру, де тажин є не лише посудом, а й стравою, приготовленою за методом повільного тушкування [10; 12].

Дослідники вважають, що тажини виникли у середовищі берберських народів (амазигів) – корінного населення Північної Африки, яке вело кочовий спосіб життя. Конструкція цього різновиду посуду відповідала потребам мобільного побуту: автономності, можливість готування на відкритому вогні. Згадки про подібні посудини знаходимо вже в IX столітті у «Тисячі й одній ночі», що свідчить про глибоку історичну тяглість форми [9].

Тажин складається з двох частин: широкої плоскої основи та конічної або куполоподібної покришки з отвором угорі. Така конструкція забезпечує ефект «замкнутого циклу» готування: пара конденсується на внутрішніх стінках накривки й повертається до страви, дозволяючи економити воду – життєво важливо в умовах посушливого клімату [10].

Завдяки своїй функціональності тажин здобув широку популярність у Магрибі. Його використовували над відкритим вогнем, у глиняних печах або з використанням спеціального вугілля, що забезпечувало рівномірне готування без підгоряння. Згодом тажини стали виготовляти з різних матеріалів: неглазурованої і глазурованої глини, чавуну, алюмінію та навіть порцеляни – останню, щоправда, використовували здебільшого для подачі страв [7].

Із поширенням ісламу тажин проник у регіони Близького Сходу: Сирію, Ірак, Єгипет, Аравійський півострів. Там зберігалася базова конструкція, проте з'являлися варіації у виборі матеріалів і декоруванні. Особливою популярністю користувалися металеві тажини з лудженої міді або латуні, які відповідали міському способу життя та потребам тривалого зберігання їжі.

Культ накривання їжі в ісламському побуті, – рекомендація накривати посуд для захисту від скверни [Sahih Muslim, 2012 a], – сприяв укоріненню тажина як ємності для сервірування та збереження страв.

У XVI–XVII ст., у період культурних зв'язків з Османською імперією, тажини поширюються в Східній Європі, включно з Кримом. Тут вони набули металевої форми й адаптувалися до місцевого середовища. Кримські саани зберегли базову конструкцію тажина, проте відзначалися специфічним декоративним оформленням, яке вирізняло їх серед марокканських і османських аналогів [2; 6].

Таким чином, тажин виник як утилітарна форма в умовах рефлексій берберської культури, однак завдяки універсальності та відповідності ісламським нормам побуту здобув широке поширення в арабо-ісламському світі, адаптувавшись до локальних традицій, зокрема і в Криму.

2. Тажини в Криму: від металу до кераміки

Кримськотатарський саан – це історично металевий посуд або сучасний керамічний посуд, призначений виключно для сервірування, рідше – приготування страв, на відміну від традиційного Північноафриканського тажина, який слугує, насамперед, для приготування та споживання їжі. Відсутність археологічних чи письмових свідчень щодо використання саану в кулінарному процесі свідчить про його функціональну спеціалізацію. Ймовірно, така традиція формувалася під впливом особливостей кримськотатарської кулінарної культури, орієнтованої на чіткий розподіл між приготуванням та подачею їжі. Саан є важливим елементом традиційного побуту, що репрезентує естетику подачі, культуру споживання й етикет кримськотатарської кухні.

Поява тажинів у Криму, імовірно, бере початок в XII–XIII століттях як наслідок активних

міжкультурних контактів у межах ширшого мусульманського світу, до якого півострів поступово інтегрований задовго до офіційного входження до османської сфери впливу. Завдяки розвиненим торговельним шляхам, паломництвам до святих місць Ісламу та мобільності ремісників, у Крим проникали нові побутові форми, зокрема посуд магрибського типу, особливо від XVI століття, коли Туніс увійшов до складу Османської імперії. Згодом ці впливи трансформувалися в локальні варіанти, такі як металеві саани, що поєднували загальноісламські традиції з місцевим художнім досвідом [6; 8].

У кримськотатарській традиції саани використовували під час великих трапез і святкових обідів. Завдяки щільній накривці посудина довго зберігала тепло страви та захищала її від забруднення, комах, а також черствіння та засихання (особливо виробів з тіста: янтиків, чебуреків та ін), що відповідало ісламським вимогам гігієни і ритуальної чистоти [11].

Існувало два основні типи саанів: великі – для родинних або громадських застіль, і менші – для індивідуального або парного користування. Як свідчить А. Ібрагімова, саани виготовляли переважно з лудженої міді, рідше – з латуні або сплавів. Їхня форма включала пласку основу з вертикальним бортиком і високу конічну накривку, оснащену декоративною ручкою у вигляді кільця або вузла [4].

Декор саанів був витонченим: використовували техніки дифування (вибивання), гравіювання. Поширеними мотивами були виноградна лоза, кипариси, зірки, півмісяці, пейзажні композиції, а також написи арабською в'яззю з побажаннями добробуту. Орнаментальні мотиви поєднували стриманість форми із багатством декору, зберігаючи баланс між функціональністю й естетикою [2; 3].

Кримські саани вирізнялися локальними особливостями: точковими клеймами, мікрорельєфними смугами, що розділяли поверхню на сектори. Ці ознаки наближали їх до загальної традиції кримськотатарського мистецтва металу, яке також проявлялося у виробах штибу гугюм (різновид цебери).

На межі XIX–XX століть використання металевих саанів поступово скоротилося через зміну побутових звичок, занепад ханських традицій і поширення фабричних емальованих виробів. Саан втратив утилітарне значення, але залишився у культурній пам'яті кримськотатарського народу як символ минулого. Саме ця пам'ять стала основою для його нового життя у керамічному мистецтві XX – початку XXI ст.

Таким чином, кримськотатарський саан, сформований на перетині впливів мусульманського світу та місцевих культурних практик, є унікальним зразком побутового посуду, що втілює принципи естетики, гігієни та обрядовості. Від самого початку він виконував функцію сервірування, відображаючи у своїй формі й декорі загальноісламські уявлення про красу, чистоту та порядок.

3. Кримськотатарські саани у XX–XXI ст.: відродження форми.

У першій пол. XX століття традиційні кримськотатарські саани поступово вийшли з ужитку. Цьому сприяли промислова стандартизація побуту, зміни соціальних практик, а найбільш драматичним чинником стала депортація кримськотатарського народу 1944 р. Унаслідок депортації зруйновано живу ремісничу традицію: саани, як і багато інших елементів побуту, зникли з активного використання, а більшість зразків не збереглися ні в етнографічних колекціях, ні музейних зібраннях.

Хоча історично саан слугував лише для подачі їжі, сучасні майстри відроджують його, зберігаючи традиційну форму та декор. Більше того, з урахуванням сучасних кулінарних тенденцій, кримські татари почали використовувати саани і для приготування їжі, поєднуючи традиції з новими кулінарними практиками.

Відродження культурної спадщини розпочалося наприкінці 1980-х років після повернення кримських татар до Криму. Одним із викликів цього процесу стало відродження втрачених ремісничих традицій. Особливо важливу роль відіграло гончарство – галузь, що дозволила відтворити елементи традиційного побуту й естетичних кодів народу.

Пошук нових форм вираження і водночас збереження автентики привів до того, що саани стали об'єктом мистецької реконструкції. Першим серед сучасних майстрів, хто звернувся до цієї форми, був Рустем Скибін. У його творчості саан перестає бути лише побутовим предметом і трансформується у символічний об'єкт, що репрезентує культурну пам'ять кримських татар [5].

Указаний майстер зберіг основні конструктивні ознаки кримського саана: широку основу й високу покришку. Водночас, особливого значення набуває декоративне оформлення: складні геометричні візерунки, мотиви з традиційної вишивки (*ойма*, *нагиш*), а також образи птахів, винограду, кипарису, тюльпану. Для розпису використовуються яскраві контрастні кольори – кобальтовий, бірюзовий, фіолетовий, смарагдовий, білий, кораловий, вохристий, що перегукуються із

палітрою традиційної кримськотатарської вишивки. Саан у творчості Р. Скибіна постає як «контейнер пам'яті» – не лише предмет із минулого, а активний учасник процесу культурної реінтеграції. Його інтерпретації підкреслюють ідею захисту, збереження ідентичності та духовної спадщини [2-3, 5].

Із-поміж інших майстра наслідує Айдер Абібулаєв – учень і продовжувач мистецької школи Р. Скибіна, який активно розвиває традиції кримськотатарської кераміки. У своїй творчості він поєднує орнаментальні мотиви спадщини з авторським баченням, зокрема зосереджує увагу на декоративному оздобленні саанів та переосмисленні традиційних орнаментальних мотивів [5].

Паралельно з творчістю Р. Скибіна формується інше художнє коло, пов'язане з іменем Абдюля Сеїт-Аметова – одного з перших сучасних майстрів, що звернулися до теми саанів. У своїй практиці він надає перевагу природним матеріалам, таким як шамот і нефарбована глина, підкреслюючи органічність форми. Його учень, Ельдар Гусенов розвиває тему саана в концептуальному ключі: у його творах трансформується не стільки форма, скільки орнаментика – традиційні образи переосмислюються й набувають нового змісту. Такий підхід надає виробам глибшого символічного звучання, виводить їх за межі утилітарного предмета в простір культурної рефлексії.

Таким чином, у XX – початку XXI століть саан з утилітарного побутового предмета трансформувався у потужний культурний символ. Його сучасні інтерпретації репрезентують багатоманітність мистецьких форм Криму у новітніх історичних умовах.

4. Матеріали, технології та декоративне оформлення саанів

На сьогодні кримськотатарські саани представлені двома основними типами – металевими та сучасними керамічними. Історичні саани виготовляли переважно з лудженої міді – найпоширенішого матеріалу для посуду в Османській імперії. Формування металевих саанів здійснювалося найчастіше за допомогою дифування (вибивання). Декорування при цьому відбувалось за допомогою технік гравіювання або насічки.

Із втратою традицій виготовлення металевих саанів у XX столітті почалося їхнє нове життя у кераміці. Керамічні саани створюють із глини з домішками шамоту або піску для забезпечення термостійкості й міцності. Особливу роль відіграє декоративне оформлення: поверхня таких предметів гравірується, ритується і покривається глазурями та емалями, авторський стиль Рустема Скибіна «Куру Ісар». Або застосовується техніка лощення, гравірування, ритування, вощення в роботах Абдюля Сеїт-Аметова, Айдера Абібулаєва та Ельдара Гусенова.

5. Саани у контексті кримськотатарського декоративного мистецтва

Кримськотатарські саани органічно вписуються у ширший контекст декоративно-ужиткового мистецтва Криму. Вони не лише продовжують традиції орнаментального оформлення побутових предметів, але й демонструють їхнє переосмислення та розвиток, поєднуючи утилітарну функціональність із художньою виразністю.

В орнаменті саанів домінують рослинні мотиви, притаманні ісламському мистецтву загалом і кримськотатарській орнаментиці зокрема. Серед найбільш поширених символів – виноградна лоза, кипарис, квіти граната, стилізовані гілки та пелюстки.

Висновки. Проведене дослідження засвідчило, що кримськотатарські саани є унікальним прикладом трансформації ісламської побутової традиції в локальному культурному середовищі Криму. Сформований під впливом північноафриканських і близькосхідних форм, зокрема тажина, саан поступово набув місцевої самобутності. Його конструктивні та декоративні особливості – луджена мідь, висока накривка, орнаментальні композиції з каліграфічними й рослинними мотивами, – засвідчують поєднання утилітарної функціональності з естетичними нормами ісламського мистецтва.

Занепад традиції саанів у XX столітті внаслідок депортації кримських татар перервав тяглість ремісничого виробництва. Проте у новітній час відбулося їхнє символічне та матеріальне повернення в культурне поле – передусім завдяки ініціативам сучасних художників-керамістів, таких як Р. Скибін, А. Сеїт-Аметов, А. Абібулаєв та Е. Гусенов. В їхній творчості саан постає не лише як реконструйований побутовий предмет, а носій пам'яті, художнього коду й ідентичності кримськотатарського народу.

Таким чином, саан є не лише артефактом традиційного побуту, а й засобом відновлення культурної тяглості та символом постгеноцидного відродження. Його вивчення дозволяє не лише заповнити прогалини в історії кримськотатарського декоративного мистецтва, а й актуалізувати ширші питання про роль предметів мистецько-художньої спадщини.

Список використаної літератури

1. Акчуріна-Муфтієва Н. М. Історіографія вивчення кримськотатарського народного декоративного мистецтва. *Східний світ.* 2007. № 1. С. 16–22.

2. Власов О. А. Кримськотатарські таджини «саани» в контексті формотворення посуду країн Близького Сходу і Магрибу. *Етнокультурні традиції в образотворчому мистецтві та дизайні України.* Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., Київський столичний університет ім. Б. Грінченка (Київ, 08 трав. 2024). Київ, 2024. С. 12–16.

3. Заатов І. А. Кримськотатарське образотворче і декоративно-прикладне мистецтво XX ст. (Генезис, еволюція, сучасний стан). Сімферополь : Доля, 2002. 280 с.

4. Ібрагімова А. М. Бахчисарайський Ханський палац XVI–XVIII ст. Ін-т археології НАН України. Сімферополь : Доля, 2013. 365 с.: іл.

5. Скибін Р. В. Створення авторського стилю поліхромного розпису керамічних виробів, в традиційній культурі кримських татар. URL: https://rustemskybin.com/pages/about (дата звернення: 23.11.2023 р.).

6. Тесленко І. Б. Хронологія однієї групи кухонного посуду з пам'яток Криму XV ст. *Археологія,* 2011. № 4. С. 60–68.

7. Школьна О. В. Типологія та мотиви оздоблення групи східного тонкокерамічного посуду країн Кавказу та Середньої Азії в XX – початку XXI ст. *Сучасне мистецтво:* наук. зб. Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2016. Вип. XII. С. 203–208.

8. Якубович М. М. Філософська думка Кримського ханства: монографія. Київ : Комора, 2016. 446 с.: кольор. іл.

9. Brett Michael. «Berber». *Encyclopedia Britannica*, 7 Mar. 2024, URL britannica.com/topic/Berber (дата звернення: 07.05.2024 р.).

10. Murtoff Jennifer. «Tagine». *Encyclopedia Britannica*, 26 Jul. 2023, URL: britannica.com/topic/tagine-cooking-vessel. (дата звернення: 07.05.2024 р.).

11. Sahih Muslim. 36. The Book of Drinks (12) Chapter: It is recommended to cover vessels. Reference: Sahih Muslim 2012 a. URL: https://sunnah.com/muslim:2012a (дата звернення: 03.05.2024 р.).

12. Shepard A. O. *Ceramics for the Archaeologist*. Carnegie Institution of Washington publication. Carnegie Institution of Washington, 1956. 414 p.

References

1. Akchurina-Muftiieva N. M. Istoriohrafiia vyvchennia krymskotatarskoho narodnoho dekoratyvnoho mystetstva [Historiography of the Study of Crimean Tatar Folk Decorative Art]. *Skhidnyi Svit* – The Oriental World. (2007). No. 1. P. 16–22 [in Ukrainian].

2. Vlasov O. A. Krymskotatarski tadzhyny «saany» v konteksti formotvorennia posudu krain Blyz′koho Skhodu i Mahrybu [Crimean Tatar Tajines «Saany» in the Context of Vessel Shaping in the Countries of the Middle East and the Maghreb]. In: *Etnokulturni tradytsii v obrazotvorchomu mystetstvi ta designi Ukrainy*. Materialy Vseukr. nauk.-prakt. konf. Kyivskyi stolychnyi universytet imeni Borysa Hrinchenka (Kyiv, 08 travnia 2024). Kyiv, (2024). P. 12–16 [in Ukrainian].

3. Zaatov I. A. Krymskotatarske obrazotvorche i dekoratyvno-prykladne mystetstvo XX st. (Henezys, evoliutsiia, suchasnyi stan) [Crimean Tatar Fine and Decorative Applied Art of the 20 th Century: Genesis, Evolution, Current State]. Simferopol : Dolia, 2002. 280 p [in Ukrainian].

4. Ibragimova A. M. Bakhchysaraiskyi Khanskyi palats XVI–XVIII st. [The Khan's Palace in Bakhchisarai (16 th–18 th c.)]. Instytut arkheolohii NAN Ukrainy. Simferopol : Dolia, 2013. 365 p.: ill. [in Ukrainian].

5. Skybin R. V. Stvorennia avtorskoho styliu polikhromnoho rozpysu keramichnykh vyrobiv v tradytsiinii kulturi krymskykh tatar [Creation of an Authorial Style of Polychrome Painting in Traditional Crimean Tatar Ceramics]. URL: https://rustemskybin.com/pages/about (accessed: 23.11.2023) [in Ukrainian].

6. Teslenko I. B. Khronolohiia odniiei hrupy kukhonnogo posudu z pam'iatok Krymu XV st. [Chronology of a Group of 15th Century Kitchenware from Crimean Sites*]. Arkheolohiia*, 2011. No. 4. P. 60–68 [in Ukrainian].

7. Shkolna O. V. Typolohiia ta motyvy ozdoblennia hrupy skhidnoho tonkokeramichnoho posudu krain Kavkazu ta Seredn′oi Azii v XX – na pochatku XXI st. [Typology and Decoration Motifs of Eastern Fine Ceramics of the Caucasus and Central Asia in the 20th – Early 21st Century]. *Suchasne Mystetstvo:* nauk. zbirnyk. Instytut problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy. Kyiv : Fenyks, 2016. Issue XII. P. 203–208 [in Ukrainian].

8. Yakubovych M. M. Filosofska dumka Krymskoho khanstva: monohrafiia [Philosophical Thought of the Crimean Khanate: Monograph]. Kyiv : Komora, (2016). 446 p.: col. ill. [in Ukrainian].

9. Brett Michael. «Berber». *Encyclopedia Britannica*, 7 Mar. (2024). URL: britannica.com/topic/Berber (accessed: 07.05.2024) [in English].

10. Murtoff, Jennifer. «Tagine». *Encyclopedia Britannica*, 26 Jul., 2023. URL: britannica.com/topic/tagine-cooking-vessel (accessed: 07.05.2024) [in English].

11. Sahih Muslim. 36. The Book of Drinks. (12) Chapter: It is recommended to cover vessels. Reference: Sahih Muslim 2012 a. URL: https:// sunnah.com/muslim:2012a (accessed: 03.05.2024) [in English].

12. Shepard A. O. *Ceramics for the Archaeologist*. Carnegie Institution of Washington publication. Carnegie Institution of Washington, 1956. 414 p. [in English].

UDC 738.1:391.3(477.75)

SAANS – CRIMEAN TATARS VARIANT OF TAGINES

Oleksiy VLASOV – PhD student, Department of Fine Arts,
Faculty of Fine Arts and Design,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv.

The aim of this study is to conduct a comprehensive analysis of the Crimean Tatar saan as a local variant of the tagine, within the broader system of Crimean material and artistic culture. The research focuses on the historical origins, functional purpose, ornamental features, and symbolic reinterpretation of saans in both past and contemporary contexts.

Research methodology. The study is based on interdisciplinary methods combining comparative art history, material culture studies, and field research. Particular attention is given to the transformation of North African and Middle Eastern ceramic traditions under the influence of Islamic domestic aesthetics and their adaptation in the Crimean context. Visual analysis of historical specimens and contemporary ceramic reconstructions plays a key role.

Results. The research establishes that saans, although inspired by the tagines of the Maghreb and the Middle East, represent a distinct development in Crimean Tatar material culture. Made traditionally from tinned copper with conical lids and engraved decoration, saans were used exclusively for food serving rather than cooking. Their ornamentation includes vegetal motifs, inscriptions in Arabic calligraphy, and geometric patterns aligned with Islamic concepts of ritual cleanliness and beauty. The loss of the saans tradition during the 20 th century was closely linked to the forced deportation of the Crimean Tatars in 1944. However, in the late 20 th and early 21st centuries, the form was revived by contemporary ceramic artists. Figures such as Rustem Skibin, Abdul Seit-Ametov, Aider Abibulaiev and Eldar Gusenov have reconstructed the saans as a symbol of cultural memory, post-genocide resilience, and national identity.

Novelty. This article presents the first focused scholarly study of saans as a phenomenon of cultural transformation, revealing their significance in preserving Islamic and Crimean Tatar artistic traditions.

Practical significance. The findings contribute to the understanding of traditional forms in modern ceramic practices, educational curricula in art history, and the development of museum and heritage preservation initiatives.

Key words: saan, tagine, Crimean Tatar ceramics, metalware, decorative art, Islamic ornamentation, Crimean Tatar art, pottery, tradition reconstruction, visual culture.

Стаття надійшла до редакції 11.04.2025
Отримано після доопрацювання 28.04.2025
Прийнято до друку 3.05.2025

Розділ ІІІ. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

УДК 477.3.11

ОНОВЛЕНА МОНОГРАФІЯ БОГДАНА КІНДРАТЮКА ПРО МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОГО КНЯЗІВСТВА

Наталія СИРОТИНСЬКА – доктор мистецтвознавства,
професор кафедри музикознавства і хорового мистецтва,
Львівський національний університет ім. І. Франка, Львів
https://orcid.org/0000-0001-9524-4574
nsyrotynska@gmail.com

Середньовічна доба відіграла особливо важливу роль у формуванні української державності й розвитку українського етносу. У той час закладалися те міцне підгрунтя, що в найважчі періоди історичного буття надавали українцям сили для збереження національної ідентичності, мови, культури й духовних цінностей. Саме тоді виникли перші форми української державної організації – Київська Русь, Галицько-Волинське князівство, що стали не лише політичними утвореннями, а й осередками культурного та духовного життя. У цьому велике значення відіграла в середньовічній Руси її християнізація, що стала поштовхом до розквіту писемності, літописання, архітектури, музичного й іконописного мистецтва, а також зміцнення зв'язів України з європейським культурним простором. Відтак студії середньовічної культури є необхідним поступом до пізнання базисних основ функціонування українського етносу впродовж століть.

У цьому контексті монографія доктора мистецтвознавства, професора Карпатського національного університету ім. В. Стефаника (м. Івано-Франківськ) Б. Кіндратюка «Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства» [1] є вагомим внеском у формування цілісної картини розвитку української середньовічної культури.

Презентована праця є допрацьованим виданням однойменного дослідження, опублікованого 2001 р. [2]. Оновлене видання не лише розширює уявлення про культурну спадщину Галицько-Волинського князівства, а й відкриває нові перспективи для вивчення музичного мистецтва середньовічної України в європейському контексті.

Як зазначає автор [1; 9], спонукою до другого видання стала потреба не лише внести окремі уточнення чи виправити допущені огріхи, а й оновити методологію наукового пошуку, зафіксувати модерні результати археологічних досліджень і медієвістичних студій стосовно розвитку мистецтва на Галицьких і Волинських землях Княжої доби. Це суттєво актуалізувало науковий дискурс відповідно до сучасного стану медієвістичних і музикознавчих досліджень, а також зумовило логічне структурування матеріялів праці. Так, монографія Б. Кіндратюка, епіграфом до якої підійшли ємкі слова Р. Роллана: *Музика – спів століть і квітка історії, що росте як у печалі, так і радощах людства*, складається з наступних розділів: І. Передумови розвою музичного мистецтва в ареалі князівств Галицьких і Волинських земель; ІІ. Розвиток фольклорних жанрів; ІІІ. Народна епіка, її творці та виконавці; ІV. Скоморохи; V. Рукописна книжність. Церковний спів; VI. Літописний Митуса: спроба переосмислення звичного образу; VII. Дзвони та дзвонарське мистецтво; VIII. Освіта й музика; IX. Інструментальна культура, музика в побуті та війську. Завершує монографію післямова, список використаних джерел, а також покажчики: іменний, географічних назв і предметів, що сукупно підтверджує ґрунтовність проведеного дослідження.

Скрупульозна структура монографії засвідчує врахування всіх граней функціонування музики Галицько-Волинського періоду, що в подальшому заклало міцний фундамент для розквіту мистецтва ранньомодерної доби. Відтак, держава Романовичів з одного боку, успадковує і зміцнює традиції Київської Руси, а з іншого, прокладає шлях для їхнього подальшого розвитку. Либонь, саме такий ракурс прочитання книги дозволяє вповні оцінити презентований матеріал, а докладно опрацьована й систематизована література, відзначена в передмові, підтверджує особливу ґрунтовність у реконструюванні мистецтва досліджуваного періоду.

Презентована праця відзначається також системною послідовністю увиразнення передумов формування соціокультурного середовища Галицько-Волинського князівства. Спираючись на свідчення археологічних знахідок, релігійних уявлень, літописів і хронік, економічної та історико-політичної ситуації, автор узагальнює всі ті обставини, що впливали на окремий стрій мистецького життя краю. У цій

© Сиротинська Н., 2025 р.

спрямованості виокремлюється ряд фольклорних жанрів, пов'язаних, насамперед, із календарно-обрядовою музично-поетичною творчістю та її етнорегіональними особливостями аж до вирізнення «мовно-територіяльних регіональних одиниць», як про це писав Ю. Шевельов [1; 50]. Уесь цей спадок розгортався на основі мелодичної канви, збагаченої передхристиянською обрядовістю, що в подальшому сформувало тематичні й інтонаційні основи народно-національного фольклору. Водночас, політична ситуація та її невід'ємна складова – князівські взаємини й постійні походи військових дружин, породжують новітній жанр народного епосу, відображеного в інтонаційно-імпровізаційній стилістиці билинно-баладної традиції, що з часом переросте в жанр історичних пісень. А відтак у суспільстві зростає роль мистецької особистості, як про це написано в окремому змалюванні літописного «словутнаго» співця Митуси, відомості про якого докладно відображені в окремому розділі.

Важливо, що в монографії окремо відзначається значима роль Візантії з її новими світоглядними й мистецькими впливами, адже вони збагатили пісенні жанри новими виразовими засобами. Це зумовило «розширенням мелодичного малюнку, ускладненням ритмічної будови, заміни первісних звукорядів новими т. зв. церковними ладами» [1; 66]. А поруч, із процесами адаптації візантійського літургійного співу й богослужбових тестів, розвивається монументальний і станковий живопис, іконографія, книжкова мініятюра, а також постають досконалі самобутні архітектурні комплекси включно з розвитком дзвонарства. Усе це поступово вибудовувало професійний підхід до мистецтва, у тому числі й музичного, а відтак дозволяло краще опановувати інтонаційний мелос і розвивати його якісну сторону. Так, у подальшому репертуар сакральної монодії ускладнився системою напівів, зафіксованих в українських нотолінійних ірмологіонах XVI–XVIII ст. Це виразно збагатило естетичну складову церковного співу в ранньомодерну добу.

Мистецькі особливості доби Романовичів розвивали також інструментальне музикування. Етнорегіональні та запозичені від інших народів музичні інструменти, побутували не лише при княжих і боярських дворах чи в міському середовищі, а й сільському. Так формувалися професійні музики, вдосконалювалися музичні інструменти, запроваджувалися нові жанри. Музичне мистецтво набувало національного забарвлення, а також закладало основу для подальшої адаптації західноєвропейських цехових формацій. Подібну функцію виконувала також культура скоморохів з їх інструментально-театральними імпровізаціями, виступи лялькарів, що відчутно урізноманітнювало побутове життя народу.

Важливо наголосити, що вищенавидені обриси різних форм професіоналізму церковного й секулярного середовищ були важливою передумовою для інтегрування давньоукраїнської музичної культури Галицької та Волинської земель у європейські культурно-мистецькі процеси паралельно з формуванням певних етнорегіональних рис. І в цьому значну роль відіграло саме музичне мистецтво, присутнє в кожному сегменті соціального середовища нашого краю. Властиво, таке відзначено в кожному окремому розділі презентованого видання та переконливо підкреслюється вагома роль музичної культури. Це поглиблює не лише розуміння обставин суспільного життя зазначеного періоду Галицько-Волинських земель, а й етнічної ідентичності українського народу та його національно-мистецької мови.

У такий спосіб інформативність тексту, підтверджена чисельними покликами й насичена відповідним цитуванням, укотре підтверджує значимість Галицько-Волинського князівства на мапі України. Це важливе свідчення тяглості Руської державності та культурно-мистецьких традицій, а також переконлива демонстрація динамічного нуртування середньовічного суспільства, чиї здобутки дотепер стверджують міцність і дух української нації.

Цікавими для наступних студій науковців, які опанували латинську, німецьку, старопольську, чеську й інші мови, буде вивчення зазначених у перспективах пошуків писемних джерел із бібліотек Європи. Систематизація нових відомостей, підкріплених результатами ретельного вивченням речового матеріалу, розпорошеного по музейних фондах Галича, Івано-Франківська, Києва і, навіть, Санкт-Петербурга, модерними археологічними знахідками сприяє ще повнішому окресленню музики доби Середньовіччя на теренах нашого краю.

Список використаної літератури

1. Кіндратюк Б. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства (вид. 2-ге, випр. і доп. / [ред. і авт. перед. слова Ю. Ясіновський]. Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2024. 294 с.

2. Кіндратюк Б. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства / ред., переднє слово Ю. Ясіновський [Історія української музики, 9 / Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України]. Львів – Івано-Франківськ, 2001. 142 с.

Reference

1. Kindratiuk B. Narysy muzychnoho mystetstva Halytsko-Volynskoho kniazivstva (vyd. 2-he, vypr. i dop. / [red. i avt. pered. slova Yu. Yasinovskyi]. Ivano-Frankivsk : Prykarpat. nats. un-t im. V. Stefanyka, 2024. 294 s.

2. Kindratiuk B. Narysy muzychnoho mystetstva Halytsko-Volynskoho kniazivstva / red., perednie slovo Yu.

Yasinovskyi [Istoriia ukrainskoi muzyky, 9 / In-t ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy]. Lviv – Ivano-Frankivsk, 2001. 142 s.

Стаття надійшла до редакції 01.04.2025
Отримано після доопрацювання 10.04.2025
Прийнято до друку 12.04.2025

УДК 73/76:061]:378

КРЕАТИВНЕ ЦИТУВАННЯ ЧИ ПЛАГІАТ? ДО ПИТАННЯ ХУДОЖНЬОЇ ОРИГІНАЛЬНОСТІ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Ольга КАЛЕНЮК – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри образотворчого мистецтва, Волинський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк, Україна
https://orcid.org/0000-0001-9618-6433
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.962
konlyair@gmail.com
Олександра ПАНФІЛОВА – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри образотворчого мистецтва, Волинський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк, Україна
https://orcid.org/0000-0002-5161-3363
alka11@meta.ua

У сучасному освітньому просторі проблема плагіату набула особливої актуальності, а саме, в мистецькій освіті, оскільки торкається не лише етичних та юридичних аспектів, але й авторства та інтерпретації. Плагіат у сфері мистецтва – використання чужих ідей, композицій, стилістики чи навіть елементів твору без посилань на автора чи без отримання відповідних дозволів, проблема, з якою все важче боротися у навчальних закладах художнього спрямування. Копіювання, використання концепцій інших митців без трансформації або подача їх як власних трапляється все частіше. Молоді художники балансують між наслідуванням, особистим висловлюванням і свідомим або несвідомим плагіатом. *Мета статті* – проаналізувати поняття «творчий плагіат» у контексті художньої освіти розглянути проблему плагіату в образотворчому мистецтві, авторського права, проаналізувати відстеження та можливі шляхи усунення випадків плагіату розглянути явище креативного цитування як педагогічний і творчий інструмент а також з'ясувати яким чином можна формувати у студентів відчуття художньої відповідальності та авторської оригінальності. *Методологія дослідження* є комплексною та зумовлена поставленою метою статті. У процесі дослідження використано методи аналізу та синтезу, які застосовувалися для розгляду теоретичних засад, компаративний метод, спрямований на виявлення різних аспектів осмислення причини виникнення проблеми, також методи абстрагування, узагальнення та конкретизації. *Наукова новизна* – полягає у здійсненні спроби розкриття вищезгаданої проблеми; розглянуто найбільш значущі методи та шляхи її подолання.

Наголошено, що розвитку творчого плагіату образотворче мистецтво завдячує масовому захопленню мережами, додатками для митців, хоча відомо, що творчий плагіат мав місце ще в далекі часи Середньовіччя та Ренесансу. За останні кілька років зросла кількість робіт, створених штучним інтелектом на основі творчості відомих митців. Такого штибу роботи все частіше з'являються як авторські твори художників. Особливо поширеним це явище є серед студентської молоді. Зупинити, ідентифікувати потік плагіату стає дедалі важче і часто це стає проблемою для наукових керівників, викладачів мистецьких навчальних закладів.

У *висновках* констатовано, що проблема творчого плагіату в образотворчому мистецтві залишається невирішеною, попри численні спроби владнати ситуацію. Мистецький плагіат шкодить авторам, творчій спільноті загалом, знижує унікальність робіт та порушує права інтелектуальної власності. Боротьба з плагіатом у мистецтві потребує комплексного підходу – правового, етичного та технологічного. Формування культури оригінальності, впровадження сучасних технологій та захист прав художників можуть допомогти мінімізувати випадки плагіату.

Ключові слова: образотворче мистецтво, твір, плагіат, ідея, композиція.

Постановка проблеми. У сучасному мистецькому дискурсі дедалі частіше постає питання меж між авторською інтерпретацією, творчим цитуванням та плагіатом. Із розвитком цифрових технологій художники мають можливість вільно звертатися до візуальних джерел інших авторів. Проте, така свобода несе і загрозу: зникає чітка межа між натхненням та копіюванням. Особливо гостро це питання постає в освітньому процесі, де формуються уявлення майбутніх митців про оригінальність, авторство та етику художньої практики.

З огляду на зростання суспільного інтересу до теми плагіату у мистецтві, важливим стає формування критичного мислення у студентів мистецьких спеціальностей. Саме тому дослідження меж художньої оригінальності, механізмів цитування є надзвичайно актуальним у контексті сучасної мистецької освіти.

Плагіат («plagio» – викрадати) – не новий термін, який все частіше чуємо в освітянських та наукових колах, один із видів порушення авторського права. Останнє десятиліття все частіше проблемою мистецького середовища є виявлення і боротьба з плагіатом серед творів образотворчого мистецтва. Тема актуальна і болісна для викладачів художніх освітніх закладів. Запозичення (присвоєння, апробація)

© Каленюк О., Панфілова О., 2025 р.

століттями було звичним інструментом творчості, і навіть П. Пікассо нібито заявляв, що «добрі художники копіюють, а геніальні крадуть». Але якщо митці Ренесансу Рафаель, Тіціан або Рубенс могли лише запозичити ідеї/елементи чужих творів, то модерністи вивели апропріацію на новий рівень – фактичне використання чужих об'єктів авторського права (або їх копій) у своїх творах.

Теоретичною основою для розуміння сучасних практик у мистецтві, зокрема, контексті креативного запозичення є постмодерна естетика цитування (Ж. Крістєва, Р. Барт) як гра цитат, алюзій і трансформацій попередніх смислів [8, 9].

Останні дослідження та публікації. Ґрунтовне дослідження цієї теми описано в статті Лі Гаррет та Емі Робінсон з Університету творчих мистецтв (Британія) «Знайди відмінності! Виявлення плагіату в образотворчому мистецтві». У цій статті описується робота команди проєкту, яка мала на меті дослідити природу, масштаб і поширення візуального плагіату у сфері мистецької освіти. Також представлено пілотний проєкт *iTrace* – систему візуального пошуку, розроблену в межах цієї ініціативи. У масштабному проекті зібрано і проаналізовано погляди, практики і досвід науково-педагогічного персоналу в сфері мистецької освіти Великої Британії щодо поняття візуального плагіату. В роботі, на основі тверджень про часті випадки плагіату, стверджується, що візуальне мистецтво не містить нічого абсолютно оригінального, а наступні роботи завжди ґрунтуються на попередніх творах інших авторів, і нові концепції, ідеї та методи завжди виникають із повторного використання та переосмислення минулого. У висновках статті найбільш дієвим методом в боротьбі з творчим плагіатом є профілактика, а саме, забезпечення студентів необхідними навичками та знаннями для розуміння різниці між художніми традиціями та плагіатом; моніторинг творчого процесу, а також надання відповідних механізмів підтримки для забезпечення добросовісної академічної практики [6; 25-26].

Дослідники, представники сектору вищої освіти часто визначають причини та висловлюють занепокоєння зростанням випадків плагіату, але не вказують на дієві методи боротьби з ним. Останні роки цій проблемі присвячуються семінари, вебінари. Зокрема, на сайті Київської Школи Фотографії виставлена стаття «Плагіат чи сучасна творчість?» про виявлення плагіату відомим українським фотографом, викладачем КШФ Дмитром Богачуком [4]. Його світлина використана без його дозволу китайським художником Чжунвень Юєма для створення живописного полотна у техніці олійного живопису. Подібні гучні прецеденти є непоодинокими. У зазначеній публікації наведено приклади судових позовів, зокрема до художника Енді Уорхола, режисера Джеймса Кемерона, фотографа Хельмута Ньютона та інших відомих митців. Такі справи нерідко тривають роками, а суми компенсацій сягають мільйонів доларів. Це свідчить про актуальність проблеми дотримання авторських прав навіть у межах творчої інтерпретації.

Правила правового регулювання у сфері мистецтва порушується також у публікації «Юридичні правила гри для творчих професій: плагіат чи натхнення?» [2]. Авторка наголошує, що згідно українського законодавства, навіть при передачі прав інтелектуальної власності, право авторства залишається за автором, що має важливе значення для захисту індивідуального внеску митця. Цікаві міркування з цього приводу містить онлайн-лекція О. Новікової, старшої наукової співробітниці Відділу мистецтв країн Сходу Музею Ханенків «Між оригіналом і копією: чи є плагіат у мистецтві?» [3]. У ній лекторка акцентує увагу на тонкій межі між запозиченням, цитуванням і крадіжкою речей, закликаючи до глибшого розуміння сутності плагіату та його наслідків для професійної діяльності художника.

Усе це свідчить про те, що в умовах стрімкого розвитку цифрових технологій проблема авторства й художньої оригінальності набуває нових вимірів. Плагіат сьогодні – це не лише копіювання фізичного твору, а й привласнення стилю, ідеї, навіть концепту. Така ситуація потребує ґрунтовного переосмислення меж дозволеного в мистецтві, формування етичних стандартів у мистецькій освіті та розвитку критичного мислення у майбутніх художників.

Виклад матеріалу дослідження. У другій пол. ХХ століття художній процес зазнав радикальних трансформацій, зумовлених постмодерною парадигмою, що переосмислила традиційні уявлення про авторство, унікальність і художню новизну. Однією з ключових характеристик постмодерної естетики є інтертекстуальність – ідея про те, що жоден твір не існує у вакуумі, а є відлунням, реакцією або варіацією вже створеного. Теоретичну основу цього підходу заклали Ж. Крістєва, яка впровадила термін «інтертекстуальність» [8], та Р. Барт у програмному есе «Смерть автора» [9], де стверджується, що сенс твору більше не належить виключно авторові, а є результатом взаємодії численних культурних кодів, що цитуються, трансформуються й поєднуються.

У сфері образотворчого мистецтва ці ідеї отримали втілення у формах креативного цитування – свідомого використання чужих образів, стилістики або композицій з метою створення нових смислів. Як наголошує Г. Фостер у праці «Повернення до реального», постмодерне мистецтво відмовляється від класичного уявлення про автентичність, натомість, функціонує в полі симуляцій, цитат і повторів [7]. Яскравими прикладами цього підходу є творчість художників – Шеррі Левін та Річарда Прінса, які

безпосередньо використовували чужі роботи, ставлячи під сумнів поняття «оригінального» мистецтва та кинули виклик традиційним уявленням про авторство та оригінальність. Практика цитування стала визначальною рисою творчості Барбари Крюгер (використання архівних фото з додаванням тексту у графічному стилі), Енді Воргола (використання чужих фото, напр. Мерилін Монро), Майкла Боровіца (запозичення стилістики та композицій з класичного живопису та їх сучасне переосмислення), Джаспера Джонса (зображення американського прапора). Поняття симуляції та симулякрів та їх вплив на культуру та мистецтво аналізує і Жан Бодрійяр у книзі «Симулякри і симуляція», вказуючи на розмитість меж між оригіналом і копією в культурі пізнього капіталізму [1].

Таким чином, у постмодерному вимірі межа між оригінальністю та запозиченням значною мірою стирається, а розвиток науково-технічного прогресу у XXI столітті створює виклики для мистецької освіти: як навчати художника бути самобутнім.

У художній класичній освіті також існує копіювання як метод навчання. Він відіграє велику роль як інструмент відтворення технічних навичок і до сьогоднішнього дня дисципліна «Копіювання» існує у мистецьких закладах, адже практики наслідування були традиційними на усіх етапах розвитку. Це глибокий процес вивчення, занурення в специфіку композиції, кольору, тону та фактури. Але сьогодні копіювання твору великого художника не сприймається як банальне відтворення, а як діалог між сучасним і минулим, де студент інтерпретує та трансформує образи. У цьому контексті важливим є питання етики – чи не є це практикою апропріації. І в наш час ця практика потребує переосмислення в контексті авторства та етичних меж і розуміння копіювання не як застарілого механічного процесу, а методу навчання, який сприяє розвитку технічних навичок, критичного мислення та усвідомлення авторства. Сьогодні – це процес інтерпретації та переосмислення, що дозволяє активно включатися в минуле і відчувати себе його частиною.

Проте, митці інколи свідомо використовують розпіарені твори чи образи для створення сучасного продукту: тоді говоримо про омаж.

Омаж – прийом, що полягає у навмисному відсиланні до роботи чи творчого методу відомого митця. Це творча шана іншому митцю. Художник створює твір, який стилістично, тематично або формально нагадує роботи іншого автора, як діалог, подяка, пам’ять чи натхнення.

У ході виконання твору спеціально наслідується стилістика, певні композиційні елементи чи впізнаваний образ. Омаж і плагіат мають різні підходи до використання чужого творчого матеріалу. Як приклад, можна згадати живописні твори Іллі Чічкана, зокрема серію «Психодарвінізм» (одна з його робіт нагадує роботу Ван Гога «Автопортрет в солом’яному капелюсі»; також, твір сучасної української художниці Наталі Багацької, яка використовує образ Джоконди у серії «Життя в Аватарі», надаючи йому нового звучання: «Ти ж дівчина..», «Не кажи мені що робити», «My general», «Бавовна» тощо. Інколи автор сам акцентує на приналежності ідеї іншому митцеві, як у творі Наталії Голуб «Омаж на Караваджо».

Омаж визнає та поважає оригінальність джерела, не приховує походження, тому не порушує авторські права. Плагіат приховує справжнє авторство, порушуючи етичні та юридичні стандарти, авторські права, академічну доброчесність. Плагіат спрямований на створення враження, що концепція, ідея, твір є оригінальними, то ж може призвести до юридичних та академічних санкцій.

Пародія – один із видів художнього запозичення, що має свої особливості іноді може перетинатися за формою з омажем. Це іронічне або сатиричне переосмислення відомого твору. Прикладом може бути робота Роя Ліхтенштейна «Спальня в арлі». Це не лише омаж Ван Гога, а пародія, коментар до процесу транформації в цілях комодифікації (комерціалізації) мистецтва. Він запрошує переосмислити оригінальний твір в сучасному мистецтві.

Сучасні творчі практики передбачають активне використання цитат, ремінісценцій, стилізацій, апропріацій, а також їх взаємодію з масовою культурою, архівними матеріалами й традиційним мистецтвом. Художнім запозиченням вважається і близька до омажу апропріація, яка останнім часом теж набуває поширення.

Апропріація – це не лише запозичення чужого твору (або його частини), а використання його для створення нового сенсу, концепції власного творчого продукту. Звичайно, за таких умов, авторські суперечки неминучі, оскільки наявність або відсутність у творі будь-якої певної ідеї – питання саме по собі неоднозначне (Плагіат чи сучасна творчість...). Якщо художник відкрито визнає вплив іншого митця та наводить посилання на першоджерело (наприклад, «ця картина виконана під впливом творчості Моне»), то це вважається свідомим цитуванням, а не крадіжкою. Таке цитування у творі подібно до цитування в текстовому матеріалі, коли художник звертаючись до відомого твору використовує у назві назву оригіналу, або ж його ключові ознаки (назву імені портретованого тощо). Якщо ж зміни внесені плагіатором в оригінальний твір несуттєві (зміна кольору, незначне переміщення або упущення деталей) та вони не змінюють сенс зображеного – це плагіат.

У мистецтві цитата може бути: візуальною (повторення фрагмента композиції, стилю, елементів

форми), концептуальною (апеляція до ідеї, художньої програми, епохи), матеріальною (використання готових об'єктів або зображень – ready-made, collage, appropriation art). Такі практики не лише не заперечують авторства, а навпаки – можуть підкреслювати рефлексію митця щодо минулого, культури споживання, авторитетів тощо. Ключовим критерієм тут є трансформація: цитата стає художнім інструментом лише тоді, коли вона переосмислена, вбудована в нову контекстуальну рамку та змінює своє значення. Часто сучасні художники свідомо вдаються до цитування, наповнюючи запозичені образи новим змістом, що резонує з актуальними проблемами сьогодення, прикладом такого цитування може бути творчість американської художниці Барбари Крюгер. Практика цитування стала визначальною рисою її творчості – це використання архівних фото з додаванням тексту у графічному стилі.

У своїй роботі «Ніколи недостатньо досконала» Барбара Крюгер використовує зображення жінок із волоссям, накрученим на велику кількість бігудів – як візуальну метафору жертви, що приноситься заради досягнення нав'язаних стандартів краси. Цей образ викриває абсурдність і жорстокість соціального тиску, що змушує жінку постійно прагнути до ідеалу.

Апропріація характерна для творчості художників таких як Енді Ворхол, Джаспер Джонс, Марсель Дюшан, Джеф Кунс, Рой Ліхтенштейн та ін. Зорема, Рой Ліхтенштейн, використовуючи популярні образи (комікси, роботи інших художників), перетворював їх у свій «поп-арт» стиль; японський художник Ясума Морімура привласнює відомі образи надаючи їм нового змісту через свій портрет.

На відміну від креативного цитування, плагіат у мистецтві – це привласнення чужої творчості без змін, без вказівки джерела і без художньої трансформації.

Ще одним варіантом цитування є пастиш – це наслідування стилю, манери або техніки іншого автора, епохи чи художнього напряму. Це може бути поєднання кількох стилів в одному творі. Прикладом можуть бути твори Девіда Хокні, Шеррі Левін, Джефа Кунса та ін. (Девід Хокні у своїй картині «Великий сплеск» поєднав елементи поп-арту та класичного живопису). Варто зауважити, що межа між омажем і пастишем доволі тонка, однак, це усе є види цитування.

Особливої складності набуває оцінка таких випадків у студентських роботах, де межа між «натхненням» і «копіюванням» може бути розмита.

Плагіат швидко розрісся до семи основних видів, які найчастіше стосуються наукових робіт. Копіювання чужої роботи і видавання її за власний продукт, без зазначення походження, називають повним плагіатом. Також існує поняття прямого плагіату – це тип дублювання, коли плагіатор використовує окремі частини тексту: розділи, абзаци, висновки без змін та без зазначення джерела. До самоплагіату відносять відтворення автором власної роботи або її частин у новому дослідженні, завданні. Ще один тип плагіату, який визначити вже важче – перефразований плагіат. При ньому структура речення залишається незмінною, але окремі слова перефразовують на синоніми, міняють місцями тощо. Подібний до нього, в певній мірі, клаптиковий (мозаїчний) плагіат, він містить запозичений матеріал із кількох джерел одночасно [5]. Два останні, перефразований та клаптиковий плагіат, нагадують мистецький плагіат, коли запозичена частина художнього твору дещо змінена, наприклад, в кольорі чи деталях, або ж запозичення відбулось одночасно із кількох творів.

Плагіатом на основі джерела вважається використання вторинного джерела, без зазначення походження інформації. Випадковий плагіат виникає, коли ви не перевіряєте свою роботу, він найчастіше є ненавмисним [5].

Отже, у сучасному мистецтві цитування стало важливим художнім інструментом. Омаж, пастиш, апропріація та аналогія – це різні способи запозичення, звернення до існуючих образів і стилів. Вони не є плагіатом, оскільки передбачають свідоме переосмислення, інтерпретацію або пошану до джерела.

Творчі пошуки при створенні мистецького твору можуть відбуватись за трьома основними напрямами:

1) аналогія (від грец. – відповідність) – це художній прийом, коли один образ наслідує інший, по принципу інтерпретації - часткова схожість і подібність.

На відміну від прямої цитати, аналогія не копіює, а натякає, викликає асоціації. Вона працює на рівні смислової чи візуальної подібності, зберігаючи автономність нового твору.

2) компіляція (від лат. – запозичення) – синтез певної кількості прототипів і створення на їх основі ідеї;

3) новаторство (від лат. оновлення) – вільний творчий розгляд твору згідно з аналізом ситуації та синтезом знань із відповідних питань. Художник вибирає стиль, спираючись на власну концепцію, належний образ, особливості задуму картини.

У цьому контексті варто зазначити, що творчі пошуки інколи межують із цитуванням відомих творів і це варто розцінювати як форму діалогу з культурою, де художник, формуючи власну візуальну мову, обирає знайомі коди, щоб додати глибини, контексту чи критики.

Плагіат – це свідоме копіювання чи використання чужих ідей, композицій, кольорових схем чи стилю без належного дозволу чи визнання авторства – це плагіат. Це може бути як безпосереднє

копіювання твору, так і часткове використання елементів чужої роботи; виражене стилістичне наслідування (імітація), видавання чужого твору за власний. Із незавуальованим, відкритим творчим плагіатом сучасні митці, які просувають власний продукт в інтернеті, мають справу дуже часто.

Серед недавніх випадків – відкрите копіювання на продаж творів молодої української мисткині Іванки Нечипорук, твори якої у широкому доступі в ТікТоці або сюжетів білоруського художника Вацлава Спорського. Як відстоювати авторські права в образотворчому мистецтві є чимало порад, тоді як виявлення недобросовісних митців-плагіаторів – справа набагато складніша.

У межах мистецької освіти творчий плагіат часто проявляється у:

- копіюванні чужих творів з інтернету,
- відтворенні чужих композицій без зазначення авторства,
- використанні стилістики відомих митців без критичної рефлексії і без посилання на першоджерело (наприклад, не вказано «за мотивами автора…»).

Про серйозні наслідки використання плагіату в науці студентам розтлумачують упродовж всього навчання. Навчальні заклади, зазвичай, мають ряд положень, алгоритм дій у разі виявлення, реагування та покарання у разі доведення факту, розроблено і впроваджено чимало програм для перевірки текстів. Лекції, конкурси, освітні семінари, тренінги, моніторинги із питань академічної доброчесності уже давно супроводжують освітній процес. У той же час системи виявлення плагіату у мистецтві фактично не існує, проблема дотримання етичних стандартів використання чужого творчого продукту серед студентства доволі поширена, увесь тягар пошуку залишається за викладачем/науковим керівником, що є значним тягарем і не завжди приносить позитивні результати.

У XXI столітті з розвитком наукового прогресу образотворче мистецтво зіткнулося із проблемою масового плагіату. Дедалі частіше митці використовують чужі ідеї, образи, композиції у своїх творах. Якщо частина з них інтерпретують запозичене та додають власні творчі задуми до кінцевого результату, то є чимала кількість зухвалих плагіаторів, які видають повністю чужі ідеї за свої. Цю проблему в основному піднімають саме викладачі, на відповідальності яких лежить боротьба з художнім плагіатом у закладах освіти. Все частіше відбуваються круглі столи, вебінари з питань плагіату в художніх закладах і все ж проблема залишається. Копіювання чи запозичення чужих ідей в образотворчому мистецтві не тільки порушує принципи академічної доброчесності, а й заважає формуванню у студентів індивідуального художнього бачення, критичного мислення. Ми всі спостерігаємо, як стрімко зростає деградація цінності творчості в закладах освіти, а процес виконання домашніх завдань перетворюється на механічне повторення готового творчого продукту.

Щоб максимально уникнути випадкового плагіату студентів-митців закликають надихатися роботами декількох авторів, водночас шукати власні концепції, ідеї, із обережністю використовувати інтернет-ресурси. Викладачі, для запобігання плагіату, супроводжують студента на етапах творення роботи. Досвідчені художники для запобігання використання їх творів реєструють авторські права на власний мистецький продукт, застосовують водяні знаки або підписи на цифрових копіях. Плагіат в образотворчому мистецтві важко довести у суді, тому що надання іншого сенсу чи концепції зображенню вже робить його новим твором. Цікаво, що використання твору, що перебуває у публічному домені (наприклад, картини класичних художників) – законно. Коли ж копіюється сучасна картина, захищена авторським правом, без дозволу – це вже порушення.

Які ж методи доцільно використовувати на даному етапі для запобігання творчого плагіату? Окрім роз'яснювальної роботи та аналізування зі здобувачами гучних історій із плагіатом в образотворчому мистецтві, необхідне використання програмного забезпечення, яке могло б хоча б частково допомогти у вирішенні проблеми. Серед рекомендацій варто виокремити наступні: використання зворотнього пошуку зображення, порівняння композиції та стилю, перевірка твору через спеціальну платформу (деякі сервери аналізують мистецькі роботи на схожість, наприклад ArtRecognition або Pixsy), залучення експертів, коли мова йде про купівлю-продаж художнього твору.

Сучасні системи визначення плагіату на даному етапі можуть лише частково допомогти ідентифікувати випадки недобросовісного використання чужих творів мистецтва. Для пошуку зображення використовують Google Revers Images Search або TinEye, які можуть допомогти віднайти джерело робіт; Pinterest – допоможе у пошуку за ключовими словами або схожими зображеннями. Проте, усі з перелічених способів визначення плагіату в образотворчому мистецтві не гарантують стовідсотковий результат. Для художника важливо не лише розпізнати плагіат, а й правильно вказувати цитати та запозичення, щоб уникнути звинувачень.

Покарання за творчий плагіат, так і плагіат в науці, приблизно однакове, хоча виявити і довести його в першому випадку значно важче. У залежності від рівня порушення, покарання може включати: попередження (перше порушення може призвести до офіційного застереження та вимоги повторити

завдання), зниження балів (у разі незначного відсотку плагіату) або їх анулювання (отримання мінімальної кількості балів або «незараховано» у випадку заліку). Деякі навчальні заклади можуть застосовувати відрахування або позбавлення стипендії. Юридична відповідальність можлива у разі використання елементів, захищених авторським правом. Художник може зіткнутися з правовими наслідками, включаючи штрафи чи судові позови.

Висновки. В умовах постмодерної парадигми переосмислення концептів авторства й оригінальності актуалізує необхідність чіткого розмежування між креативним цитуванням, апропріацією та плагіатом у сфері образотворчого мистецтва. У статті доведено, що сучасна художня практика дедалі більше ґрунтується на інтертекстуальності, що розмиває традиційні межі між оригіналом і вторинним твором. Художнє запозичення як свідоме використання елементів уже створених творів охоплює різні форми інтерпретації, зокрема: апропріацію, омаж, пастиш і пародію, кожна з яких надає новий зміст запозиченому образу, трансформуючи його відповідно до авторського задуму. Водночас відсутність чітких критеріїв у розрізненні допустимого художнього запозичення й порушення авторських прав породжує правові й етичні конфлікти, особливо у сфері академічної мистецької освіти. Серйозним порушенням академічної та творчої етики у художній сфері є творчий плагіат. Молодим митцям необхідно цілеспрямовано формувати індивідуальний стиль, а викладачам – супроводжувати освітній процес на всіх етапах виконання художніх завдань, заохочуючи до поваги до чужої праці, розвитку критичного мислення та авторської позиції. Експериментальні творчі завдання, дослідницькі проєкти, осмислення джерел мають стати ключовими елементами в освітніх програмах.

Комплексна протидія плагіату в мистецтві повинно поєднувати педагогічні підходи, правову обізнаність і сучасні цифрові інструменти. Саме ці аспекти сприятимуть створенню середовища, де цінується оригінальність і творчий пошук. Такий підхід забезпечить справедливе оцінювання студентських досягнень, захист авторських прав та підтримку унікального мистецького висловлення у сучасному мистецькому середовищі.

Список використаної літератури

1. Бодріяр Ж. *Симулякри і симуляція* / Пер. із фр. В. Ховхун. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.
2. Бурич Л. Юридичні правила гри для творчих професій: плагіат чи натхнення? 2020. URL: https://medium.com/digilaw-ukraine/юридичні-правила-гри-для-творчих-професій-плагіат-чи-натхнення-2ef17084a25c (дата звернення: 22.02.2025).
3. Новікова О. Між оригіналом і копією: чи є плагіат у мистецтві? 2023. URL: https://www.youtube.com/watch?v=R8dB7Vv1kzs (дата звернення: 22.02.2025).
4. «Плагіат чи сучасна творчість?» URL: https://photoschool.ua/ua/club/articles/1276-plagiarism (дата звернення: 20.02.2025).
5. 7 найпоширеніших видів плагіату (із прикладами). URL: https://smodin.io/blog/uk/types-of-plagiarism/ (дата звернення: 20.02.2025).
6. Гарретт Л., Робінсон А. Spot the Difference! Plagiarism Identification in the Visual Arts. Farnham : University for the Creative Arts, 2012. 40 p.
7. Фостер Г. The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge, Mass. : MIT Press, 1996. 307 p.
8. Крістєва Ж. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York, NY: Columbia University Press, 1980.
9. Барт Р. The Death of the Author. Aspen (5-6), 1967. URL: https://writing.upenn.edu/~taransky/Barthes.pdf (дата звернення: 22.02.2025).

References

1. Bodriiar J. *Simuliakry i simuliatsiia* [Simulacra and Simulation] / trans. by V. Khovkhun. Kyiv [Ukraine]: Solomoniya Pavlychko Publishing House «Osnovy», 2004. 230 p.
2. Burych L. Legal Rules for Creative Professions: Plagiarism or Inspiration? 2020. URL: https://medium.com/digilaw-ukraine/юридичні-правила-гри-для-творчих-професій-плагіат-чи-натхнення-2ef17084a25c (accessed 22 Feb 2025) [Ukraine].
3. Novikova O. Between Original and Copy: Is There Plagiarism in Art? 2023. URL: https://www.youtube.com/watch?v=R8dB7Vv1kzs (accessed 22 Feb 2025) [Ukraine].
4. «Plagiarism or Contemporary Creativity?» URL: https://photoschool.ua/ua/club/articles/1276-plagiarism (accessed 20 Feb 2025) [Ukraine].
5. 7 Most Common Types of Plagiarism (with Examples). URL: https://smodin.io/blog/uk/types-of-plagiarism/ (accessed 20 Feb 2025) [Unknown].
6. Garrett L., Robinson, A. Spot the Difference! Plagiarism Identification in the Visual Arts. Farnham [UK]: University for the Creative Arts, 2012. 40 p.
7. Foster H. The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge, Mass. [USA]: MIT Press, 1996. 307 p.
8. Kristeva J. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. New York, NY [USA]: Columbia University Press, 1980.

9. Barthes R. The Death of the Author. Aspen (5-6), 1967. URL: https:// writing.upenn.edu/~taransky/Barthes.pdf (accessed 22 Feb 2025) [USA].

UDC 73/76:061]:378

CREATIVE CITATION OR PLAGIARISM? ON THE ISSUE OF ARTISTIC ORIGINALITY IN ART EDUCATION

Olga KALENYUK – Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor, Head of the Fine Arts Department of Lesya Ukrainka
Volyn National University, m. Lutsk, Ukraine
Oleksandra PANFILOVA – Candidate of Art History, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Fine Arts of Lesya Ukrainka
Volyn National University,m. Lutsk, Ukraine

Topicality. Plagiarism in the field of art is the use of someone else's ideas, compositions, stylistics, or even elements of a work without citing the author or obtaining appropriate permissions, a problem that is increasingly difficult to deal with in educational institutions of artistic direction. Copying, using the concepts of other artists without transformation or presenting them as one's own is happening more and more often.

The purpose of the article is to consider the problem of plagiarism in fine arts, copyright, analyze tracking and possible ways to eliminate cases.

The research methodology is complex and determined by the goal of the article. In the research process, the methods of analysis and synthesis were used, which were applied to consider the theoretical foundations, the comparative method, which was aimed at identifying various aspects of understanding the cause of the problem, as well as the methods of abstraction, generalization, and specification.

Scientific novelty consists in making an attempt to reveal the above-mentioned problem. The work considers the most significant methods and ways of overcoming it.

It is emphasized that visual art owes the initial development of creative plagiarism to mass enthusiasm for networks and applications for artists, although it is known that creative plagiarism took place in the distant times of the Middle Ages and the Renaissance. Over the past few years, the number of works created by artificial intelligence, based on the work of famous artists, has increased. Works of this kind appear more and more often as original works of artists. This phenomenon is especially common among student youth. Stopping and identifying the flow of plagiarism is becoming more and more difficult, and it often becomes a problem for academic supervisors and teachers of art educational institutions.

The conclusions state that the problem of creative plagiarism in fine arts remains unresolved, despite numerous attempts to resolve the situation. The problem harms authors, the artistic community in general, reduces the uniqueness of creativity and violates intellectual property rights. The fight against plagiarism in art requires a complex approach - legal, ethical and technological. Protecting the rights of artists, creating a culture of originality, and implementing modern technologies can help minimize plagiarism.

Key words: fine art, work, plagiarism, idea, composition.

Стаття надійшла до редакції 03.05.2025
Отримано після доопрацювання 18.05.2025
Прийнято до друку 20.05.2025

НАПРЯМ «КУЛЬТУРОЛОГІЯ»
Розділ І. ДИНАМІКА КУЛЬТУРИ. КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ. КУЛЬТУРА ТА ТРАДИЦІЇ

Part I. DYNAMICS OF CULTURE. CULTURAL MEMORY. CULTURE AND TRADITIONS

УДК (271.72-11+ 811.1) (008)

THE SPECIFICS OF THE ASSIMILATION PROCESSES OF ARMENIANS IN NORTHERN BUKOVYNA IN THE LATE XVIII-1-ST HALF OF THE XX CENTURY

Iryna HAIUK – D-r of cultural studies, DPh Associate Professor
of the Department of the art's management of Lviv National Academy of Arts
http://orcid.org/0000-0002-1296-0872
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.963
irinahayuk@gmail.com

It is determined that the assimilation processes among the Armenians of Northern Bukovyna intensified from the end of the 18 th century and during the 19 th and first half of the 20 th centuries. It is proved, the main factors that made influence these processes were interfaith marriages of Armenian Catholics with Roman Catholics (mostly Poles and Germans) and Greek Catholics (Ukrainians), education (secondary and higher) and the Church (change of confession). It is found that the intensive processes of Ukrainisation led to the complete loss of the Armenian primary ethno-cultural identity and their transformation into Ukrainians, while interaction with Poles led to the formation of a dual ethno-cultural identity as 'Polish Armenians'.

Key words: Armenians, assimilation, culture, diaspora, Poles, Ukrainians.

Description of the problem. The study of the processes of migrants' adaptation to a new socio-cultural environment became especially important in the 2 nd half of the XX – early XXI century, in particular, due to tectonic changes in the world economy (globalisation), one of the consequences of which was the migration crisis, hightly in Western Europe and the USA. But migration processes are not the prerogative of the globalisation and postmodern era: this phenomenon can be observed throughout human history. The lands of Ukraine are no exception to this rule: for more than a thousand years, it has been a new homeland for a large number of different ethnic groups. The historical interaction of migrants with the autochthonous population over the centuries has shaped different, albeit interconnected, historical and cultural loci within the modern Ukrainian state. One of these ethnic groups, whose representatives arrived in different waves over the centuries, was the Armenians, who not only effectively incorporated into the new socio-cultural and political reality, but also became an important component of Ukrainian cultural life.

At the same time, despite a quite significant number of Armenian studies by Ukrainian and foreign scholars on various political, economic, and ecclesiastical aspects of the Armenian diaspora, the question of the character of the assimilation process has not been raised as a topic of special research. There has been no research on the regional/local specificity of the assimilation processes of Armenian migrants in the lands of Ukraine. Various scholarly studies related to this issue concern general migration processes and diaspora theory, examine the specifics of the formation of the Spurk from the early 20 th century, and works related to identity issues by J. Assman [2] and M. Halbwaks [21], and national memory by A. Bakhchinian [3]. In the case of Armenian migrants on Ukrainian lands, researchers have mostly limited themselves to stating the facts of the noticeable Polonisation/Russification/Romanisation/Ukrainianisation of Armenians, without analysing the general mechanisms and specific local content of these processes. At the same time, works of a more general character, especially those analysing metrical books, contain substantial material for analysing assimilation processes (M. Agopsowych [1], A. Gliński [22] P. Mnacakanian [23], Fr. Wasyl [28; 29; 30] etc.). But in this article, the main material for the analysis has been provided by the documents from the Chernivtsi and Ivano-Frankivsk state archives, which were found by the author and introduced into scientific circulation for the first time.

Therefore, *the aim of the article* is to identify and analyse the main models and ways of ethno-cultural assimilation of Armenian migrants in Northern Bukovyna and partly Pokuttya with the new local socio-cultural environment.

Explanation of the basic material. In the XIX th and and early XX th centuries, a peculiar process of stratification of Armenian communities along ethno-national lines continued: while fully incorporated into the social environment, some Armenians retained their Armenian identity (sense of being Armenian) in their internal and external life; others became noticeably Polonised (although mostly retaining the memory of their

© Haiuk I., 2025 r.

Armenian roots, in particular, members of the Abrahamovych family), and others became Ukrainianised.

But it raises a question that some Polish researchers, in particular, ask: 'why hasn't an ethno-cultural community of Ukrainian Armenians been formed on the lands of Ukraine (the so-called 'Eastern Little Poland'), unlike the community of Polish Armenians?. Professor Stopka argued on this basis that no such community was formed because there was no ruthenisation/Ukrainianisation of Armenians [27, 149-174]. This conclusion is completely false, since the absence of a community of Ukrainian Armenians cannot be the basis for such a statement, and archival documents completely refute it.

Since the XVII th century, the Armenians of the Polish-Lithuanian Commonwealth began to identify themselves as Poles on the basis of the state (it was a polytonym), as the Poles were the dominant political nation, while their ethnicity remained primary – Armenians. Why did a similar process of secondary ethnic self-identification not take place in the case of Belarusians or Ukrainians-Rusyns? The answer is obvious: the absence of a sovereign Ukrainian (or Belarusian) state. Since the state, unlike an ethnic group, has mechanisms of control and enforcement to realize its interests, the emigrant people are forced to develop mechanisms to protect their ethno-national identity (greater or lesser autonomy with their own judiciary, internal self-government, religious autonomy, etc.), which allow them to remain within another state for a longer period of time as a separate sub-ethnic group with their own culture, traditions, historical memory, etc. In contrast, there is no need to defend oneself against a dominant autochthonous ethnic group deprived of political rights, given non- hostile coexistence (positive complementarity between the two peoples), as it has no coercive mechanisms or leverage to impose its interests. Therefore, with the long coexistence of Ukrainians and Armenians, some of the latter did not acquire secondary ethnic self-identification (such as «Polish Armenians» or «Russian Armenians»), but completely assimilated into the Ukrainian ethnos. It is no coincidence that, as noted above, surnames that in the XVI th and XVI th centuries belonged mainly to Armenians in the XIX th and XX th centuries became largely Ukrainian, including Avedykovych, Antonovych, Holubovych, Davydovych, Nikorovych, Ogonovskyi, and Stefanovych (we are talking only about western Ukraine, namely Northern Bukovyna, as the onomastic map and historical dynamics were different in central, eastern, and southern Ukraine). Even after the three partitions of the Polish-Lithuanian Commonwealth, which caused the lands of Northern Bukovyna to be ruled by Austria (later by Austria-Hungary), the influence of Polish communities in political life continued to be obvious.

During XIX th and XX th centuries the processes of ruthenisation (Ukrainisation) were becoming more and more noticeable. The example of Volodymyr Zadurovych (born 29.04.1889 in Kozmeni, Eastern Transylvania, now Romania) is extremely illustrative in this regard. The Zadurovychs belonged to Armenian family known in Bukovyna and Pokuttia. The surname appears repeatedly in archival documents of the XVIIIth and XIXth centuries. In particular, one of the documents of the Chernivtsi State Archives (hereinafter – ChSA) concerning the consideration of the request of the family of Antonius, Gabriel, Stefan and Ariton Zadurovychs for recognition of their noble (gentry) status contains a complaint by Kaetan Zadurovych about the failure of the Austrian government to issue them a document confirming that they had been mazils and nobles since the time of the Moldovan masters, and they have a document to this effect issued to their family in Iasi on 30 December 1809 [6]. Here you can also see the coat of arms of Hryhor, Kaetan and Ioan Zadurovych, who were related to the famous Armenian families of von Capri, Tchaikovsky, Passakas [6; 31]. The same archival file contains birth certificates of Ioan Ignatsy Zadurovych (issued in Sniatyn on 22 April 1883 by the priest of the Armenian church of Sniatyn, Michal Romashkan) [5; 124]; Bohdan Khrystofor Zadurovych born on 3 May 1839 (issued in Chernivtsi on 22 April 1883 by the priest of the Armenian church, Fl. Kaetan Felician Ioan Zadurovych, born on 29 December 1849 (parents Donig Kaetan Zadurovych and Maria from Passakas, baptised and received communion by Christoph Abrahamovych, certificate issued on 6 October 1888 in Kuty by the Armenian priest Fr. Jakob Moshoro); birth certificate of Bohdan Michal Zadurovych [6; 39, 40, 44].

Thus, the Zadurovychs family was definitely Armenian in the XIXth century. However, it was not spared the processes of ruthenisation. The aforementioned Volodymyr Zadurovych, who was born in the Transylvanian village of Kozmeni (parents Joseph and Karolina), is identified in documents as a Ukrainian and a Greek Catholic. This information can be found in his personal file for 10.02.-10.05.1943, as a member of a Ukrainian nationalist organization [20].

The main channels for the erosion and, ultimately, the complete or partial loss of the primary ethnic identity of Armenians were interfaith/intermarriage, education and the church. In general, the marriage traditions of Armenians are a rather vivid illustration of both the ways in which the ethnic field/circle of the Armenian diaspora in Ukraine is preserved and eroded. A fairly stable tendency to marry tribesmen (endogamy) remained in their circle until the 2nd World War, which is undoubtedly evidenced by both metric books and memoirs of their descendants [1; 36]. Monika Agopsovych writes about marriages between close relatives – cousins or first cousins. Aleksander Agopsovych's brother married his sister-in-law Maria (i.e., the daughter of his father's brother or sister, his father's cousin); her brother Kazimiezh married the daughter of his aunt's sister (i. e., the daughter of

his mother's brother or sister, his mother's cousin). This is vividly illustrated by Sofia Negrush's memoirs of the 1st quarter of the XX th century about Maria of Zerigevych, the young wife of her cousin Ignacy Piliecki, whose mother was Rosalia Abrahamovych: «She is now doubly related to me, because her mother is from the Negrushov family». In addition to marriages with close family members, the Agopsovych married the Varteresevychs, Zadurovychs, Ohanovychs, Teodorovychs, and were related to the Abgarovychs, Abrahamovychs, Lukasiewiches, Bogdanovychs, Kshechunovychs, Shadbeys, etc.

At the same time, the processes of both Polonisation and Ukrainisation are becoming more and more visible, both of which are mainly due to mixed marriages, as demonstrated by metric books and archival documents. Moreover, contrary to M. Agopsovych's assertion that Armenian marriages with Ukrainians and Jews were exclusive [1; 36], the sources show a completely different picture. While marriages with Jews were indeed rare, marriages with Ukrainians were common. The book of registration of premarital agreements of Kuty Armenians (Armenian Catholics) shows clearly the ethno-confessional distribution of marriages in the Armenian environment [30; 93-267]. Most mixed inter-ethnic/interfaith marriages were with Roman Catholics – mainly Poles and Germans (332 records) and with Greek Catholics – ethnic Ukrainians (130 records). There were 2 records with «Orthodox» Armenians, i. e., the faithful of the Armenian Apostolic Church, and 3 records with Greek Orthodox (Ukrainians, possibly Romanians). There are 3 records with Protestants and none with Jews.

The daughter of Kzhyshtof Kzhyshtofovych and Anna Donigevych, Maria Gertruda Kzhyshtofovych, aged 24, became engaged in May 1860 and later married a Greek Catholic, Teodor Kulbicki, a farmer in the village of Ispas in Bukovyna (his mother was an Armenian woman, Rypsyma Donabedovych) [30; 98], and in July 1866, at the age of 29, she married Dominik Nedei [30; 115]. From other records we learn that after the wedding, Teodor Kulbytskyi died some time later, and Maria married for the second time in 1867 to an Armenian Catholic widower farmer Zachariash Manugevych, who was born and lived in Kuty [30; 119]. In 1861, Theodor Kulbitski and Maria Kzhyshtofovych had a son, Jan Kulbitski (named after his grandfather), who, according to the law, was of the Greek Catholic faith, learned blacksmithing and lived in Ispas. In 1886, he married his Armenian Catholic peer, Karolina Matusevych, the daughter of Ksawery Matusivych and Anna Agopsovych, who was born and lived in Rybno village – now Rybne village, Kosiv district, Ivano-Frankivsk region [30; 167]. It is worth noting that another daughter of Xavier Matusevych and Anna Agopsovych, Rypsima Matusevych, of Armenian Catholic faith, also married in 1889 Ukrainian Greek Catholic blacksmith, Dmytro Botulynskyi, born in 1865 [30; 173].

Thus, in the 1st half of the XX th century, even such almost completely Polonised Armenian families as Abrahamovych, Donigevych, Zadurovych, etc. had fully Ukrainianised lines: Bohdan Donigevych and his children, including the Greek Catholic priest Ivan (Jan) Donigevych [24]; Kateryna Krzyżanowska and her family [25]; Kateryna and Yurko Abrahamovych's family [26].

The change of confession and later identity also occurred through marriages. In Austria-Hungary, there was a law that determined the confessional affiliation in mixed marriages: the boy was recorded by his father's confession and the girl by her mother's confession. As a result of mixed marriages in such a diverse ethno-national environment, Armenians received surnames that in no way indicated their ethnic roots, so it is necessary to be very careful when determining ethno-cultural identity by surnames. In 1865, a Protestant clerk of the district administration in Vyzhnytsia, Jerzy Renner, a 54-year-old widower from the family of Friedrich Renner and Josefa Rein, married an Armenian Catholic Rosalia Kovacs, 29 year-old the widow of farmer Jan Kovacs, who came from the family of Valentyn Sheppert and Maria Zadygevych /Zadygiewicz from Kuty [30; 112]. In 1869, the honoured Protestant soldier Philip Schweitzer, 35 year-old from the family of Jan and Maria Schweitzer, a resident of Kuty, house 230, married an Armenian Catholic woman Rypsima Secretar, 27 years-old from the family of Mihał Secretar and Katarzyna Szwed [30; 124]. In 1907, the Roman Catholic director of a furniture factory in Bucharest, Rudolf Tatomir (born in Chernivtsi on 05.08.1873, lived in Vyzhnytsia) married an Armenian Catholic Maria Muzykówna, born on 24.03.1888, from the family of Szymon Muzyk and Rypsima Abrahamovych from Kuty [30; 217]. The Roman Catholic family of the Napps, Broshkevychs, Pudłos, Piskozubs, etc. had strong family ties with Armenians.

Another channel of Ukrainianisation and partly Polonisation was the Church. Obviously, a significant impetus to this process was given by the creation of the initially purely Armenian Pontifical Theatrical College in Lviv. Opened in 1664, it began accepting Ukrainians into its membership as early as 1701, and as a result received a new name «The Lviv Papal Armenian-Ukrainian College», as documents from the Ossolinsky collection (now Lviv National Scientific Library named after V. Stefanyk) show. The existence of this trend was also recorded by the famous historian of Armenians in Western Ukraine S. Baronch. In his «Lives of Glorious Armenians...» he mentions the Armenian Sylvester Kutlubey, who was the abbot of the Greek Catholic monastery of St. Basil in Bytom (now Brest Oblast, Belarus), and notes that this and other examples show that Armenians were not only «in the Latin... but also in the Ruthenian rite» [4; 178].

After graduating from the Lviv Central Seminary, where children of Armenians, Poles, and Ukrainians studied, Armenian Catholics often transferred to the Greek Catholic or Roman Catholic Churches. There were

several reasons for this: 1) the small number of Armenian Catholic parishes, especially after the Josephine reforms, which made it impossible to get a job (in one's own parish); 2) unwillingness to accept celibacy, which was obligatory for both Roman and Armenian Catholics. For example, the well-known in Western Ukraine Armenian family of Nikorovych in the 2 nd half of the XIX th – early XX th centuries also became largely Ukrainianised in Bukovyna. In the early XX th century, already Ukrainians, Volodymyr Nikorovych was a theologian; Omelian Nikorovych from Alt Zhuchka (today part of Chernivtsi) and Cornel Nikorovych from Zastavna were Greek Catholic priests, against whom denunciations were written for their Ukrainianphile sentiments [7].

Also, the change of confession took place when an Armenian wanted to become a monk, and since the Armenian Catholic Church of the Polish-Lithuanian Commonwealth never created its own male monastic order, representatives of the Armenian clergy usually converted to Roman Catholicism.

State policy has always had a significant impact on assimilation processes. During the Romanian period (1918-1940), many Armenians recorded themselves as Germans and Poles in their documents, in contrast to the Romanian state policy, which used every opportunity to record as many people as possible as Romanians. A striking example of such voluntary recording is that of Irena Bohosevych, a member of the numerous and well-known Armenian-Polish Bohosevych family in Bukovyna. In 1936, the Bureau for Control of Foreigners in Chernivtsi opened a file on a stateless woman Irena Bohusievici (in original) 26 years-old, who was born in Berezhany, Ternopil County. The case was opened because she had crossed the border on a certificate issued by the Romanian Consulate in Lviv on 14 October 1935, which was valid for only a month, but she did not return to Poland afterwards. Irena lived in Chernivtsi at Dumbrava Roșі Street № 8 and also had a Romanian passport No. 810246/205 issued in Chernivtsi on 27 January 1930. The certificate of the Chernivtsi mayor's office from 29.03.1937 states that her parents Bohdan and Wanda Bohosiewicz (not Bohusievici, as written in the protocol) were recorded in the mayor's registration book on page 1117 as Romanians, therefore, although Irena is not recorded there, being their natural daughter, she is also considered Romanian [19].

The fact that this family had no any relation to the Romanians is evidenced, in particular, by the 1912 entry in the book of the Kuty` Armenian Church regarding the engagement of professor of the gymnasium Kzhyshtof Kzhyshtofovych/ Krzysztofowicz of the Armenian Catholic faith (parents: Jan Kzhyshtofovych and Emilia Jakubovych). He was born on 07.11.1887 in the village of Ustechko (a village in the Ternopil region, most likely in the Zalishchyky district, but possibly in the Kremenets district), lived in Lviv, and was a parishioner of the Armenian Catholic Church in Lviv). His bride was Wanda Emilia Bohosevych/Bohosiewiczówna of Armenian Catholic faith, born on 23.08.1892 in Sniatyn to Bohdan Bohosevych and Maria Głuchowska, who lived in Kolomyia in 1912 and was a parishioner of the Armenian Catholic Church in Kuty [30; 229].

The Austrian citizen Rudolf Kapri, born on 9.01.1887 in the commune of Neuwark in Austria, was recorded in the passport application documents as a Roman Catholic by religion and as a German by nationality [16]. Eugen (Eugen) Aksentovych from the family of Teofil and Aloysia Aksentovych, born on 14.09.1904 in Boiany, Chernivtsi district, lived in the commune of Kłokuchka, lived in the commune of Kłokučka, was also recorded as German by nationality [14]. The situation is similar with Stefan Mikuli, who was recorded as German in the documents for issuing a foreign passport in 1926-1928, although he was born in 1869 in the commune of Iacobeni (Rom. Iacobeni – a village and commune in the Suceava district in Romania) [11].

Lukasevych / Lukasiewicz Josef and Lukasevych Regina, born in Chernivtsi on 17 May 1884 and 1849 respectively [10], Maria Tabakar born in 1860 [12], Maria Bohosevych born in 1871 or 1876 [15] are recorded as Poles in the same 1926-1928.

Instead, Wilma de Mikuli, born in 1905, who lived in Chernivtsi at Petrovych St. № 9, and Niko Mikuli, born in 1893 in the Radivtsi commune, are recorded in 1935 as Romanians by nationality [15], as is Ioan Stefanovic, born on 25.11.1895 in the Banila above Seret commune (i.e. Banila Pidhirna) [13].

Nevertheless, there were cases of Armenian-Catholic identification, as in the 1935 case of Polish citizen Anna Jakubovych, born in 1896, where she was recorded as an Armenian of the Armenian Catholic faith [17]. The situation is similar with Gerard Negrush, an Armenian Catholic officer of the Chernivtsi police prefecture, who was born on 22.10.1896 in Chernivtsi, studied at the law faculty there, and lived with his parents Viktor and Anna Negrush at Maral Rosh Street № 22 a [9]. There were cases when a person was recorded as an Armenian Catholic by religion and a Pole by nationality, such as Joseph Kaetanovych (born in 1895, in 1925-1926 he produced a foreign passport to travel to Germany to study) [8].

Conclusion. Thus, the study of Armenian socio-cultural life in Northern Bukovyna in the late 18 th and early 20 th centuries shows the intensification of assimilation processes. Despite the tangible attraction of Armenians, especially through family and cultural ties, to compatriots from their country of origin or their descendants, the blurring of the ethno-cultural field under the influence of external factors is already becoming noticeable. The main factors that had the greatest impact on the assimilation process were the historical dynamics of political power and the character of internal migration policy, the positive complementarity of the autochthonous Ukrainian population,

the general multicultural nature of the social field of Northern Bukovyna, etc. The main ways of Polonisation and Ukrainisation were interfaith marriages, education and the Church (change of confession). The only significant difference between the process of Ukrainianisation of Armenians and similar processes of assimilation with the Poles was the total Ruthenisation, as a result of which Armenians became Ukrainians with a single ethno-cultural identity – Ukrainian, whereas Poles had a dual identity as 'Polish Armenians'. In general, in the XIX-XX centuries, many representatives of the Armenian diaspora already clearly demonstrated a modified/double identity: state identity – Polish/Austrian, and ethnic (historical) identity – Armenian. Ethnic identity is closely linked to religious and mythological consciousness and historical cultural memory. Whereas national identity is determined by the discourse of the authorities/state and mainly has political forms of expression.

Список використаної літератури

1. Agopsowicz M. Kresowe Pokucie. Łomianki, 2014. 351 s.
2. Assmann A. Memory, Individual and Collective. In Goodin E., Tilly C. The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis. Oxford, 2006. P. 210-224.
3. Bakhchinyan Artsvi National memory, assimilated in generations of Armenians Lehahayer. Czasopismo Ormian Polskich, 10. Kraków, 2023. S. 205-218 doi.org/10.12797/LH.10.2023.10.09.
4. Barącz S. Żywoty sławnych Ormian w Polsce. Lwów, 1856. 485 s.
5. Chrząszczewski Jk. Kościoły ormian polskich. Warszawa, 2001. 160 s., ill.
6. Chernivtsi State Archives (hereinafter – ChSA). Fond / F. 2, inventory/ inv. 3, file/ f. 97, 12 sheets.
7. ChSA F. 3, inv. 1, f. 11933, 6 sh.; f. 12434, 5 sh.
8. ChSA F. 38, inv. 1, f. 3615, 9 sh.
9. ChSA F. 38, inv. 1, f. 3881, 13 sh.
10. ChSA F. 38, inv. 1, f. 4315, 2 sh.; f. 4345, 2 sh.
11. ChSA F. 38, inv. 1, f. 4373, 6 sh.
12. ChSA F. 38, inv. 1, f. 4545, 7 sh.
13. ChSA F. 38, inv. 1, f. 4618.
14. ChSA F. 38, inv. 1, f. 4908, 9 sh.
15. ChSA F. 38, inv. 1, f. 4986, 3 sh.
16. ChSA F. 38, inv. 1, f. 8404, 4 sh.
17. ChSA F. 38, inv. 1, f. 9475, 2 sh.
18. ChSA F. 38, inv. 1, f. 9621.
19. ChSA F. 38, inv. 1, f. 9798, 8 sh. In the archival description, the title of the document is mistakenly written as «The case of Bohoznevich Wanda».
20. ChSA F. 38, inv. 6, vol. 1, f. 29.
21. Halbwachs M. On Collective Memory, University of Chicago Press, 2020. 254 p.
22. Gliński A. Organizacja rzemiosła i handlu w gminie ormiańskiej w Stanisławowie w XVII i XVIII wieku. Lehahayer. Czasopismo Ormian Polskich. № 7. Kraków, 2020. S. 43-69 DOI 10.12797/LH.07.2020.07.02.
23. Mnacakanian P. Księga zgonów parafii ormiańskokatolickiej w Stanisławowie 1715-1739. Lehahayer. Czasopismo Ormian Polskich. № 1. Kraków, 2010. S. 123-133.
24. The State Archives of Ivano-Frankivsk Region (hereinafter – SAIFR). F. 323, inv. 1, f. 278, 33 sh.; F. 493, inv. 1, f. 10, 50 sh.
25. SAIFR F. 323, inv. 1, f. 357, 8 sh.
26. SAIFR F. 493, inv.1, f. 516, 37 sh.; f. 1022, 37 sh.
27. Stopka K. Ormianie polscy czy ukraińscy? O sposoby pisania historii Ormian na ziemiach dzisiejszej Ukrainy Zachodniej. Lehahayer. Czasopismo poświęcone dziejom Ormian polskich, N.1. Kraków, 2010. S. 149-174.
28. Wasyl F. «Kto czym się bawi i z czego żyje»: profesje Ormian z Kut nad Czeremoszem na tle innych nacji w końcu XVIII wieku. Lehahayer. Czasopismo Ormian Polskich. № 7. Kraków, 2020. S. 71-190 DOI 10.12797/LH.07.2020.07.03.
29. Wasyl F. Ormianie w Horodence na przełomie XVIII i XIX wieku w świetle ormiańskokatolickich konskrypcj i wiernych i rzymskokatolickich ksiąg metrykalnych (chrztów i ślubów). Lehahayer. Czasopismo Ormian Polskich. № 1. Kraków, 2010. S. 135-146.
30. Wasyl F. Ormianie w świetle zapowiedzi przedmałżeńskich rodzimej parafi w Kutach. Edycja źródła Cz. 1 : Lata 1860-1914. Rocznik 8. Kraków, 2016. S. 93-267.

References

1. Agopsowich M. Borderland Pokucie. Łomianki, 2014. 351 p.
2. Assmann A. Memory, Individual and Collective. In Goodin E., Tilly C. The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis. Oxford, 2006. P. 210-224.
3. Bakhchinyan Artsvi National memory, assimilated in generations of Armenians Lehahayer. Czasopismo Ormian Polskich, 10. Kraków, 2023. S. 205-218 doi.org/10.12797/LH.10.2023.10.09.
4. Baronch S. Lives of famous Armenians in Poland, Lviv, 1856. 485 p.
5. Hzonchewski Ya. Churches of the Polish Armenians. Warshawa, 2001. 160 p., ill. 313.
6. Chernivtsi State Archives (hereinafter – ChSA). Fond / F. 2, inventory/ inv. 3, file / f. 97, 12 sheets.
7. ChSA F. 3, inv. 1, f. 11933, 6 sh.; f. 12434, 5 sh.
8. ChSA F. 38, inv. 1, f. 3615, 9 sh.
9. ChSA F. 38, inv. 1, f. 3881, 13 sh.

10. ChSA F. 38, inv. 1, f. 4315, 2 sh.; f. 4345, 2 sh.
11. ChSA F. 38, inv. 1, f. 4373, 6 sh.
12. ChSA F. 38, inv. 1, f. 4545, 7 sh.
13. ChSA F. 38, inv. 1, f. 4618.
14. ChSA F. 38, inv. 1, f. 4908, 9 sh.
15. ChSA F. 38, inv. 1, f. 4986, 3 sh.
16. ChSA F. 38, inv. 1, f. 8404, 4 sh.
17. ChSA F. 38, inv. 1, f. 9475, 2 sh.
18. ChSA F. 38, inv. 1, f. 9621.
19. ChSA F. 38, inv. 1, f. 9798, 8 sh. In the archival description, the title of the document is mistakenly written as «The case of Bohoznevich Wanda».
20. ChSA F. 38, inv. 6, vol. 1, f. 29.
21. Halbwachs M. On Collective Memory, University of Chicago Press, 2020. 254 p.
22. Gliński A. Organizacja rzemiosła i handlu w gminie ormiańskiej w Stanisławowie w XVII i XVIII wieku. Lehahayer. Czasopismo Ormian Polskich. № 7. Krakuw, 2020. S. 43-69 DOI 10.12797/LH.07.2020.07.02.
23. Mnacakanian P. Księga zgonów parafii ormiańskokatolickiej w Stanisławowie 1715-1739. Lehahayer. Czasopismo Ormian Polskich. № 1. Krakuw, 2010. S. 123-133.
24. The State Archives of Ivano-Frankivsk Region (hereinafter – SAIFR). F. 323, inv. 1, f. 278, 33 sh.; F. 493, inv. 1, f. 10, 50 sh.
25. SAIFR F. 323, inv. 1, f. 357, 8 sh.
26. SAIFR F. 493, inv.1, f. 516, 37 sh.; f. 1022, 37 sh.
27. Stopka K. Polish Armenians or Ukrainian Armenians? On the way of writing the history of Armenians in the lands of today's Western Ukraine/ Lehahayer. Journal devoted to the history of Polish Armenians, N.1. Krakuw, 2010. S. 149-174.
28. Wasyl F. 'Who plays with what and makes a living': the professions of the Armenians of Kut nad Čeremosz in comparison with other nations in the late 18th century. Lehahayer. Journal of the Polish Armenians. № 7. Krakuw, 2020. PP. 71-190 DOI 10.12797/LH.07.2020.07.03.
29. Wasyl F. Armenians in Horodenka at the turn of the 18 th and 19 th centuries in the light of Armenian-Catholic congregations and Roman Catholic metrical books (baptisms and marriages). Lehahayer. Journal of the Polish Armenians. № 1. Krakuw, 2010. P. 135-146.
30. Wasyl F. Armenians in the light of the premarital announcements of the native parish of Kuty. Edited source Part 1: Years 1860-1914. Rochnik 8. Krakuw, 2016. S. 93-267.

УДК 94 (271.72-11+ 811.1) (008)

СПЕЦИФІКА АСИМІЛЯЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ У СЕРЕДОВИЩІ ВІРМЕН ПІВНІЧНОЇ БУКОВИНИ КІНЦЯ XVIII-ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Ірина ГАЮК – доктор культурології, доцент кафедри менеджменту мистецтв, Львівська національна академія мистецтв, Львів.

Метою статті є виявлення основних моделей і шляхів етнокультурної асиміляції вірменських мігрантів Північної Буковини й частково Покуття з новим локальним соціокультурним середовищем.

Методологія дослідження. У роботі використано базові наукові принцип та методи культурології, історії, філософії та соціології, зокрема, метод мікроісторії, компаративного аналізу та синтезу та історико-культурної реконструкції.

Результати. З'ясовано, що дослідження стосовно регіональної / локальної специфіки асиміляційних процесів вірменських мігрантів на землях України відсутні. Доведено, що в соціокультурному середовищі вірмен Північної Буковини кінця XVIII – початку XX ст. суттєво посилилися асиміляційні процеси. Незважаючи на відчутне тяжіння вірмен до співвітчизників із країні походження або до їхніх нащадків, розмивання етнокультурного поля у вірмен у XIX ст. під впливом зовнішніх факторів стає помітним. Визначено, що основними чинниками, які найбільше вплинули на процес асиміляції, були історична динаміка політичної влади та характер внутрішньої міграційної політики урядів, позитивна компліментарність автохтонного українського населення, загальна мультикультурність соціального поля Північної Буковини тощо. Доведено, що основними шляхами полонізації та українізації були міжконфесійні шлюби, освіта та церква (зміна конфесії). Виявлено, що істотною відмінністю між процесом українізації вірмен і процесом асиміляції з поляками став тотальний характер рутенізації, в результаті якого вірмени ставали українцями з єдиною етнокультурною ідентичністю – українською, тоді як полонізовані вірмени мали подвійну ідентичність («польські вірмени»). У XIX-XX століттях чимало представників вірменської діаспори вже чітко демонстрували модифіковану/подвійну ідентичність: державну – польську/австрійську, а етнічну (історичну) – вірменську. Етнічна ідентичність тісно пов'язана з релігійно-міфологічною свідомістю та історичною культурною пам'яттю. Тоді як національна ідентичність визначається дискурсом влади/держави та має переважно політичні форми виразу.

Наукова новизна дослідження полягає у визначенні основних шляхів та механізмів асиміляції вірмен у конкретному соціокультурному середовищі Північної Буковини на основі знайдених автором і вперше введених у науковий обіг документів із Чернівецького та Івано-Франківського державних архівів.

Ключові слова: асиміляція, вірмени, діаспора, культура, поляки, українці.

Стаття надійшла до редакції 01.04.2025
Отримано після доопрацювання 15.04.2025
Прийнято до друку 18.04.2025

УДК 008:930.85

ІНФРАСТРУКТУРА ПАМ'ЯТІ ТА ПРОВЕНАНС У ПОСТКОЛОНІАЛЬНОМУ ДИСКУРСІ: АНАЛІТИКА ДЖ. БАХА

Ірина ПЕТРОВА – доктор культурології, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ,
науковий працівник Cologne/Bonn Academy in Exile (Німеччина)
https://orcid.org/0000-0002-8146-9200
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.964
petrovaiw@gmail.com

Статтю присвячено постколоніальним наративам, що презентуються через інфраструктуру пам'яті («memory infrastructure») та провенанс-дослідження (provenance research), які активно застосовуються в Німеччині. Значимий внесок у розробку питань постколоніальної етики, репатріації артефактів і переосмислення ролі закладів культури (передусім музеїв) здійснив Дж. Бах (J. Bach), охарактеризувавши історичну пам'ять як моральний і політичний феномен, а провенанс-дослідження – як основоположний принцип для розкриття сутності колоніального дискурсу.

У своїх роботах Дж. Бах простежує, як уряд Німеччини створює інфраструктуру пам'яті, що пов'язана з нацистським і колоніальним минулим; аналізує суспільні рефлексії у контексті дихотомій «активісти-уряд», «колонія-метрополія», «колоніальне минуле-постколоніальні наративи»; піднімає питання відповідальності, визнання провини, примирення й травми. Як крок до осмислення колоніального минулого й творення відповідальної пам'яті, Дж. Бах пропонує нове прочитання методу провенанс-дослідження, що має стати в культурній і політичній практиці «моральною парадигмою». Артефакти постають як свідки історії, що розкривають насильство та закликають до визнання провини й відповідальності за злочини. В Україні провенанс-дослідження може буи застосовано не як акт спокути чи покаяння, а як інструмент боротьби за власну культурну спадщину, збереження пам'яті та фіксації доказів колоніального й воєнного насильства.

Ключові слова: постколоніалізм, колоніальний дискурс, культура пам'яті, інфраструктура пам'яті, провенанс-дослідження, культурна спадщина, мистецькі артефакти, культурні практики, музеї, діалог культур, міжкультурна комунікація.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Кінець XX – початок XXI ст. характеризується активізацією постколоніальних студій у багатьох країнах світу. Наукові розвідки й практичні проєкти дедалі більше звертаються до питань постколоніальної етики, репатріації артефактів та переосмислення ролі закладів культури в конструюванні історичної пам'яті. У цьому контексті особливої уваги потребують не стільки колишні колонії, скільки метрополії, які лише сьогодні відкрито визнають власну роль у колоніальному проєкті. Показовим є досвід Німеччини, яка характеризується простором конфліктної пам'яті та суперечливими наративами: між офіційним каноном, деколоніальними трендами й політичним спротивом; дискусіями за інтерпретацію минулого та його презентацією в умовах сьогодення.

Огляд останніх публікацій. Активне обговорення деколоніальних підходів (зокрема у працях P. Gilroy «Postcolonial Melancholia, Macdonald Sh. Memorylands: Heritage and Identity in Europe Today», M. Rothberg «Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization», A. Zavadski, Sh. Macdonald & I. Hilden «Germany's Changing Memoryscape: Post-1989 Memory Cultures in Transition» та інших) висвітлює складні перетини пам'яті про провину (Голокост, колоніальні злочини) та власні втрати (Vertreibung), а також пам'ять про постмігрантську динаміку й зміцнення власної ідентичності. Ці дослідження розкривають взаємодію дискурсів травми та відповідальності, що супроводжують переосмислення колоніального минулого у сучасних європейських суспільствах, зокрема Німеччині. Проте, попри значний прогрес, багато аспектів цієї проблематики залишаються недостатньо вивченими. Зокрема, існує потреба у критичному аналізі того, як держава, інституції та експертні спільноти формують і підтримують пам'ять через матеріальні та інституційні структури – те, що Дж. Бах (J. Bach) окреслює поняттям «інфраструктура пам'яті».

Водночас досвід таких досліджень і критичного аналізу інфраструктур пам'яті є надзвичайно важливим для України, яка нині активно працює над конструюванням національної ідентичності та переосмисленням власної культури й історії в умовах російсько-української війни. Вивчення практик роботи з колоніальним минулим у Німеччині може стати корисним орієнтиром для українського суспільства у подоланні постімперських наративів, відновленні культурної спадщини та формуванні інклюзивної колективної пам'яті.

Тому *метою статті* є аналіз інфраструктури пам'яті та провенанс-дослідження у постколоніальному контексті (на прикладі Німеччини) у працях Дж. Баха (J. Bach).

Основний виклад дослідження. У своїх роботах («Provenance-Centered Reckoning: A Memory Infrastructure for the Colonial Past?», «What Remains: Everyday Encounters with the Socialist Past in Germany», «Colonial pasts in Germany's present», ін.) Дж. Бах застосовує поняття «інфраструктура

© Петрова І., 2025 р.

пам'яті» («memory infrastructure») у політичній та моральній площині, а також інтерпретує «провенанс-дослідження» («provenance research») як форму інституційної пам'яті, «відповідальну за минуле через об'єкти». Складаючись із механізмів, завдяки яким суспільство зберігає, популяризує та інтерпретує колективну пам'ять, інфраструктура пам'яті «вмонтовується» в суспільство і стає інституційно керованою. Маються на увазі:

- матеріальні й нематеріальних складові, які забезпечують умови для циркуляції та зміцнення колективної пам'яті у певній державі;

- розуміння того, що колективна пам'ять формується через цілісну соціальну систему, а не є індивідуальним збереженням минулого або пасивним актом його відтворення.

Інфраструктура пам'яті охоплює:

- матеріальну складову, до якої належать фізичні структури (пам'ятники культури й меморіальні місця, назви вулиць та будинки, культурні інституції, передусім, музеї й архіви);

- нормативну складову, тобто суспільні інститути, що відповідають за процеси меморіалізації, а також адміністративні та юридичні механізми, що стосуються культурної спадщини;

- символічну складову, яка охоплює медіаобрази, терміни, наративи. Це місця та культурні практики, які «несвідомо» або «випадково» зберігають пам'ять суспільства (старі меблі, вивіски, сімейні документи, щорічні вшанування загиблих, ритуали тощо), мовчазні інфраструктури, не декларовані, але відчутні у міському просторі та наявні у нашому повсякденному житті. До прикладу, забуті барельєфи, порожні постаменти, занедбані будівлі тощо.

Оскільки пам'ять працює не лише в тому, що ми обираємо пам'ятати, але й у тому, що не можемо не бачити, дослідник наголошує на важливості роботи з такими «мовчазними свідками». Так, у монографічному дослідженні «What Remains: Everyday Encounters with the Socialist Past in Germany», присвяченому артефактам НДР, дослідник пише: «повсякденні предмети і місця – побутові речі, телевізори, будівлі й навіть сама Берлінська стіна – (неправильно) використовуються у спосіб, який не передбачався і не був санкціонований їхніми виробниками, первинними користувачами чи домінуючим суспільним устроєм. Рухаючись між невидимістю та видимістю, вони показують як рудименти соціалізму стають народними формами пам'яті та прокладають іншу траєкторію поряд з офіційними дискурсами публічної пам'яті, а часто і всупереч їм» [5; 4]. Тобто, пам'ять – це не лише про наратив, але й про структуру, яка, будучи «життєвим фоном», вбудована у повсякдення та середовища, в яких ми живемо. Тому частково вона може функціонувати й зберігатися без активної державної політики. Проте її архітектором в державі є уряд: «центральну роль у формуванні та уможливленні (або забороні) того, що стає частиною суспільної пам'яті країни через санкціоновані державою дискурси та інституційні структури, які ми можемо назвати інфраструктурами пам'яті, відіграють уряди» [4; 43].

Дж. Бах розширює метод «провенанс-дослідження», який став стрижневим у формуванні німецької культури пам'яті: «Я показую як інфраструктура пам'яті для колоніального усвідомлення ґрунтується на центральному значенні провенанс-дослідження в осмисленні нацистського пограбованого мистецтва та адаптується для протистояння колоніальному минулому» [там само]. Основоположним принципом для розкриття сутності колоніального дискурсу, є відповідь на питання про походження об'єкта («provenance-centered reckoning»), тоді як «інфраструктура пам'яті» виступає «машиною цього виробництва».

Дослідник доводить свою думку, розкриваючи змістовність обох понять на прикладі Німеччини – країни, у якій зіткнення з колоніальним минулим відбулося доволі пізно, але, не зважаючи на таке запізнення, постколоніальні студії посіли в урядовому дискурсі країни центральне місце. Ученим наголошується, що провідними для формування ландшафту пам'яті є, були і залишаються численні громадські ініціативи, які «з'єднують пам'ять про колоніалізм із сучасними проблемами расизму, нерівності, міграції, насильства – і фізичного, і структурного» [там само]. Але саме уряди країн є тією необхідною ланкою, яка увиразнює, направляє, формує і підтримує публічну пам'ять країни.

У роботах Дж. Баха простежується створення урядом Німеччини інфраструктури пам'яті, пов'язаної з нацистським та колоніальним минулим, питання про яке після Другої світової війни не набуло загальнонаціонального обговорення. Об'єднання Німеччини також не призвело до суттєвих змін. Проте на початку XX ст. у комунікаційному просторі Німеччини колоніальна тематика актуалізується і набуває особливого розголосу, що пов'язується з декількома одночасними подіями: сторіччям геноциду гереро і нама (2004 р.), репатріаційними процесами (перший – у 2011 р.) та відкриттям музейно-культурного комплексу Humboldt Forum (2020 – відкриття онлайн через COVID-19, 2021 – відкриття фізичне). Рушіями привернення уваги до означених процесів стали громадські активісти, представники правозахисних організацій та академічної спільноти (Berlin Postkolonial, No Humboldt 21 та ін.), до яких доєдналися уряди африканських країн.

Геноцид гереро і нама визнано першим геноцидом XX ст., здійсненим кайзерівською Німеччиною в одній з колоній Намібії, на території якої проживали однойменні племена. На початку

ХХ ст., унаслідок повстання племен проти колоніального панування, більшість із них було винищено, вигнано в пустелю на вірну смерть або заслано в концентраційні табори. У 2004 р. Німеччина вперше офіційно вибачилась перед Урядом Намібії, у 2015 р. вбивства визнано геноцидом, а в 2021 р. із Намібією підписано угоду, за якою німецьким Урядом взято «моральну відповідальність» за скоєні злочини й виплачено Намібії понад 1 млрд. євро як «жест примирення».

Символічно важливими є процеси, пов'язані з репатріацією людських останків із Німеччини до Намібії. Черепи, скелети, рештки людських тіл було вивезено до Німеччини на початку ХХ ст. задля проведення «расових досліджень» (порівняння «черепних типів» та підтвердження думки про «вищість білої раси»). Перше офіційне повернення відбулося у 2011 р. (із клініки Charité до Намібії), потім – ще декілька репатріацій. Репатріація як символ визнання колоніального насильства супроводжувалася критикою з боку громадськості та уряду Намібії, оскільки країна не почула від німецького Уряду належних вибачень й визнання провини за скоєне, а промову представників німецького Уряду сприйняла як нещиру. Це підтверджується, до прикладу, документами, розміщеними на офіційному сайті транснаціонального альянсу НУО та кампанії «Ні амністії геноциду!» («No Amnesty to Genocide!»). До слова, на титульній сторінці сайту зазначено мету кампанії – «домогтися повного визнання геноцидом овахеро і нама в сучасній Намібії, вимагати вибачень від німецького уряду і відшкодування збитків» [1; 20].

Відкриття великого музейно-культурного комплексу «Humboldt Forum», розташованого у центрі Берліна у відновленому палаці Гогенцоллернів, супроводжувалося масовою критикою з боку громадськості та активістів. Будівництво відбувалося за кошти держави, основні культурні інституції у ньому – Етнологічний музей, Музей азіатського мистецтва й культурні простори для коворкінгу, виставок, культурницьких ініціатив. Основними причинами масової критики вказувалися такі:

- чисельні експонати, преставлені в музейних колекціях, були наслідками колоніального пограбування;
- відновлення палацу Гогенцоллернів сприйнято громадськістю у контексті архітектурного символізму (реставрації імперської вищості);
- формування постколоніальних наративів здійснювалося без залучення представників постколоніального активізму;
- не зважаючи на «відкритість» та «готовність до примирення» реституція відбувалася повільно, з бюрократичними затримками.

Знаковою формулою протесту, що активізувала широку публічну дискусію в Німеччині, стала цитата журналіста та активіста N. Flakin «Humboldt Forum – це музей німецьких колоніальних злочинів» [9]. Вона спровокувала масові рефлексії щодо власності на культурну спадщину, відповідальність за колоніалізм, етичну роль музеїв у цьому процесі.

Проте на рівні уряду ця дискусія характеризувалася риторичним зміщенням акцентів в офіційному дискурсі (замість «колоніальні злочини» – «колоніальні контексти», замість «награбоване мистецтво» – «об'єкти з незрозумілим походженням», «реституцію» замінено на «внесок у взаєморозуміння», «геноцид гереро і нама» – на «трагічну главу нашої історії»), що трактується Дж. Бахом як чітко продумана мовна стратегія «обережного визнання» відповідальності й провини за колоніальне минуле, уникання ролей винуватця та жертви, відсутності суб'єктності злочину, універсалізації трагедії як спільної спадщини. Такими є й німецькі коаліційні угоди Koalitionsvertrag 2018, прийнята CDU/CSU/SPD («Ми виступаємо за опрацювання колоніалізму»); Koalitionsvertrag 2021, прийнята SPD/Grüne/FDP («Культура пам'яті – це шлях у спільне майбутнє. Ми хочемо подолати колоніальні тяглості») тощо.

Тому не дивно, що важливу роль у процесі будівництва інфраструктури пам'яті в німецькому суспільстві відіграв мистецтвознавчий метод вивчення походження об'єктів провенанс-дослідження (provenance перекл. як «походження, витоки, джерело»), що раніше сприймався як суто технічний процес, але був по-новому «прочитаний». На початку 90-х рр. ХХ ст. цей метод набув значення «моральної практики, коли реституція награбованого нацистами мистецтва, зокрема від єврейських власників, стала головним міжнародним питанням» [4; 45]. Саме цей метод став тим основним засобом, використаним культурними інституціями для «осмислення колоніального минулого», подолання «колоніальної сліпоти» та творення «відповідальної пам'яті» [4; 46]. Дж. Бах зазначає: «провенанс-дослідження має стати епістемологічною і моральною парадигмою, навколо якої перебудовується робота музеїв, університетів та держфінансування» [4].

Засадничим у провенанс-дослідженні є не лише інформація про походження об'єкта, а про те, «кому належить наратив про минуле». Як зазначає вчений, «дослідження походження претендує на певну об'єктивність, певну дистанцію, яка прагне стояти осторонь морально-етичних суджень і, таким чином, вписується в сферу компетенції державного управління як науковий і (в ідеалі) аполітичний підхід» [4; 54].

Заради об'єктивності варто зауважити, що метод провенанс-дослідження застосовується у роботі з культурною спадщиною колегами з різних країн. Зокрема, німецька етнологиня L. Förster,

працюючи над питаннями репатріації, застосовує метод для грунтовного самоаналізу та саморефлексії щодо музейних колекцій [18]. Французька мистецтвознавиця B. Savoy [19] або ж британсько-французька теоретикиня й кураторка Cl. Deliss критикують сучасні музеї за їхнє небажання позбутися колекцій, що потрапили до них унаслідок колонізаторства [6]. Але саме Дж. Бах піднімає питання провенанс-дослідження на рівень Уряду, інфраструктури пам'яті, того, «як держава керує пам'яттю через провенанс», тоді як інші дослідники зосереджуються на музейній роботі.

Відповідальність за культурну політику й формування політики пам'яті в Німеччині покладено на BKM (Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, Уповноважений уряду Німеччини з питань культури і медіа). BKM тісно співпрацює з DZK та Kulturstiftung der Länder. DZK (Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Німецький центр втраченої культурної спадщини) відповідає за реституцію культурних об'єктів (пограбоване нацистами мистецтво, колоніальні артефакти, культурна спадщина, втрачена під час поділу Німеччини), підтримку проєктних ініціатив закладів культури, тоді як Kulturstiftung der Länder (Культурна фундація земель) координує міжрегіональні культурні ініціативи й опікується фінансовими питаннями придбання, збереження та реституції культурної спадщини.

Як операційна практика провенанс-дослідження спрямоване на отримання відповідей на питання: що і в якій інституції досліджується? Хто був первинним власником об'єкта? Коли і за яких умов його було змінено? У яких країнах/колоніях перебував культурно-мистецький об'єкт? Чи наявні акти конфіскації, купівлі, продажу? тощо. Важливим є те, що усі відомості про об'єкт заносяться до відкритих баз даних, що створює можливості для родин, спільнот, країн, висувати право на повернення артефактів та культурних об'єктів.

Тобто, метод провенанс-дослідження виконує функцію історичної легітимації та викриття несправедливості; дозволяє об'єктивно працювати з документами, оминаючи політичні уподобання; переводить питання моральної чи етичної відповідальності у суто «наукову» площину; делегує прийняття рішень науковцям та музеям, а не уряду й суддям. У процесі здійснення провенанс-дослідження учені контактують із митцями, активістами, представниками громад, створюють наратії, діалог, емоційне осмислення досвіду, виходячи за межі «документального» повернення цінностей. Прикладами провенанс-дослідження є повернення черепа вождя Манджі Мелі (Танзанія), Бенінської бронзи (Нігерія), Кам'яної статуї «Нгоннсо» (Камерун), книг з особистих бібліотек євреїв у НДР (повернуто родинам або передано до Jewish Digital Library).

У Німеччині діє відкрита мережа баз і платформ даних, які підтримують provenance research та збирають інформацію про об'єкти з потенційно проблемним походженням. Серед них: Lost Art Database (діє з 2000 р., містить твори мистецтва й культурні цінності, втрачені під час нацистського режиму), Proveana (працює з 2020 р., містить інформацію про об'єкти колоніального, нацистського, радянського походження), Provenienzprojekte (портал музеїв Берліну, містить інформацію про провенанс-проєкти, провенанс-виставки) та ін.

В останні роки в країні популяризується тип музейних експозицій, що отримали назву «провенанс-виставки». Їхня сутність полягає у фокусуванні на історії власності й походження об'єкта, а не на його етнографічній або ж естетичній цінності. Предмети використовуються як свідки історії (несправедливості, примусу, грабунку, поневолення тощо), а не лише як мистецькі артефакти. Відповідно, й цілі та завдання таких виставок відрізняються від класичних: музейну логіку «предмет – автор – стиль» заступає «предмет – шлях – викриття системи насильства», увага акцентується на демонстрації прозорості, критичному мисленні, публічному визнанні провини й відповідальності за злочини. Прикладами таких виставок є «Unvergessen. Raub und Rückgabe in der DDR» (Берлін, 2022); «Erkundungen: Provenienzforschung» (Берлін, 2023); «Spuren: Objekte erzählen Geschichte» (Hamburg_ 2014), «Leerstellen. Ausstellen – Objekte aus Tansania und das koloniale Archiv» (Берлін, 2024). Їхня популярність зростає: якщо на початку XXI ст. таких виставок було організовано майже 20, то лише у 2023 р. їх організовано понад 150 (Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, 2023). Тобто, провенанс-виставка сприймається сучасниками не як музейна експозиція, а як форма деколонізації інституції через розкриття та засудження механізмів насильства.

В Україні метод провенанс-дослідження поступово розвивається, але наразі застосовується інтуїтивно та фрагментарно, переважно волонтерами й музейниками у форс-мажорних умовах російсько-української війни. Такий підхід є важливим кроком, однак він поки що далекий від системного використання й потребує узгодження на національному рівні. До прикладу, українські музеї документують викрадення об'єктів, формують реєстри артефактів, які постраждали або були переміщені, працюють над ідентифікацією походження творів. У нашій державі провенанс використовується як фіксація втрат, незаконного вивезення, а не складова інфраструктури пам'яті держави-колонізатора; є формою спротиву та захисту власної культури від колоніального насильства, розкрадання й нищення. Тому наголос робиться на спробі зберегти й повернути втрачене, тоді як у Німеччині – на спробі переосмислити нацистське й колоніальне минуле.

Не можна не зазначити, що метод провенанс-дослідження серйозно критикується багатьма дослідниками, практиками та активістами за інституційну замкненість (формалізм, бюрократизацію, «ілюзію дії»), європоцентризм та асиметрію влади (інституція, яка володіє об'єктом, контролює наративи про нього); зміщення акцентів у бік процедурних питань й документального супроводу (натомість, етичні й моральні аспекти, усні свідчення, травматичний досвід нівелюються як несуттєві). Наприклад, у дослідженні «Decolonizing Provenance Research in Practice» вказується на можливість використання провенанс-дослідження «для легітимізації музейних інтересів над інтересами зацікавлених сторін і відтермінування вирішення проблем етики колекціонування» [7]. Проте, цілком слушно сприймати провенанс-дослідження як перший крок до деколонізаційних процесів, супроводжуваних реальними діями.

Отже, у результаті здійснення нашого дослідження можемо зробити такі *висновки*.

Дж. Бах доводить, що суспільну пам'ять формують інституції, простори, об'єкти, норми, які, в сукупності, творять державну інфраструктуру пам'яті. «Архітектором» її функціонування, переосмислення постколоніального минулого, формування ідентичності є держава. Провенанс-дослідження, що дозволяє створити простір відповідальності, правосуддя й справедливості сучасного суспільства за скоєні в минулому злочини.

Концепція інфраструктури пам'яті Дж. Баха застосовна і в українському контексті, оскільки дозволяє переосмислити імперський спадок, колоніальне минуле, військові руйнування періоду російсько-української агресії, значимість нових меморіальних практик та пам'яток. Вона виявляється у декомунізаційних наративах, меморіалізації війни та нових культурних практиках, руйнації «мовчазних» залишків радянського минулого.

Провенанс-дослідження в Україні, на відміну від Німеччини, Великобританії, Франції, є інструментом боротьби за справедливість і збереження власної культурної ідентичності, а не жестом спокути за колоніальне минуле. Тому *перспективи подальших досліджень* мають реалізуватися у напрямку формування державної стратегії провенанс-досліджень як інструменту захисту й повернення культурної спадщини; міжнародної співпраці та активної участі фахівців, щоб зупинити сучасне колоніальне насильство й відновити пам'ять про втрати української культури.

Список використаної літератури

1. Address by Minister of State Müntefering at the restitution ceremony of human remains to Namibia. Federal Foreign Office: offizielle Website. 31.08.2018. URL: https://surl.li/xlrxur (Дата звернення: 12.06.2024).

2. Bach J. Brand of Brothers? The Humboldt Forum and the Myths of Innocence. *German Politics & Society*. 2021. № 2021. P. 100-111.

3. Bach J. Colonial pasts in Germany's present. *German Politics and Society*. 2019. № 37 (4). P. 58-73.

4. Bach J. Provenance-Centered Reckoning: A Memory Infrastructure for the Colonial Past? *Berliner Blätter*. 2024. № 89. P. 43-59.

5. Bach J. What Remains: Everyday Encounters with the Socialist Past in Germany. New York: Columbia University Press, 2017. 272 p.

6. Camblin V. Exhibition and Empire: Decolonizing Museums Requires a New Architecture: Інтерв'ю з Clémentine Deliss. *032c: electronic magazine*. 2021. URL: https://032c.com/magazine/exhibition-and-empire (Дата звернення: 27.05.2025).

7. Decolonizing Provenance Research in Practice. 2022. URL: https://boasblogs.org/dcntr/decolonizing-provenance-research-in-practice-some-guidelines (Дата звернення: 13.02.2025).

8. Dekoloniales Denkzeichen: official website. URL: https://www.berlin-global-village.de/de/dekoloniales-denkzeichen (Дата звернення: 27.03.2025).

9. Flakin N. The Museum of German Colonial Crimes. *Exberliner*. 20.01.2022. URL: https://www.exberliner.com/politics/german-colonial-crimes-humboldt-ethnological-museum (Дата звернення: 23.04.2025).

10. Koloniale Kontexte – Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten. Koordinationsstelle Kulturgutverluste. URL: https://www.kulturgutverluste.de (Дата звернення: 24.01.2025).

11. Lost Art Database. Deutsches Zentrum Kulturgutverluste: offizielle Website. URL: https://www.lostart.de (Дата звернення: 24.03.2025).

12. No Humboldt 21: offizielle Website. URL: https://www.no-humboldt21.de (дата звернення: 02.02.2025).

13. Proveana: Forschungsdatenbank zur Provenienzforschung. Deutsches Zentrum Kulturgutverluste: offizielle Website. URL: https://www.proveana.de. (Дата звернення: 24.02.2025).

14. Provenance. Cambridge Dictionary. URL: https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/provenance (Дата звернення: 24.05.2025).

15. Provenance. Merriam-Webster Dictionary. URL: https://www.merriam-webster.com/dictionary/provenance (Дата звернення: 24.05.2025).

16. Provenance. Oxford English Dictionary. URL: oed.com/dictionary/provenance (Дата звернення: 24.05.2025).

17. Provenienzforschung in Berliner Museen. Museumsportal Berlin: offizielle Website. URL: museumsportal-berlin.de (Дата звернення: 24.02.2025).

18. Provenienzforschung zu ethnografischen Sammlungen der Kolonialzeit Positionen in der aktuellen Debatte. München, 2017. 362 s.

19. Savoy B. Africa's Struggle for Its Art: History of a Postcolonial Defeat. Princeton: Princeton University Press, 2022. 240 p.

20. Speech by Namibian Minister Hon Jerry Ekandjo on the Occasion of the Handover of 21 Human Remains of Namibian Origin. URL: genocide-namibia.net/wp-content/uploads/2015/01/Speech-Hon.-Ekandjo.pdf (Дата звернення: 12.01.2025).

UDC 008:930.85

MEMORY INFRASTRUCTURE AND PROVENANCE IN POSTCOLONIAL DISCOURSE: AN ANALYTICAL PERSPECTIVE ON J. BACH'S APPROACH

Iryna PETROVA – Doctor of Culturology, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine Fellow at the Cologne/Bonn Academy in Exile (Germany)

The article examines postcolonial narratives conveyed through memory infrastructure and provenance research, practices actively implemented in Germany.

It highlights the significant contribution of J. Bach, who conceptualizes historical memory as both a moral and political phenomenon and identifies provenance research as a fundamental tool for uncovering the essence of colonial discourse. In his works, Bach explores how the German government creates a memory infrastructure that addresses the Nazi and colonial past and analyzes public reflections within the dichotomies of «activists-government», «colony-metropole» and «colonial past–postcolonial narratives», focusing on the issues of responsibility, acknowledgment of guilt, reconciliation, and trauma.

Bach proposes reinterpreting the provenance research method as a «moral paradigm» in cultural and political practice, viewing artifacts as historical witnesses that expose violence and compel the recognition of guilt and responsibility. In the Ukrainian context, provenance research is not seen as an act of repentance or atonement but as an instrument for defending national cultural heritage, preserving memory, and documenting evidence of colonial and wartime violence.

Key words: postcolonialism, colonial discourse, culture of memory, memory infrastructure, provenance research, cultural heritage, art artefacts, cultural practices, museums, dialogue of cultures, intercultural communication.

Стаття надійшла до редакції 08.04.2025
Отримано після доопрацювання 26.04.2025
Прийнято до друку 30.04.2025

УДК 130.2 Брюкнер

АЛЕКСАНДЕР БРЮКНЕР ТА ЧАСОПИС «LUD» : ІСТОРІЯ СПІВПРАЦІ

Євген ГОРБ – здобувач вищої освіти ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія», Маріупольський державний університет, м. Київ
https://orcid.org/0000-0002-9782-9194
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.965
eshorb14@gmail.com

Пропонована стаття має на меті актуалізацію маловідомого в українському наукознавстві аспекту співпраці польсько-німецького славіста Александра Брюкнера та Народознавчого товариства у Львові. Автор наголошує, що рецензійні публікації А. Брюкнера є недооціненим джерелом з історії розвитку таких напрямів наукових студій як історія культури, славістика та порівняльне мовознавство. Однією з характерних рис рецензій авторства Брюкнера є їх енциклопедичність, полемічність та наявність дослідницької складової навіть у відносно невеликих замітках. У рамках однієї публікації досить важко охопити весь доробок Александра Брюкнера, презентований вченим на ламах журналу «Lud», проте у статті звернуто увагу на такі аспекти як загальна рецепція вченим діяльності Народознавчого товариства, його оцінки стану розвитку етнографічних студій у Центрально-Східній Європі та визначення перспективних напрямів для подальшої розробки.

*Ключові слова***:** Александер Брюкнер, «Lud», Народознавче товариство, етнографія, історія слов'янських культур, науковий діалог.

Постановка проблеми. Професор Александер Брюкнер (1856-1939 рр.), відомий як польсько-німецький славіст та знавець слов'янських культур, за десятиліття своєї наукової кар'єри доклав чимало зусиль до становлення низки наукових часописів. Широко відомою є участь Брюкнера у заснуванні міжнародного славістичного журналу «Archiv für slavische Philologie», що став найбільш авторитетною платформою для презентації славістичних студій для більшості європейських вчених. Часопис Народознавчого товариства «Lud» постав без особистої участі А. Брюкнера, проте внесок ученого у популяризацію та розвиток журналу важко переоцінити. Брюкнер був постійним дописувачем рубрики рецензій у згаданому етнографічному часописі і до сьогодні ці публікації вченого залишаються поза увагою науковців.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Постать А. Брюкнера не надто відома у вітчизняних наукових колах, незважаючи на те, що вчений народився на Тернопільщині та був випускником Львівського університету, все життя підтримуючи зв'язки з українською наукою. Тим не менш, участь Брюкнера у роботі Народознавчого товариства знайшла своє відображення у публікаціях Л. Вахніної [1], В. Головатюк

© Горб Є., 2025 р.

[3] та І. Галенко [2]. Відзначимо, що згадані дослідниці спинялися лише на двох аспектах взаємодії берлінського професора та етнографічного товариства у Львові – його зв'язках з Іваном Франком та проблемі рецепції видань українських вчених на сторінках рецензій Брюкнера. Рецензійні огляди та статті самого А. Брюкнера на ламах часопису Народознавчого товариства залишалися поза увагою вчених.

Метою пропонованою розвідки є виявлення та аналіз найбільш знакових публікацій А. Брюкнера, що з'явилися на сторінках журналу «Lud» та визначення внеску берлінського славіста у розвиток друкованого видання Народознавчого товариства.

Методологія дослідження обумовлена метою статті та спирається переважно на комплекс методів текстології – перш за все, контент-аналізу. Оскільки в якості предмету дослідження виступають публікації Александра Брюкнера, то значну увагу приділено реконструкції подробиць біографії вченого, пов'язаних із Народознавчим товариством. У цьому контексті застосовано біографічний метод. Розміщення проблематики статті у загальній площині культурологічних студій вимагало також застосування ряду спеціальних методів культурологічного дослідження. Варто відзначити комплекс герменевтичних методів, оскільки ми фокусуємося на текстах, як носіях інформації про предмет дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження. Про місію Народознавчого товариства, що виникло у 1895 році у Львові, найкраще свідчить його назва. Члени товариства об'єдналися навколо ідеї ґрунтовного дослідження «польського, руського та сусідніх народів». Однак, не варто робити поспішні висновки про те, що вчені Народознавчого товариства концентрувалися виключно на проблемах етнографії та антропології. У складі керівництва були мовознавці, дослідники культури, письменники, історики, географи та навіть представники ботанічної науки. Певним чином можна вести мову про тяжіння до універсалізації досліджень товариства з перших років його існування. Виразний фокус на студіюванні етнографічної проблематики проявлявся поступово.

Берлінський професор Александер Брюкнер, як іноземець, був лише членом-кореспондентом Народознавчого товариства у Львові, проте варто наголосити, що такий статус також мала величезна кількість інших представників наукових еліт Центрально-Східної Європи. Поряд із Брюкнером можна згадати групу його колег та приятелів, з якими листувався вчений і які також були членами-кореспондентами товариства, а саме Єжи Полівку з Праги та Яна Бодуена де Куртене, який представляв Санкт-Петербург.

Особливо великим випробуванням для Народознавчого товариства став період Першої світової війни, коли організація була майже позбавлена коштів на існування – членські внески не надходили через складнощі з поштовою комунікацією і президія товариства вимушена звертатися до читаючої публіки із закликом про фінансову допомогу, необхідну для підтримки видавничої діяльності, публікації головного друкованого органу Народознавчого товариства – часопису «Lud». Проте, особливого ефекту цей заклик не дав, бо за роки війни вдалося видати лише один збірний том журналу [15; 103-114].

Ми не знайдемо імені Брюкнера серед авторів першого випуску часопису Народознавчого товариства, проте берлінський професор відгукнувся на появу нового періодичного видання рецензією на ламах журналу Берлінської фольклорної асоціації «Zeitschrift des Vereins für Volkskunde». Александер Брюкнер називав «Lud» другим польським фольклорним журналом після варшавського часопису «Wisla» і серед відчутних вад видання відзначає брак помітної концепції, що проглядається у наборі статей для першого «рочника» журналу.

Німецький славіст наголошував, що читачу, перш за все, мають бути цікавими огляди місцевого етнографічного матеріалу, а не розвідки загального характеру про походження сім'ї чи весільну обрядовість арійських народів. За традицією аналогічних видань «Lud» ще у перших номерах адресував своїм читачам анкети етнографічного змісту і Брюкнер жалівся, що поки ці анкети так і не знайшли достойного відгуку серед читацької аудиторії. Вітав учений і концентрацію уваги редколегії нового часопису на Галичині як цілісному історико-культурному регіоні безвідносно до її адміністративно-територіального поділу у складі імперій [4; 109-110].

Другий том журналу «Lud» теж не обділений увагою Александра Брюкнера – йому присвячена чергова замітка на пів сторінки. Дослідник відзначав наявність чіткого контакту між традицією та літературою на ламах часопису, оскільки значну частину членів Народознавчого товариства у Львові тоді становили сільські вчителі та духовенство. Водночас, Брюкнер всіляко вітав вдалі, на його думку, спроби широких теоретичних узагальнень та порівнянь – тут мова йшла про одну зі статей, яка концентрувалася на порівнянні польських народних пісень та єврейської традиції великодніх молитов (агада). На цей момент (1896 рік) уже змінюється періодичність випуску номерів журналу – «Lud» починає випускати свої зошити частіше [4; 230].

Сам А. Брюкнер уперше опублікувався на сторінках рецензованого часопису лише у 1909 році. Тоді у черговому томі журналу «Lud» вийшли дві його рецензії, одна з яких присвячена новому польському славістичному виданню, а інша – важливому у контексті подальших мовознавчих студій Брюкнера «Слов'янському етимологічному словнику» Еріха Бернекера.

Рецензія Брюкнера на перші два випуски «Славістичного щорічника» цікава тим, що вона є частиною так званої «Брюкнеріади» – так у брюкнерознавстві називали багаторічний конфлікт між берлінським професором та краківським мовознавчим осередком, одним із наслідків якого стала відмова у наданні Александру Брюкнеру звання почесного професора Ягеллонського університету. Дійсно, рецензійна замітка Брюкнера була надзвичайно гострою та критичною, з одного боку, та беззмістовною, з іншого. Вчений відзначав, що об'єкт його рецензії не може називатися славістичним часописом, оскільки концентрується на слов'янському мовознавстві – понятті набагато вужчим, ніж славістика. Брюкнера також обурила відсутність оригінальних статей в обох випусках журналу, які складалися з бібліографії та рецензій. За висновком польсько-німецького славіста, більшість рецензованих видань уже були проаналізовані у більш авторитетних та змістовних часописах [10].

Куди більш прихильно Александер Брюкнер відгукувався про словник Бернекера, з огляду на ретельність авторського підходу та фундаментальність видання, яке мало заступити застарілий словник Франьо Міклошича. А. Брюкнер звертав увагу етнографів та необхідність використання багатого етимологічного матеріалу, хоча, водночас, застерігав автора словника від тяжіння до пошуків витоків більшості слів в арійських часах. Часто ці спроби віднайти арійське коріння видавалися надто надуманими. Брюкнер також наголошував на надто великій увазі автора до мов з кириличним письмом – словник виглядав би більш академічним, якби всі слова подавалися лише латиницею [5].

Із моменту свого авторського дебюту на ламах журналу Народознавчого товариства Брюкнер опублікував у часописі ще 10 матеріалів протягом 1910-1925 рр., з яких одна стаття вийшла окремою відбиткою. Відзначимо, що 9 із 10 матеріалів авторства Брюкнера – різні за обсягом рецензії на праці німецьких, польських та російських науковців, а також на періодичні публікації. Увага до рецензійних матеріалів, загалом, була притаманною для наукової творчості А. Брюкнера. Водночас, єдина оригінальна стаття вченого вийшла вже у період його відходу від викладання в Університеті Фрідріха-Вільгельма у Берліні, якому дослідник присвітив понад чотири десятиліття свого життя [16; 65-96].

«Словянські старожитності» Александра Брюкнера з'явилися на ламах журналу «Lud» у 1925 році і, як не важко здогадатися, були присвячені знаковій, фундаментальній для свого часу праці Любора Нідерле, назва якої перегукувалася із заголовком статті берлінського професора. Брюкнер мав на меті написання не рецензії на весь цикл досліджень давньої слов'янської культури Нідерле, а свого роду «нотаток на полях» – роздумів та висновків до яких славіста та історика культури спонукали напрацювання чеського археолога. А. Брюкнер задавався питанням щодо території, з якої походили слов'янські етноси і виразно окреслює її межиріччям Одри та Волги, звертаючи особливу увагу на територію сучасної йому Польщі.

Увагу привертає прагнення Брюкнера до комплексного підходу до проблеми визначення слов'янської прабатьківщини – із врахуванням даних археологічних, писемних (античних) та лінгвістичних джерел. Зокрема, Александер Брюкнер відкидав ймовірність слов'янського етнокультурного субстрату, на якому сформувалася лужицька культура саме через суперечливість археологічних та лінгвістичних джерел, а також територіальну поширеність пам'яток лужицького типу [13, 14].

Однак, стаття з тематики давньої культури слов'ян у контексті співпраці А. Брюкнера з часописом «Lud» скоріше була виключенням, оскільки в усіх інших випадках учений віддавав перевагу рецензійній діяльності. У цьому плані для Брюкнера найбільш плідним виявився період 1910-1911 рр., коли у кожному з двох томів часопису публікувалося по дві-три його рецензії. Так, у 1910 році берлінський професор одночасно відрецензував черговий випуск збірки статей Польської академії та історико-юридичну студію Пшемислава Домбковського.

Навіть рецензуючи праці антологічного характеру Брюкнер, зазвичай, концентрувався на якомусь одному дослідженні, що привертало його найбільшу увагу. Так сталося і зі збіркою студій Польської академії наук, де Александер Брюкнер окремо відзначив працю Казімежа Нітча, присвячену візуалізації поширення діалектів польської мови у вигляді мапи. Доробок Нітча польсько-німецький славіст розглянув на широкому тлі становлення діалектології як окремого напряму досліджень узагалі, акцентуючи увагу на значенні подібних розробок для етнографічних досліджень. Констатуючи революційність та затребуваність мапи К. Нітча, Брюкнер, водночас, із сумом указував на брак державних дотацій для подібних проектів, які мають безперечне національне значення [8].

Не менш прихильно Брюкнер відгукувався про дослідження П. Домбковського, який з огляду на порушену проблематику, велику увагу приділяв саме звичаєвому та народному праву, проводячи численні паралелі з аналогічними традиціями інших європейських народів, сягаючи іноді періоду салічних законів. Працю Домбковського вчений теж розглядав із точки зору її придатності для дослідників-етнографів та мовознавців, намагаючись зробити свою рецензію більш відповідною для читацької аудиторії журналу «Lud». Привертають увагу безапеляційні поправки Брюкнера щодо

етимології окремих термінів звичаєвого права – подібна увага до мовознавчого боку будь-якого дослідження також була характерною рисою оглядів Брюкнера [6].

Рочник часопису «Lud», який з'явився у 1911 році, демонструє ще більшу енциклопедичність інтересів Брюкнера – на ламах журналу були розміщені одразу три рецензії берлінського професора. Увагу дослідника привернула одна з останніх праць німецького етнографа Карла Рамма – вчений помер незабаром після публікації тому про історію народної архітектури германців та слов'ян. За виключенням традиційних суперечностей щодо мовознавчих аспектів висновків Рамма, Брюкнер не шкодував епітетів для вшанування титанічної праці автора, який навіть не був ученим в академічному розумінні цього слова. К. Рамм займався етнографією як аматор і видавав книжки власним коштом. Незважаючи на цей факт, працю Рамма польсько-німецький славіст називав чи не єдиним зводом знань про народну архітектуру слов'ян [9].

Не міг оминути Брюкнер і видану в Києві студію польського етнографа Вітольда Клінгера, присвячену забобонам щодо тварин у народній традиції. Рецензія на монографію Клінгера була тим рідким випадком, коли берлінський професор не акцентував увагу на лінгвістичних викладках автора, а сконцентрувався суто на народознавчому боці праці. У рецензії А. Брюкнера помітні й власні спостереження польсько-німецького славіста щодо окремих питань, порушених у тексті Клінгера. Зокрема, Брюкнер окреслив свою позицію щодо хрестоматійного переказу Геродота про неврів, які нібито могли перевтілюватися у вовків. Ототожнюючи цей міф із переказами про вовкулаків та лікантропію, Брюкнер задавався питанням, чому цю байку Геродот розповідає про неврів, а не про меланхленів, яким би ця риса більше пасувала. Брюкнер також виділяв певні недоліки перекладів джерельних текстів Клінгером та пропонував свій, більш вірний варіант (хоча й ці версії базувалися не на перекладі оригіналів) [7].

Останню рецензію цього випуску часопису не можна з упевненістю вважати такою, що належить Брюкнеру. Справа у тому, що ця замітка, яка стосувалася етнографічної студії про кашубів, не була підписана прізвищем автора, на відміну від попередніх [12]. Львівський бібліограф Владислав-Тадеуш Вислоцький однозначно приписував цю рецензію Брюкнеру, хоча бібліографія Вислоцького навіть у контексті публікацій у журналі «Lud» рясніє великою кількістю неточностей – зокрема, невірно вказаними сторінками, на яких розміщено рецензійні матеріали [16; 70].

Висновки. Не можемо зарахувати Александра Брюкнера до грона тих учених, які мали вплив на редакційну політики та шляхи розвитку журналу «Lud», проте берлінський професор значною мірою сприяв популяризації видання та його місії, що полягала у дослідженні традиційної культури слов'янських народів. Схвальні рецензії Брюкнера у німецькомовній періодиці сприяли інтеграції польського часопису у міжнародну наукову спільноту дослідників культури та славістів, центром якої на зламі XIX-XX століття була Німеччина.

Єдина дослідницька стаття Александра Брюкнера, опублікована на сторінках друкованого органу Народознавчого товариства мала важливе значення у контексті узагальнення доробку всієї попередньої історіографії студіювання проблем історії культури давніх слов'ян. Брюкнер не тільки виділив найбільш дискусійні проблеми, але й презентував своє фахове бачення їх вирішення. Рецензійна активність берлінського славіста на ламах журналу «Lud» була невисокою у порівнянні з публікаціями у славістичних часописах, оскільки етнографія не належала до пріоритетних напрямів наукових студій Брюкнера. Тим не менше, огляди авторства професора Університету Фрідріха Вільгельма до сьогодні не втрачають своєї цінності в якості джерела наукознавчого характеру, певних підсумків розвитку славістичної етнографії на теренах Центрально-Східної Європи.

У якості *перспективних напрямів* розробки теми зазначимо потребу розшуку та публікації листування Брюкнера з членами Народознавчого товариства та редакційною колегією часопису «Lud».

Список використаної літератури

1. Вахніна Л. Іван Франко та Александр Брюкнер у контексті діяльності Народознавчого товариства у Львові. *Київські полоністичні студії.* 2017. Т. XXIX. С. 178-181.

2. Галенко І. Мовознавча славістика у Львівському університеті (1787-1939). *Проблеми слов'янознавства.* 2004. Вип. 54. С. 44-60.

3. Головатюк В. Роль польського народознавчого товариства в українсько-польських культурних взаєминах (кінець XIX – перша третина XX ст.). *Київські полоністичні студії.* 2011. Т. 18. С. 493-497.

4. Brückner A. «Lud» t. I. Lwów. 1895. *Zeitschrift des Vereines für Volkskunde*. 1896. J. VI. S. 109-110, 230.

5. Brückner A. Berneker E.: Slavisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg. 1908-1909. *Lud*. 1909. T. XV. S. 362-364.

6. Brückner A. Dąbkowski P.: Prawo prywatne polskie. t. I. Lwów. 1910. *Lud*. 1910. T. XVI. S. 216-217.

7. Brückner A. Klinger W.: Żiwotnoje w anticznom i sowremiennom sujewierii. Kijów. 1911. *Lud*. 1911. T. XVII. S. 181-184.

8. Brückner A. Nitsch K.: Próba ugrupowania gwar polskich. Kraków. 1910. *Lud*. 1910. T. XVI. S. 215.

9. Brückner A. Rhamm K.: Ethnographische Beiträge zur germanisch-slavischen Altertumskunde. Braunschweig. 1910. *Lud*. 1911. T. XVII. S. 178-181.

10. Brückner A. Rocznik Slawistyczny t. I-II. Kraków. 1908-1909. *Lud*. 1909. T. XV. S. 360-361.
11. Brückner A. Rozprawy Wydziału filologicznego Akademii Umiejętności w Krakowie t. XLVI. Kraków. 1910. *Lud*. 1910. T. XVI. S. 215-216.
12. Brückner A. Seefried-Gulgowski E.: Von einem unbekannten Volke in Deutschland. Berlin. 1911. *Lud*. 1911. T. XVII. S. 184-185.
13. Brückner A. Starożytności słowiańskie. *Lud*. 1925. T. XXIV. S. 81-92.
14. Brückner A. Starożytności słowiańskie. Lwów: Druk Zakładu Nar. Im. Ossolińskich, 1926. 14 s.
15. Michalska M. Działalność Towarzystwa Ludoznawczego we Lwowie w latach I wojny światowej i w okresie dwudziestolecia międzywojennego. *Lud*. 2018. T. 102. S. 101-122. DOI: http:// dx.doi.org/10.12775/lud102.2018.03.
16. Wisłocki W. T. Bibljografia prac Aleksandra Brücknera. Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1928. 115 s.

References

1. Vakhnina L. Ivan Franko ta Aleksandr Briukner u konteksti diialnosti Narodoznavchoho tovarystva u Lvovi. *Kyivski polonistychni studii*. 2017. T. XXIX. S. 178-181 [in Ukrainian].
2. Halenko I. Movoznavcha slavistyka u Lvivskomu universyteti (1787-1939). *Problemy slovianoznavstva*. 2004. Vyp. 54. S. 44-60 [in Ukrainian].
3. Holovatiuk V. Rol polskoho narodoznavchoho tovarystva v ukrainsko-polskykh kulturnykh vzaiemynakh (kinets XIX – persha tretyna XX st.). *Kyivski polonistychni studii*. 2011. T. 18. S. 493-497 [in Ukrainian].
4. Brückner A. «Lud» t. I. Lwów. 1895. *Zeitschrift des Vereines für Volkskunde*. 1896. J. VI. S. 109-110, 230 [in German].
5. Brückner A. Berneker E.: Slavisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg. 1908-1909. *Lud*. 1909. T. XV. S. 362-364 [in Polish].
6. Brückner A. Dąbkowski P.: Prawo prywatne polskie. t. I. Lwów. 1910. *Lud*. 1910. T. XVI. S. 216-217 [in Polish].
7. Brückner A. Klinger W.: Żiwotnoje w anticznom i sowremiennom sujewierii. Kijów. 1911. *Lud*. 1911. T. XVII. S. 181-184 [in Polish].
8. Brückner A. Nitsch K.: Próba ugrupowania gwar polskich. Kraków. 1910. *Lud*. 1910. T. XVI. S. 215 [in Polish].
9. Brückner A. Rhamm K.: Ethnographische Beiträge zur germanisch-slavischen Altertumskunde. Braunschweig. 1910. *Lud*. 1911. T. XVII. S. 178-181 [in Polish].
10. Brückner A. Rocznik Slawistyczny t. I-II. Kraków. 1908-1909. *Lud*. 1909. T. XV. S. 360-361 [in Polish].
11. Brückner A. Rozprawy Wydziału filologicznego Akademii Umiejętności w Krakowie t. XLVI. Kraków. 1910. *Lud*. 1910. T. XVI. S. 215-216 [in Polish].
12. Brückner A. Seefried-Gulgowski E.: Von einem unbekannten Volke in Deutschland. Berlin. 1911. *Lud*. 1911. T. XVII. S. 184-185 [in Polish].
13. Brückner A. Starożytności słowiańskie. *Lud*. 1925. T. XXIV. S. 81-92 [in Polish].
14. Brückner A. Starożytności słowiańskie. Lwów: Druk Zakładu Nar. Im. Ossolińskich, 1926. 14 s. [in Polish].
15. Michalska M. Działalność Towarzystwa Ludoznawczego we Lwowie w latach I wojny światowej i w okresie dwudziestolecia międzywojennego. *Lud*. 2018. T. 102. S. 101-122. DOI: http://dx.doi.org/10.12775/lud102.2018.03. [in Polish]
16. Wisłocki W. T. Bibljografia prac Aleksandra Brücknera. Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1928. 115 s. [in Polish].

UDC 130.2Brückner

ALEKSANDER BRÜCKNER AND THE JOURNAL «LUD»: A HISTORY OF COLLABORATION

YEVHEN HORB – candidate for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 034 Cultural Studies, Mariupol State University, Kyiv

The proposed article aims to bring to light a lesser-known aspect of the collaboration between the Polish-German Slavist and the Ethnographic Society in Ukrainian scholarly circles.

The *research methodology* is determined by the purpose of the article and is based mainly on a complex of methods of textual analysis, such as content analysis and hermeneutics. Since the subject of the study is Aleksander Brückner's publications, considerable attention is paid to the reconstruction of the details of the scientist's biography related to the Ethnographic Society. In this context, the biographical method was applied.

Results. The Ethnographic Society in Lviv, at the turn of the 19th and 20th centuries, established itself as a prominent center of ethnographic studies of a pan-European scale. The society's primary publication, the journal «Lud», played a significant role in publicizing its activities. One of the founders of European Slavic studies, Professor Aleksander Brückner of the Friedrich Wilhelm University, was an active member of the Ethnographic Society and a regular contributor to the journal «Lud». During the first quarter of the 20 th century, no fewer than ten articles by Brückner, mostly reviews, appeared in the ethnographic journal. The author emphasizes that Brückner's review publications are an underestimated source in the history of ethnographic science, as well as in the fields of cultural history, Slavic studies, and comparative linguistics. A distinctive feature of Brückner's reviews is their encyclopedic nature, polemical style, and the presence of a research component even in relatively short notes. Within the scope of a single publication, it is challenging to cover the entire body of work of Aleksander Brückner presented in the journal «Lud». However, the article attempts to highlight aspects such as Brückner's general reception of the Ethnographic Society's activities, his assessments of the state of ethnographic studies in Central and Eastern Europe, and the identification of promising directions for further development. All these conclusions are drawn based on the analyzed reviews by Brückner. Attention is also given to the only known research publication by the Berlin professor, which marked the end of Brückner's long-term collaboration with the Lviv ethnographic center.

Novelty. This article is the first overview of Aleksander Brückner's publication activity within the framework of his co-operation with the Ethnographic Society in Lviv.

The practical significance. The materials of the publication may become a starting point for a more in-depth study of cooperation between Ukrainian scientific societies and European scientific centres.

Key words: Aleksander Brückner, «Lud», Ethnographic Society, ethnography, history of Slavic cultures, scientific dialogue.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 18.02.2025

УДК 78.072 (477):050 (477.83/.86):78.03 (477.83/.86)

СОЦІОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ЛАНДШАФТ ПУБЛІКАЦІЙ МЕЛАНІЇ НИЖАНКІВСЬКОЇ НА СТОРІНКАХ ЧАСОПИСУ «ДІЛО» 30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Уляна МОЛЧКО – доктор філософії, доцент,
доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки,
Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, Дрогобич, Україна
https://orcid.org/0000-0003-1519-6053
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.966
u.molchko@gmail.com

Розглянуто змістову наповненість пресових матеріалів Меланії Нижанківської на сторінках львівського часопису «Діло». Осмислено соціокультурологічну подієвість початку 30-х років ХХ століття як вартісний фактичний контент історико-культурного минулого. Проаналізовано тематичний спектр публікацій, у яких висвітлюється мистецькі та концертні імпрези під час Жіночого конгресу «Союзу українок» у Станиславові, досягнення в хореографії, музичній освітній сфері на теренах Східної Галичини. Охарактеризовано виконавський репертуар артистичного складу мистецьких програм у рамках громадсько-культурних акцій. Доведено, що пресові матеріали М. Нижанківської 30-х років ХХ століття мають аксіологічну значущість, пізнавальний потенціал пов'язаний з важливими явищами, які репрезентували націєтворчий поступ на шляху утвердження державності.

Ключові слова: публіцистика, періодика, Галичина, українська музична культура, культурно-мистецьке життя, Меланія Нижанківська.

Постановка проблеми. Суспільно-політичне та громадсько-культурне життя Східної Галичини початку ХХ століття репрезентувалося різноплановими заходами, що відображали динаміку формування національної та державницької свідомості. Події соціокультурологічного характеру доповнювалися арт-програмами. Мистецькі частини таких імпрез творили професійні виконавці, які представляли публіці високохудожні композиції з світової та української культури. Цей багатий фактичний матеріал знайшов висвітлення в публікаціях, що побачили світ на сторінках одного з популярних щоденників в Східній Галичині «Діло». Часопис часто друкував досягнення мистецьких освітніх осередків, що засвідчує велику увагу громадянства до подій у педагогічній царині. Багаторічний дописувачем до зазначеного пресодрука була М. Нижанківська, пресові матеріали якої сьогодні є актуальними і вимагають культурологічної та публіцистичної оцінки.

Аналіз досліджень і публікацій. Публіцистична спадщина М. Нижанківської висвітлювалася в нашому дисертаційному дослідженні [7], а також низці публікацій [8; 9]. Стаття спирається на наукові праці з питань мистецької та музичної журналістики [6; 16], у яких висвітлювався жіночий рух [14], хореографічна культура початку ХХ століття [1; 15]. Основою дослідження стали маловідомі газетні матеріали з давнього періодичного видання «Діло», доступні у зв'язку з оцифрування часопису та вільному доступі в інтернет мережі.

Мета статті – охарактеризувати тематико-змістовий контент пресових матеріалів М. Нижанківської, що побачили світ на шпальтах львівського часопису «Діло» в 30-х роках ХХ століття за повним підписом авторки «Меланія Нижанкі(о)вська» та дволітерним криптонімом М. Н.

Виклад основного матеріалу. Публіцистика М. Нижанківської є унікальним явищем в історії розвитку української мистецької журналістики, котра в першій половині ХХ століття розвивалася «…в руслі як інтерпретаційної (традиція "музичної критики", продовжувана ще з XIX ст.), так і фактологічної журналістики, двох панівних напрямків доби» [6; 299]. Літературний доробок дружини видатного композитора Н. Нижанківського побачив світ на сторінках львівських часописів «Нова Хата», «Жінка», «Життя і Знання», «Рідна Школа», «Діло», «Українські Вісти», «Назустріч». «Авторка підписувала свої публіцистичні матеріали як повним ім'ям Меланія Нижанківська, так і криптонімами М. Н. чи просто М.» [7; 148]. Тісна співпраця з щоденником «Діло» тривала від 1932 до 1939 років. Праця з малодоступними окремими числами зазначеного раритетного пресодрука дала можливість віднайти та доповнити добірку

© Молчко У., 2025 р.

публікацій М. Нижанківської за 1934 рік, які засвідчують оригінальні сторінки суспільно-громадського та культурно-мистецького життя столиці Східної Галичини першої пол. ХХ століття.

Публікації львівської журналістки за змістовою наповненістю є відображенням вартісних соціокультурологічних подій, що виявляють розвиток національного середовища в період бездержав'я.

Відкриває добірку газетних матеріалів М. Нижанківської за 1934 рік допис «Танкова трупа Боденвізер» [5; 7], надрукована в рубриці «Зі сцени й естради». Публікація репрезентує оригінальну та маловідому сторінку з хореографічного життя столиці Львова. Авторка ознайомлює читацьку авдиторію на шпальтах популярного щоденника «Діло» з подією культурологічної ваги, а саме виступом танцювального ансамблю віденського хореографа Гертруди Боденвізер 5 березня 1934 року, котрий відбувся в приміщенні Великого театру. Висвітлюючи мистецьку імпрезу, журналістський відгук за криптонімом М. Н. (Меланія Нижанківська – *автор*) не містить повної інформації про артистичний склад та концертну програму. Натомість зафіксований публіцисткою виступ європейської слави хореографічного колективу в тогочасному Львові засвідчує високий соціокультурний рівень глядацького середовища Східної Галичини. Заглиблюючись у сторінки хореографічної культури ХХ століття варто зауважити, що постать Гертруди Бонді (1890–1959 рр.) (сценічний псевдонім Боденвізер – *автор*) була знаковою в світовому мистецтві, оскільки стала засновницею «вільного танцю» [15; 76]. Цей започаткований новий напрям у модерному мистецтві позиціонувався «…як прагнення до особистісної форми вираження в танці, буквально – танець вираження» [1; 155]. Будучи професором Нової Віденської консерваторії, Академії музики і виконавських мистецтв, створивши власні хореографічні курси, мисткиня «…стала частиною художньої еліти повоєнного Відня, яка прагнула оновити себе через емансиповану, але націоналістичну республіканську ідентичність, зберігаючи аристократичний образ віденських вальсів» [1; 157]. Організована нею танцювальна трупа «… "Tanzgruppe Bodenwieser" (1922–1938 рр.) <…> виступала в Австрії та гастролювала країнами Європи», – зазначає О. Бабич [1; 157].

Власне, про гастрольний виступ зазначеного танцювального колективу з Відня повідомляє М. Нижанківська у відгуку на сторінках «Діло» 10 березня 1934 р. У газетному матеріалі авторка піднесено зазначає, що глядачі «… з затаєним віддихом переживали поезію барви, звуку і руху, які лучились в одну нерозривну, гармонійну цілість» [5; 7]. Хореографічна трупа, на думку публіцистки, відзначалася оригінальністю, зокрема «… добір програми, костюмів, музичного супроводу, шляхотне, плавне, ніжно вирівняне виконання, давало враження великої, внутрішньої столітньою традицією надбаної культури» [5; 7]. Артисти показали хореографічні номери в модерному стилі. «Представляли рухом бітональність (колисанка: "Казелла"), наслідували механічний рух дзвонового язичка (Борткевич – "Дзвони"), символізували заперечення, проблиск надії і притакуючу віру в життя (Борткевич: Ні, Може, – Льобер – Так)», – пише М. Нижанківська [5; 7]. Допис містить виконавську характеристику диригента, акомпаніатора-піаніста Марселя Льорбера, який «… в одній особі був одним словом універсальний. Вчувався і витонченою ніжністю і модерною рішучістю в настрої танцюючих і підкреслював їх дискретно» [5; 7].

Стильовий напрям «вільного танцю» Г. Боденвізер знайшов продовження у хореографічному мистецтві галицької артистки І. Голубовської, яка «… від 1931–33 рр. студіювала мистецький танець і окремо композицію в школі Лідії Фальтер, учениці Гертруди Боденвізер у Відні» [14; 184].

Ще одним дописом «Вечір ритмо-пластичних танків» [2; 7] М. Нижанківська засвідчує культурологічну подієвість у хореографічній царині, а саме виступи вихованців школи О. Суховерської. Публікація є вартісним джерелознавчим матеріалом, оскільки не лише фіксує прізвища танцюристів, але й дає характеристику майстерності виконавців.

Подія відбувалася 14 березня 1934 р. у театрі «Ріжнородностей». Серед учнів класу О. Суховерської журналістка відзначила концертні номери Дарії Нижанківської, в майбутньому відомої української артистки Львівського театру опери та балету, засновниці «Студії мистецького танку» у Вінніпезі. В хореографічній школі О. Суховерської вона навчалася десять років та «…вдосконалила танкову техніку і розвинула до деякої міри свою індивідуальну танкову думку» [14; 176].

На хореографічній імпрезі молода танцівниця репрезентувала ансамблеві виступи з М. Федорчаківною. Виховуючись на тогочасних хореографічних тенденціях, учениці представили хореографічну композицію в модерному стилі «вільного танцю», а саме передали механічний рух ляльок («Паяцик і лялька (Ніжанковська-Федорчаківна) [2; 7]»). А «Вальс у виконанні Нижанковської-Федорчаківної мав багато свіжости і ґраціозности. <…> Виразово й індивідуально найсильніша Нижанковська: вона виявилась надзвичайно доброю солісткою в танку з чинелями. <…> Блудним огником заблистіла дрібно, ніжно, філіґраново Федорчаківна» [2; 7]. Цей газетний матеріал проливає світло на маловідомі сторінки мистецького становлення майбутньої української артистки.

Крім зазначених учениць школи О. Суховерської виступали Дарія Тарнавецька, Дада Квасницівна, (?)[1] Ломаківна, Реня Голіната. Музичний супровід здійснював Богдан Перфецький.

Два дописи за 1934 рік присвячені подіям, на яких представлені покази народних строїв. Публікація «Равт під гаслом "Шануймо народню ношу"» [11; 4] висвітлює імпрезу культурологічного характеру, проведену Союзом Українок і Діловим Конґресовим Комітетом. Джерелознавчою вартістю допису є опис М. Нижанківською музичної частини акції. До неї на вечорі були залучені піаністка (?) Вишницька, танцівниця (?) Ґогульська, співачки І. Приймова, С. Стадник, декламаторка О. Кривицька. Авторка критично висловлюється про публіку, яка «… не знала на цьому вечорі нічого крім себе самої і свого строю. І тому всі концертові декляматорські і танкові виступи пройшли мимо її свідомости, а шкода, бо вони були дуже цікаві і на високім мистецькім рівні» [11; 4]. Допис є цінним публіцистичним матеріалом, оскільки проливає світло на творчі біографії відомих митців-жінок Східної Галичини.

У публікації М. Нижанківської «Про свята народньої ноші» [10; 6] акцентується увага читацької авдиторії на вазі імпрез, на яких здійснюється показ українських строїв. Авторка відзначає такий захід у Станиславові під час Жіночого конгресу. На жаль, на думку журналістки, він був «… односторонній тільки доривочно зорґанізований» [10; 6]. Інакший підхід до цієї теми у львівських товариствах, які хочуть показати давні строї. У дописі М. Нижанківська репрезентує свої роздуми про впровадження стилізованого одягу з вишивкою в повсякденному житті.

Допис «Репрезентаційний концерт жіночого конґресу» [13; 3] є відгуком з арт-імпрези, яка проходила в рамках з'їзду товариства «Союз Українок». Ця публікація фіксує участь грона українських жінок мисткинь. В музичному вечорі брали участь віолончелістка Христина Колесса, яка представила публіці низку творів: «Токату» Д. Фрескобальді, «Пісню Менестреля» О. Глазунова, «Колискову» В. Барвінського. Авторка відзначає виконавські риси віолончелістки, а саме «… чистоту виконання, мягку солодкість та повноту тону, хист передати правдиве мистецтво і ширшому, музично непідготовленому загалові» [13; 3].

Вокальні номери репрезентувала М. Сокіл, яка проінтерпретувала «Ой, поля!» В. Барвінського, «Ой, одна я, одна» М. Лисенка, «Тихесенький вечір» К. Стеценка, «Думка Парасі» з опери «Сорочинський ярмарок» О. Глазунова. На думку М. Нижанківської «… голос співачки сповнів, набрав блеску і певности, скріпшав» [13; 3], вражала чистота дикції.

Концертний виступ піаністки М. Вишницької складався з «Гуморески» С. Людкевича, «Прелюдії» В. Барвінського. Вона «грала технічно дуже вміло, звучно, з великим розмахом і вервою блестіла у пянах», – пише М. Нижанківська.

Вечір завершився виконанням кантати «Хай неволі тьма зникає» С. Людкевича на вірші М. Підгірянки під батутою (?) Сулимівни. На концерті фортепіанний супровід хорові творила О. Ціпановська, віолончелістці Х. Колессі – І. Крих.

Лаконічний допис «Популярна академія» [4; 3] М. Нижанківської повідомляє про академію для селянок, що відбулася в рамках Українського жіночого конгресу 24 червні 1934 р. у залі «Сокола». На імпрезі виконано гимн «Союзу українок» хором із сіл Угринів, Ямниця Побереже. З промовою виступила О. Кисілевська, яка закликала сестер-селянок берегти «… мову і віру, традицію ноші і нашу пісню» [4; 3].

Газетний матеріал «Равт Союзу Українок» [12; 1] галицької дописувачки є рецензією на музичну частину Українського жіночого конгресу, яка була представлена в залі «Сокола» 24 червня 1934 р. Допис є вартісним джерелознавчим матеріалом, оскільки зафіксована журналісткою концертна програма констатує високий професійний рівень проведення соціокультурних подій Львова. У виконанні жіночого струнного оркестру під супровід фортепіано прозвучала «В'язанка українських народних пісень» Ярослава Барнича. Авторка відзначає виступ вокалістки (?) Мацевич-Трачевої, голос якої «… хоч невеликих розмірів, має багато мягкости і гнучкости. Дикція й інтерпретація були добрі» [12; 1]. Співачка представила слухацькій авдиторії низку творів українських композиторів: «Айстри» М. Лисенка, «Бабине літо» Д. Січинського, «Жити ще хвилю» Я. Лопатинського.

На святковому вечорі продекламована О. Барнич (донькою Катерини Рубчакової) поезія «В похід» Ую Кравченко «…дуже преґнантно (змістовно – Автор), пластично, з вервою правдивої артистки» [12; 1]. На жаль, у публікації виконувані твори подані без назви та зазначення композитора, але і ця інформація вказує на високомистецьке наповнення концертної програми. Зокрема, скрипкові твори були проінтерпретовані (?) Дрогомирецькою, (?) Бойківною; фортепіанні композиції В. Барвінського, М. Колесси, М. Лисенка – (?) Лепківною. Завершує М. Нижанківська допис ствердженням, що «…Станиславів розпоряджає добрими концертовими силами» [12; 1].

«Попис елєвів філії Муз. Інституту» [3; 4] відображає культурно-освітню подію Золочівської філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. Іспити складали учні-піаністи класів викладачів (?) Віханської, (?) Демчишинівної та учні-скрипалі класу (?) Левицького. «Продукції були солідно підготовлені й удачно виконані. Певний удар, чиста інтонація і відповідна динаміка – оце головні прикмети відтворчих продукцій», – відзначає М. Нижанківська [3; 4].

Висновок. Соціокультурний простір Львова в 30-х роках XX століття яскраво відображений у

публікаціях М. Нижанківської на сторінках часопису «Діло». Розгляд змістової наповненості пресових матеріалів галицької журналістки дозволяє зробити висновок, що вони є хронікою важливих суспільно-мистецьких та освітніх подій Східної Галичини окресленого періоду. Акцентування в публікаціях на концертних програмах під час знакових соціокультурогічних заходів та виконавській майстерності артистів дає можливість стверджувати їх індивідуальну особливість, а саме глибоку інформативність та документальність. Впровадження дописів М. Нижанківської в український культурологічно-науковий простір сприятиме поглибленню досліджень у царині історичного минулого Східної Галичини та музичної публіцистики ХХ століття.

Примітки:

[1]У цих і наступних випадках ім'я не встановлено.

Список використаної літератури

1. Бабич О. Філософія танцювальних рухів Гертруди Боденвізер у контексті розвитку експресивного танцю. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. Вип. 46. С. 155–160.

2. М. [еланія] Н [ижанківська]. Вечір ритмо-пластичних танків. *Діло.* 1934. Ч. 71. 18 берез. С. 7.

3. М. [еланія] Н [ижанківська]. Попис елєвів філії Муз. Інституту. *Діло*. 1934. Ч. 179. 10 лип. С. 4.

4. М. [еланія] Н [ижанківська]. Популярна академія. *Діло*. 1934. Ч. 167. 27 черв. С. 3.

5. М. [еланія] Н [ижанківська]. Танкова трупа Боденвізер. *Діло*. 1934. Ч. 63. 10 берез. С. 7.

6. Мельник Л. Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення : Монографія. Львів : ЗУКЦ, 2013. 384 с.

7. Молчко У. Культурно-мистецьке життя Східної Галичини кінця XIX – першої половини ХХ століть у музично-критичній публіцистиці родини Нижанківських : дис. … д-ра філософії: 034. Івано-Франківськ, 2024. 196 с.

8. Молчко У. Музично-критичні статті Меланії Нижанківської на сторінках журналу «Нова Хата». *Вісник Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника. «Мистецтвознавство»*. Івано-Франківськ, 2008. Вип. XII–XIII. С. 93–99.

9. Молчко У. Сторінки соціокультурного минулого Східної Галичини початку ХХ століття у публіцистиці Меланії Нижанківської. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. Напрям «Культурологія» / упор. і наук. ред. В. Г. Виткалов. Рівне : РДГУ, 2022. Вип. 43. С. 37–42.

10. Нижанковська М. Про свята народньої ноші. *Діло*. 1934. Ч. 293. 1 листоп. С. 6.

11. Нижанковська М. Равт під гаслом «Шануймо народню ношу». *Діло.* 1934. Ч. 170. 30 черв. С. 4.

12. Нижанківська М. Равт Союзу Українок. *Діло*. 1934. Ч. 168. 28 черв. С. 1.

13. Нижанковська М. Репрезентаційний концерт жіночого конгресу. *Діло*. 1934. Ч. 167. 27 черв. С. 3.

14. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. Вінніпеґ, 1963. 217 с.

15. Пастух В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х років ХХ століття : дисер. … канд. миств. : 17.00.01. Київ, 1999. 187 с.

16. Середа О. У полоні арту: українська мистецька преса Галичини міжвоєнного двадцятиліття : монографія / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника, Наук.-дослідний ін-т пресознавства. Львів, 2023. 364 с.

References

1. Babych O. Filosofiia tantsiuvalnykh rukhiv Hertrudy Bodenvizer u konteksti rozvytku ekspresyvnoho tantsiu. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstva. Seria: Mystetstvoznavstvo*. Kyiv : Vydavnychyi tsentr KNUKiM, 2022. Vypusk 46. S. 155–160 [in Ukraine].

2. M. [elaniia] N [yzhankivska]. Vechir rytmo-pliastychnykh tankiv. *Dilo*. 1934. Ch. 71. 18 bereznia. S. 7 [in Ukraine].

3. M. [elaniia] N [yzhankivska]. Popys elieviv filii Muz. Instytutu. *Dilo*. 1934. Ch. 179. 10 lypnia. S. 4 [in Ukraine].

4. M. [elaniia] N [yzhankivska]. Populiarna akademiia. *Dilo*. 1934. Ch. 167. 27 chervnia. S. 3 [in Ukraine].

5. M. [elaniia] N [yzhankivska]. Tankova trupa Bodenvizer. *Dilo*. 1934. Ch. 63. 10 bereznia. S. 7 [in Ukraine].

6. Melnyk L. Muzychna zhurnalistyka: teoriia, istoriia, stratehii. Na prykladakh iz shchodennoi presy Lvova vid pochatkiv do sohodennia : Monohrafiia. Lviv : ZUKTs, 2013. 384 s [in Ukraine].

7. Molchko U. Kulturno-mystetske zhyttia Skhidnoi Halychyny kintsia KhIKh – pershoi polovyny KhKh stolit u muzychno-krytychnii publitsystytsi rodyny Nyzhankivskykh : dys. … doktora filosofii: 034. Ivano-Frankivsk, 2024. 196 s [in Ukraine].

8. Molchko U. Muzychno-krytychni statti Melanii Nyzhankivskoi na storinkakh zhurnalu «Nova Khata». *Visnyk Prykarpatskoho natsionalnoho universytetu im. V. Stefanyka. «Mystetstvoznavstvo».* Ivano-Frankivsk, 2008. Vypusk KhII–KhIII. C. 93–99 [in Ukraine].

9. Molchko U. Storniky sotsiokulturnoho mynuloho Skhidnoi Halychyny pochatku KhKh stolittia u piblitsystytsi Melanii Nyzhankivskoi. *Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku :* nauk. zb. Napriam «Kulturolohiia» / upor. i nauk. red. V. H. Vytkalov. Rivne : RDHU, 2022. Vypus 43. S. 37–42 [in Ukraine].

10. Nyzhankovska M. Pro sviata narodnoi noshi. *Dilo*. 1934. Ch. 293. 1 lystopada. S. 6 [in Ukraine].

11. Nyzhankovska M. Ravt pid haslom «Shanuimo narodniu noshu». *Dilo.* 1934. Ch. 170. 30 chervnia. S. 4 [in Ukraine].

12. Nyzhankivska M. Ravt Soiuzu Ukrainok. *Dilo*. 1934. Ch. 168. 28 chervnia. S. 1 [in Ukraine].

13. Nyzhankovska M. Reprezentatsiinyi kontsert zhinochoho kongresu. *Dilo.* 1934. Ch. 167. 27 chervnia. S. 3 [in Ukraine].

14. Pasternakova M. Ukrainska zhinka v khoreohrafii. Vinnipeg, 1963. 217 s. [in Ukraine].

15. Pastukh V. Stsenichna khoreohrafichna kultura Skhidnoi Halychyny 20–30-kh rokiv XX stolittia : dyser. … kand. mystetst. : 17.00.01. Kyiv, 1999. 187 s. [in Ukraine].

16. Sereda O. U poloni artu: ukrainska mystetska presa Halychyny mizhvoiennoho dvadtsiatylittia : monohrafiia / NAN Ukrainy, Lvivska natsionalna naukova biblioteka Ukrainy imeni V. Stefanyka, Naukovo-doslidnyi instytut presoznavstva. Lviv, 2023. 364 s. [in Ukraine].

SOCIO-CULTURAL LANDSCAPE OF MELANIA NYZHANKIVSKA'S PUBLICATIONS IN THE MAGAZINE «DILO» IN THE 1930-s XX CENTURY

Ulyana MOLCHKO – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Music Theory and Instrumental Training, Faculty of Primary Education and Arts, Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobych, Drohobych, Ukraine

The content of Melania Nyzhankivska's press materials in the Lviv magazine «Dilo» is examined. The socio-cultural events of the early 1930-s are interpreted as valuable factual content of the historical and cultural past. The thematic spectrum of publications covering artistic and concert events during the Women's Congress of the Union of Ukrainian Women in Stanislaviv, achievements in choreography and music education in Eastern Galicia is analysed. The performance repertoire of the artistic cast of artistic programmes within the framework of public and cultural events is characterised. It is proven that Melania Nyzhankivska's press materials from the 1930-s have axiological significance and cognitive potential related to important phenomena that represented nation-building progress on the path to establishing statehood.

Key words: journalism, periodicals, Galicia, Ukrainian musical culture, cultural and artistic life, Melania Nyzhankivska.

UDC 78.072(477):050(477.83/.86):78.03(477.83/.86)

SOCIO-CULTURAL LANDSCAPE OF MELANIA NYZHANKIVSKA'S PUBLICATIONS IN THE MAGAZINE «DILO» IN THE 1930-s XX CENTURY

Ulyana MOLCHKO – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Music Theory and Instrumental Training, Faculty of Primary Education and Arts, Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobych, Drohobych, Ukraine

The aim – is to characterise the thematic and content-related content of Melania Nyzhankivska's press materials, which were published in the Lviv magazine «Dilo» in the 1930-s under the full signature of the author «Melania Nyzhankivska» and the two-letter cryptonym M. N.

Research methodology. The research methodology is based on a combination of general scientific and art history methods, in particular source studies and historical and cultural studies, which are used to examine the volume and place of Melania Nyzhankivska's publications in the 1930-s in the magazine «Dilo» and highlighting the pages of the historical and social life of Lviv. The article also uses special methods: content analysis – to characterise the essence of M. Nizhankivska's publications; descriptive analysis – to highlight the thematic and content-related content of the articles; biographical analysis – to represent the little-known pages of the artistic personality of Eastern Galicia; systematisation – to summarise the results of the research and formulate conclusions.

Novelty. Based on the scientific research conducted, an analysis of the little-known publications of Melania Nyzhankivska from the Lviv period of her life in the 1930s was carried out for the first time. It has been proven that these press materials record the unique sociocultural events of that period. The newspaper reviews in the pages of the magazine «Dilo» were examined, which covered the activities of the women's society «Soiuz Ukrainok» («Union of Ukrainian Women»), artistic events in the field of choreography, and the achievements of young musicians in the field of education. The journalistic content is analysed, shedding light on concert programmes featuring prominent Ukrainian artists and musicians, as well as their repertoire.

The practical significance. The article will serve as a valuable basis for research in the field of the historical past of Eastern Galicia and musical journalism of the 20th century.

Key words: journalism, periodicals, Galicia, Ukrainian musical culture, cultural and artistic life, Melania Nyzhankivska.

Стаття надійшла до редакції 12.03.2025
Отримано після доопрацювання 18.03.2025
Прийнято до друку 25.03.2025

УДК 75.052:7.011.2](477)

МУРАЛИ ЯК ІНДИКАТОР СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ В УРБАНІСТИЧНОМУ ПРОСТОРІ : СВІТОВИЙ ДОСВІТ ТА УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Ганна БІТАЄВА – молодший науковий співробітник відділу культурних стратегій, ініціатив і технологій, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ
http://orcid.org/0000-0003-4551-1325
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.967
bitaieva@mari.kyiv.ua

© Бітаєва Г., 2025 р.

Розглянуто розвиток мистецтва муралу у світі та Україні, проаналізовано його основні функції та вплив на міський простір. Визначено особливості становлення муралів на глобальному рівні – від політичних агітаційних стінописів початку ХХ століття до сучасних стріт-арт практик, що набули соціального, естетичного й туристичного характеру. Особливу увагу приділено еволюції українського мурал-арту після 1991 р., зокрема стрімкому розвитку муралів після 2014 р. у Києві та інших містах під впливом суспільно-політичних зрушень. Проаналізовано мурали у Києві, Харкові, Маріуполі та інших українських містах – їхній зміст, соціальні повідомлення та вплив на громаду. Показано, що мурали виконують низку функцій (естетичну, комунікаційну, соціальну, туристично-економічну, екологічну, культурно-освітню тощо) у міському середовищі. Здійснено порівняння українських практик мурал-арту з міжнародними, з'ясовано спільні тенденції та відмінності. У висновках окреслено значення муралів для трансформації урбаністичного простору та суспільної свідомості, а також визначено перспективи подальших досліджень у цій галузі.

Ключові слова: мурал, стріт-арт, монументальний живопис, урбаністичне мистецтво, міський простір, публічне мистецтво, громада, Україна.

Постановка проблеми. Мистецтво муралів (монументальних стінописів) сьогодні є невіддільною частиною міського простору. В Україні явище мурал-арту набуло масового характеру лише в останні десятиліття, особливо після 2014 р., коли на хвилі суспільно-політичних видозмін у багатьох містах з'явилися сотні нових стінописів. Водночас бракує системної державної політики щодо розвитку цього виду мистецтва – спеціальні інституції чи програми з планування й координації стріт-арту в українських містах нині відсутні. Реалізація муралів здебільшого залежить від приватних ініціатив, громадських організацій та фестивальних імпрез. Певна хаотичність у цьому питанні породжує проблематику інтеграції муралів у міське середовище: важливо дослідити як спонтанне поширення стінописів впливає на естетику міста, соціокультурний клімат, колективну пам'ять та ідентичність спільнот. Нестача академічного висвітлення цієї тематики ускладнювала осмислення феномену. Таким чином, існує потреба у науковому аналізі мурал-арту як нового соціокультурного явища, визначенні його ролей та функцій, а також напрацювання підходів до його осмислення в контексті світового досвіду.

Аналіз досліджень та публікацій. Академічні дослідження, де висвітлювався феномен мурал-арту, почали з'являтися порівняно недавно. Впродовж 2010-х років процеси розвитку стріт-арту і мурал-арту в українському художньому дискурсі кінця ХХ – початку ХХІ століть, їхній вплив на становлення міської культури пострадянського періоду, а також процес народження нового муралізму України під впливом політичних і соціальних подій висвітлено у працях А. Єфімової, І. Гаврилаш, Б. Гаврилюка, О. Грицюка, О. Шила, А. Образцової та ін.

Суттєвий внесок у розвиток теми зробили найновіші роботи 2020-х. Зокрема, М. Лубинська (М. Оспищева-Павлишин) у статтях і дисертації дослідила процес виникнення та етапи розвитку сучасного муралізму в Києві, відзначила його зв'язок зі світовими глобалізаційними процесами та трансформацією графіті-руху [2]. Ю. Шеменьова у дисертаційному дослідженні проаналізувала мурал-арт у світовому й українському контекстах, наголосивши, що активний розвиток українських муралів розпочався лише на початку 2010-х років, тоді як у країнах Америки та Європи формування цього мистецтва відбувалося з 1930-х до 2000-х років [11]. У її роботі простежено історичні передумови появи муралів на різних континентах (мексиканський монументалізм, український «бойчукізм», радянський монументальний живопис, графіті-хвиля в США та Європі тощо) та здійснено змістовний аналіз сучасних тенденцій.

Західні дослідники приділяють увагу впливу публічного мистецтва на міський розвиток. За їхніми спостереженнями, інвестиції в публічне мистецтво (включно з муралами) здатні підвищувати безпеку міських вулиць, стимулювати туризм і створення нових робочих місць, а також зменшувати соціальну ізольованість і тривожність мешканців. Наприклад, опитування 2018 р. у Лондоні показало, що 84 % респондентів відчули покращення добробуту від участі у проєктах публічного мистецтва. Ці дані узгоджуються з твердженням керівниці програми «Mural Arts» у Філадельфії Д. Голден: «мистецтво запускає зміни», оскільки залучення громади до творчості має каталізуючий ефект [12]. Загалом, науковий дискурс стосовно соціокультурних та мистецьких ролей муралів наразі формується на перетині культурології, мистецтвознавства, соціології та урбаністики. Дослідження закладають підґрунтя для подальшого глибшого аналізу цього явища, зокрема в українському контексті, де воно розвивається досить інтенсивно, проте потребує осмислення і систематизації.

Актуальність теми. Швидке проникнення мурал-арту у публічний простір міст зумовлює актуальність дослідження їхнього впливу на урбаністичне середовище та життєпростір спільнот. Сьогодні професійно виконані стінописи визнано важливим чинником позитивних змін у міському просторі [4]. Вони збагачують візуальну культуру вулиць, перетворюючи сірі фасади на яскраві, змістовно насичені локації, що приваблюють увагу мешканців і гостей міста. Мурали стають своєрідними маркерами колективної пам'яті та ідентичності: через співтворчість автор-твір-сприйняття спільноти формують важливі соціальні та історичні меседжі, рефлексують про інтенції та цінності.

В українських реаліях порушені питання набули особливої значущості у зв'язку з постмайданним та воєнним досвідом. Після Революції Гідності 2014 р. і початку війни на сході України стріт-арт перетворився на засіб громадянської комунікації та волонтерської ініціативи. Участь художників в історичних подіях за допомогою творчості – від мотивувальних зображень і нової естетики Майдану до візуального втілення ідей патріотизму – відновила зв'язок між митцем, владою і суспільством. Кожен етап суспільних перетворень від часів перебудови до воєнного сьогодення знаходить ємне віддзеркадення у вуличному мистецтві – спершу у графіті, згодом у монументальних муральних проєктах, що свідчить про мурал як важливий інструмент у соціокультурних трансформаціях та самоусвідомленні українських спільнот. Актуальність теми визначена також і практичними потребами: розуміння ролі муралів може бути використане міськими громадами та органами влади для ефективнішої інтеграції публічного мистецтва в стратегії розвитку міського середовища. В умовах повоєнного відновлення України мурали можуть стати інструментом реабілітації травмованого простору, консолідації громади та репрезентації нової колективної ідентичності. Саме тому наукове осмислення цього феномену є на часі як з теоретичної, так і з прикладної точок зору.

Мета статті полягає у комплексному аналізі феномену мурал-арту, його ґенези, функцій та впливу на міське середовище з увагою до українського досвіду доби незалежності (після 1991 р.).

Виклад основного матеріалу. Мистецтво настінного розпису має глибоке історичне коріння – від прадавніх наскельних малюнків і храмових фресок до політичних плакатів на стінах міст. Однак саме у XX столітті сформувався феномен сучасного мурал-арту як публічного мистецтва, тісно пов'язаного з суспільно-політичними, часто протестними рухами. Першим потужним сплеском була мексиканська школа монументального живопису початку XX ст.: під час Мексиканської революції 1910-х років художники (Д. Рівера, Д. Сікейрос, Х. Ороско та ін.) створювали масштабні настінні фрески, що зображували життя і боротьбу людей, закликаючи населення до повстання проти політичного режиму. По революції ці митці за підтримки Уряду продовжили розписувати публічні будівлі, пропагуючи нові гасла політичної та соціальної тематики. Саме мексиканський муралізм заклав основу використання стінопису як засобу соціальної комунікації й став хрестоматійним прикладом для інших національних спільнот.

Паралельно у Європі й США у першій пол. XX століття розвивалися власні традиції монументального стінопису. В Україні 1920-х представники школи М. Бойчука створювали монументальні розписи в стилі неовізантизму, поєднуючи народні мотиви з модерністськими формами художнього оприявнення. Бойчукісти вважали, що настінне мистецтво має слугувати народові, проте, на жаль, їхні проєкти були визнані радянською владою як занепадницькі, відтак знищені або заборонені культурницькою доктриною країни Рад, а сам рух ліквідовано наприкінці 1930-х. Натомість у повоєнний період в СРСР утверджується радянський монументалізм – мозаїки**,** панно, розписи на фасадах у дусі соціалістичного реалізму, покликані звеличувати партію та «трудові звершення» та вождів «світового пролетаріату». Радянські стінописи стали фактично прологом до сучасних муралів, хоча й мали суто ідеологічне навантаження.

Поворотним моментом для розвитку світового вуличного мистецтва стали 1960–1970-ті роки, коли у США виникла хвиля графіті та стріт-арту як частина молодіжної хіп-хоп культури. Спершу графіті-райтери нелегально наносили свої теги й малюнки на стіни й вагони метро, що трактувалося як «хуліганські» дії, проте поступово під впливом руху за громадянські права та інших соціальних кампаній графіті набули політичного звучання. Як приклад, у США 1970-х розповсюдженою практикою стало створення політичних настінних малюнків на підтримку або осуд певних політичних дій влади: проти цензури, поліцейської жорстокості, на підтримку мовних та жіночих прав. Із кінця 1970-х великоформатні настінні розписи з'являлися в Німеччині, Франції, Великій Британії, поступово набуваючи визнання як частини міської культури, не практик вандалізму. Таким чином, до кінця XX ст. у різних країнах стінопис виконував вже не лише декоративну чи пропагандистську роль, – за його допомогою спільнота отримала змогу порушити широкий спектр суспільно важливих питань, дражливих для політичних еліт.

На початку XXI ст. тематика стріт-арту і муральних проєктів різко соціалізується та інтернаціоналізується. Художники все частіше порушують теми глобальних проблем – від наслідків воєн і революцій до екології та прав людини. Згідно з дослідженнями, окрім естетичних і політичних цілей, вони почали виконувати економічні, комеморативні, комерційні та чисто мистецькі завдання https://ejournal.maal.org.my/asjal/article/view/19/19-:~:text=dimension%20of%20a%20landscape%20and paint%20their%20works**.** Часто масштабні настінні проєкти у публічних місцях стають символом модерності й трендовості міського простору, приваблюючи туристів як яскраві фонові локації туристичних мап [13]. Як приклад, відомий мурал «Діти на велосипеді» малайзійського художника Е. Захаревича у м. Пенанг за один день сфотографували понад 500 перехожих. Мурали дедалі частіше виконуються легально, за замовленнями міських влад або організацій, що, з одного боку, інтегрує їх у офіційний міський ландшафт, а, з іншого –

частково позбавляє бунтарського духу перших графіті, перетворюючи на інструмент формування образу міста чи бренду компанії. Увійшовши у нове століття, мурал-арт став глобальним явищем: у різних країнах він виконує схожу роль – слугує полотном для вираження колективних ідей, естетично забарвлює життєвий простір та певною мірою каталізує соціальні діалоги.

До 2021 року у Києві регулярно проводилися міжнародні фестивалі митців-муралістів («Art United Us», «Mural Social Club», «Kiev Muralissimo!» та ін.), що збирали десятки стріт-артистів практично з усього світу. Відтак, у столиці з'явилася серія високохудожніх стінописів на фасадах багатоповерхівок, що мали не лише естетичну, а й ідеологічну мету: наприклад, «Art United Us» проголосив своєю місією сприяння декомунізації та перетворення міста на аналог музею просто неба, за прикладом Будапешта, а організатори і учасники «Mural Social Club» акцентували увагу на децентралізації – прикрашанні віддалених спальних районів**.**

Зупинімося детальніше на *функціях муралів* у міському життєпросторі. На сьогодні одне з базових призначень муралів – прикрашати та оживляти міський ландшафт. Великоформатні розписи перетворюють «нудні» сірі стіни на яскраві, привабливі локації [4]. Завдяки цьому естетизується простір конкретного району, формуються нові акценти й «візитівки» міста. Водночас мурал є твором мистецтва, що існує поза музейним середовищем, і як публічне мистецтво впливає на загальний естетичний тонус спільноти, в локації якої розміщено той чи інший настінний проєкт. За умови професійного виконання, стінопис здатен гармонійно інтегруватися в архітектурне середовище, підкреслити його колорит або виправити вади забудови.

Як інструмент невербальної комунікації, стінопис може привертати увагу до соціальних, політичних чи культурних проблем, підвищувати обізнаність щодо них. Нерідко мурали слугують своєрідними «медіа» протесту чи підтримки: через зображення та символи митці виражають невдоволення, закликають до змін або навпаки – демонструють солідарність і надію. Наприклад, у 2013–2014 роках українські художники, транслюючи ідеї свободи й гідності, малювали на стінах мотивувальні патріотичні образи (ангелів Майдану, портрети Т. Шевченка у сучасній інтерпретації тощо) як засіб комунікації з суспільством. У політичному вимірі комунікаційна функція муралів проявляється також у підтримці колективної пам'яті: стінописи можуть увічнювати визначних осіб або трагічні події, виконуючи роль своєрідних народних меморіалів (комеморативна підфункція). Так, по всій Україні після 2014 року з'явилися мурали, присвячені героям війни та волонтерам, – які не лише інформують містян про цих осіб, а й формують повагу та стимулюють патріотичні почуття у спільнот.

Мурали здатні об'єднувати громаду та зміцнювати почуття локальної ідентичності. Стінопис, створений у конкретному районі, часто відображає саме ту спільноту – її історію, героїв, культурні коди. Коли люди впізнають у муралі «своє» (наприклад, образ відомого місцевого діяча або сюжет із локального фольклору), між твором і громадою встановлюється емоційний зв'язок. Колективне обговорення нового муралу, екскурсії до нього, фото на тлі стінопису – все це формує спільний соціальний досвід, згуртовує мешканців. Процес створення муралу нерідко передбачає активну участь громади – від обговорення ескізу до волонтерської допомоги в малюванні. Дослідження підтверджують, що коли місцеві жителі беруть участь у створенні публічного мистецтва, це позитивно впливає на їхнє відчуття єдності і психоемоційний стан [12].

Знайомство з муралами, як сучасними культурними пам'ятками, часто входить до туристичних маршрутів. У багатьох містах світу (Лондон, Берлін, Нью-Йорк тощо) масштабні графіті стали такою ж туристичною атракцією, як музеї чи архітектурні пам'ятки [12]. Це явище дедалі помітніше і в Україні – наприклад, київські мурали активно відвідують гості столиці, про них пишуть іноземні путівники. Приплив відвідувачів автоматично означає додатковий заробіток для місцевого бізнесу (кафе, сувенірні крамниці, готелі), чим стимулюється розвиток малого бізнесу.

Завдяки муралам місто вшановує дієвців історії та культури, героїв, демонструє багатство локального фольклору, етнічне розмаїття населення. В українських містах з'явилося чимало проєктів із зображеннями письменників, митців, видатних постатей національного визвольного руху (герої Крут, С. Петлюра, П. Скоропадський, М. Грушевський, Леся Українка та ін., першим героєм новітньої історії став С. Нігоян). Окрім того, мурали можуть виконувати освітньо-інформативну функцію**.** Мурали, що висвітлюють історію окремої локації середмістя (за допомогою старих фото, мап) або досягнення науки, перетворюють буденний міський простір на «відкритий підручник», збурюючи цікавість і передаючи знання в поколіннях. Екологічно спрямовані стінописи (як-от київський мурал з оленем «Переправа» австралійського художника Ф. Магі) інформують про проблему забруднення довкілля, роз'яснюють цінність збереження природи. Еко-мурали (на теми зміни клімату, зникаючих видів флори й фауни, проблем утилізації відходів життєдіяльності тощо) по всьому світову стали трендом останніх років, – вони спонукаючи реципієнта до внутрішнього монологу про роль людини у цих деструктивних процесах. Деякі проєкти позначено практичним втіленням цієї проблематики в самому задумі: з'являються «живі»

мурали, де частину площі стіни займають вертикальні сади з рослин, що очищують повітря; інші ініціативи перетворюють стіни будинків на артоб'єкти із використанням фотокаталізаторів у фарбі, що здатні поглинати шкідливі домішки з атмосфери. Таким чином, екологічна функція мурал-арту реалізується і через підвищення екологічної культури завдяки образно-тематичному задумові, і як безпосереднє поліпшення екології міста за допомогою інноваційних художньо-технічних рішень. В обох випадках стінописи сприяють тому, щоб міський простір ставав більш усвідомленим щодо збереження довкілля та сталого розвитку міст.

Окреслені функції часто реалізуються не ізольовано, а в комплексі. Завдяки такій багатопрофільності у мурал-арті різні стейкхолдери (влада, громада, бізнес) бачать свої вигоди – від поліпшення зовнішнього вигляду міста до консолідації соціуму та розвитку креативної економіки.

Розглянемо як описані вище функції реалізуються на прикладі конкретних муралів у різних містах Україні. Український мурал-арт переживає бурхливий розвиток від середини 2010-х років. У різних містах сформувалися свої кейси, що відображають локальний контекст і потреби громади. Столиця України стала своєрідною «галереєю просто неба». Перші масштабні сучасні стінописи тут почали з'являтися напередодні та особливо після подій Євромайдану. Суттєвим поштовхом до «муралізації» Києва став 2014 рік – період, коли мистецтво вийшло на вулиці як форма участі у революційних перетвореннях. Показовий приклад – серія портретів трьох класиків української літератури (І. Франка, Лесі Українки, Т. Шевченка) на будівлі за адресою: вул. Грушевського, 4, які створив київський стріт-артист під псевдонімом Sociopath у розпалі зіткнень із силовиками. Зображення, що супроводжувалися цитатами класиків («Вогонь запеклих не пече», «Наше все життя – війна», «Хто визволиться сам, той буде вільний»), набули статусу народних символів спротиву; коли згодом їх було замальовано комунальними службами, суспільство вибухнуло хвилею обурення з вимогою їхнього відновлення. Цей епізод яскраво ілюструє, наскільки сильний емоційний і соціальний вплив можуть мати настінні твори.

Із початком повномасштабного вторгнення у 2022 році мурали в Україні набули нового звучання. Вони перетворилися не лише на форму художнього самовираження, а й на інструмент візуального спротиву, пам'яті, солідарності та національного єднання. У містах, що зазнають обстрілів, а також у відносно спокійних регіонах, художники створюють роботи на теми війни, втрат, боротьби, героїзму, внутрішнього переміщення та відбудови.

Особливою популярністю користуються мурали з воєнною символікою – зображення вояків Збройних Сил України, волонтерів, лікарів, жертв війни. Такі стінописи з'являються на фасадах лікарень, шкіл, центрів допомоги, житлових будинків. Їхні меседжі – «Незламні», «Свобода виборюється», «Слава героям», «Разом – до перемоги» та ін. – стали частиною нового суспільного коду країни. Окремим явищем є мурали, створені на зруйнованих або пошкоджених будівлях, – як знак того, що навіть серед руїн Україна продовжує жити й творити (згадаємо камерні роботи Бенксі на Київщині). У Львові, Івано-Франківську, Дрогобичі, Черкасах і за кордоном (зокрема Польщі, Німеччині, Словенії) з'явилися роботи українських митців, що поширюють правду про війну, популяризують українську культуру та підтримують бойовий дух.

Міжнародна спільнота також долучається до цієї хвилі: вуличні художники з Італії, Франції, США створюють мурали на підтримку України. Наприклад, у Лісабоні, Парижі, Римі можна побачити зображення синьо-жовтих прапорів, тризубів і портретів українських героїв. Це стало своєрідною культурною дипломатією в умовах глобальної кризи [8].

Схожі процеси розвитку муральної творчості спостерігаються в різних містах України. Харківські стінописи теж вирізняються тематичним різноманіттям і тим, що значну частину з них створили локальні арт-групи [3]. Перші розписи у Харкові з'являлися ще у 2000-х (один із ранніх, 2008 р., – довга кольорова стіна авторства Г. Зіньковського «Гоголь на Гоголя», присвячена творчості М. Гоголя). Проте справжній розквіт розпочався після 2015 р., коли місто почало проводити фестивалі й залучати іноземних митців. У 2017–2019 роках діяв щорічний Kharkiv Mural Fest, в рамках якого прикрашено десятки багатоповерхівок у різних районах [10].

Загалом, мурали Харкова сприймаються як своєрідна візитівка міста, що підкреслює його статус культурної столиці сходу України. До слова, втілення стінописів всіляко підтримується муніципальними керівниками, завдяки цьому Харків уникнув багатьох стихійно неякісних графіті – переважна більшість муралів тут виконані професійними художніми майстернями. Попри те, що сьогодні місто постійно зазнає обстрілів, відтак деякі мурали пошкоджені, харків'яни прагнуть зберегти цей пласт культури.

До повномасштабного вторгнення 2022 року Маріуполь був однією з найпопулярніших локацій стріт-арту на Донбасі. Після трагічних подій 2014–2015 років (боїв за місто, обстрілів) громада та влада Маріуполя свідомо підтримували розвиток публічного мистецтва як засіб відновлення та примирення. На житлових будинках, школах, громадських місцях з'явилося кілька десятків яскравих муралів, створених

художниками як місцевими, так і з інших міст України. Тематика маріупольських муралів тісно переплiталася з досвідом війни та трансформаціями міста: багато з них були про пам'ять, біль і надію.

Ключові інтенції маріупольських стінописів до 2022 р.: пам'ять про жертви війни, ідеї рівності та єдності, підтримка переселенців, мрія про мирне майбутнє. Найвідомішим об'єктом стріт-арту Маріуполя був мурал «Мілана» роботи українського художника О. Корбана. На фасаді будинку в мікрорайоні «Східний» він у 2017 р. зобразив шестирічну дівчинку М. Абдурашитову, яка втратила ногу під час обстрілу Маріуполя у січні 2015: мати закрила її собою і загинула. На жаль, після захоплення міста у 2022 р російські окупанти знищили мурал «Мілана», мотивуючи це потребою ремонту стіни, – а насправді прагнучи стерти незручну правду про власні воєнні злочини. На місці зворушливого образу дитини вони повісили пропагандистський банер. Загалом маріупольські мурали до 2022 р. були частиною нової ідентичності міста – відкритого, миролюбного, креативного. Хоча нині більшість цих арт-об'єктів знищено окупантами, задокументована спадщина (фото, описи) дозволяє оцінити їхній вплив, своєрідну терапевтичну та меморіальну роль: через мистецтво місто зцілювало свої рани і зберігало пам'ять про них для майбутнього.

Отже, у кожному з розглянутих міст мурали виконують своє особливе призначення, резонуючи з локальним контекстом. У Києві вони відображають дух революції і глобальний культурний діалог, у Харкові – прагнення до свободи, знань та відкритості світу, у Маріуполі – біль війни і надію на мир. Водночас простежуються спільні риси: всюди мурали стали інструментом самоусвідомлення громади, осмислення пережитого досвіду та трансформації міського простору під нові смисли.

Український досвід мурал-арту багато в чому співзвучний зі світовими тенденціями, але має і унікальні риси. Для порівняння розглянемо декілька аспектів: організація стріт-арту, тематика, залученість громади та вплив на міста.

На Заході практикується як спонтанний стріт-арт (незалежні графіті-художники), так і інституціоналізовані програми підтримки публічного мистецтва. Яскравий приклад – Philadelphia Mural Arts Program у США, яка з 1984 р. реалізувала понад 3600 муралів у Філадельфії, офіційно інтегрувавши стріт-арт у міську політику як інструмент соціальних змін [12]. Ця програма фінансується муніципалітетом та меценатами, має освітні ініціативи, залучає тисячі волонтерів. Завдяки цьому рухові, мурали стали частиною стратегії розвитку міста з акцентом на співпрацю з громадами (особливо неблагополучними районами). В Європі теж існують схожі проєкти: у Берліні після об'єднання міста влада підтримувала розписування залишків Берлінської стіни (East Side Gallery) як символ свободи; у Лондоні та Мілані проводяться бієнале вуличного мистецтва за участі мерій. В Україні до недавнього часу мурали з'являлися переважно як соціально-художній рух «знизу-вгору»: переважно з ініціативи самих художників або волонтерів, а не за державною програмою. Ключову роль у цьому процесі відіграють волонтерські об'єднання та приватні фонди (арт-волонтери на чолі з Г. Леросом, платформа Sky Art Foundation, фонд «Творча Країна» та ін.), які організовують комунікацію з митцями, забезпечують процес створення необхідним художнім спорядженням. Частково співпраця з владою є – міські керівники дають дозволи, іноді підтримують матеріально окремі розписи патріотичного спрямування. Проте здебільшого український муралізм значно більш волюнтаристський і децентралізований, ніж на Заході, що має як свої плюси (свобода творчості), так і мінуси (брак довгострокового планування, нерівномірність уваги до різних районів, відсутність системи збереження муралів – часто їх псують ремонти або реклама). І якщо, скажімо, у Філадельфії діють програми реставрації старих муралів, то в Україні пошкоджені твори часто безповоротно втрачаються. Усвідомлюючи цю проблему, дослідники і самі митці наголошують на важливості інституційної підтримки: створення реєстрів муралів, включення їх в охоронні списки як пам'яток сучасної культури тощо. І в Україні, і за її межами стріт-арт є сферою активної міжнародної комунікації. Відомі художники подорожують з країни в країну, лишаючи свої твори в різних містах. Україна не стоїть осторонь цих художніх маршрутів: як вже наголошувалося, левова частка українських муралів створена за участі іноземних майстрів. У той же час відбувається зворотна комунікація – українські стріт-артисти отримують запрошення на реалізацію художніх проєктів – роботи українців є у США, Канаді, Франції, Польщі, Італії та інших країнах. Група «Interesni Kazki» (у складі О. Бордусова та В. Манжоса) ще у 2010-х уславилася серією робіт по всьому світу; харків'янин Г. Зиньковський творив у Німеччині; мурали одесита О. Брітцева можна побачити у Китаї тощо. Цей взаємообмін збагачує стилістику муральної творчості безпосередньо і в Україні: з'явилися роботи у техніках, нетипових для місцевої школи (тривимірні ілюзії, коміксна стилістика тощо), відтак наші митці привносять у світовий стріт-арт національні мотиви, які у час російсько-української війни сприймаються досить щиро і тепло світовою спільнотою. На міжнародних фестивалях роботи українців вирізняються частим використанням фольклорних образів, орнаментів, тем свободи – експерти це означують як унікальну українську стилістику втілення. За *тематичним спектром* українські мурали загалом подібні до зарубіжних проєктів. Проте через непрості історичні реалії спостерігаємо певні

зміщення акцентів. По-перше, в Україні дуже сильний патріотично-історичний сегмент стріт-арту, де домінують образи народних героїв, міфологічні персонажі, національні мотиви, теми супротиву, все те, що підкреслює культурну ідентичність. Це зрозуміло, адже країна переживає війну, тож візуалізація національних символів є невід'ємною часткою цього процесу. На Заході, скажімо, у стріт-арті більше космополітичних або локально-громадських тем (расова рівність, права ЛГБТ, екологія). По-друге, багато українських муралів останніх років мають меморіальний характер – присвячені загиблим воїнам, волонтерам (Д. Коцюбайлу «Да Вінчі», О. Маційовському [9; 140], Р. Пісковому «Варягу», А. Хрустальову та ін.) та узагалі подіям війни. У західних містах також є пам'ятні стінописи (на честь ветеранів, видатних діячів), але для України ця тема буквально відвойована кров'ю і тому є емоційно зарядженою, такою, що потребує мистецького втілення.

По-третє, з огляду на пережиті суспільні травми, в українських стріт-арт проєктах присутні мотиви волі, боротьби, надії. Західні стріт-артисти теж використовують подібні алегорії, проте в Україні вони буквально (а не опосередкувано, відсторонено) віддзеркалюють драматичну повсякденну реальність. З іншого боку, естетично-декоративні мурали (що не несуть явного соціального змісту), нерідко намальовані іноземцями, в Україні теж є популярними: це фантазійні сцени, оптичні ілюзії, що виконують більшою мірою туристично-естетичну функцію. В цілому ж, як наголошує Ю. Шеменьова, «…в українському мурал-арті поєдналися три моделі: національна (етнокультурні мотиви), авторська (індивідуальне бачення художника) і адаптивна (запозичення світових образів і технік, часто через колаборації)» [11; 225–226], – що в комплексі віддзеркалює оригінальність художнього мислення українських митців. Розвинені у світі практики роботи з громадою через мурали, розвиваються і в Україні. Наприклад, у США існують програми «brush with the law», коли підлітки, що перебувають на обліку, розмальовують разом із художниками стіни й так соціалізуються. В Україні масово почали залучати мешканців до створення стінописів під час волонтерських акцій від середини 2010-х: люди різного віку фарбували паркани, зупинки, а згодом і багатоповерхівки. Показовим у цьому контексті є проєкт БУР (Будуємо Україну Разом), в рамках якого десятки міст отримали свої community-murals, намальовані з участю громади (Дрогобич, Золочів, Чортків та ін.) [7]. Такий підхід – «мистецтво, створене громадою» – розвивається, хоча поки що це радше поодинокі винятки, адже більшість великих муралів творять професійні митці. На Заході теж баланс різний у різних містах: у панорамі творчості спостерігаємо як комунальні проєкти, реалізовані непрофесіоналами, так і роботи зіркових авторів. Важливо, що і в першому, і в другому випадках формується соціальний ефект: публічне мистецтво нівелює відчуття ізоляції, сприяє спілкуванню сусідів, робить простір привітним та затишним. В Україні, особливо в прифронтових містах, така творчість абсорбує питання психологічної реабілітації мешканців. Коли люди своїми руками розмальовують зруйновану стіну, вони буквально «заліковують» її.

Загалом спостереження показують: як за кордоном, так і в Україні мурали приносять містам переважно позитивні зміни. Вони роблять середовище цікавішим, підвищують безпеку (бо доглянуті, яскраві місця менше піддаються дрібному вандалізму) [12], сприяють розвитку туризму і навіть можуть бути економічно вигідними. Влада українських міст-мільйонників на прикладі муральних досягнень Києва, Харкова, Одеси в чергове переконалася, що стріт-арт – це туристичний магніт. У сенсі брендингу міста це досить вагомий ресурс для привернення потенційних туристів як українців, так і іноземців. Цю практику безпосередньо запозичено з діяльності закордонних муніципалітетів: скажімо, Маямі завдяки району з муралами Wynwood стало світовою столицею стріт-арту, Лодзь в Польщі також відомий своїми муралами. Різниця хіба у масштабах і тривалості залучення муральної творчості у міський ландшафт: західні міста накопичували цю репутацію десятиліттями, а українські – за лічені роки, здійснивши своєрідний «стрибок».

Перспективи подальших досліджень. Порушена проблематика є не вичерпаною, попереду відкривається широке поле для наукових дискусій, адже муралізм можна вважати «якісно новою художньою практикою, яка об'єднує всі види і напрями художнього матеріального та процесуального мистецтв у медіа-просторі сучасного міста» [1; 237]. Перспективним є подальше вивчення таких аспектів:

– транскультурний діалог завдяки соціохудожнім взаємодіям реалізації мурального задуму, аналіз колаборацій іноземних та українських митців, рецепція українських мотивів за кордоном і в зворотному русі. Це допоможе окреслити роль мурал-арту у формуванні спільного глобального культурного простору та взаємному пізнанні культур;

– вплив муралів на міське середовище і буттєвий комфорт як міждисциплінарні студії (урбаністика, соціологія, психологія), що продемонструють кількісно і якісно очікувані впливи стінописів на мешканців: зміни у рівні злочинності, показники емоційного благополуччя, рівень ідентифікації жителів із районом тощо;

– мурал-арт і національна самоідентифікація – аналіз процесів конструювання образу нації,

особливо в умовах війни та постколоніального дискурсу;

– політика і менеджмент публічного мистецтва – з прикладної точки зору, потрібні дослідження оптимальних моделей інтеграції муралів у керування містом на підставі кейсів міст, де впроваджено програми підтримки стріт-арту, адже така політика дасть можливість зберегти вже втілені проєкти, а також сформує методики реставрації настінного живопису, правові механізми захисту від несанкціонованого знищення (пам'яткоохоронний статус, авторське право на вуличне мистецтво тощо).

Окремо зазначимо про специфіку взаємодії муралів із цифровим середовищем. Повною мірою це стосується використання технологій доповненої реальності (AR), яка активно використовується для «оживлення» стінописів. Саме ці вектори вимагають системного аналізу, адже технологічні новації впливають на сприйняття муралів і формують нові жанрові тренди всередині цих видових практик, провокуючи на появу нових виражальних форм оприявнення – цифровий публічний арт, що поєднує реальний та віртуальний простір.

Висновки. **У**країнський мурал-арт є органічною частиною світового стріт-арту, хоча сам напрям в Україні у його сучасній інтерпретації зародився пізніше. Українські муралісти адаптують кращі практики (фестивальний рух, соціальні проєкти, колаборації), а також додають свій унікальний зміст, подиктований історичним контекстом. З іншого боку, в Україні, на жаль, практично відсутнє довгострокове планування міських локацій з увагою до масштабних стінописів та саме збереження стріт-арту, як культурного надбання. Адже мурали – це не просто малюнки на стінах, а художні артефакти мистецької історії, що заслуговують на захист, як і фрески минувшини.

Мурал-арт у сучасному вимірі – багатоаспектне явище на перетині мистецтва, урбаністики та соціальних комунікацій. Проведене дослідження уможливлює зробити такі ключові висновки:

– генеза мурал-арту пов'язана зі світовими соціально-політичними процесами. Упродовж ХХ ст. мурали перетворилися з локального феномену на глобальний засіб вираження суспільних ідей, що відображає, зокрема, антиавторитарні рухи, боротьбу за права людини, екологічні ініціативи по всьому світу. В Україні розвиток муралів істотно активізувався лише після 2014 р., проте за короткий час він наздогнав світові тенденції, інтегрувавши здобутки зовнішнього досвіду з внутрішніми потребами суспільства;

– муральні проєкти не лише прикрашають будівлі і загалом міський ландшафт (естетична функція), а й слугують засобом комунікації (транслюють соціальні та політичні меседжі, формують колективну пам'ять). Стінописи здатні згуртовувати громаду та зміцнювати локальну ідентичність (соціально-громадська функція), а також виступають чинником розвитку міської економіки, зокрема туризму (туристично-економічна функція). Окремо зауважимо, що культурно-освітня роль муралів – популяризація історії, мистецтва, певних ідей серед спільнот у доступній формі, а також екологічний вплив – формують цілий пул позитивних наслідків, що у своєму комплексному осмисленні підвищують якість міського життя, насичуючи його ємними буттєвою атрибутикою;

– українські митці й місцеві громади після Революції Гідності, а особливо у час російсько-української війни, почали активно переосмислювати міський простір завдяки проєктам стріт-арту. Відмова від цензури та ідеологічного контролю, поява запиту на нові теми у мистецтві збіглися з хвилею глобалізації – у художніх задумах українських муралістів ясно простежуємо вплив західної вуличної культури, технік графіті тощо. Як наслідок, значна частина муралів – результат міжнародних колаборацій та фестивальної/постфестивальної взаємодії митців. Український мурал-арт від початку розвивався як частина транскультурного діалогу, швидко переймаючи глобальні тренди й переосмислюючи їх у національному ключі;

– в українських середмістях мурали стали інструментом діалогу влади й громади (офіційні проєкти з художниками-волонтерами) та туристичним брендом, віддзеркалюючи прагнення міста до творчої свободи і відкритості світу.

Усі ці кейси підтверджують: мурал-арт в Україні перестав бути чужорідним явищем, він укоренився у соціумі та рефлексує його настрої і буттєві потреби. При цьому в Україні особливо відчутний акцент на національно-патріотичній тематиці та меморіальній функції стінописів, що зумовлено історичною боротьбою за незалежність. В організаційному плані відмінність полягає у меншій інституційній підтримці: на відміну від деяких західних міст, де діють усталені програми розвитку публічного мистецтва, українські мурали виникають переважно завдяки самоорганізації митців і волонтерів. Попри це, ефекти для міста (туристичний інтерес, покращення іміджу, згуртованість громади) аналогічні тим, що спостерігаються у світових мегаполісах. Загалом, український мурал-арт має власне обличчя і впевнено посів чільне місце у світовому арт-просторі, водночас зберігши автентичність сюжетів і образів.

Список використаної літератури

1. Гаврилаш І. Мурали та графіті в сучасній Україні: особливості та відмінності. *Культура України*. Харків, 2018. Вип. 62. С. 235–244. https:// doi.org/10.31516/2410-5325.062.23

2. Лубинська М. Київські мурали XXI століття як практика транскультурного діалогу у контексті впливу світових глобалізаційних процесів на візуальну культуру : дис. … д-ра філософ. : 034 ; Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2023. 190 с.

3. Мурали Харкова: хто і як прикрашає місто. *Факти ICTV*, 16 липня 2019. URL : https://fakty.com.ua/ua/ukraine/20190716-muraly-harkova-hto-i-yak-prykrashaye-misto/ (дата звернення: 15.04.2025).

4. Мурали як інструмент невербальної пропаганди. Яка роль вуличного мистецтва сьогодні? *Агенція новин Фіртка.* URL :firtka.if.ua/blog/view/murali-iak-instrument-neverbalnoyi-propagandi-iaka-rol-vulichnogo-mistetstva-sogodni-1 (дата звернення: 16.05.2025).

5. Оспіщева-Павлишин М. Сучасний муралізм у міському середовищі Києва. *Художня культура. Актуальні проблеми.* 2020. Вип. 16 (2). С. 147–152. https://doi.org/10.31500/1992-5514.16(2).2020.217807

6. Прокопчук Е. Знищені мурали Маріуполя – на що окупанти перетворили авторські арт-об'єкти міста. *MRPL.City*, 14 верес. 2023. URL :mrpl.city/news/view/znishhena-krasa-minus-shho-stalosya-z-muralami-mariupolya (дата звернення: 15.04.2025).

7. Свобода, яка виборюється: у Дрогобичі до Дня Конституції створили мурал. *Drohobych.City*, 29 червня 2022. URL : https://drohobych.city/articles/221807/svoboda-yaka-viboryuyetsya-u-drogobichi-do-dnya-konstitucii-stvorili-mural (дата звернення: 25.04.2025).

8. Символ єднання та братерства: у словенському місті Храстнік відкрили мурал, який символізує дружбу між містами. *Офіційний сайт Дрогобицької МР*, 8 липня 2024. URL :drohobych-rada.gov.ua/symvol-yednannya-ta-braterstva-u-slovenskomu-misti-hrastnik-vidkryly-mural-yakyj-symvolizuye-druzhbu-mizh-mistamy/ (дата звернення: 29.04.2025).

9. Федоренко С., Бутко Л., Осадчий В. Український мурал періоду російсько-української війни: проєктний та соціокультурний вимір. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2023. № 64. Т. 2. С. 136–143. doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-22

10. Федоркова Т. Болгарские художники нарисовали в Харькове новый мурал. *MediaPort*, 30 жовтня 2017. URL : https://mediaport.ua/bolgarskie-hudozhniki-narisovali-v-harkove-novyy-mural/ (дата звернення: 08.05.2025).

11. Шеменьова Ю. Мурали України у світовому стріт-арті: формотворення, пластичне моделювання, художньо образні особливості : дис. … д-ра філософ. : 023 ; Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ. 2021. 437 с.

12. Dhenin M. Why Public Art Is Good for Cities. *YES! Media*, Dec 6, 2021. URL : https:// www.yesmagazine.org/health-happiness/2021/12/06/public-art-cities (date of access: 10.05.2025).

13. Wai See Ong T., Su Hie Ting. Portraying Multiculturalism in Malaysia and Singapore through Murals. *ASEAN Journal of Applied Linguistics*. 2024. Vol 3, Issue 1. P. 60–79. eISSN 3009-0539. URL : https://surl.li/nlcftl (date of access: 13.05.2025).

Reference

1. Havrylash I. Muraly ta hrafiti v suchasnii Ukraini: osoblyvosti ta vidminnosti [Murals and graffiti in contemporary Ukraine: Features and differences]. *Kultura Ukrainy [Culture of Ukraine]*, 2018. 62, 235–244. https://doi.org/10.31516/2410-5325.062.23

2. Lubynska M. Kyivski muraly XXI stolittia yak praktyka transkulturnoho dialohu u konteksti vplyvu svitovykh hlobalizatsiinykh protsesiv na vizualnu kulturu [Kyiv murals of the 21st century as a practice of transcultural dialogue in the context of the impact of global processes on visual culture] (Doctoral dissertation). Natsionalna akademiia mystetstv Ukrainy, Instytut problem suchasnoho mystetstva, Kyiv, 2023. Ukraine.

3. Fakty ICTV (2019, July 16). Muraly Kharkova: khto i yak prykrashaie misto [Murals of Kharkiv: Who and how decorates the city]. Retrieved April 15, 2025, from fakty.com.ua/ua/ukraine/20190716-muraly-harkova-hto-i-yak-prykrashaye-misto/

4. Ahenziia novyn Firtka. (n.d.). Muraly yak instrument neverbalnoi propahandy. Yaka rol vulychnoho mystetstva siohodni? [Murals as a tool of non-verbal propaganda. What is the role of street art today?] Retrieved May 16, 2025, from irtka.if.ua/blog/view/murali-iak-instrument-neverbalnoyi-propagandi-iaka-rol-vulichnogo-mistetstva-sogodni-1

5. Ospishcheva-Pavlyshyn M. Suchasnyi muralizm u miskomu seredovyshchi Kyieva [Contemporary muralism in Kyiv urban environment]. Khudozhnia kultura. Aktualni problemy [Artistic Culture. Current Issues], 2020. 16 (2), 147–152. https://doi.org/10.31500/1992-5514.16(2).2020.217807

6. Prokopchuk E. (2023, September 14). Znyshcheni muraly Mariupolia-na shcho okupanty peretvoryly avtorski art-obiekty mista [Destroyed murals of Mariupol: What occupiers turned city's original art objects into]. MRPL.City. Retrieved April 15, 2025, from mrpl.city/news/view/znishhena-krasa-minus-shho-stalosya-z-muralami-mariupolya

7. Drohobych. City. (2022, June 29). Svoboda, yaka vyboriuietsia: u Drohobychi do Dnia Konstytutsii stvoryly mural [Freedom being fought for: A mural created in Drohobych on Constitution Day]. Retrieved April 25, 2025, from https://drohobych.city/articles/221807/

8. Drohobytska miska rada (2024, July 8). Symvol yednannia ta braterstva: u slovenskomu misti Khrastnik vidkryly mural, yakyi symvolizuie druzhbu mizh mistamy [Symbol of unity and brotherhood: A mural symbolizing friendship between cities unveiled in the Slovenian town Hrastnik]. Retrieved April 29, 2025, from drohobych-rada.gov.ua/symvol-yednannya-ta-braterstva-u-slovenskomu-misti-hrastnik-vidkryly-mural-yakyj-symvolizuye-druzhbu-mizh-mistamy/

9. Fedorenko S., Butko L., & Osadchyi V. Ukrainskyi mural periodu rosiisko-ukrainskoi viiny: proiektnyi ta sotsiokulturnyi vymir [Ukrainian mural during the Russo-Ukrainian war: Project and socio-cultural dimensions]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 2023 [Current Issues of Humanities], 64(2), 136–143. doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-22

10. Fedorkova T. (2017, October 30). Bolgarskie khudozhniki narisovali v Kharkove novyi mural [Bulgarian artists painted a new mural in Kharkiv]. MediaPort. Retrieved May 8, 2025, from mediaport.ua/bolgarskie-hudozhniki-narisovali-v-harkove-novyy-mural/

11. Shemenova Yu. Muraly Ukrainy u svitovomu strit-arti: formotvorennia, plastychne modeliuvannia, khudozhno

obrazni osoblyvosti [Murals of Ukraine in the world street art: Form-creation, plastic modeling, artistic-imagery peculiarities] (Doctoral dissertation). Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy, Kyiv, 2021. Ukraine.

12. Dhenin M. (2021, December 6). Why public art is good for cities. YES! Media. Retrieved May 10, 2025, from https://www.yesmagazine.org/health-happiness/2021/12/06/public-art-cities.

13. Wai See Ong, T., & Su Hie Ting. (2024). Portraying multiculturalism in Malaysia and Singapore through murals. ASEAN Journal of Applied Linguistics, 3 (1), 60–79. Retrieved May 13, 2025, from https://surl.li/nlcftl

UDC 75.052:7.011.2](477)

MURALS AS AN INDICATOR OF SOCIO-CULTURAL TRANSFORMATIONS IN URBAN SPACE: GLOBAL EXPERIENCE AND THE UKRAINIAN CONTEXT

Hanna BITAIEVA – Junior Research Fellow, Department of Cultural Strategies, Initiatives, and Technologies, Institute of Contemporary Art Problems, National Academy of Arts of Ukraine

The article examines the development of mural art in the world and in Ukraine, analyzes its main functions and impact on urban space. It identifies the peculiarities of the formation of murals at the global level—from political propaganda murals of the early 20th century to contemporary street art practices that have acquired a social, aesthetic, and tourist character. Particular attention is paid to the evolution of Ukrainian mural art after 1991, in particular the rapid development of murals after 2014 in Kyiv and other cities under the influence of socio-political changes. Murals in Kyiv, Kharkiv, Mariupol, and other Ukrainian cities are analyzed in terms of their content, social messages, and impact on the community. It is shown that murals perform a number of functions (aesthetic, communicative, social, tourist-economic, ecological, cultural-educational, etc.) in the urban environment. A comparison of Ukrainian mural art practices with international ones is carried out, and common trends and differences are identified. The conclusions outline the significance of murals for the transformation of urban space and public consciousness, and identify prospects for further research in this area.

Key words: mural, street art, monumental painting, urban art, urban space, public art, community, Ukraine.

Стаття надійшла до редакції 10.05.2025
Отримано після доопрацювання 24.05.2025
Прийнято до друку 26.05.2025

УДК 78.087.68.031.4(477) «1943/2025» (045)

ІСТОРІОГРАФІЯ ДІЯЛЬНОСТІ ХОРУ ІМ. Г. ВЕРЬОВКИ (1943-2025) У КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Микита БОЛОГОВ – здобувач ІІІ науково-освітнього ступеня, кафедра культурології та медіакомунікацій, Харківська державна академія культури, Харків
http:/orcid.org/0009-0007-0103-1377
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.968
nikitaball00@gmail.com

Досліджується історіографія функціонування хору ім. Г. Верьовки у контексті соціокультурних трансформацій, що супроводжували розвиток українського суспільства у зазначений часовий проміжок. Робиться спроба виділити, класифікувати, структурувати й проаналізувати джерельну базу, пов'язану з хором ім. Г. Верьовки в рамках соціокультурних перетворень із метою виявлення дослідницьких прогалин. Увага акцентується на недостатній вивченості танцювального аспекту та майже повній відсутності аналізу хореографічної спадщини колективу.

Ключові слова: хор ім. Г. Верьовки, історіографія, мистецька діяльність, українська культура, народне мистецтво, фольклор, танець, соціокультурні трансформації.

Постановка проблеми. Актуальність статті обумовлена потребою формування та самоусвідомлення національної ідентичності через культуру й мистецтво. Хор ім. Г. Верьовки – відомий на вітчизняній та міжнародній аренах мистецький колектив, котрий є репрезентантом української народної культури. Тому вивчення творчості хору набуває важливості для українського соціокультурного простору у період сьогодення. Через постійне інформаційне поповнення історіографія колективу потребує комплексного вивчення й аналізу задля встановлення ступеня дослідження діяльності хору ім. Г. Верьовки, а також виокремлення малодосліджених чинників.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різноманітні питання, пов'язані так чи інакше з функціонуванням та діяльністю хору ім. Г. Верьовки перебувають у полі зору українських дослідників. Ранній етап становлення колективу вивчають Л. Ященко [25], В. Перепелюк [18], О. Скопцова [22]. Хор ім. Г. Верьовки у контексті важливих особистостей для ансамблю вивчають А. Мартинюк [14], І. Мельниченко [15], О. Горбенко [4], В. Корнійчук [13]. Репертуарну політику колективу вивчає А. Бондаренко [1], П. Павлюченко [17]. Хореографічний аспект висвітлює І. Гутник [6], [7], [8]. До періоду сьогодення звертається Є. Пронін [10].

© Бологов М., 2025 р.

Танцювальна складова хору має дослідницькі лакуни, що зумовлює зосередження на хореографічному аспекті.

Утім, жодної наукової розвідки у контексті комплексного підходу до історіографії хору не було знайдено. Джерельна база наукових досліджень, зазвичай, є обмеженою. Історіографія хору ім. Г. Верьовки потребує виявлення, аналізу, класифікації.

Мета статті – виокремлення, структуризація й аналіз історіографії хору ім. Г. Верьовки у контексті соціокультурних трансформацій; визначення стану вивчення хореографічного аспекту в хорі ім. Г. Верьовки.

Виклад основного матеріалу. Починаючи наукову розвідку, необхідно відмітити, що хор ім. Г. Верьовки створювався й розвивався у радянські часи, де усі соціальні, культурні, освітні й релігійні структури були під наглядом й жорсткою цензурою. Ці обставини впливали не лише на культурну політику й художню діяльність даного колективу, але й на науковців і письменників, котрі займалися вивченням творчості хору. Однак, значна частка наукових і художніх праць, написаних у радянський період, є важливою з точки зору історико-системного підходу. Складність полягає в тому, щоб раціонально осмислювати й аналізувати інформацію, а також робити відповідні висновки.

Вагома кількість науковий праць написана й у пострадянський період. У літературі цього відтинку часу з'являються й підіймаються нові питання, не висвітлені у радянський період через цензуру. Тож необхідно зосередитись й на цьому аспекті, оскільки він, по-перше, дасть змогу ширше подивитись на діяльність хору ім. Г. Верьовки, особливо на ранній стадії його розвитку, де була присутня «радянська реальність». По-друге, можна краще відстежити ті трансформації, котрі відбулись у новітній період історії України.

Історіографію хору ім. Г. Верьовки у контексті соціокультурних перетворень, умовно можна поділити на чотири групи. Перша група охоплює період керівництва Г. Верьовки та творчу діяльність митця. Друга акцентує увагу на постаті А. Авдієвського та його роботі у хорі. Третя група пов’язана безпосередньо з діяльністю хору, його особливостями у різні часові періоди. Четверта група зосереджена на хореографічному аспекті.

Запропонована класифікація допоможе дослідити хор ім. Г. Верьовки за хронологічним принципом. Біографічні, оглядові й аналітичні праці, котрі складаються з наукових джерел, публіцистики, мемуарів, архівних документів, відео та фотоматеріалів дозволять зануритись в особливості творчої діяльності та «внутрішнього життя» хору. Література, пов’язана з хореографічною тематикою хору ім. Г. Верьовки, дасть змогу зосередитись на танцювальній складовій.

До першої групи належить праця українського музикознавця-фольклориста Л. Ященка «Григорій Гурійович Верьовка» (1963 р.) [25]. У нарисі висвітлюються не лише етапи формування Г. Верьовки як композитора і митця, але й перші роки створення хору (раніше – Державний український народний хор). Л. Ященко виділяє головне завдання хору –«пропаганда народної пісні», водночас характеризуючи найважливішу рису його мистецької діяльності, в якій присутній «органічний взаємозв’язок пісні з танцем та інструментальною музикою» [25; 23-24]. Робота зосереджена переважно на біографічних відомостях, не занурюючись в детальний аналіз. Окрім цього, акцент робиться на пісенній складовій. Хореографічний чинник висвітлений поверхово. Однак, відомості про фундаментальні положення хору є значущими для майбутніх досліджень.

Питання становлення Українського народного хору розглянуто у книзі українського бандуриста і ветерана хору В. Перепелюка «Повість про народний хор» (1970 р.) [18]. У формі щоденникових записок автор детально описує визначні події колективу, починаючи від дня його створення і до 25-річного ювілею. Знаходячись у структурі хору, В. Перепелюк надає цінні відомості про перші концерти, поїздки за кордон, складання концертних програм та репертуару, зміни в керівництві та у виконавському складі. Аналіз даної книги потребує ретельного й критичного підходу, оскільки робота написана й опублікована у радянський період.

Стаття П. Павлюченка «Особливості репертуару українського народного хору під керівництвом Григорія Верьовки» присвячена аналізу репертуарної політики колективу у період 40-60-х років 20 століття [17]. Автор вивчає художню спадщину хору, водночас досліджуючи принципи формування пісенного репертуару. Для дослідження важливою є думка П. Павлюченка про значення й роль хору ім. Г. Верьовки у розвитку професійного народного хорового мистецтва й української народної культури. Однак, у праці відсутні відомості про танцювальний аспект.

Питання становлення народного художнього мистецтва на прикладі хору ім. Г. Верьовки розглядає О. Скопцова у статті «Новаторська діяльність Г. Верьовки як фундатора професійного народного хорового виконавства України» [22]. Праця зосереджена переважно на ранньому етапі розвитку колективу. Автор аналізує композиторський стиль Г. Верьовки, виокремлюючи його провідні ознаки: «спирання на український музичний фольклор, народну виконавську традицію та академічну традицію

обробки фольклорного мелосу» [22; 672]. Окрім цього, у статті присутні важливі відомості про оркестр народних інструментів у хорі, однак інформація залишається обмеженою та оглядовою. Хореографічний аспект залишається недослідженим.

Український письменник Я. Клименко у своїй праці «Григорій Верьовка» (1972 р.) упорядкував матеріал, що базується на спогадах видатних діячів про Г. Верьовку [5]. Матеріали роботи містять часто романтизовану й суб'єктивну інформацію, тому слід ретельно підходити до аналізу книги.

Наступним вагомим дослідженням є праця українського письменника й композитора С. Козака «Григорій Верьовка» (1981 р.) [12]. У даній книзі увага зосереджена більше на біографічних даних, ніж на детальному аналізі творчості композитора, проте поданий важливий матеріал, пов'язаний з першоосновами хору ім. Г. Верьовки, тобто прописаний принцип відбору майбутніх артистів, зазначена кількість першого виконавського складу, розгляну перші виступи колективу з наданням прикладів концертних програм.

У статті О. Волосатих «Григорій Верьовка. Роки становлення» розглянуто ранній період творчої діяльності українського композитора [2]. Автор фокусується на висвітленні ключових особистісних та зовнішніх чинників, які вплинули на формування митця. Хоч робота зроблена й у фрагментарному та неструктурованому вигляді, що ускладнює її сприйняття, вона є належним базисом для досліджень, пов'язаних із тематикою даного колективу.

Цінною з точки зору унікальності інформації є збірка спогадів В. Горбатюк «Верьовка-Скрипчинська. Музикант-Педагог-Людина» (2004 р.), в якій зібрані листи-згадки про визначну постать для Українського народного хору Е. Верьовку-Скрипчинську – українського диригента, педагога, дружину Г. Верьовки [3]. Праця складається з біографічної та особистісної інформації, не занурюючись в глибокий її аналіз. Однак, порушена тематика є рідко висвітлюваною, що робить дану роботу важливою для досліджень.

Аналіз першої групи джерел, присвячених етапу становлення й функціонування хору в період керівництва Г. Верьовки, дає змогу виокремити концептуальні засади колективу, його функціональне призначення й мистецьку філософію. Цінність даних праць полягає у деталізації ранньої художньої діяльності хору, принципів формування репертуару та концертних програм, добору виконавців. Вивчені роботи підкреслюють значущість Г. Верьовки для розвитку українського народного мистецтва, розкриваючи його особистість як професійного композитора, митця та культурного діяча. Матеріали першої джерельної групи становлять вагомий базис для досліджень про хор ім. Г. Верьовки, незважаючи на брак висвітлення танцювальної тематики.

До другої групи належить книга І. Мельниченко «Непереспівана мелодія душі» (2023 р.), в якій авторка розкриває іншу визначну особистість для українського народного музичного мистецтва й для хору ім. Г. Верьовки [15]. І. Мельниченко подає матеріал у ретроспективній формі, описуючи 50-ти річний період історії хору ім. Г. Верьовки під керівництвом А. Авдієвського. Книга хоч і не є науковою монографією, однак надає важливу інформацію, що допомагає встановити ціннісні орієнтири колективу у радянський та пострадянський періоди.

Змістовною та інформативною є книга українського письменника й журналіста В. Корнійчука «Портрет хору з мозаїки» (2012 р.) [13]. Робота є однією з найвизначніших праць про А. Авдієвського, в якій автор у формі спогадів, інтерв'ю і роздумів ретельно досліджує постать «Маестро», підіймаючи низку питань, що стосуються біографії та творчої діяльності митця. В. Корнійчук намагається передати атмосферу внутрішнього життя колективу, а також розкриває важливі аспекти функціонування хору в радянському соціокультурному просторі. Праця є допоміжним джерелом для реконструкції історії колективу. Попри значну фактографічну цінність для дослідження, книга написана у публіцистичному стилі, що знижує її академічну строгість, а також має неструктурований принцип, що ускладнює її сприйняття.

Стаття О. Горбенка «Хормейстерська діяльність Анатолія Авдієвського: поєднання народно та академічної манер співу» присвячена початковому етапу роботи А. Авдієвського з хором ім. Г. Верьовки [4]. Зазначене дослідження розкриває процес формування і особливості створення синтезу народності та академічності у хорі. О. Горбенко наголошує, що «А. Авдієвський безпосередньо був причетний до важливих перетворень у хоровому колективі» [4; 120]. Хоча стаття й зосереджена виключно на пісенному аспекті, проте інформація щодо новацій і трансформацій у хорі ім. Г. Верьовки може бути цінним матеріалом у подальших дослідженнях.

У книзі М. Русинського «Швидкоплинність» (2022 р.) розглянуті події 1994 року, коли хор ім. Г. Верьовки з гастрольним туром поїхав до Франції на міжнародний фестиваль фольклору [21]. У формі спогадів автор (артист оркестрової групи хору) висвітлює особливості внутрішнього життя колективу. Поточна праця допомагає сформувати уявлення про діяльність хору наприкінці XX століття та які зміни відбулись зі здобуттям державної незалежності України. Книга не претендує на науковість, однак вона висвітлює важливий часовий проміжок та містить цінну вищезазначену інформацію для майбутніх досліджень.

У статті «Постать академіка Анатолія Авдієвського і обрії української музичної культури

сьогодення» А. Мартинюк робить спробу осмислити значення митця для української хорової культури в культурно-історичному контексті [14]. Робота має структурований академічний вигляд, що дозволяє автору чітко репрезентувати особистість А. Авдієвського. Цінними для досліджень є свідчення А. Мартинюка щодо основних тенденцій композитора у хорі ім. Г. Верьовки – це «прагнення зберегти найбільш цінні мистецькі здобутки колективу і пошуки нових шляхів» [14; 39].

Постать композитора А. Авдієвського та його роль для хору ім. Г. Верьовки також досліджували С. Дубровін [9], Н. Регеша [19], В. Ткачук [24], М. Славинський [23], Л. Касян [11].

Друга джерельна група, котра охоплює період функціонування хору ім. Г. Верьовки під керівництвом А. Авдієвського, допомагає скласти уявлення щодо діяльності та культурної політики колективу у даний часовий проміжок. Обрана література дозволяє сформувати життєвий і творчий портрет А. Авдієвського, дослідивши особливості його композиторського стилю та внесок в Український народний хор. Окрім цього, джерела другої групи містять важливі відомості про перехідний і трансформаційний етап, коли колектив позбувається впливу системи радянського устрою. Хоч частина проаналізованої літератури й не має наукового характеру та, зазвичай, характеризується малодослідженою хореографічною складовою, у ній підіймається тематика новацій і змін, що може бути актуальним для подальших досліджень у контексті соціокультурних трансформацій.

До третьої джерельної групи належить стаття О. Рожка «Хор, овіяний народною любов'ю», присвячена хору ім. Г. Верьовки та основним етапам творчого становлення колективу [20]. Автор висвітлює ключові аспекти розвитку ансамблю, виокремлюючи вагому роль керівників – Г. Верьовки та А. Авдієвського. Попри відсутність глибокого аналізу та наукової структури, стаття може слугувати допоміжним матеріалом для вивчення сучасного ставлення до діяльності та спадщини хору ім. Г. Верьовки в українському культурному просторі.

А. Бондаренко у статті «Репертуар хору імені Верьовки: жанрова і стильова еволюція» розглядає динаміку змін репертуарної політики Українського народного хору [1]. На прикладі діаграми він демонструє розподіл репертуару хору ім. Г. Верьовки за жанрами, аналізуючи їх співвідношення один до одного. Робота є цінним джерелом, оскільки автором не тільки перераховані зміни, але й пояснені причини трансформацій у контексті культурних і політичних обставин.

Низку важливих питань, пов'язаних із функціонуванням хору ім. Г. Верьовки у сучасний період, висвітлено в інтерв'ю З. Корінця (художній керівник хору 2016-2021 рр.) інтернет-джерелу UKRINFORM [26]. У ньому розкривається ряд культурних, політичних, економічних, мистецьких і соціальних чинників, котрі відображають погляд керівника на глобальні зміни у колективі. Попри публіцистичний стиль, інтерв'ю містить цінні відомості щодо трансформацій в хорі в умовах періоду Незалежності України.

Офіційна YouTube-сторінка хору ім. Г. Верьовки має чималу кількість відеоматеріалів, пов'язаних із концертною діяльністю колективу, а також являє значний обсяг архівних матеріалів (записи концертів, репетицій, окремих танцювальних постановок, інтерв'ю, пісенний та музичний матеріал та ін.) [28]. Цінність даного інтернет-ресурсу для дослідження полягає в наявності записів танцювальних номерів та вокально-хореографічних композицій, котрі допоможуть зрозуміти характерну стилістику й проаналізувати особливості, притаманні балетній групі хору ім. Г. Верьовки. Також відеоматеріал дозволить провести порівняльний аналіз між танцями у різні часові періоди задля виокремлення внутрішніх трансформацій у колективі.

У документальному фільмі Є. Проніна «Хор Григорія Верьовки» (2025 р.) висвітлено низку питань, що стосуються діяльності Українського народного хору [10]. Окрім загальновідомих біографічних даних, стрічка акцентується на сучасному періоді функціонування колективу та його особливостях. Дане джерело допоможе уточнити культурну політику колективу нині, виокремити цінності, що популяризуються хором та прослідкувати за соціокультурними трансформаціями доби сучасності на прикладі народного ансамблю.

Офіційні сторінки хору ім. Г. Верьовки у соціальних мережах Instagram [27] та Facebook [16] слугують допоміжними джерелами. Вони є певним архівом, де зберігається матеріал щодо поточного функціонування колективу. Дані інтернет-ресурси систематично доповнюються новинами, котрі стосуються репертуарних оновлень та інновацій, тенденцій культурної політики, а також внутрішніх подій, пов'язаних з життям хору. Окрім цього, соцмережеві платформи є актуальними джерелами для вивчення аспектів репрезентації діяльності колективу у контексті цифрової епохи.

Аналіз третьої джерельної групи, присвяченої специфіці функціонування й механізмам роботи хору ім. Г. Верьовки, дає змогу прослідкувати за динамікою еволюції колективу в українському соціокультурному просторі. До проаналізованих робіт належать наукові та публіцистичні праці, а також інші інформаційні ресурси, котрі складаються з інтернет-джерел, соцмереж, документалістики. Обрана література до того ж акцентується на новітньому періоді, досліджуючи трансформаційні процеси у колективі, адаптацію до нової реальності та проблеми сучасності. Хореографічній

складовій у дослідженнях приділяється другорядна роль, що робить її недостатньо вивченою.

До четвертої джерельної групи належать статті І. Гутник, присвячені танцювальній тематиці в хорі ім. Г. Верьовки [6], [7]. Роботи спрямовані на вивчення особистості О. Гомона (головний балетмейстер хору в 1981-2003 рр.) та аналізі його творчої діяльності. Авторка досліджує вплив і значення митця у контексті українського сценічного танцювального мистецтва.

Стаття І. Гутник «Олександр Колосок – соліст танцювальної групи заслуженого українського народного хору ім. Г. Верьовки» висвітлює представників балетного цеху, котрі мали змогу працювати на ранній стадії розвитку колективу (60-80-ті роки ХХ ст.) [8]. Окрім біографічних даних, робота містить актуальну інформацію щодо особливостей відбору артистів балету у зазначений період, що дає змогу виокремити тогочасні хореографічні орієнтири і норми у хорі ім. Г. Верьовки.

Праці І. Гутник є важливою підставою для майбутніх досліджень, оскільки акцентовані безпосередньо на танцювальній тематиці, а також дозволяють сформувати уявлення про хореографічні аспекти в різні часові проміжки. Незважаючи на певну інформаційну поверховість, описані статті допоможуть провести порівняльний аналіз танцювальних особливостей у радянський та пострадянський періоди і звідси виділити трансформаційні процеси у балетній трупі.

Четверта джерельна група обмежується вищезазначеними працями. У зв'язку з недостатньою розробленістю хореографічного аспекту хору ім. Г. Верьовки дана тематика залишається актуальною для подальших досліджень.

Висновки. Проаналізувавши історіографію хору ім. Г. Верьовки, а також здійснивши спробу її структуризації і класифікації, акцентуючись на танцювальному аспекті, можна зробити висновок, що зазначений колектив є популярним серед науковців, істориків, письменників, режисерів. Більшість літературних джерел написані у публіцистичному стилі, однак є й наукові праці, а також документалістика й архівні матеріали. Тематика джерельної бази може бути різноплановою й залежати від мети дослідника. Роботи здебільшого зосереджені на пісенному аспекті хору, а танцювальний та інструментальний залишаються малодослідженими.

Розглянута література дозволяє комплексно вивчити історію хору, а також сформувати уявлення щодо його філософії, цінностей, традицій, основних принципів і засад у різні періоди функціонування колективу. Окрім цього, в сукупності інформаційна база дослідження допомагає сфокусуватись на сучасному періоді та з'ясувати поточний стан розвитку хору, виокремивши особливості його діяльності, адаптацію до реалій та проблем сьогодення, а також трансформаційні процеси та їх причинно-наслідкові зв'язки.

Список використаної літератури

1. Бондаренко А. Репертуар хору імені Верьовки: жанрова і стильова еволюція. *Науковий простір: актуальні питання, досягнення та інновації* : Матеріали Міжнар. наук. конф., м. Івано-Франківськ, 2 листоп. 2022 р. Вінниця, 2022. С. 260–262.

2. Волосатих О. Григорій Верьовка. Роки становлення. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського*. 2014. № 112. С. 139–156.

3. Горбатюк В. Верьовка-Скрипчинська. Київ : Вадим Карпенко, 2004. 110 с.

4. Горбенко О. Хормейстерська діяльність Анатолія Авдієвського: поєднання народної та академічної манер співу. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. ПІ Чайковського*. 2019. № 2 (43). С. 118–130.

5. Григорій Верьовка. Київ : Муз. Україна, 1972. 219 с.

6. Гутник І. М. Балетмейстерська творчість Олексія Гомона в контексті народно-сценічної хореографії України. *Танцювальні студії*. 2021. Т. 4, № 2. С. 117–125. URL: https://doi.org/10.31866/2616-7646.4.2.2021.249287 (дата звернення: 19.05.2025).

7. Гутник І. Хореографічні твори Олексія Гомона в репертуарі ансамблів народного танцю України. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: мистецтвознавство)*. 2021. № 36. С. 57–63. URL: https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.410 (дата звернення: 24.05.2025).

8. Гутник І. Олександр Колосок - соліст танцювальної групи заслуженого українського народного хору ім. Г. Верьовки. *Мистецтвознавчі зап*. 2020. № 38. С. 64–68. URL: https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222084 (дата звернення: 23.05.2025).

9. Дубровін С. Полонить душу пісня українська. *Віче*. 2011. № 9. С. 60–61.

10. Євген Пронін. ХОР ГРИГОРІЯ ВЕРЬОВКИ, 2025. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=gk1ljVFBDFM (дата звернення: 22.05.2025).

11. Касян Л. Твердиня національного мистецтва (до 70-річчя Національного заслуженого академічного українського народного хору ім. Г. Верьовки). *Архіви України*. 2013. № 4. С. 165–175.

12. Козак С. Д. Григорій Верьовка : біогр. повість. Київ, 1982. 232 с.

13. Корнійчук В. Маестро Анатолій Авдієвський. Портрет хору з мозаїки. Київ : Криниця, 2012. 496 с.

14. Мартинюк А. Постать академіка Анатолія Авдієвського і обрії української музичної культури сьогодення. *Українознавчий альм*., 2014. № 16. С. 36–41.

15. Мельниченко І. Непереспівана мелодія душі: 50 років – разом із славетним хором імені Григорія Верьовки. Київ : Парлам. вид-во, 2023. 280 с.

16. Національний Заслужений Академічний Український Народний хор ім. Г. Верьовки. *Facebook*. URL: https://www. facebook.com/share/1XbH3NDZCp/?mibextid=wwXIfr (дата звернення: 22.05.2025).

17. Павлюченко П. Г. Особливості репертуару українського народного хору під керівництвом Григорія Верьовки. *Молодий вчений*. 2018. № 2 (54). С. 547-549.

18. Перепелюк В. М. Повість про народний хор. Київ, 1970. 260 с.

19. Регеша Н. Л. Творчий доробок Анатолія Авдієвського в контексті українського хорового мистецтва. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2016. № 35. С. 138–146. URL: https:// doi.org/10.31866/2410-1176.35.2016.158253 (дата звернення: 01.05.2025).

20. Рожок О. Хор, овіяний народною любов'ю. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2014. № 3. С. 116–123.

21. Русинський М. Швидкоплинність. Луцьк : Вол. друк., 2022. 140 с.

22. Скопцова О. Новаторська діяльність Г. Верьовки як фундатора професійного народного хорового виконавства України. *Молодий вчений*. 2017. № 11 (51). С. 670–673.

23. Славинський М. Маестро. 16 серпня Героєві України Анатолію Авдієвському виповнюється вісімдесят років. *Віче*. 2013. № 15. С. 66–67.

24. Ткачук В. Методи Анатолія Авдієвського в роботі з хоровим колективом. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. 2018. № 25. С. 103–106.

25. Ященко Л. Григорій Гурійович Верьовка. Київ : Мистецтво, 1963. 62 с.

26. Ukrinform. Зеновій Корінець, керівник Національного хору ім. Г.Верьовки. *Укрінформ - актуальні новини України та світу*. URL: https://www.ukrinform.ua/amp/rubric-culture/2539027-zenovij-korinec-kerivnik-nacionalnogo-horu-im-gverovki.html (дата звернення: 10.05.2025).

27. Veryovka. *Instagram*. URL: https://www. instagram.com/veryovka?igsh=MXdqdzdjYnUwbDRqbA== (дата звернення: 22.05.2025).

28. Veryovka. *Youtube*. URL: https:// youtube.com/@veryovka?si=JTDcfFxV6clb9fCI (дата звернення: 21.05.2025).

Reference

1. Bondarenko A. Repertuar khoru imeni Verovky: zhanrova i stylova evoliutsiia. *Naukovyi prostir: aktualni pytannia, dosiahnennia ta innovatsii : Materialy Mizhnar. nauk. konf*., m. Ivano-Frankivsk, 2 lystop. 2022 r. Vinnytsia, 2022. S. 260–262.

2. Volosatykh O. Hryhorii Verovka. Roky stanovlennia. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni PI Chaikovskoho*. 2014. № 112. S. 139–156.

3. Horbatiuk V. Verovka-Skrypchynska. Kyiv : Vadym Karpenko, 2004. 110 s.

4. Horbenko O. Khormeisterska diialnist Anatoliia Avdiievskoho: poiednannia narodnoi ta akademichnoi maner spivu. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni PI Chaikovskoho*. 2019. № 2 (43). S. 118–130.

5. Hryhorii Verovka. Kyiv : Muz. Ukraina, 1972. 219 s.

6. Hutnyk I. M. Baletmeisterska tvorchist Oleksiia Homona v konteksti narodno-stsenichnoi khoreohrafii Ukrainy. *Tantsiuvalni studii*. 2021. T. 4, № 2. S. 117–125. URL: https://doi.org/10.31866/2616-7646.4.2.2021.249287 (data zvernennia: 19.05.2025).

7. Hutnyk I. Khoreohrafichni tvory Oleksiia Homona v repertuari ansambliv narodnoho tantsiu Ukrainy. *Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku (napriam: mystetstvoznavstvo).* 2021. № 36. S. 57–63. URL: https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.410 (data zvernennia: 24.05.2025).

8. Hutnyk I. Oleksandr Kolosok - solist tantsiuvalnoi hrupy zasluzhenoho ukrainskoho narodnoho khoru im. H. Verovky. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 2020. № 38. S. 64–68. URL: https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222084 (data zvernennia: 23.05.2025).

9. Dubrovin S. Polonyt dushu pisnia ukrainska. Viche. 2011. № 9. S. 60–61.

10. Yevhen Pronin. KhOR HRYHORIIa VEROVKY, 2025. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=gk1ljVFBDFM (data zvernennia: 22.05.2025).

11. Kasian L. Tverdynia natsionalnoho mystetstva (do 70-richchia Natsionalnoho zasluzhenoho akademichnoho ukrainskoho narodnoho khoru im. H. Verovky). Arkhivy Ukrainy. 2013. № 4. S. 165–175.

12. Kozak S. D. Hryhorii Verovka : biohr. povist. Kyiv, 1982. 232 s.

13. Korniichuk V. Maestro Anatolii Avdiievskyi. Portret khoru z mozaiky. Kyiv : Krynytsia, 2012. 496 s.

14. Martyniuk A. Postat akademika Anatoliia Avdiievskoho i obrii ukrainskoi muzychnoi kultury sohodennia. Ukrainoznavchyi almanakh. 2014. № 16. S. 36–41.

15. Melnychenko I. Neperespivana melodiia dushi: 50 rokiv - razom iz slavetnym khorom imeni Hryhoriia Verovky. Kyiv : Parlam. vyd-vo, 2023. 280 s.

17. Natsionalnyi Zasluzhenyi Akademichnyi Ukrainskyi Narodnyi khor im. H. Verovky. Facebook. URL: https://www. facebook.com/share/1XbH3NDZCp/?mibextid=wwXIfr (data zvernennia: 22.05.2025).

18. Pavliuchenko P. H. Osoblyvosti repertuaru ukrainskoho narodnoho khoru pid kerivnytstvom Hryhoriia Verovky. *Molodyi vchenyi*. 2018. № 2 (54). S. 547-549.

19. Perepeliuk V. M. Povist pro narodnyi khor. K., 1970. 260 s.

20. Rehesha N. L. Tvorchyi dorobok Anatoliia Avdiievskoho v konteksti ukrainskoho khorovoho mystetstva. *Visnyk KNUKiM. Seriia «Mystetstvoznavstvo».* 2016. № 35. S. 138–146. URL: doi.org/10.31866/2410-1176.35.2016.158253 (data zvernennia: 01.05.2025).

21. Rozhok O. Khor, oviianyi narodnoiu liuboviu. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho.* 2014. № 3. S. 116–123.

22. Rusynskyi M. Shvydkoplynnist. Lutsk : Vol. druk., 2022. 140 s.

23. Skoptsova O. Novatorska diialnist H. Verovky yak fundatora profesiinoho narodnoho khorovoho vykonavstva Ukrainy. *Molodyi vchenyi*. 2017. № 11 (51). S. 670–673.

24. Slavynskyi M. Maestro. 16 serpnia Heroievi Ukrainy Anatoliiu Avdiievskomu vypovniuietsia visimdesiat rokiv. Viche. 2013. № 15. S. 66–67.

25. Tkachuk V. Metody Anatoliia Avdiievskoho v roboti z khorovym kolektyvom. *Naukovyi chasopys NPU imeni M.P.Drahomanova*. Seriia 14. Teoriia i metodyka mystetskoi osvity. 2018. № 25. S. 103–106.

26. Yashchenko L. Hryhorii Huriiovych Verovka. Kyiv : Mystetstvo, 1963. 62 s.

27. Ukrinform. Zenovii Korinets, kerivnyk Natsionalnoho khoru im. H.Verovky. Ukrinform - aktualni novyny Ukrainy ta svitu. URL: https://www.ukrinform.ua/amp/rubric-culture/2539027-zenovij-korinec-kerivnik-nacionalnogo-horu-im-gverovki.html (data zvernennia: 10.05.2025).

28. Veryovka. Instagram. URL: https://www.instagram.com/veryovka?igsh=MXdqdzdjYnUwbDRqbA== (data zvernennia: 22.05.2025)

29. YouTube. Veryovka. URL: https://youtube.com/@veryovka?si=JTDcfFxV6clb9fCI (data zvernennia: 21.05.2025).

THE HISTORIOGRAPHY OF THE VERYOVKA CHOIR'S ACTIVITY (1943-2025) IN THE CONTEXT OF SOCIOCULTURAL TRANSFORMATIONS

Mykyta BOLOGOV – postgraduate student at Kharkiv State Academy of Culture, Department of Cultural Studies and Media Communications, Kharkiv

The historiography of the functioning of the Veryovka Choir is examined in the context of the sociocultural transformations that accompanied the development of Ukrainian society during the specified time period. With the aim of reveling research gaps, an attempt is made to identify, classify, structure, and analyze the source base related to the Veryovka Choir within the framework of these sociocultural changes. Attention is drawn to the insufficient study of the dance aspect and nearly complete lack of analysis of the ensemble's choreographic heritage.

Key words: Veryovka Choir, historiography, artistic activity, Ukrainian culture, folk art, folklore, dance, sociocultural transformations.

UDC 78.087.68.031.4(477) «1943/2025» (045)

THE HISTORIOGRAPHY OF THE VERYOVKA CHOIR'S ACTIVITY (1943-2025) IN THE CONTEXT OF SOCIOCULTURAL TRANSFORMATIONS

Mykyta BOLOGOV – postgraduate student at Kharkiv State Academy of Culture, Department of Cultural Studies and Media Communications, Kharkiv

The purpose of the article is to highlight, structure, and analyze the historiography of the Veryovka Choir in the context of sociocultural transformations, and determine the state of research on the choreographic aspect of the Veryovka Choir.

Research methodology. The article applies a comprehensive approach, the method of historical-system analysis, the comparative method, the method of generalization, and the cultural method.

Results. The historiography of the Veryovka Choir in the context of sociocultural transformations has been identified. An attempt was made to classify and analyze the source base of the ensemble, relevant under current conditions. The level of thematic elaboration in scholarly discourse regarding the activity and functioning of the Veryovka Choir has been revealed, with an emphasis placed on the choreographic component.

Novelty. The article uses a comprehensive approach to studying the historiography of the Veryovka Choir. A classification and structuring of a universal source base of the ensemble is proposed, which may be relevant for any academic research related to the Veryovka Choir.

Practical significance. The article will be useful for researchers intending to investigate the thematics of the Veryovka Choir in the future. The described and analyzed historiography will allow for a more thorough study of the history, activities, and characteristics of the ensemble. In the long term, this work will serve as a supplementary material for identifying cultural transformations in Ukrainian society.

Key words: H. Veryovka Choir, historiography, artistic activity, Ukrainian culture, folk art, folklore, dance, sociocultural transformations.

Стаття надійшла до редакції 28.04.2025
Отримано після доопрацювання 16.05.2025
Прийнято до друку 18.05.2025

УДК 930.85 + 392.9

АНТРОПОЛОГІЯ ЇЖІ : ЗАРУБІЖНИЙ ДИСКУРС XX СТОЛІТТЯ

Олена ПЛЮТА – кандидат культурології, доцент, доцент кафедри готельно-ресторанного і туристичного бізнесу, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ
http:/orcid.org/0000-0002-8722-4546
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.969
plyuta-olena@ukr.net

Розглядається специфіка та траєкторія розвитку зарубіжних антропологічного та етнографічного дискурсів у XX ст., у рамках яких досліджуються їжа як соціокультурний феномен й різні харчові практики. Представлені у статті зарубіжні (переважно західні) студії, – функціоналістські, структуралістські, матеріалістичні та феміністичні підходи, – заклали фундамент подальшого розвитку антропологічного дискурсу про їжу наприкінці XX – на початку XXI ст. Стверджується, що вивчення структурних особливостей їжі, а також практик харчування відіграло важливу роль у процесі аналізу гендерних норм й диференціації праці між культурами. Констатована постійно зростаюча кількість досліджень, що вивчають роль їжі в сучасному світі, та окреслений масштаб представлених у них дискусій і теоретичних спеціалізацій, які відображають рівень концептуалізації та «зрілість» антропології їжі й Food Studies, що також помітно на прикладі читачів журналів та наукових програмах.

Ключові слова: їжа, антропологія їжі, харчові практики, функціоналізм, структуралізм, матеріалістичний підхід, культурна антропологія.

Постановка проблеми. У першій третині XXI ст. визначення і трактування їжі саме як культурного об'єкта вже ні в кого не викликає сумнівів й нарікань, здається майже самоочевидним, враховуючи популярність студій, пов'язаних із соціокультурними аспектами виготовлення та споживання їжі. За останні десятиліття в світі істотно змінилася дослідницька оптика та ствердився новий спосіб сприйняття та розуміння їжі [6], при цьому функціоналізм, згідно з яким їжа сприймається як матеріал, створений з білків, вуглеводів й жирів, потрібний нашому організму для росту, відновлення забезпечення енергією та підтримки життєво важливих процесів, за визначенням одного з провідних англомовних словників [17], не повністю зник.

Відомо, що антропологія їжі є галуззю культурної антропології, що вивчає людські суспільства, культури та їхній розвиток, зосереджуючись на розумінні звичаїв, вірувань, практик і соціальних структур, які визначають людські групи і спирається на якісний підхід, тривалу польову роботу, спостереження учасників та інтерв'ю для збору детальних звітів про життя людей з перших вуст [10]. Вона надає важливі дані про людське розмаїття та те, як саме культурні сили формують соціальну поведінку та світогляд. У рамках цих зусиль їжа постає пріоритетним об'єктом дослідження, який використовується для розуміння того, як громади керують своїм життям, взаємодіють із навколишнім середовищем й розвивають міжособистісні стосунки [21]. З огляду на це, а також організовану та проведену у 2024 р. Європейською асоціацією соціальних антропологів (EASA) конференцію, присвячену сучасному стану та перспективам розвитку харчової антропології, актуальним об'єктом аналізу для українських культурологів постає сучасний зарубіжний дискурс, в межах якого проводяться різні тематичні дослідження та окреслюються нові траєкторії в дебатах на тему історичних конотацій, наукових й дисциплінарних засад антропології їжі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Як відомо, дебати 1970-х рр. перенесли їжу майже в центр зарубіжного антропологічного дискурсу, тобто відбувся перехід від локальних обговорень й диспутів до більш інституційної та концептуальної форми. Цей процес виявився рушійною силою організації асоціацій, заходів й появи спеціалізованих журналів, пов'язаних із розвитком наукового напряму. Першою організацією, заснованою в 1974 році, стало Товариство антропології їжі та харчування (Society for the Anthropology of Food and Nutrition) у США. Ця асоціація є секцією Американської антропологічної асоціації та зосереджується на дослідженнях їжі, харчування (процесом, за допомогою якого люди вибирають та отримують їжу) та сільським господарством з антропологічної точки зору. Всього через кілька років, у 1979 р., проведено Оксфордський симпозіум з їжі та кулінарії, що об'єднав учених, кухарів, письменників та любителів їжі, які обговорили історичні, культурні й наукові аспекти харчових практик, формуючи міждисциплінарний простір для дебатів на такі теми як гастрономічна спадщина, кулінарні традиції та їжа як культурна практика.

У 1980 р. у складі Міжнародного союзу антропологічних та етнологічних наук створена Міжнародна комісія з антропології їжі та харчування (International Commission on the Anthropology of Food and Nutrition). Це перша спроба на глобальному рівні згуртувати антропологів, які цікавляться їжею та мають на меті сприяти міжкультурним й компаративним дослідженням їжі та харчування, співпраці між харчовими антропологами в усьому світі. Це й перші ініціативи, до яких пізніше приєдналися інші відомі

© Плюта О., 2025 р.

організації, такі як Асоціація з вивчення їжі та суспільства (Association for the Study of Food and Society, 1985), мережа EASA Anthropology of Food (2012), а також відносно нещодавно – Міжнародне товариство гастрономічних наук і досліджень (International Society for Gastronomic Sciences and Studies, 2020). Ці організації періодично проводять заходи та висувають ініціативи, які мобілізують міжнародну антропологічну спільноту, сприяють обговоренню багатьох актуальних питань у галузі, а також окреслюють перспективні напрями для нових досліджень. Поряд із цими агрегованими утвореннями, спеціалізовані журнали відіграли вирішальну роль у визначенні контурів дискусії, з-поміж яких були такі, як «Digest: A Journal of Food and Culture» (1979), «Appetite» (1980) та «Food and Foodways» (1985), останній є єдиним журналом, цілковито присвячений антропологічним дослідженням їжі. В подальшому додалися міждисциплінарні журнали, як-от, «Food, Culture & Society» (1996), «Journal of the Anthropology of Food» (AOF)/«Journal de l'Anthropologie des Aliments» (1999), «Gastronomica: The Journal of Critical Food Studies» (2001) і, нещодавно, «Gastronomy» (2023).

Мета статті полягає у розгляді специфіки і траєкторії розвитку зарубіжних антропологічного та етнографічного дискурсів, в рамках яких досліджуються їжа як соціокультурний феномен й різні харчові практики.

Виклад основного матеріалу. Згідно з деякими припущеннями їжа «була центральною в дисципліні антропології з її ранніх днів» [31; 118]. Їжа в якості фундаментальної потреби людського життя давно визнана всіма антропологами базою, наріжним каменем культури та соціальної організації. Власне, класична етнографічна література рясніє описами продовольчого забезпечення, створення й обміну, прийому гостей, їжі та пиття; використання їжі та напоїв у ритуалах і символіці. Також їжа посідає важливе місце в антропологічних теоріях XIX і XX ст., приміром, у дискусії В. Р. Міта (1889 р.) стосовно ролі «комменсальності» в «емітських» релігіях під час розбудови зв'язків між віруючими та їх із Богом; у есе Мосса (1990 р.) середини 1920-х рр. про обмін подарунками; у роздумах Б. Маліновського (1935 р.) про тробріанське садівництво, магію та мову; у розробці боасіанцями концепції «зони культури» (як-от, К. Вісслер, 1926 р.); у дослідженні Е. Евансом-Прічардом (1940 р.) соціальної структури та космології нуерів; і, найвідоміше, у міфологічних студіях К. Леві-Стросса (це 1966, 1969, 1978 рр.), присвячених пошуку глибинних структур людських культур і мислення. Разом із тим, антропологія їжі багато в чому є малодослідженим об'єктом й цариною.

Біологи та антропологи, що вивчають харчування, давно досліджують дієту як ключовий вимір здоров'я, адаптації та еволюції людини, і, у зв'язку з цим, в останні десятиліття спостерігалося зближення між біологічними та культурними підходами в цих сферах – розвиток, що відображає та сприяє дослідженням їжі в антропології та за її межами [18, 32, 36]. Втім упродовж більшої частини історії соціальної та культурної антропології їжа та «шляхи їжі» (термін, що використовується для позначення низки матеріальних і нематеріальних культурних практик, частиною яких є їжа) лише в окремих випадках (зокрема, роботи А. Річардса 1932 та 1939 рр.) були основним об'єктом аналізу. Дійсно, враховуючи широке висвітлення їжі в сучасних академічних колах, молоді вчені могли бути здивовані, дізнавшись, що цю тему не помічали, ігнорували та (іноді) відкидали як таку, що гідна уваги науковців, аж до кінця XX ст. Курси коледжів і університетів, що включали термін «їжа» у свої назви, були рідкістю на кафедрах антропології до кінця 1990-х рр. Коли Дж. Вотсон уперше в 1984 р. запропонував курс про їжу в Пітсбурзькому університеті, записалося 8 (захоплених) студентів. До 2002 р. той самий курс збирав понад 400 студентів як основний навчальний курс Гарварду. Деякі з сучасних дослідників опанували галузь, працюючи асистентами викладачів на гарвардському курсі [34; 18].

М. Гарріс, який відіграв визначальну роль в активізації антропологічних досліджень їжі, згадує її лише один раз у покажчику свого монументального огляду «Поява антропологічної теорії», вперше опублікованому в 1968 р. (мова про «харчові табу» серед східно-африканських скотарів). Піонерами в цій галузі були новатори першого порядку, які збудували академічну кар'єру в інших галузях, перш ніж звернути особливу увагу на вивчення їжі (М. Дуглас, Дж. Гуді, К. С. Чанг, Р. Кхаре, І. Мінц, М. Гарріс та А. Аппадурай).

Приблизно в 1980 р. опубліковано низку досліджень, які допомогли вивести їжу на центральне місце в антропологічному дискурсі – тенденція, спричинена зростаючою увагою до споживання, зокрема їжі та напоїв, у соціальних науках [4-5]. Двома знаковими монографіями в контексті становлення антропології їжі були, по-перше, історична антропологія цукру С. Мінца [20], яка пов'язувала політичну економію виробництва цукру в Карибському басейні з його трансформацією в Європі (в Англії) з елітної розкоші на повсякденний товар і, по-друге, «порівняльна соціологія» кулінарних культур Євразії та Африки на південь від Сахари Дж. Гуді [13], яка мала на меті пояснити, чому лише деякі суспільства розвивають «високу кухню», а згодом дослідник вийшов за рамки цього питання та дослідив розвиток й поширення промислової їжі через «світову систему». Характерною для обох цих робіт є спроба вийти за межі сталих дебатів між прихильниками «символічних» і «матеріалістичних» теорій, захищаючи

історично та етнографічно обґрунтовані розвідки, які вивчали взаємозв'язок між матеріальними практиками, владою та значенням. Крім того, використовуючи моделі виробництва їжі та напоїв, розподілу, споживання, комунікації та смаку для аналізу дедалі більших транснаціональних зв'язків, які формують соціальні відносини та буденний досвід, автори продемонстрували, що дослідження їжі насправді є одним із ключових способів осмислення сучасного життя.

Упродовж наступної декади, після 1980-х рр., з'явилося чимало робіт на тему етнографії їжі, в яких розглянуто як смаки та харчові практики, включаючи приготування їжі, її вирощування та обмін, формуються та стають посередником у контексті досвіду соціального та економічного впливу структурної перебудови, розширення ринку, індустріалізації, постсоціалістичних реформ, програм розвитку та інших проєктів й процесів, пов'язаних із глобальною сучасністю (М. Вайсмантель, Дж. Фаркухар, К. Куніхан, Дж. Гольцман та ін.). Деякі з вчених, зокрема Д. Саттон та Д. Беріс [30] і Дж. Фаркухар [11] теоретизують роль їжі в зв'язку з політико-економічними та емпіричними аспектами через зосередження на їжі та відчуттях, пам'яті та тілі. Пізні етнографічні дослідження спиралися на цю роботу, щоб показати, як саме увага до матеріальних аспектів їжі може бути вирішальною в ході осмислення її значення та ролі у сучасних суспільствах, як то у звичайному житті південноазіатських міст [14], чи серед ремісників, залучених до руху кустарної їжі в Північній Америці [24].

Інші вивчали розвиток й функціонування самої «глобальної продовольчої системи» [25]. У книзі, вперше опублікованій у 1997 р., Дж. Вотсон та його колеги [34] досліджують локальні культурні реакції на поширення McDonald's у Східній Азії. Історико-антропологічна розвідка Р. Вілка [37] про белізьку кухню чітко демонструє, що багато з того, що вважається «місцевою» кулінарною культурою, саме по собі є продуктом історії транснаціональних зв'язків. Низка досліджень присвячена окремим продовольчим товарам, де відслідковується їхній рух через одну або кілька фаз від виробництва, обробки та пакування, розповсюдження та споживання, щоб осмислити значення транснаціональної торгівлі продуктами харчування для фермерів, робітників, торговців, споживачів, а також для ширших соціальних й політичних відносин у країнах виробництва та споживання [2; 12]. Натомість інші зосереджені конкретно на розкритті умов експлуатації в харчовій промисловості робітників і тварин [22; 29].

Окремо варто звернути увагу на фундаментальну працю Дж. Поттьє [26] – одну з двох книг, у назві якої вперше використано термін «антропологія їжі», – що синтезує та розвиває етнографічні підходи до продовольчої безпеки та допомоги постраждалим від голоду. Це дослідження рухається далі та виходить за межі дискурсу, сформованого такими авторами як І. Мінц, Дж. Гуді, О. Річардс, Л. Стросс, М. Дуглас й М. Гарріс. Постійно зростаюча кількість досліджень, що вивчають роль їжі в сучасному світі, та масштаб представлених у них дискусій і теоретичних спеціалізацій, відображають рівень концептуалізації та «зрілість» антропології їжі й Food Studies, що також помітно на прикладі читачів журналів (включно з «Gastronomica», «Food and Foodways» і «Food, Culture & Society») та наукових програмам (докторська програма Університету Індіани з антропології їжі, магістерська програма з Food Studies Університету Нью-Йорка і магістерська програма з антропології їжі в Лондонській школі східних та африканських студій).

Стосовно траєкторії розвитку антропологічних студій про їжу, яку прагнуть зрозуміти сучасні автори [23]. Все почалося з робіт Ф. Боаса та Б. Малиновського, науковий доробок яких у першу декаду XX ст. визначив теоретико-методологічні траєкторії культурної антропології [3]. У їхніх творах можна знайти ретельний опис харчових систем у спільнотах, які вони вивчали: Ф. Боас досліджував їжу корінних громад, здебільш індіанських груп у полярних регіонах і на північному заході Тихого океану, підкреслюючи, як саме харчові практики переплітаються з міфами, ритуалами та соціальними інтеракціями, і у такий спосіб відображаючи ширші культурні значення та цінності; тоді як Б. Маліновський, наслідуючи цей приклад культурного релятивізму [1], використав їжу, зокрема батат, як лінзу для дослідження систем матеріального та нематеріального обміну між громадами Тробріандських островів.

Наступне покоління вчених продовжило фокусувати етнографічну оптику на їжі та харчуванні, позиціонуючи власні студії в межах ширшого інтересу до структури місцевих культурних систем та їхніх соціальних рамок. Яскравим прикладом є робота М. Мід у Папуа Новій Гвінеї, підсумована нею у розвідці [16]. Дослідниця продемонструвала як збирання, приготування і споживання їжі тісно пов'язані з гендерними ролями та соціальною організацією. Крім того, вона показала як матеріальний і символічний доступ до їжі відіграє фундаментальну роль у соціалізації дітей, їхньому розвитку та соціальному навчанні. Британські антропологи провели більш глибокі дослідження структури харчових систем, де варто згадати роботу Е. Еванса-Прічарда з нуерами в Судані, коли він описав як скотарство посідало центральне місце в економіці, харчуванні та соціальній організації нуер, перебуваючи в основі їхньої соціальної структури та культурної ідентичності. Зокрема, велика рогата худоба не просто економічний ресурс, а основа їхнього соціального життя та культурних практик, включаючи шлюб, політичні альянси та духовні вірування. З іншого боку, робота Одрі Річардс із бембою в Замбії в 1930-х рр. лягла в основу

дослідження «Земля, праця та дієта в Північній Родезії» [27]. Авторка використала те, що сьогодні можна вважати холістичним підходом до аналізу продовольчої системи, вивчаючи зв'язки між сільськогосподарською практикою, дефіцитом продовольства та проблемами харчування, те, як вони тісно пов'язані з розвитком соціальних структур бемба. Як функціоналіст, О. Річардс найперше розглядала практики та ідеї, пов'язані з їжею як знаряддя задоволення потреб виживання та забезпечення індивідуальної та соціальної спадкоємності.

Далі траєкторія розвитку студій почала зміщуватися від структуралізму до матеріалізму. Згадані дослідження допомогли концептуалізувати харчові системи та практики як важливі для розуміння взаємодії між їжею та суспільством. Вони заклали основу для майбутніх підходів до вивчення взаємодії між виробництвом їжі та адаптацією до навколишнього середовища. Однак, антропологи приділяли мало увагу техніці та естетиці під час приготування їжі, її структурі, вибору та обробці інгредієнтів. Між 1950 та 1970 рр. нове покоління авторів, дотримуючись герменевтичного підходу, відомого як структуралістська антропологія, почали приділяти увагу на тому як кулінарні практики відображають глибинні культурні структури [28]. К. Леві-Стросс у роботах «Кулінарний трикутник» і «Сире та варене» стверджував, що приготування їжі та кулінарні практики виявляють фундаментальні бінарні опозиції в людській думці, тоді як харчові перетворення символізують ширший культурний процес формування природи в культуру. У цьому ж напрямі М. Дуглас ще більше розширила структуралістські перспективи дослідження їжі, зокрема у своєму есе «Розшифровка їжі» [9]. Так, структурний аналіз моделей харчування, дозволив їй констатувати, що соціальні уявлення про їжу та пов'язані з ними практики, відображають соціальні структури та системи переконань. Загалом, структурна антропологія виявила, що харчові практики глибоко вкорінені в культурну логіку суспільства, формують бачення і розуміння світу, структурують соціальні інтеракції, навіть на несвідомому рівні завдяки символічним системам. Це вказувало на вирішальну важливість символічного виміру їжі, який виявився одним із ключових рівнів антропологічного аналізу в наступні десятиліття.

У той час як структурна антропологія досліджувала символічну цінність їжі, нова хвиля досліджень у 1960-970-х роках привернула увагу до взаємозв'язку між матеріальними характеристиками місцевих харчових систем та соціальними організаціями й практиками. Роботи Р. Раппапорта, Є. Коена та М. Гарріса написані у ключі матеріалістичної антропології. Цікаво, що матеріалістичний підхід у рамках культурологічного вивчення їжі, став відповіддю та антитезою структуралістської антропології: коли остання акцентує на тому, що харчові шляхи формуються на основі вірувань спільноти чи окремої людини, «матеріалісти» стверджують, що ці практики формуються не лише культурними переконаннями, а й базуються на адаптивних стратегіях, необхідних для екологічного виживання та соціальної згуртованості, підкреслюючи роль матеріальних умов у формуванні людської поведінки [8].

Із кінця 1970-х років, коли дебати між структуралістами та матеріалістами ще точилися, «периметр» харчової антропології розширюється завдяки фемінізму. «Антропологія їжі та тіла» [7], збірка статей, опублікованих К. Куніхен у 1980 та 1990-х рр., проливає світло на розвиток цього дискурсу, де їжа трактується як культурне середовище, за допомогою якого жінки виражають свої ідентичність, статус і стосунки. Подібним чином у своїй етнографії «Їжа, стать і бідність в еквадорських Андах» [35] М. Вайсмантел дослідила як практики приготування, споживання і обміну їжею в еквадорських громадах відображають і відтворюють гендерні ідентичності та соціальні ієрархії.

Упродовж того ж періоду посилилися роздуми про соціокультурне відтворення, що лежить в основі форм їжі та гастрономії (тобто, усіх аспектів, що стосуються виробництва, обробки та споживання їжі в певній спільноті [15]). Ключовий внесок у цей напрям зробили П. Бурдьє та Дж. Гуді. У «Дистинкції: соціальна критика судження про смак» [4] П. Бурдьє продемонстрував як вибір їжі тісно пов'язаний з соціальними структурами, класовими відмінностями та культурним капіталом. Зокрема, він стверджував, що смаки в їжі, як і в мистецтві, музиці та інших сферах культури, не є просто індивідуальними перевагами, а формуються соціальним становищем, зміцнюючи класові кордони. Він також припускав, що місця та час, присвячені їжі, слід сприймати крізь призму класової приналежності, а не як належне. З іншого боку, Дж. Гуді в роботі «Кулінарія, кухня і клас: дослідження порівняльної соціології» [13] вивчив роль приготування їжі та кухні в зміцненні соціальних ієрархій. Тоді як П. Бурдьє зосереджувався виключно на Франції, Дж. Гуді використовує порівняльний підхід для аналізу практики харчування в європейському та африканському суспільствах, кидаючи виклик припущенню, що всі суспільства йдуть однаковим еволюційним шляхом у своєму кулінарному розвитку. Він стверджував, що поява комплексних кухонь – відомих вишуканими техніками приготування їжі, спеціальними інгредієнтами та складними обідніми ритуалами – історично пов'язано з соціальною стратифікацією і надлишковими ресурсами, що перетворює їжу на символ соціального статусу та влади, чинник зміцнення й демонстрації привілейованого становища.

Висновки. Таким чином, запропонований огляд специфіки й траєкторії розвитку зарубіжних антропологічного та етнографічного дискурсів, у рамках яких досліджуються їжа як соціокультурний

феномен й різні харчові практики, має на меті актуалізувати тематику і пробудити до неї інтерес науковців в Україні, який поки що є мінімальним та фрагментарним. Основні теорії та тенденції в антропології їжі підкреслюють значення останньої саме як феномену та об'єкту культурологічного аналізу. Представлені у статті зарубіжні (переважно західні) студії, – функціоналістські, структуралістські, матеріалістичні та феміністичні підходи, – заклали фундамент подальшого розвитку антропологічного дискурсу про їжу наприкінці XX – початку XXI ст. Вивчення структурних особливостей їжі, практик харчування відіграло важливу роль у процесі аналізу гендерних норм й диференціації праці між культурами. Дослідження їжі за допомогою підходів, заснованих на політичній економії, сприяє розумінню процесів глобалізації та постлібералізації, роз'яснює питання стійкості, активності соціальних груп та культурної спадщини, а також є перспективним напрямком подальших наукових розвідок. Антропологічні дослідження харчових культур, звичаїв й практик у Європі, Африці, Азії та Америці, підкреслюють не лише глобальну актуальність антропології їжі, але й розмаїття існуючих підходів і теорій до неї. Від етики до почуттів, від людського до більш ніж людського, від створення до дії, обміну, зв'язку та споживання, їжа є наскрізним структурним явищем повсякденного життя, де б ми не знаходилися, дзеркалом, через яке можна зрозуміти інших – і самих себе.

Список використаної літератури

1. Печеранський І. П. Культурний релятивізм як методологічний підхід в межах американської антропологічної традиції вивчення культури (кінець XIX – 70-ті рр. XX століття). *Питання культурології*. 2022. Вип. 39. С. 78–91.

1. Barndt D. Tangled Routes: Women, Work, and Globalization on the Tomato Trail, Lanham, MD : Rowman and Littlefield, 2002. 267 p.
2. Barth F., Parking R., Gingrich A., Silveramn S. One Discipline, Four Ways: British, German, French, and American Anthropology. University of Chicago Press : Chicago, IL, USA, 2005. 406 p.
3. Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste; trans. by R. Nice. London : Routledge, 1984. 613 p.
4. Campbell C. The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism. Oxford: Blackwell, 1987. 301 p.
5. Corvo P. Food Culture, Consumption and Society. Palgrave Mcmillan: London, UK, 2015. 169 p.
6. Counihan, C. The Anthropology of Food and Body: Gender, Meaning, and Power. Routledge : New York, NY, USA, 1999. 256 p.
7. Counihan C., Van Esterik P. Food and Culture, 3rd ed. Routledge : New York, NY, USA, 2013. 631 p.
8. Douglas M. Deciphering a Meal. Daedalus. 1972. Vol. 101. P. 61–81.
9. Eriksen T. H. Small Places, Large Issues, 3rd ed.; Pluto Press: London, UK; New York, NY, USA, 2010. 400 p.
10. Farquhar J. Appetites: Food and Sex in Postsocialist China, Durham. NC: Duke University Press, 2002. 341 p.
11. Gewertz D., Errington F. Cheap Meat: Flap Food Nations in the Pacific Islands, Berkeley: University of California Press, 2010. 213 p.
12. Goody J. Cooking, Cuisine and Class: A Study in Comparative Sociology, Cambridge: Cambridge University Press, 1982. 253 p.
13. Janeja M. K. Transactions in Taste: The Collaborative Lives of Everyday Bengali Food. New Delhi : Routledge, 2010. 220 p.
14. Maberly C., Reid D. Gastronomy: An approach to studying food. Nutr. Food Sci. 2014. Vol. 44. P. 272–278.
15. Mead M. Growing Up in New Guinea: A Study of Adolescence and Sex in Primitive Societies. Blue Ribbon Books: New York, NY, USA, 1930. 215 p.
16. Merriam-Webster. Food. Springfield, MA, USA. 2024. URL: https://www.merriam-webster.com/
17. Messer E. Anthropological Perspectives on Diet. Annual Review of Anthropology. 1984. Vol. 13. P. 205–249.
18. Miller D. Material Culture and Mass Consumption. Oxford: Blackwell, 1987. 240 p.
19. Mintz S. W. Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History. New York: Viking Penguin Inc., 1985. 127 p.
20. Müller K. E. Piccola Etnologia del Mangiare e del Bere; Il Mulino: Bologna, Italy, 2005. 153 p.
21. Pachirat T. Every Twelve Seconds: Industrialized Slaughter and the Politics of Sight. New Haven, CT: Yale University Press, 2011. 302 p.
22. Parrish S., Begueria A., Bevan I., Choi T., Kelly T.M., Mejia López J., Pozzi S., Reid M., Thornton J. L., Fontefrancesco M. F. Anthropology of Food: History, Topics, and Trajectories to Understand a Discipline. Encyclopedia. 2025. № 5. 22. URL: https://doi.org/10.3390/encyclopedia5010022.
23. Paxson H. The Life of Cheese: Crafting Food and Value in America, Berkeley: University of California Press, 2012. 283 p.
24. Phillips L. Food and Globalization. Annual Review of Anthropology. 2006. Vol. 35. P. 37–57.
25. Pottier J. Anthropology of Food: The Social Dynamics of Food Security. Cambridge, UK: Polity Press, 1999. 230 p.
26. Richards A.I. Land, Labour and Diet in Northern Rhodesia: An Economic Study of the Bemba Tribe. Oxford University Press: Oxford, UK, 1939. 415 p.
27. Stano S. Nurturing Meaning: Food, Myth, and Signification. Signata. 2024. Vol. 15(1). URL: https://journals.openedition.org/signata/5157.
28. Striffler S. Chicken: The Dangerous Transformation of America's Favorite Food. New Haven, CT: Yale University Press, 2005. 195 p.

29. Sutton D., Beriss D. Teaching Restaurants. In C. L. Swift and R. Wilk (eds.). Teaching Food and Culture. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2015. P. 147–167.

30. Tierney R. K. Ohnuki-Tierney E. The Anthropology of Food. In J. M. Pilcher (ed.). The Oxford Handbook of Food History. Oxford: Oxford University Press, 2012. P. 117–134.

31. Ulijaszek S. Bioculturalism. In D. Parkin and S. Ulijaszek (eds.). Holistic Anthropology: Emergence and Convergence. New York: Berghahn Books, 2007. P. 21–51.

32. Watson J. L. (ed.). Golden Arches East: McDonald's in East Asia, 2nd ed. Stanford, CA: Stanford University Press, 2006. 280 p.

33. Watson J. L., Klein J. A. Introduction: Anthropology, Food and Modern Life. In: Klein, J. A. and Watson J. L., (eds.). The Handbook of Food and Anthropology. London: Bloomsbury Academic, 2016. P. 1–27.

34. Weismantel M. J. Food, Gender and Poverty in the Ecuadorian Andes; University of Pennsylvania Press: Philadelphia, PA, USA, 1988. 234 p.

35. Wiley A. S. Just Milk? Nutritional Anthropology and the ingle-Food Approach. In C. L. Swift and R. Wilk (eds.). Teaching Food and Culture. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2015. P. 77–95.

36. Wilk R. «Real Belizean Food»: Building Local Identity in the Transnational Caribbean. American Anthropologist. 1999. Vol. 101 (2). P. 244–255.

Reference

1. Pecheranskyi I. Kulturnyi reliatyvizm yak metodolohichnyi pidkhid v mezhakh amerykanskoi antropolohichnoi tradytsii vyvchennia kultury (kinets XIX – 70-ti rr. XX stolittia) [Cultural relativism as a methodological approach within the American anthropological tradition of studying culture (the late 19th century – the 1970s)]. *Pytannia kulturolohii*. 2022. Vol. 39. P. 78–91 [in Ukrainian].

2. Barndt D. Tangled Routes: Women, Work, and Globalization on the Tomato Trail, Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2002. 267 p. [in English].

3. Barth F., Parking R., Gingrich A., Silveramn S. One Discipline, Four Ways: British, German, French, and American Anthropology. University of Chicago Press: Chicago, IL, USA, 2005. 406 p. [in English].

4. Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste; trans. by R. Nice. London : Routledge, 1984. 613 p. [in English].

5. Campbell C. The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism. Oxford: Blackwell, 1987. 301 p. [in English].

6. Corvo P. Food Culture, Consumption and Society. Palgrave Mcmillan: London, UK, 2015. 169 p. [in English].

7. Counihan, C. The Anthropology of Food and Body: Gender, Meaning, and Power. Routledge: New York, NY, USA, 1999. 256 p. [in English].

8. Counihan C., Van Esterik P. Food and Culture, 3rd ed. Routledge: New York, NY, USA, 2013. 631 p. [in English].

9. Douglas M. Deciphering a Meal. Daedalus. 1972. Vol. 101. P. 61–81 [in English].

10. Eriksen T. H. Small Places, Large Issues, 3rd ed. Pluto Press: London, UK; New York, NY, USA, 2010. 400 p. [in English].

11. Farquhar J. Appetites: Food and Sex in Postsocialist China, Durham. NC: Duke University Press, 2002. 341 p. [in English].

12. Gewertz D., Errington F. Cheap Meat: Flap Food Nations in the Pacific Islands, Berkeley: University of California Press, 2010. 213 p. [in English].

13. Goody J. Cooking, Cuisine and Class: A Study in Comparative Sociology, Cambridge: Cambridge University Press, 1982. 253 p. [in English].

14. Janeja M. K. Transactions in Taste: The Collaborative Lives of Everyday Bengali Food. New Delhi: Routledge, 2010. 220 p. [in English].

15. Maberly C., Reid D. Gastronomy: An approach to studying food. Nutr. Food Sci. 2014. Vol. 44. P. 272–278 [in English].

16. Mead M. Growing Up in New Guinea: A Study of Adolescence and Sex in Primitive Societies. Blue Ribbon Books: New York, NY, USA, 1930. 215 p. [in English].

17. Merriam-Webster. Food. Springfield, MA, USA. 2024. URL: https://www.merriam-webster.com/ [in English].

18. Messer E. Anthropological Perspectives on Diet. Annual Review of Anthropology. 1984. Vol. 13. P. 205–249 [in English].

19. Miller D. Material Culture and Mass Consumption. Oxford: Blackwell, 1987. 240 p. [in English].

20. Mintz S. W. Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History. New York: Viking Penguin Inc., 1985. 127 p. [in English].

21. Müller K. E. Piccola Etnologia del Mangiare e del Bere; Il Mulino: Bologna, Italy, 2005. 153 p. [in Italian].

22. Pachirat T. Every Twelve Seconds: Industrialized Slaughter and the Politics of Sight. New Haven, CT: Yale University Press, 2011. 302 p. [in English].

23. Parrish S., Begueria A., Bevan I., Choi T., Kelly T.M., Mejia López J., Pozzi S., Reid M., Thornton J. L., Fontefrancesco M. F. Anthropology of Food: History, Topics, and Trajectories to Understand a Discipline. Encyclopedia. 2025. № 5. 22. URL: https://doi.org/10.3390/encyclopedia5010022 [in English].

24. Paxson H. The Life of Cheese: Crafting Food and Value in America, Berkeley: University of California Press, 2012. 283 p. [in English].

25. Phillips L. Food and Globalization. Annual Review of Anthropology. 2006. Vol. 35. P. 37–57. [in English].

26. Pottier J. Anthropology of Food: The Social Dynamics of Food Security. Cambridge, UK: Polity Press, 1999. 230 p. [in English].

27. Richards A.I. Land, Labour and Diet in Northern Rhodesia: An Economic Study of the Bemba Tribe. Oxford University Press: Oxford, UK, 1939. 415 p. [in English].

28. Stano S. Nurturing Meaning: Food, Myth, and Signification. Signata. 2024. Vol. 15(1). URL: https://journals.openedition.org/signata/5157 [in English].

29. Striffler S. Chicken: The Dangerous Transformation of America's Favorite Food. New Haven, CT: Yale University Press, 2005. 195 p. [in English].

30. Sutton D., Beriss D. Teaching Restaurants. In C. L. Swift and R. Wilk (eds.). Teaching Food and Culture. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2015. P. 147–167 [in English].

31. Tierney R. K. Ohnuki-Tierney E. The Anthropology of Food. In J. M. Pilcher (ed.). The Oxford Handbook of Food History. Oxford: Oxford University Press, 2012. P. 117–134 [in English].

32. Ulijaszek S. Bioculturalism. In D. Parkin and S. Ulijaszek (eds.). Holistic Anthropology: Emergence and Convergence. New York: Berghahn Books, 2007. P. 21–51 [in English].

33. Watson J. L. (ed.). Golden Arches East: McDonald's in East Asia, 2nd ed. Stanford, CA: Stanford University Press, 2006. 280 p. [in English].

34. Watson J. L., Klein J. A. Introduction: Anthropology, Food and Modern Life. In: Klein, J. A. and Watson J. L., (eds.). The Handbook of Food and Anthropology. London: Bloomsbury Academic, 2016. P. 1–27 [in English].

35. Weismantel M. J. Food, Gender and Poverty in the Ecuadorian Andes; University of Pennsylvania Press: Philadelphia, PA, USA, 1988. 234 p. [in English].

36. Wiley A. S. Just Milk? Nutritional Anthropology and the ingle-Food Approach. In C. L. Swift and R. Wilk (eds.). Teaching Food and Culture. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2015. P. 77–95 [in English].

37. Wilk R. «Real Belizean Food»: Building Local Identity in the Transnational Caribbean. American Anthropologist. 1999. Vol. 101(2). P. 244–255 [in English].

UDC 930.85 + 392.9

ANTHROPOLOGY OF FOOD: FOREIGN DISCOURSE OF THE 20TH CENTURY

Olena PLYUTA – Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Hotel, Restaurant and Tourism Business, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article is to consider the specific and development trajectory of the foreign anthropological and ethnographical discourse in the 20 th century, in the frameworks of which food is studied as a socio-cultural phenomenon and different food practices.

Methodology of the research. In the article, the historical approach was used to follow the dynamics of approaches in measures of food anthropology and also the method of content-analysis which allowed to single out the key aspects and ideas in the scientists-anthropologists' works of the 20 th century.

Results. The foreign (mostly Western) studios presented in this article, such as functionalist, structuralist, materialist, and feminist approaches, laid the foundation for the further development of anthropological discourse on food in the late 20 th and early 21 st centuries. Is it confirmed that the study of the structural features of food and eating practices has played an important role in the process of analyzing gender norms and the differentiation of labor between cultures. The article notes the ever-growing number of studies that examine the role of food in the modern world and outlines the scope of the discussions and theoretical specializations presented in them, which reflect the level of conceptualization of food anthropology and Food Studies, which is also evident in the number of readers, journals, and research programs.

Scientific novelty is that it is the first time that the dynamics and vector of development of the foreign anthropological discourse of the 20 th century related to the study of food as a socio-cultural phenomenon and the study of world food practices are considered within the framework of Ukrainian cultural studies.

Practical meaning. The results of the research are interdisciplinary and that's why can be used for developing and teaching the following courses as «Cuisines of the World», «Cultural Anthropology», «Food Anthropology», etc.

Key words: food; food anthropology; food practices; functionalism; structuralism; materialist approach; cultural anthropology.

Стаття надійшла до редакції 14.04.2025
Отримано після доопрацювання 2.05.2025
Прийнято до друку 5.05.2025

УДК 7:323.15 (7=161.2)]: 316.7

УКРАЇНСЬКА ХУДОЖНЯ СПІЛЬНОТА В СПОЛУЧЕНИХ ШТАТАХ АМЕРИКИ : ІНСТИТУЦІЙНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ

Оксана ПІДСУХА – здобувачка освітньо-наукового ступеня, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, в. о. Генерального директора Національного музею «Київська картинна галерея», м. Київ
http:/orcid.org/0009-0002-2605-4069
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.970
oksana.pidsukha@gmail.com

Стаття оприлюднює маловідомі матеріали з проблеми та вводить до наукового обігу інформацію про сучасні мистецькі інституції, засновані українцями в Сполучених Штатах Америки; систематизує інституційний досвід української художньої спільноти в США та виявляє його особливості в різні історичні періоди. Проаналізовано

© Підсуха О., 2025 р.

процес інституціоналізації діяльності української мистецької спільноти у США після Другої світової війни й до сьогодні. Акцентовано увагу на найбільш впливових і значущих організаціях, створених представниками третьої хвилі еміграції, які впливали на розвиток українського образотворчого мистецтва на теренах США. Уточнено їхні програмні цілі, організаційні моделі та основні здобутки. Виявлено деякі інституції, засновані в США українськими іммігрантами – фахівцями в галузі візуального мистецтва у період повномасштабної війни росії проти України. З'ясовано ідейно-програмні установки, напрями діяльності та організаційні форми новостворених структур. *Мета роботи* – уточнити інституційний досвід української художньої спільноти в США у період після завершення Другої світової війни й на сучасному етапі. Визначено основні етапи процесу інституціоналізації діяльності української художньої спільноти в США. Констатовано, що представники третьої хвилі еміграції створили в США систему культурно-мистецьких та вузькофахових художніх організацій, спрямованих на збереження та розвиток національного образотворчого мистецтва в екзилі. Наголошено, що сталі українські музейно-архівні структури в США на сучасному етапі переживають етап трансформацій, інтегруючи українське мистецтво в глобальний контекст та привертаючи увагу американського суспільства до теми російсько-української війни. Нові мистецькі інституції, засновані українськими іммігрантами в США на тлі російсько-української війни, демонструють активний діалог з широкими колами американської спільноти та вписують українську тему в світову мистецьку тканину.

Ключові слова: культурна інституція, українська діаспора, художня спільнота, українсько-американські мистці, Об'єднання Мистців Українців в Америці, культура.

Постановка проблеми. Інституції відіграють фундаментальну роль у формуванні та реалізації стратегій спільнот. Національні культурно-мистецькі осередки, створювані за межами батьківщини, сприяють збереженню культурної ідентичності та задоволенню духовних потреб іммігрантів, виконують важливу функцію культурної дипломатії. Залученість у діяльність творчих груп, мистецьких платформ чи галерей полегшує соціокультурну адаптацію мистців-іммігрантів та створює можливості для професійної реалізації.

У цьому контексті актуалізується історичний досвід української художньої спільноти, яка по завершенню Другої світової війни розбудувала в США розгалужену систему професійних інституцій. На тлі російсько-української війни, що спричинила нову хвилю еміграції, на теренах США українці формують нові мистецькі структури, суголосні сучасним викликам. Дослідження прослідковує процес інституціоналізації українського візуального мистецтва в США станом на зараз та в історичній ретроспективі у розрізі пошуку ефективних моделей для реалізації загальнонаціональних культурних викликів, а також завдань, які стоять перед спільнотами в еміграції.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Джерельною базою дослідження стали документи та матеріали Архіву-Музею ім. Д. Антоновича УВАН у США [1; 13], а також статті організаторів та лідерів українських мистецьких інституцій у США, зокрема, С. Гординського [2] та Б. Певного [8; 9]. Важливим довідково-біографічним ресурсом є «Енциклопедія української діяспори. Сполучені Штати Америки» [4; 5]. Особливості організації українського художнього процесу в США досліджувала Г. Новоженець [7]. Діяльність сталих та новітніх організацій проаналізовано на основі офіційних сайтів цих осередків [14-18], [19], а також авторських інтерв'ю із засновницею Rukh Art Hub Марією Мануйленко [10] та фундаторкою Borshch of Art Анастасією Гудько [11].

Мета дослідження – виявити процес інституціоналізації діяльності української художньої спільноти в США після завершення Другої світової війни і до сьогодні. До завдань слід віднести визначення особливостей, програмних цілей та організаційних моделей інституцій в їхніх спільних та відмінних рисах.

Виклад основного матеріалу. Інституціоналізація українського культурно-мистецького процесу в США має свої глибокі традиції. Основні організації, члени яких унормовували та забезпечували розвиток національного образотворчого мистецтва на американській землі, були утворені по Другій світовій війні представниками третьої хвилі еміграції, що мали досвід розбудови українського культурного життя в ДіПі таборах. Усвідомлюючи загроженість національному мистецтву в СССР та адаптуючись до життя в еміграції, художники взялися за формування українського професійного середовища на американській землі. Основні зусилля вони зосередили на створенні інфраструктури, яка мала б забезпечити функціонування і системний розвиток цілісного «арт-кластеру». Пік процесу інституціоналізації та апробації різних моделей організації українського художнього процесу на теренах США припав на 1950-ті роки.

Визначну роль у консолідації національних мистецьких кіл у США у другій пол. XX століття відіграли Літературно-мистецькі клуби (ЛМК) – громадські об'єднання діячів української культури, що згуртували широкі кола національної творчої еліти – літераторів, художників, театральних та музичних діячів, а також журналістів. ЛМК стали інтелектуально-мистецьким середовищем, у якому реалізовувалися різноманітні культурно-освітні програми, здійснювалися заходи, спрямовані на підтримку новоприбулих мистців та виховання молоді. Клуби в Нью-Йорку, Філадельфії та Детройті діяли на демократичних засадах та існували за рахунок членських внесків, платних заходів й пожертв [1, 3, 5, 13]. Діяльність ЛМК регламентувалася статутом та здійснювалася під орудою Правління, яке обиралося на Загальних зборах.

У 1952 році створене Об'єднання Мистців Українців в Америці (ОМУА). Уперше на теренах США була організована професійна спілка українських художників та скульпторів, яка упродовж кількох десятиліть системно впливала на розвиток національного образотворчого мистецтва в екзилі, і не лише в США. Певною мірою, ОМУА стало заокеанським антиподом Спілки радянських художників України, яка діяла з 1938 року під повним державним та партійним ідеологічним контролем, що унеможливлювало вільний прояв та розвиток національної культурної ідентичності «на материку». ОМУА згуртувало чисельну професійну спільноту навколо ідеї збереження, репрезентації та творення національного образотворчого мистецтва в його найрізноманітніших формах, жанрах та сенсах, а також із метою полегшення професійної акліматизації українських мистців-іммігрантів та формування споживацького ринку національного мистецтва в діаспорі. Умовами участі художників в ОМУА стала їхня приналежність до українства, професійність та свідоме бажання розвивати національне мистецтво.

ОМУА провадило послідовну експозиційну роботу. Завдяки різним форматам виставок члени ОМУА та запрошені митці мали змогу представляти, документувати та продавати свої твори. В рамках програмної діяльності ОМУА видавалися монографії та альбоми, а також друкований орган об'єднання – часопис «Нотатки з мистецтва». Як і ЛМК, ОМУА мало чітку ієрархічну структуру та керувалося Статутом. Водночас, ОМУА, що активно функціонувало в Нью-Йорку та Філадельфії, не вдалося створити розгалужену мережу відділів по країні. Організація могла розраховувати лише на власні сили і функціонувала, передовсім, завдяки подвижницькій праці її керівників[1] та активістів. Не всі українські митці розділяли принципи стильової всеохопності та національної закритості, покладеної в основу ідейно-програмного концепту об'єднання [1, 2, 8, 9].

Вагомий поштовх до утворення альтернативних до ОМУА чи паралельних інституційних моделей в середовищі української мистецької діаспори в США надали представники молодшого покоління художників-іммігрантів, об'єднані спільністю естетичних уподобань та більш відкриті до світового культурного процесу. У 1950-ті й почасти 1960-ті роки на теренах США діяли «Група дев'яти», Товариство Молодих образотворчих Мистців Українців та творчі об'єднання «Моноліт» і «Васаг» [6, 7, 9]. Це – невеликі мистецькі групи, учасники яких не прагнули до формалізації своїх структур, фокусуючись на творчих задачах. До певної міри їх можна окреслити як контркультуру, представники якої тяжіли до експериментів у творчості, шукали нові сенси та кольороформи, трансформували та переосмислювали національні концепти. У продовження діяльності «Васагу» та за безпосередньої участі його учасників – скульпторів Костянтина Мілонадіса та Михайла Урбана, 1971 року в Чикаго постав Український Інститут модерного мистецтва, який підтримував і заохочував українсько-американських художників творити гостроактуальне мистецтво та згуртував навколо себе коло мистців молодшого покоління [18].

На тлі формування території українського образотворчого мистецтва в США та прагнення «заповнити» усі щаблі системи, у середовищі української мистецької діаспори реалізовано кілька освітніх ініціатив, спрямованих, передовсім, на художню освіту дітей-іммігрантів.

Високий рівень базової академічної підготовки та знання національної культури надавала Українська мистецька студія в Філадельфії, створена митцями Петром Мегиком та Петром Андрусівим.

Зростання попиту на українське мистецтво в колі діаспори у 1950 – 1960-ті роки інспірувало і відкриття кількох приватних галерей. На тлі бурхливого розвитку американського галерейного бізнесу це були скромні осередки, що мали локальний вплив. Однак вони засвідчили рух до формування комерційного ринку українського мистецтва на теренах США та збагатили інституційний ландшафт. Зокрема, у закладі Ольги Соневицької в Нью-Йорку було репрезентоване широке коло творів класичних та сучасних національних митців. Ще одна нью-йоркська галерея чи, скоріше, літературно-мистецький салон Ірени Стецури (Irene Stecura Gallery) став місцем інтелектуального спілкування літературно-мистецької Нью-Йоркської групи та майданчиком для експонування українських художників-новаторів [1; 12]. У середині 1970-х років у Воррені (поблизу Детройту) почала діяти українська галерея ЕКО.

Процес музеєфікації творчості українських мистців-іммігрантів, а також української культурної спадщини, привезеної з України, забезпечували створені наприкінці 1940-х та в 1950 роки музейно-архівні структури в Нью-Йорку, Чикаго, Клівленді[2], Український Інститут у Нью-Йорку та Український інститут модерного мистецтва в Чикаго, а також створений у 1976 році Український музей у Нью-Йорку. Саме ці інституції, що постали на міцнішому фінансовому та організаційному фундаменті, продемонстрували свою найбільшу життєздатність та сталість, ставши містком між поколіннями та історичними епохами [5, 17, 18].

Наступний етап функціонування українських культурно-мистецьких інституцій у США припав на 1980-2000-ті роки[3]. У той період відбувалася зміна поколінь, коли візіонери третьої хвилі еміграції сходили «зі сцени», що послабляло людський, фінансовий, а відтак і креативний потенціал інституцій та діаспорного художнього середовища загалом. Тим часом молодше покоління українських мистців-

іммігрантів активно інтегрувалося в американський арт-ринок й не докладало системних зусиль до подальшого «цементування» українських мистецьких інституцій або утворення нових.

Після відновлення Україною державної незалежності у 1991 році змінилися і стратегічні цілі діаспорної мистецької спільноти. Передавши символічні «скрижалі заповіту» суверенній Україні, вона сконцентрувала свою основну увагу на збереженні творчого спадку переселенців на американський континент та мистецькому осмисленні досвіду еміграції. У той період українське мистецьке життя у США зосередилося навколо музейно-архівних організацій, Українського інституту в Нью-Йорку та Українського інституту модерного мистецтва в Чикаго. Літературно-мистецькі клуби, ОМУА та вищезгадані творчі групи в різні роки припинили свою діяльність. У 1990 році побачило світ останнє число видання «Нотатки з мистецтва».

Російсько-українська війна спричинила програмні та інституційні трансформації в українському культурно-мистецькому середовищі на теренах США. З початком повномасштабного вторгнення росії в Україну Сполучені Штати Америки лібералізували свою імміграційну політику щодо постраждалих від російської агресії, що уможливило переїзд до США невеликої, але яскравої плеяди українських художників, галеристів, мистецтвознавців та культурних менеджерів. Прибулі дієвці культури почали формувати актуальний культурний дискурс та вплинули на культурне обличчя й артхітектоніку національної мистецької спільноти за океаном. Водночас, і усталені організації, керовані «старою» діаспорою, почали змінювати свої стратегії та підходи, реагуючи на історичні потрясіння, які переживає Україна, та культурні виклики, що стоять перед українським народом.

Першорядну роль у промоції українського образотворчого мистецтва в США та вирішенні важливих задач, які стоять перед національною культурою, відіграє сьогодні Український музей у Нью-Йорку. Наразі він є чи не найпотужнішим національним музейним закладом поза межами України, що зберігає українську культурну спадщину, а також яскраво віддзеркалює процеси, які відбуваються в національній культурі на сучасному етапі розвитку. Його нинішній очільник Пітер Дорошенко поставив амбітну мету – вийти за рамки музею іммігрантів та про імміграцію і представляти українську культуру в США у її найвиразніших проявах та актуальних викликах. Фактично йдеться про глибинне перетворення діаспорної структури в глобалізовану українську інституцію, що імплементує конкурентоздатний національний мистецький продукт на світову мапу.

За період із 2022 до початку 2025 року Український музей у Нью-Йорку здійснив низку мистецьких проєктів за партнерства «материкових» інституцій та участі національних художників, які проживають в Україні, а також за її межами. Відкритість кордонів та сучасні інформаційні технології уможливили швидке «реагування» музеєм на події війни. У 2024 році у просторі музею вперше за межами Європи була представлена творчість Марії Примаченко – понад 100 робіт мисткині з колекції Національного музею декоративного мистецтва України, а також із приватних колекцій. Цим проєктом кураторська команда привернула увагу до культурного геноциду, який чинить росія на території України, а також представила на американський загал творчість художниці, роботи якої відображають національну культурну типологію, народну мистецьку традицію, і, водночас, є оригінальним та самобутнім явищем. У рамках програми деколонізації, започаткованої музеєм, було реалізовано виставки «Олександра Екстер: Сцена – це світ» (2024-2025), «Воля: український модернізм» (2024-2025), а також «Татлін: Київ» (2025), спрямовані на повернення в український культурний контекст творчості мистців, апропрійованих росією [17].

Тема російсько-української війни увійшла і в мистецькі програми Українського інституту модерного мистецтва в Чикаго. У своїй діяльності Інститут давно вийшов за межі дослідження й презентації виключно української культури, і розвивається як центр образотворчого мистецтва, що популяризує мистецьку мозаїку багатокультурного американського міста. Водночас, українське мистецтво залишається у фокусі уваги кураторської команди. У 2023 році в Інституті відбулася благодійна групова виставка українських мистців Unbreakable («Незламні»), організована в рамках проєкту We and world (Ми та світ) Благодійним фондом Козицького, та персональна виставка українсько-американської художниці Юлії Гасіо «Donbas, Ukraine 2014 till the Present» (Донбас, Україна 2014 й до сьогодні) [18].

Після повномасштабного вторгнення росії в Україну в США утворилися і нові українські мистецькі інституції, які заснували молоді українські фахівці в сфері візуального мистецтва. На відміну від попередників, змушено відірваних від «материкової» культури та відданих ідеї закритих діаспорних інституційних моделей, новоприбулі іммігранти залишаються тісно інтегрованими в широкий український культурний контекст та, водночас, ставлять перед собою глобальні цілі – виводити на американський мистецький ринок творчість національних художників, розбудовувати мистецькі діалоги між Україною та США, здійснювати глобальний культурний обмін та виконувати функцію культурних дипломатів.

Цю тенденцію яскраво ілюструє галерея Максима та Юлії Волошиних Voloshyn Gallery, яка розпочала свою роботу в жовтні 2023 року в Маямі. Київські галеристи та арт-дилери працюють,

переважно, з концептуальним сучасним мистецтвом. У пулі мистців, що перебувають у фокусі уваги галереї, –Нікіта Кадан, Микола Рідний, Влада Ралко, Олексій Сай, Леся Хоменко та деякі інші художники, яких Волошини просувають на міжнародних арт-шоу на теренах США та Європи, зокрема, на Frieze (Нью-Йорк), The Armory Show (Нью-Йорк), Expo Chicago, Vienna Contemporary та інших майданчиках.

Галерея Волошиних у Маямі вписує українську тему в світовий контекст, намагаючись виявити спільне коріння і проаналізувати причини геополітичних конфліктів, катастроф та планетарних природних викликів, та об'єднуючи голоси мистців різного етнічного походження в злагоджений «хор». Поруч із українськими майстрами вони залучають до проєктів вихідців з Аргентини, Боснії та Герцеговини, Південної Кореї, Угорщини та інших країн. Мистецькі рефлексії на суспільно-важливі теми утворюють колективне світобачення та віддзеркалюють тектонічні зсуви й проблеми світового порядку. На початку 2025 року Волошини презентували міжнародних мистців і у власному галерейному просторі в Києві на виставці «Матеріал пам'яті».

Волошини підкреслюють українське обличчя галереї в Маямі, водночас, не ставлять за мету триматися традиційної етнічної культури та прямолінійно виявляти її елементи. Далекі від консервативного уявлення про українську ідентичність та відмовляючись від ізоляціонізму, вони оприявнюють різноманітні трансформації національної теми, з перетіканням свого в глобальне, і натомість глобального в своє. Це робить їхні проєкти привабливими та зрозумілими для західної аудиторії. Якісний відбір творів, актуальних за тематикою та стилем, помножений на динамічний сучасний менеджмент та вміння налагоджувати зв'язки, створюють гарні передумови для комерційної стабільності галереї. Успішна бізнесова складова, водночас, сприятиме утвердженню «українському голосу» на міжнародній артсцені, який може і має бути почутий [19].

Наприкінці 2023 року у Нью-Йорку історикиня мистецтва та артменеджерка з Харкова М. Мануйленко спільно з графічною дизайнеркою О. Севериною офіційно зареєстрували мистецьку і консалтингову платформу Rukh Art Hub та відкрили The First Ukrainian Gallery (Першу українську галерею)[4] в районі Сохо. З початком повномасштабного вторгнення українські діячки організували у різних містах США низку благодійних виставок та аукціонів сучасного національного мистецтва на користь України. За словами Марії Мануйленко, їхня мета – «виводити українське мистецтво на американську сцену та інтегрувати його у місцеве ринкове середовище» [10]. На її думку, цього можливо досягнути, підіймаючи теми світового звучання та створюючи проєкти в колаборації з американськими художниками, об'єднуючи українців з представниками інших культур. Платформа, створена жіночою командою, фокусує свою основну увагу на творчості мисткинь, які чутливо рефлексують на сьогодення та зазирають у майбутнє [10; 16].

У 2024 році команда Rukh Art Hub розпочала співпрацю з нью-йоркською Mriya Gallery. Цей простір українського мистецтва також стартував у 2023 році і взяв курс на культурну колаборацію української громади з усією спільнотою Нью-Йорка. Одним із прикладів співпраці Rukh Art Hub та Mriya Gallery стала спільна участь у міжнародній виставці Volta Art Fair в Нью-Йорку, де партнери представили 11 експонентів, серед яких були присутні як визнані представники українського сучасного мистецтва, так і молоді митці [15; 16].

Вищезгадані ініціативи представлені в офлайн та онлайн форматах. Їхні віртуальні ресурси переважно двомовні (українсько-англійські), вміщують електронні каталоги деяких виставок та довідки про художників і проєкти. Діяльність українських галерей висвітлюється в американських медіа, їхня клієнтська база глобалізована, до кола експонентів залучені національні мистці, які проживають в Україні та за межами держави. На відміну від попередників, творці нових українських мистецьких ініціатив не ставлять за мету розбудовувати системну і цілісну територію українського мистецтва, але вони комунікують між собою, ситуативно співпрацюють та формалізують свою приналежність до світового українства на різних рівнях, зокрема, в айдентиці. На тлі посиленої уваги американського суспільства до України, яке спостерігалося на початковому етапі повномасштабної війни, їм вдалося заявити про себе на відомих міжнародних мистецьких майданчиках. Керовані вузькопрофільними фахівцями, вони використовують сучасні технологічні рішення та спираються на бізнес-моделі, хоча й переживають труднощі становлення в висококонкурентному середовищі.

Ще одним новим розділом українсько-американської мистецької екосистеми є діяльність неприбуткової організації Borshch of Art, заснованої у 2024 році, що базується в Нью-Йорку. Ця інституція вбачає свою місію в дослідженні та розповсюдженні інформації про американських художників українського походження, а також «репатріації» імен та спадщини митців-іммігрантів з українським корінням. Для реалізації засадничої програми команда створила англомовну віртуальну базу даних (Discover Database[5]), куди вносить інформацію про художників різних історичних періодів – починаючи з кінця XIX століття по сьогодні. Ресурс включає статті про мистців, зразки їхньої творчості та посилання на інформаційні ресурси про них.

Ініціаторкою створення Borshch of Art, його засновницею та директоркою стала арт-менеджерка та

дослідниця Анастасія Гудько. Вона вважає, що внесок митців з українським корінням в американську культуру недооцінений і не досліджений, й прагне відновити історичну справедливість, артикулюючи їхню роль в історії американської культури. Спільно з однодумцями А. Гудько розробляє програми, спрямовані на подолання упереджених колоніальних наративів щодо української спадщини та поглиблення знань про зв'язки американського мистецтва з Україною. Borshch of Art апробує публічний формат (Public Programs), задуманий як вихід в офлайн: у галерейний та музейний простір, персональні художні майстерні, на нью-йоркські вулиці та інші місця, які зберігають українські мистецькі «сліди». Масштабуючи свою діяльність, Borshch of Art започаткував стипендію для молодих дослідників, що вивчають творчість американських художників з українським корінням та переосмислюють канон історії мистецтва [11; 14].

Висновки. Отже, на основі проведених досліджень:

- визначено основні історичні етапи інституціоналізації діяльності української художньої спільноти в США: період творення та активного функціонування професійних організацій (кінець 1940 − 1970-ті роки), період спаду інституційної діяльності (1980 − 2000-ті роки) та початок нової фази інституціоналізації (з 2022 р.);

- розглянуто основні організаційні моделі, що забезпечили діяльність української художньої спільноти в США: музейно-архівні структури, синкретичні культурні осередки, художні об'єднання та угрупування, освітні заклади, професійні видання, галереї, мистецькі платформи;

- констатовано, що художні організації, створені представниками третьої хвилі еміграції, виконували компенсаторну та консолідуючу функцію, ставлячи за мету збереження та розвиток національного образотворчого мистецтва в екзилі;

- виявлено, що на сучасному етапі сталі українські музейно-архівні інституції в США глобалізуються, виконуючи роль посольств української культури. Вони інкорпорують українське мистецтво на американську культурну мапу, привертають увагу американського суспільства до теми російсько-української війни та порушують питання деколонізації.

Таким чином, наведені приклади дозволяють підсумувати, що українські мистецькі осередки, створені в США на тлі російсько-української війни, одностайно беруть курс на інтеграцію в американське середовище, але не асимілюються. Вони стають важливими інструментами культурної дипломатії, вписуючи українську тему в глобальний контекст і шукаючи спільні корені світових викликів. Попри різні історичні умови та інституційний масштаб, а також відмінність у програмних установках, українські мистецькі інституції в США демонструють тяглість історичного розвитку та співзвучні в прагненні утверджувати національну культуру за межами батьківщини.

Примітки:

У різні роки ОМУА очолювали Сергій Литвиненко, Святослав Гординський, Петро Андрусів, Любомир Кузьма та Михайло Черешньовський.

[2] Йдеться про Мистецьку кураторію та Архів-Музей, створені при Українській вільній академії наук (УВАН) у США, яка була заснована в 1950 році; Український архів-музей у Чикаго, заснований у 1952 році (з 1958 року – Український національний музей у Чикаго) і Український музей-архів у Клівленді, заснований у 1952 році.

[3] У 1979 році відбулася двадцять друга виставка ОМУА, остання колективна імпреза організації. Певною мірою, цю подію можемо вважати символічною точкою завершення тридцятирічного періоду розвитку українського образотворчого мистецтва в США [9].

[4] В історичній ретроспективі це не перша українська мистецька галерея, заснована в Нью-Йорку. Водночас, Voloshyn Gallery, Rukh Art Hub, The First Ukrainian Gallery та Mriya Gallery започаткували новий етап присутності українського мистецтва на американському ринку. Станом на зараз The First Ukrainian Gallery призупинила свою діяльність через фінансові труднощі.

[5] https://discover-database.org/

Список використаної літератури

1. Архів-музей ім. Д. Антоновича УВАН у США. Матеріали та документи (н/о).

2. Гординський С. 20-та виставка ОМУА. *Святослав Гординський про мистецтво / упоряд. Х. Береговська.* Львів : Апріорі, 2015. С. 674-677.

3. Дражевська В. Перші п'ять років. *Літературно-мистецький огляд. Бюлетень Літературно-Мистецького клюбу в Ню Йорку.* Вип. 1. Нью-Йорк, 1955. С. 4–5.

4. Енциклопедія української діяспори / ред. В. Маркусь. Нью-Йорк-Чикаго : Наук. т-во ім. Шевченка в Америці, 2012. Т. 1 : Сполучені Штати Америки. Кн. 2. 348 с.

5. Енциклопедія української діяспори / ред. О. Попович. Нью-Йорк-Чикаго : Наук. т-во ім. Шевченка в Америці, 2018. Т. 1 : Сполучені Штати Америки. Кн. 3. 525 с.

6. Любович У. Зустріч із Славою Геруляк. *Наше життя.* Вип. 1, 1969. С. 9-10.

7. Новоженець Г. Образотворче мистецтво української діаспори 1940-1970 років: поліваріантність художнього досвіду. Львів : Вид-во «Кальварія», 2015. 278 с.

8. Певний Б. Перші п'ятнадцять років. *Богдан Певний. Майстри нашого мистецтва / упоряд. О. Певна.* Нью-Йорк-Київ : Сучасність, 2005. С. 341-362.

9. Певний Б. Між інтеграцією та сегрегацією. *Богдан Певний. Майстри нашого мистецтва / упоряд. О. Певна.* Нью-Йорк-Київ : Сучасність, 2005. С. 381-394.

10. Підсуха О. Інтерв'ю з Марією Мануйленко. *Аудіозапис*. від 6 січ. 2025 р. *Особистий архів авторки статті*.

11. Підсуха О. Інтерв'ю з Анастасією Гудько. *Аудіозапис* від 11 лют. 2025 р. *Особистий архів авторки статті*.

12. Соловій Ю. З цікавіших виставок. *Нові дні.* Верес., 1972. С. 17-18.

13. Статут українського літературно-мистецького клюбу в Ню Йорку. *Машинопис (н/о).* Архів-музей ім. Д. Антоновича УВАН у США. 4 с.

14. Borshch of Art. Reclaiming Ukrainian Heritage. URL:https:// borshchofart.org/

15. Mriya. First Ukrainian art gallery in NYC. URL:https://mriya.nyc/

16. Rukh art hub. Rukh Art Hub in New York. URL:https:// www.rukharthub.com/

17. The Ukrainian Museum. URL:https://www.theukrainianmuseum.org/

18. The Ukrainian Institute of modern art. *Welcome to the Ukrainian Institute of Modern Art.* URL:https://uima-chicago.org/

19. Voloshyn Gallery. URL: https://voloshyngallery.art/

Reference

1. Arkhiv-muzey im. D. Antonovycha UVAN u SShA. Materialy ta dokumenty (n/o). [D. Antonovych Archive-museum of UVAN in the USA. Materials and papers] [In Ukrainian].

2. Drazhevska V. Pershi piat rokiv [First five years]. *Literaturno-mystetskyi ogliad. Bulleten Literaturno-mystetskogo kliubu v Niu Yorku.* 1955. Vyp. 1. P. 4-5 [In Ukrainian].

3. Hordynsky S. 20-ta vystavka OMUA [20th exhibition of Ukrainian Artist Association in U.S.A]. In *Sviatoslav Hordynsky pro mystetstvo*, ed. by K. Beregovska, 2015. P. 674-677. Lviv : Apriori [In Ukrainian].

4. Liubovych U. Zustrich iz Slavoiu Heruliak. [Meeting with Slava Heluliak]. *Nashe zhyttia.* 1969. Vyp.1, P. 9-10 [In Ukrainian].

5. Novozhenets H. Obrazotvorche mystetstvo ukrayinskoyi diaspory 1940-1970 rokiv: polivariantnist hudozhnyogo dosvidu [Fine arts of Ukrainian diaspora in 1940-1970 s: multivariate artistic experience]. Lviv : Calvaria, 2015 [In Ukrainian].

6. Markus V. (edit.). Entsyklopediia ukrainskoi diiaspory. T.1: Spolucheni Shtaty Ameryky. Knyga 2 [Encyclopedia of Ukrainian diaspora. Vol. 1: United States of America. Book 2]. New York – Chicago : Shevchenko Scientific Society, Inc. USA, 2012 [In Ukrainian].

7. Pevny B. Mizh intehratsiieiu ta sehrehatsiieiu [Between integration and segregation]. In *Bohdan Pevny. Maistry nashoho mystetstva*, ed. by O. Pevna, 2005. P. 381-394). New-York-Kyiv : Suchasnist [In Ukrainian].

8. Pevnyi B. Pershi piatnadtsiat rokiv [First fifteen years]. In *Bohdan Pevny. Maistry nashoho mystetstva*, ed. by O. Pevna, 2005. P. 341-362. New-York-Kyiv : Suchasnist [In Ukrainian].

9. Pidsukha O. Interviu z Mariieiu Manuilenko [Interview with Mariia Manuilenko]. *Audiozapys, 2025. Osobysty arhiv avtorky statti*. [In Ukrainian].

10. Pidsukha O. (2025). Interviu z Anastasiia Gudko [Interview with Anastasiia Gudko]. Audiozapys. Osobysty arhiv avtorky statti, 2025 [In Ukrainian].

11. Popovych O. (edit.). Entsyklopediia ukrainskoi diiaspory [Encyclopedia of Ukrainian diaspora: T. 1. United States of America. Book 3]. New-York – Chicago : Shevchenko Scientific Society, Inc. USA, 2018 [In Ukrainian].

12. Soloviy I. Z tsikavishyh vystavok [Of the most interesting exhibitions]. *Novi Dni.* Veresen, 1972. P. 17-18 [In Ukrainian].

13. Statut ukrainskoho literaturno-mystetskoho kliubu v Niu Yorku. [Statute of Ukrainian literary and Arts club in New York]. Mashynopys (n/o). Arkhiv-muzei im. D. Antonovycha UVAN u SShA [In Ukrainian].

14. Borshch of Art. Reclaiming Ukrainian Heritage. URL:https:// borshchofart.org/

15. Mriya. First Ukrainian art gallery in NYC. URL: https://mriya.nyc/

16. Rukh art hub. Rukh Art Hub in New York. URL: https://www. rukharthub.com/

17. The Ukrainian Museum. URL: https://www.theukrainianmuseum.org/

18. The Ukrainian Institute of modern art. *Welcome to the Ukrainian Institute of Modern Art.* URL: https://uima-chicago.org/

19. Voloshyn Gallery. URL: https://voloshyngallery.art/

UDC 7:323.15 (7=161.2)]:316.7

THE UKRAINIAN ARTISTIC COMMUNITY IN THE UNITED STATES OF AMERICA : INSTITUTIONAL TRANSFORMATIONS

Oksana PIDSUKHA – post-graduate student, Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine, Acting director of Kyiv National Art Gallery

The paper presents rare materials on the issue and introduces contemporary art institutions founded by Ukrainians in the United States; systematises the institutional experience of the Ukrainian art community in the United States and identifies its peculiarities in different historical periods. The author analyses formation of Ukrainian artistic entities in the United States of America in the period after World War II and up to the present day. Attention is focused on the most influential and significant diaspora organisations created by representatives of the third wave of emigration and influencing the development of Ukrainian fine arts in the United States. Their programme goals, organisational models, and main achievements are clarified. Some art institutions founded in the United States by Ukrainian immigrants during the period of Russia's full-scale war against Ukraine are identified.

The purpose of the paper is to identify the peculiarities of art institutions' establishment and development in the Ukrainian community in the United States in the period after the end of World War II and at the present stage.

The main stages of the institutional experience in the Ukrainian artistic community in the USA are identified. It is stated that the representatives of the third wave of emigration created a system of cultural and fine art organisations in the United States aimed at preserving and developing the national fine arts in exile. It is emphasised that the established Ukrainian museum and archive structures in the United States integrate Ukrainian art into the global context and drawing the attention of American society to the topic of the russian-Ukrainian war. New artistic institutions founded by Ukrainian immigrants to the United States against the backdrop of the russian-Ukrainian war demonstrate an active dialogue with the broader American community and integrate the Ukrainian theme into the global artistic map.

Key words: Cultural institution, Ukrainian diaspora, artistic community, Ukrainian-American artists, Ukrainian Artist's Association in U.S.A, culture.

Стаття надійшла до редакції 3.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.05.2025
Прийнято до друку 19.05.2025

УДК 792.071.2.027:378]:[792.5(477):061.1ЄС

ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦЬКОГО МЕНЕДЖМЕНТУ В УПРАВЛІНСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ОЛЕГА СЕМЕНОВИЧА ТИМОШЕНКА

Ірина ДАЦЬ – професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури, Національна музична академія України ім. П. Чайковського, Київ, народна артистка України
http:/orcid.org/0000-0003-3851-2047
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.971
irynadats@gmail.com

Ефективна діяльність будь-якої структури традиційно пов'язується з широким спектром використанням менеджменту та маркетингу, за допомогою яких можна впроваджувати безліч трансформаційних сегментів. Акцентується увага на започаткуванні цієї технології у практиці управління Київською державною консерваторією ім. П. Чайковського її ректором (1982-2004 рр.) – Олегом Семеновичем Тимошенком. *Методологія д*ослідження грунтується на таких методах наукових досліджень як культурологічний, історико-порівняльний та метод узагальнення. *Наукова новизна* дослідження полягає в уточнені значимості О. Тимошенка як ефективного ректора-менеджера вищого навчального закладу музичного спрямування.

Висновки. Незважаючи на складні управлінські виклики, завдяки ініціативності та рішучості ректора було забезпечено безперервне функціонування Оперної студії Київської консерваторії, що продовжує виконувати важливу роль у формуванні культурного простору вищої мистецької освіти. Розширення її репертуару у співпраці з театральними установами стало зразком успішного впровадження культурної стратегії, що поєднує збереження традицій з модернізацією національного мистецького середовища. Завдяки такій діяльності він утвердився як культурний лідер, чия роль стала визначальною для зміцнення української ідентичності в період глибоких суспільних змін і викликів.

Ключові слова: Олег Тимошенко, НМАУ ім. П.І. Чайковського, мистецький менеджмент, культурна політика.

Актуальність проблеми. Нові напрями культурної творчості, які намагається нині реалізувати Україна, вимагають перегляду низки питань, на підставі яких формувалася та або інша освітня система чи структура. У цьому зв'язку викликає інтерес інноваційний (організаційний) досвід минулих років, у результаті реалізації якого закладалися основи багатьох сегментів, які сьогодні, вже на іншому вимірі соціокультурної творчості, збагачені міжкультурною комунікацією, новими художніми технологіями, реалізуються не лише в окремих ЗВО, але й мережі музичної, чи, ширше б сказати, художньої освіти країни. Йдеться, зокрема, про управлінський сегмент цього досвіду.

Одним із помітних організаторів музичної освіти, як і художнього життя країни загалом, оскільки й у минулому столітті Київська державна консерваторія ім. П. Чайковського була провідним не лише освітнім, але й методичним центром для мережі ЗВО, став Олег Семенович Тимошенко, який у 1982-2004 рр. виконував обов'язки її ректора. Саме він розпочав низку трансформаційних змін у навчальному закладі, намагаючись упровадити в управлінську практику елементи того, що нині має назву «музичний менеджмент». І саме він, таким чином, наближав українську музичну освіту до тих зразків, які нині активно реалізує чимало провідних у художньому плані країн. Тож реконструкція цього досвіду і формування на його підставі нових напрямів організаційно-культурної діяльності на часі.

Огляд останніх досліджені і публікацій. Окреслена вище проблематика є достатньо актуальною не лише в художній освіті, але й в усіх напрямах життєдіяльності країни, позаяк спрямована на формування специфічних компетенцій, за допомогою яких помітно трансформується не лише освітня, але й концертна

© Даць І., 2025 р.

практика. Адже в її основу покладено важливий принцип міжкультурної комунікації. У підтвердження наведемо декілька характерних прикладів, у змісті яких помітно використання нових аспектів управлінської діяльності, які свого часу лише розпочинав розробляти й О. Тимошенко.

Так, у матеріалі І. Свирид [6], на підставі попередньо проведеного дисертаційного дослідження та отриманих результатів, здійснено спробу проілюструвати специфіку впровадження менеджерських сегментів під час реалізації специфічного регіонального художнього проєкту, спрямованого на встановлення оригінального рекорду України [6], а також виявлено теоретичні та практичні аспекти проектування в діяльності менеджера соціокультурної сфери. Цілком логічниим видається й факт того, що мистецький проєкт, окрім ефективного менеджменту, передбачає й використання низки методів та засобів соціокультурної діяльності із залученням прийомів івент-менеджменту, PR тощо. Як бачимо, подібними аспектами управління чимало років займався й об'єкт нашого дослідження.

Продовжуючи виявлення ролі менеджменту у практиці сучасної музичної освіти, згадаємо й матеріал групи авторів [2], які акцентують увагу на педагогічній складовій в системі управління персоналом, наголошують на важливості менеджменту як сфери наукової творчості у культурно-мистецькому напрямі. Йдеться, зокрема про Школу мистецтв, маркетинг і менеджмент в організаційній практиці якої дозволяє мати високі творчі результати.

Натомість рівненські дослідники – Сергій та Володимир Виткалови [2], розглядаючи організаційно-культурну діяльність помітного нині на художньому видноколі країни диригента Національної опери України ім. М. Лисенка – Олександра Тарасенка, акцентують увагу не лише на його творчих та організаційно-культурних здобутках, здійснених у регіоні й низці турне в країнах далекого зарубіжжя, але й наголошують на успадкуванні ним творчих принципів у практиці підготовки хормейстера, які чимало років поспіль упроваджував у власній фаховій, зокрема й організаційно-культурній діяльності керівник тодішньої Київської консерваторії Олег Тимошенко.

У дослідженні І. Даць, авторки цієї статті [4], представлено результати аналізу управлінського шляху О. Тимошенка в контексті трансформації Київської консерваторії у вищий навчальний заклад університетського типу. На підставі зібраного матеріалу висвітлено ключові етапи інституційного розвитку закладу під його керівництвом, розкриваючи роль консерваторії у формуванні системи музичної освіти в умовах соціокультурних змін в Україні.

У наступній розвідці цієї ж авторки [5] акцент зроблено на з'ясуванні впливу О. Тимошенка на становлення й розвиток вищої музичної освіти в Україні крізь культурологічний сегмент її виявлення. Уперше досліджено його творчий та управлінський внесок у формування Національної музичної академії України ім. П. Чайковського як провідного осередку мистецької освіти кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Цікавою у контексті проведеного нами аналізу управлінських сегментів у художньому ЗВО, є й розвідка самого О. Тимошенка [8], в якій аналізується творчий потенціал Київської консерваторії на початку новітньої доби в історії України.

Таким чином співставлення зібраних і осмислених матеріалів дає мжливість авторці зробити відповідні кореляційні висновки стосовно перспектив розвитку провідного вищої навчального закладу України.

Мета роботи – виявити особливості концептуального менеджменту Олега Тимошенка в контексті розвитку Київської державної консерваторії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Отже, спробуємо реконструювати основні засади його управлінського стилю в музичній освіті.

Період 1983-2004 років став ключовим у трансформації вищої музичної освіти в Україні. У той час Київську державну консерваторію, яка згодом отримала статус Національної музичної академії України ім. П. Чайковського, очолював О. Тимошенко. Зазначений етап збігся зі зламними подіями в республіці – розпадом радянської політичної системи, становленням державної незалежної України та початком інтеграції її до європейського культурного простору в рамках реалізації Болонської освітньої декларації.

У таких умовах система музичної освіти зіткнулася з серйозними викликами, а саме: необхідністю перегляду змісту, структури та методики підготовки фахівців, посиленням орієнтації на національні культурні пріоритети та формуванням нових моделей освітньої політики. Особливо гостро постала потреба реформування мистецької освіти, що активізувало фахову дискусію та стимулювало розвиток наукових досліджень у напрямах інновацій, модернізації та ефективного управління.

У цьому контексті дослідження управлінської діяльності О. Тимошенка має особливу значущість. Його здатність долати інституційні труднощі, ініціювати стратегічні трансформації та розширювати обрії організаційно-культурної й концертної діяльності академії становить грунтовну базу для осмислення сучасних підходів до управління й мистецькою освітою зокрема.

У 1997 році за ініціативи ректора О. Тимошенка в Київській консерваторії відкрито кафедру оперної підготовки та музичної режисури. Це стало основою для нового музично-сценічного напряму в навчальному закладі. Для досягнення цієї мети залучено провідних фахівців театрально-музичної сфери: диригентів, режисерів, співаків, балетмейстерів тощо.

Особливістю керівництва О. Тимошенка був гнучкий і далекоглядний підхід до управління кадрами, тобто художньо-педагогічний менеджмент. Адже він розумів, що талановиті митці не завжди відповідають стандартним вимогам дисципліни, тому створював умови для гнучкого графіка роботи, особливо для сумісників. Наприклад, заняття часто планувалися на понеділок – вихідний день у більшості театрів і концертних організацій, або переносились на зручний для низ час згідно з гастрольними графіками. Яскравий приклад – народний артист України, проф. Р. Кофман, який не міг вести звичайні заняття і відмовлявся від ведення документації. О. Тимошенко, цінуючи його талант, дозволив йому ставити експериментальні вистави зі студентами, зберігаючи таким чином цінний творчий потенціал у закладі.

До академії запрошено видатних діячів мистецтва з інших міст, зокрема Харкова: М. Черкашену-Губаренко (музикознавицю), В. Лукашова (музичного режисера), О. Вострякова (соліста-драматичного тенора). Ці постаті значно збагатили педагогічний склад та підвищили рівень мистецької освіти.

Виховання у здобувачів вищої освіти-митців відповідальності за головну складову мистецьких кадрів – професіоналізм та формування наслідування кращих зразків серед викладацького складу ЗВО, стало провідним напрямом його управлінського сегменту. Існуюча централізація створила ефективний механізм координування української мистецької освіти з відчизняними та європейськими освітніми зразками (рис. 1).

Рис.1. Схема зони методичного керівництва музичною освітою центрального регіону (статистичні дані 1998 рік) [1].

До 1995 року Київська державна консерваторія існувала як суто музичний заклад вищої освіти. Тож О. Тимошенко докладав чимало зусиль для розширення та заснування нових мистецьких напрямів для універсалізації музичної освіти України.

Свідченням прагнення О. Тимошенка-керівника до статусності консерваторії є той факт, що він, опікуючись майбутнім розвитком навчального закладу, за рік до отримання посади ректора, писав: «за останні десять років лауреатами міжнародних, всесоюзних конкурсів стали 600 випускників Київської консерваторії. Зараз (у закладі – авт.) працює шість факультетів: композиторський, вокальний, диригентський, історико-теоретичний, фортепіанний та оркестровий» [6; 8]. Отже, за час свого проректорства та на посаді ректора ним розширено і відкрито низку нових кафедр, а факультетів стало сім; та й склад кафедр поповнилися новими фахівцями; розширилися навчальні плани кафедр, почали формуватися нові напрями.

Важливою подією в житті закладу стало відкриття ще однієї кафедри іншого спрямування – «Сценічного мистецтва». Ця кафедра доповнила прогалину, що утворилася в царині підготовки фахівців (оперних музичних режисерів).

Із перших кроків кафедру формували висококваліфіковані драматичні (рідше –музичні) режисери, а також диригенти і виконавці. Добираючи викладачів, ректор прагнув зробити новий крок у напрямі університетської моделі музичної освіти.

Спираючись на досвід діючих у той час видатних режисерів (І. Молостову, Д. Гнатюка, В. Скляренка), він залучив до постановки в оперній студії режисера (?) Завіну, (?)Колодуба,

(?)Щоголіва. Очолював кафедру оперної підготовки (до створення кафедри музичної режисури) Д. Гнатюк [9].

Олег Семенович був одним із засновників та секретарем нинішньої Національної Академії мистецтв України. Принагідно відзначу, що в статусі академіка був також співак, режисер державного Академічного театру опери і балету ім. Т. Шевченка та керівник оперної студії Дмитро Гнатюк. При цьому студія-лабораторія набула більшого значення, бо рівнялася на здобутки Державного Академічного театру опери і балету ім. Т. Шевченка. Чимало вихідців із консерваторії працювали в ньому, а досвідчені митці – викладали. Так, у консерваторії за ректорства О. Тимошенка працювали: головний диригент театру С. Турчак, головний хормейстер – Л. Венедиктов; він же був і генеральним директором театру.

Видатні режисери збагачували репертуар театру потужними постановками. Зокрема, В. Скляренко, вдумливий талановитий митець, радував глядачів класичними масштабними постановками. І. Молостова – режисер-новатор, постановниця нової версії опери Д. Шостаковича «Катерина Ізмайлова», а також новітнього погляду на трактування опери В.-А. Моцарта «Дон Жуан». Усі ці постановки не були поза увагою Олега Семеновича, оскільки, крім любові до музичного театру, його надихали колеги по кафедрі та випускники, що працювали в театрі (згодом Національній опері України).

Як свідчить в інтерв'ю диригент І. Гамкало, Олег Семенович залучав відомих музикантів із театру до плідної співпраці в розбудові засадничих функцій академічного мистецького закладу. Це – популярізація досягнень членів-кореспондентів та академіків, їхніх статей та розробок у царині музичного простору, що поєднувала наукову і навчальну роботи Академії.

Разом із М. Кондратюком, ректор якомога ефективніше розбудовував навчальний заклад, долав чимало перешкод у вигляді заборон, навігляства тодішніх керівників культури, що намагалися стандартизувати принципи організації освітнього простору цього унікального навчального закладу. Отже, мова йде про науково-педагогічну, інстуціональну парадигму праці на ниві мистецтва та культури О. Тимошенка, та делегування ним своїх повноважень соратникам, які були його міцною підтримкою.

О. Тимошенко, а також вся його команда (В. Джанков, М. Кондратюк, Є. Цвірко) вели виважену політику щодо наповнення талановитими митцями українських колективів. Чимало випускників із вдячністю згадують Олега Семеновича, котрий не нав'язливо умів порадити, спрямувати, молодого фахівця, посприяти подальшій плідній праці у становленні митця.

Багатьох зусиль керівництву консерваторії вартувало домогтися дозволів на виїзд виконавців за кордон чи запрошення зарубіжних музикантів до України, але все це робилося для розвитку навчального закладу, його престижу. І тому стейкхолдери, зацікавлені особи у навчанні в такому закладі не вичерпувались. Попри частковий перехід на контрактну систему, було чимало бажаючих навчатись за власний кошт, або за гроші організацій, які їх направляли на навчання.

Із позиції культуротворчої стратегії, рівні освітньої підготовки на кафедрі оперної підготовки та музичної режисури музичної академії – від бакалаврату до післядипломної освіти – розглядаються як системна платформа безперервного професійного зростання, що базується на емпіричних, творчих та аналітичних практиках. Формування фахівця у сфері оперної режисури, як відомо, передбачає не лише глибоке опанування теоретичних знань і художніх технологій, але й здатність продукувати культурно значущі смисли, враховуючи історичний контекст, естетичні потреби сучасності та завдання щодо національної культурної ідентичності.

Оперна студія, як стратегічний осередок творчої підготовки у структурі Академії, виконує ключову роль у становленні мистецької суб'єктності режисерів музичного театру. Її діяльність – це простір художньої ініціативи, де перші постановки випускників стають не лише їхньою професійною візитівкою, а й важливими компонентами національного мистецького процесу, що розгортається як на українській, так і міжнародній арені.

Стратегічне керівництво О. Тимошенка відіграло роль своєрідного каталізатора інституційної модернізації: трансформація консерваторії в академію стала не лише адміністративним актом, а кроком у переосмисленні культурної ролі музичної освіти.

Заснування кафедри сценічного мистецтва символізувало перехід до нової моделі культурного виробництва – формування музичного режисера як агента культурної комунікації, носія інтерпретативної свідомості й медіатора між традицією та сучасністю. формування ідентичності через мистецьку практику.

Опанування професії режисера-постановника вимагає цілісного, міждисциплінарного підходу, який охоплює як ґрунтовну теоретичну підготовку, так і розвинені практичні компетенції. У культурологічному дискурсі ця спеціальність постає як форма складної інтелектуальної та художньої

діяльності, що передбачає здатність до глибокого аналітичного мислення, створення художніх концепцій та їх реалізації з урахуванням культурних, соціальних, історичних і політичних контекстів конкретної епохи та простору. В цьому сенсі режисер-постановник виконує роль не лише митця, а й активного учасника культурного діалогу, що формує смисли й репрезентує їх через мову сценічного мистецтва.

Інституційна модернізація, що відбулася завдяки стратегічному баченню О. Тимошенка, зумовила перетворення Київської консерваторії на музичну академію, що стало не лише зміною статусу, а й символом поступового утвердження нової моделі мистецької освіти. Заснування кафедри сценічного мистецтва в цьому процесі мало не лише освітнє, а й культуротворче значення. Вона стала відповіддю на потребу у системній підготовці фахівців із музичної режисури та засобом забезпечення тяглості професійної школи.

Висновки. Незважаючи на складні управлінські обставини, завдяки рішенням тодішнього ректора було збережено функціонування Оперної студії Київської консерваторії, що стало важливим елементом культурної інфраструктури вищої мистецької освіти. Розширення репертуару студії у співпраці з театральними інституціями стало прикладом успішного втілення культурної стратегії, зорієнтованої на збереження традицій та оновлення національного мистецького простору. Діяльність ректора набула значення культурного лідерства, що сприяло становленню української ідентичності в умовах змін та викликів доби.

Список використаної літератури

1. Волков С. М. Особистість і час. *Часопис Нац. муз. академії України ім. П.І. Чайковського.* № 3 (32). Київ, 2016. С. 120-122.
2. Виткалов С. В., Виткалов В. Г. Український митець у просторі сучасної культури. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2020. Вип. 4 (49). С. 48–67. DOI: https://doi.org/10.31318/2414-052x.4 (49). 2020.220841.
3. Галета Я. В., Спінул І. В., Окольнича Т. В. Школа мистецтв: Менеджмент та маркетинг. *Наук. зап. Серія: Педагогічні науки*, 2024. № 214. С. 31-35. DOI: https://doi.org/10.36550/2415-7988-2024-1-214-31-35.
4. Даць І. Інстуціональний поступ та менеджмент Олега Тимошенка від моновишу до закладу вищої освіти університетського зразка *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв,* 2024. № 1. С. 107-111. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2024.302041.
5. Даць І. В. Роль особистості ректора О. С. Тимошенка у розвитку вищої музичної освіти в стінах НМАУ імені П. І. Чайковського: культурологічні виміри. *Культура і сучасність: альм.,* 2022. № 2. С. 55–59. DOI: 10.32461/2226-0285.2.2022.270547.
6. Свирид І. Є. Мистецький проєкт в діяльності менеджера соціокультурної сфери (на прикладі мистецького проєкту – встановлення рекорду України). *Культурологічний альм.,* 2023. Вип. 1, С. 213–218. DOI: https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.1.28.
7. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка: історія і сучасність. Київ : Муз. Україна, 2002. С. 762.
8. Тимошенко О. Провідний вуз республіки. *Музика*. 1992. № 2. С. 29–30.
9. Тимошенко О. Сучасна музична освіта – стан і перспективи. *Україна музична.* 1998. № 98. С. 13–15.

Reference

1. Volkov S. M. Osobystist i chas. Chasopys Nats. muz. akademii Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho. № 3 (32). Kyiv, 2016. S. 120-122.
2. Vytkalov S. V., Vytkalov V. H. Ukrainskyi mytets u prostori suchasnoi kultury. Chasopys Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. 2020. Vyp. 4 (49). S. 48–67. DOI: https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(49).2020.220841.
3. Haleta Ya. V., Spinul I. V., Okolnycha T. V. Shkola mystetstv: Menedzhment ta marketynh. Nauk. zap. Seriia: Pedahohichni nauky, 2024. № 214. S. 31-35. DOI: https://doi.org/10.36550/2415-7988-2024-1-214-31-35.
4. Dats I. Instutsionalnyi postup ta menedzhment Oleha Tymoshenka vid monovyshu do zakladu vyshchoi osvity universytetskoho zrazka Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 2024. № 1. S. 107-111. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2024.302041.
5. Dats I. V. Rol osobystosti rektora O. S. Tymoshenka u rozvytku vyshchoi muzychnoi osvity v stinakh NMAU imeni P. I. Chaikovskoho: kulturolohichni vymiry. Kultura i suchasnist: alm., 2022. № 2. S. 55–59. DOI: 10.32461/2226-0285.2.2022.270547.
6. Svyryd I. Ye. Mystetskyi proiekt v diialnosti menedzhera sotsiokulturnoi sfery (na prykladi mystetskoho proiektu – vstanovlennia rekordu Ukrainy). Kulturolohichnyi alm., 2023. Vyp. 1, S. 213–218. DOI: https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.1.28.
7. Stanishevskyi Yu. Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy im. T. Shevchenka: istoriia i suchasnist. Kyiv : Muz. Ukraina, 2002. S. 762.
8. Tymoshenko O. Providnyi vuz respubliky. Muzyka. 1992. № 2. S. 29–30.
9. Tymoshenko O. Suchasna muzychna osvita – stan i perspektyvy. Ukraina muzychna. 1998. № 98. S. 13–15.

UDC 792.071.2.027:378]:[792.5(477): 061.1 ЄС

FEATURES OF OLEG SEMENOVYCH TYMOSHENKO'S ARTISTIC MANAGEMENT

Iryna DATS – People's Artist of Ukraine, Professor of the Opera Training and Music Directing Department of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv

The purpose of the article is to analyze the features of O. Tymoshenko's conceptual management in the context of the development of the Kyiv Conservatory. *The research methodology* covered such scientific research methods as cultural, historical-comparative, and generalization methods.

The scientific novelty of this research is that the article analyzes significance of the figure of Oleg Tymoshenko as an effective and unique rector-manager of a higher educational *musical institution.*

Conclusions. Despite the difficult management challenges, thanks to the initiative and determination of the rector, the continuous functioning of the Opera Studio of the Kyiv Conservatory was ensured, which continues to play an important role in shaping the cultural space of higher art education. The expansion of its repertoire in cooperation with theater institutions became an example of the successful implementation of a cultural strategy that combines the preservation of traditions with the modernization of the national artistic environment. Thanks to such activities, rector established himself as a cultural leader, whose role became decisive for strengthening Ukrainian identity in a period of profound social changes and challenges.

Key words: Oleg Tymoshenko, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, managment.

Стаття надійшла до редакції 06.05.2025
Отримано після доопрацювання 18.05.2025
Прийнято до друку 22.05.2025

Розділ ІІ. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Part II. PROBLEMS AND CONTRADICTIONS OF MODERN CULTURAL PROCESS

УДК 378.4 (477.54-25)

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ВИМІРИ ВІЙНИ

Владислав ПЕТРЕНКО – кандидат культурології,
асистент кафедри філософської антропології, філософії культури та культурології,
Український державний університет ім. М. Драгоманова, Київ
https://orcid.org/0000-0003-4885-5975
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.972
fkafka@ukr.net

Статтю присвячено дослідженню екзистенційних вимірів війни, межі якої означено трьома площинами: дійсності, реальності та віртуальності. Актуальність статті полягає в сучасних трансформаціях культурного ландшафту, де війна утворює нову реальність, з якою зіштовхується індивід, корелюючи своє буття з новою дійсністю, приймаючи війну як нову нормальність. Нормалізація війни залежить від її тривалості: чим довше триває війна, тим глибше індивід вкоріняється в її сутність. Людина XXI століття опиняється серед актуальних прикладів локальних війн, що ризикують стати глобальними: російсько-українська війна, ізраїле-палестинська війна, громадянська війна в Сирії тощо. З'ясовано основні виклики, що постають перед індивідом, який переживає досвід війни в буттєвому горизонті. Позначено основні характеристики викликів, з якими зіштовхується індивід, переживаючи глибинні екзистенційні розриви. Встановлено взаємозв'язок між темпоральністю та переходом індивіда між різними ланками сприйняття оточуючої дійсності. Доведено взаємозалежність чинників, які впливають на інтерпретацію індивідом війни та ступенів дистанціювання суб'єкта від подієвості. Виявлено сутнісний взаємозв'язок між акторами війни та виокремлено роль спостерігача і компілятора інформації у якості наратора. Розкрито роль культурних символів та знаків у свідомості індивіда, який стає активним учасником війни.

Ключові слова: війна, екзистенція, культура, дійсність, реальність, віртуальність, індивід.

Метою статті є розкриття вимірів війни в трьох різних площинах: дійсності, реальності та віртуальності та аналіз екзистенційних викликів, з якими зіштовхується індивід, перебуваючи у ситуації війни. *Завданням* у контексті дослідження екзистенційних вимірів війни є розкриття сутнісних викликів, з якими зіштовхується індивід, що проходить всі стадії прийняття війни як нової нормальності. *Основним завданням* у розрізі дослідження є аналіз війни як універсальної категорії. *Методами дослідження* є герменевтичний та системний.

Наукова новизна полягає у висвітленні теми сучасної війни з точки зору екзистенціалізму як незавершеної теорії, позначаючи її потенціал не лише в якості філософського, але і культурологічного аналізу. Переосмислення екзистенціалізму в межах сучасності ґрунтується на засадах появи нових технологій, які парадигмально змінили взаємодію людини з оточуючим простором як в межах історії науки і техніки, так і в межах змін у культурі.

У висновках підкреслюється, що вибір, який робить індивід, перебуваючи в розривах між площинами дійсності, реальності та віртуальності, визначає стратегії буття, згідно з якими індивід проходить етапи прийняття ситуації війни як певної органічної даності.

Постановка проблеми. Розкриваючи суть екзистенційних вимірів війни, можна досягти вирішення цілком конкретних завдань, а саме – прокреслення буттєвих стратегій для індивідів, які перебувають на різних полюсах досвіду, але об'єднані єдиною ситуацією війни. В даному випадку питання про екзистенцію виходить за межі індивідуального досвіду та стає питанням суспільним. Спільність досвіду не означає його однакового сприйняття та інтерпретації; скоріше навпаки, досвід є точкою біфуркації, непевність якої може трактуватися різними агентами по-різному. Інтерпретація викликів, позначених у дослідженні, залежить від контексту, в якому знаходиться індивід. Відповідно, і реакція на ці виклики може суттєво відрізнятися в залежності від положення індивіда, його статусу чи ідеології, якою він користується. Проблематичне поле, що стає контуром дослідження, сягає питань культури, що реагує на спільність досвіду по-різному, але в крайній своїй точці виходить на рівень синтезу, в якому відбувається редукція досвідів до єдиного знаменника, а саме – війни, яка сама по собі стає проблемою.

Огляд останніх публікацій і досліджень. Окремі питання запропонованої проблеми відображено

© Петренко В., 2025 р.

у низці досліджень. Серед них доречно назвати статтю І. Карівця «Екзистенціалізм – живий і важливий!» [8], в якій автор повертає в українську наукову парадигму екзистенціалізм як актуальний напрям наукового дискурсу Західної Європи. Автор статті аналізує «Посібник із сучасного екзистенціалізму», що вийшов у видавництві «Рутлидж» у 2024 р. В ньому фіксується досвід сучасних західних дослідників, що працюють у межах методологій, сформованих М. Гайдеґґером, К. Ясперсом, Г. Арендт. Автор статті підкреслює необхідність поновлення розірваної традиції екзистенціалізму як живої тканини, в межах якої можна знайти відповіді на питання, що хвилюють людину XXI ст.: питання рівності, миру, війни і, найголовніше, суб'єктності в сучасності. В роботі М. Петрушкевич «Екзистенційні мотиви у наративах учасників російсько-української війни» 2023 року [11] авторка проаналізувала 21 інтерв'ю як пасивних, так і активних свідків війни в межах дослідження пам'яті. В цій статті авторка розглядає індивідуальний досвід крізь призму екзістенціалізму та в межах наратології. Авторка досліджує страх смерті крізь призму творчості В. Франкла й А. Камю та стверджує, що в умовах війни пам'ять стає одним із рушіїв до дій, стимулів відчути себе живими. В даному контексті актуалізується теорія межового стану К. Ясперса. Дослідження М. Петрушкевич є актуальним, оскільки воно безпосередньо звертається до розривів між реальним та нереальним на війні: можна стверджувати, що герої інтерв'ю пригадують реальність, притлумлену бойовими діями. Також необхідно звернути свою увагу на дослідження В. Ященко «Екзистенція як гуманістична петренметодологія права в інформаційному суспільстві» 2024 року [15], в якому автор подає філософію екзистенціалізму з точки зору етики і ставить питання про гуманізм в інформаційному полі під час російсько-української війни. Актуальність цього питання є особливо гострою в умовах інформаційної війни, що реалізується за допомогою соціальних мереж, засобів штучного інтелекту, ЗМІ та інших каналів розповсюдження інформації. В даному випадку автор статті наголошує на ризиках, що містять у собі сучасні комунікаційні технології, та водночас, вказує на простір для можливостей зокрема через гуманізацію інформаційного ландшафту. З точки зору аналізу міського простору екзистенціалізм як метод використовує дослідниця О. Паньків у статті «Місто та війна: екзистенційний вимір» [10]. Авторка, посилаючись на дослідження Н. Абуджі та М. Коварда, розвиває концепцію урбіциду в контексті екзистенційних загроз, що постають перед українцями на тлі війни. Загалом слід констатувати, що питання екзистенціалізму, як течії, є актуальними для українського наукового дискурсу, оскільки рефлексії на тему війни мають перед собою широкий фактологічний матеріал.

Контекст осмислення поняття війни є надзвичайно широким і стосується не лише українського контексту. Питання війни досі є предметом дослідження науковців світу. Так, група дослідників із Нігерії (П. Егбекпалу, П. Огуно та П. Алозі) підготувала статтю «Діалектика війни як природнього явища: екзистенційна перспектива» [18], в якій автори спираються на відомий вислів Т. Гоббса «bellum omnium contra omnes» (в пер. з лат. «війна усіх проти усіх») та філософські рефлексії Ф. Ніцше в межах концепту «надлюдини». Автори розглядають природу війни невіддільно від природи людини та пов'язують генетичну історію людства з війною як субстанціональною рисою людини. Критичний нарис екзистенціалізму в контексті війни подає С. Хайке-Шоттен в статті «Сіонізм та війна (и) з терором: фобії вимирання, анти мусульманський расизм та критична наука» [20], в якому авторка піддає сумніву псевдо-екзистенційні контексти політичної діяльності держави Ізраїль на Близькому Сході. В даному випадку авторка критично осмислює політичне використання поняття «екзистенціальної загрози», пов'язуючи мораль та ресентимент із колоніальним експансіонізмом. Досліджуючи питання військової операції в Секторі Гази, авторка розглядає політизацію поняття «екзистенція» в межах неоконсерватизму, який включає його у свій дискурс для того, щоб виправдати насилля, підважуючи його моральним імперативом. Загалом, стаття С. Хайке-Шоттен вкладається в популярну для західноєвропейського наукового дискурсу деколоніальну теорію, що акцентує увагу на питаннях неоімперіалізму, расизму, ксенофобії та шовінізму і аналізує інструментарій, який використовують політичні гегемони для досягнення своїх цілей в різних частинах світу. За думкою дослідниці, морально обґрунтовуючи екзистенційні загрози, держава Ізраїль обґрунтовує власну агресивну політику. Тож можна зробити висновок, що в сучасній науці питання екзистенціалізму реактуалізується в атмосфері загальних політичних трансформацій, деглобалізації, військових конфліктів як локального, так і глобального масштабу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Досліджуючи тему екзистенційних вимірів війни, слід почати з означення трьох широких площин, в межах яких перебуває сучасний індивід, а саме: дійсності (яка діє і ототожнюється з рухом), реальності (яка існує), та віртуальності (яка може існувати). Перша утверджує подієвість в усій своїй сукупності, друга відображає певне об'єктивне положення речей, третя схоплює образи про перше та друге і замінює їх собою. В даному випадку у віртуальному просторі побутують образи, створені технічним шляхом і покликані для того, щоб переповісти певний наратив про дійсність та реальність. При цьому індивідуальний емпіричний досвід переноситься в рамки образів та дистилюється у вигляді кінцевого продукту, а саме –

контенту. Межі цих трьох площин є доволі умовними, оскільки, за влучним визначенням З. Баумана, «плинна сучасність»[1] знаходиться в рухливому стані. В тому числі вона рухає і межі, в яких перебуває індивід. В кожній з означених площин можна віднайти певного суб'єкта, що перебуває у специфічному стані. Наприклад, у діючій дійсності людина діє та визначається дієвістю: тобто, вона зайнята подієвістю власного буття. В даному випадку межі реальності визначає дія.

Події, здатні зіштовхнути людину з реальністю, можуть бути як зовнішнього характеру (наприклад: смерть близького родича), так і внутрішнього (наприклад: конфлікт ідентичностей). Перехід від подієвості до реальності може виявитись неочікуваним, він з'являється в горизонті буття індивіда у якості випадка. Війна в цьому розрізі виглядає стихійним лихом, яке з'являється раптово і змінює орієнтири людського буття. Саме в цей момент відбувається зіткнення індивіда з реальністю, що знаходиться поза усталеною подієвістю (повсякденністю) і людина починає переживати екзистенційну кризу: впадає в гострий конфлікт між внутрішнім станом і зовнішніми обставинами. Війна є тим чинником, що зумовлює подібне зіткнення на мікрорівні, а на макрорівні утверджує глибинний взаємозв'язок між сторонами конфлікту, які, опиняючись по різні сторони фантазму, об'єднуються в подієвості. Амбівалентність війни – та складність, яка виявляється попри видиму простоту явища. Часто в медіа використовується поняття «existential war» [22], що позначає боротьбу за існування народу, який відстоює свою ідентичність перед лицем зовнішньої загрози. Чи може війна бути екзистенційною? Це питання знімається доволі простою логічною послідовністю. Якщо існування має на увазі буття, то війна заперечує буття як таке; отже, вона заперечує місце, в якому існування може проявити себе. В цьому випадку війна за існування заперечує існування Іншого, оскільки він існує, а значить, вона заперечує існування як таке. Отже, будь-яку війну можна назвати екзистенційною. Зрештою, такий підхід є хибним, оскільки війна є явищем універсальним, адже на полі бою гинуть військові та цивільні обидвох ворогуючих сторін.

Тим не менш, можна стверджувати і зворотню сторону такої подієвості війни. Вона об'єднує різні групи людей, що знаходяться в тісному взаємозв'язку між собою, оскільки війна парадоксальним чином виступає об'єднуючим фактором. Реальне поле бою стає місцем, в якому здійснюється пряме зіткнення «Я-Ти» [3] на відміну від віртуального, де існує диспозиція «Вони-Вони». Реальність здійснює вторгнення в усталений світ людини, змінюючи її. Одним із таких проявів реальності є війна, яка, виступаючи дійсністю, з одного боку здійснює наступ на реальність, а з іншого боку дає можливість їй відбутися. В даному конкретному випадку слід говорити про те, що суб'єкт, який стає перед «обличчям» війни, проходить певні етапи (за аналогією з моделлю Е. Кюблер-Росс [19]). Спочатку індивід, вирваний із власної дієвості, зіштовхується з реальністю, потім переживає внутрішній конфлікт, а потім повертається в дієвість, але вже в нову – воєнну. Суб'єкт в даному випадку виступає актором дійсності, дійсність якого змінюється під впливом реальності.

Також необхідно враховувати існування третього суб'єкта, який виступає в ролі спостерігача (наприклад: споживач інформаційного контенту, журналіст періодичного видання). Третій суб'єкт тісно пов'язаний з першими двома суб'єктами конфлікту і певною мірою залежить від них як від виробників інформаційного контенту, але майже не перетинається з ними. Третім суб'єктом в даному випадку буде і скриптор [16] (компілятор мережової інформації), і споживач стрічки новин, опосередкований поглядом тієї чи іншої редакції, яка орієнтується на бажання читачів. Це той третій, що споглядає кінострічку [17] та вступає у взаємодію із зображенням. Його відсторонений погляд і невключеність у процеси реальності не означають відстороненості у розумінні А. Камю [7] (холодне споглядання, яке відмежовує людину як від дійсності, так і від реальності): скоріше це навпаки споживач ефектів, котрий увиразнюється слушним поняттям Ж. Лакана «фантазматичне» [5]. Фантазми – це певні емотивні уявлення про ті чи інші події, ті чи інші зображення, які намагаються займати і займають місце реальності. В даному випадку слід зауважити, що питання реальності в контексті інформаційного суспільства ставиться під сумнів. Проблеми інтерпретації, гіперінтерпретації, фейків та маніпуляції в контексті інтернет-простору відчуваються особливо гостро. Слід стверджувати про поступове виключення суб'єктів першої та другої ланки і включення їх у простір третьої, що ставить під сумнів реальність як таку. Війна в даному випадку має мислитися не лише як контекст, але і як певний знак присутності реальності в її механічній дієвості. З іншої сторони, віртуальність дистилює це явище людської культури за допомоги віртуалізації.

Також доцільно розділити війну на ефект реальності та дієвості, і війну як ефект віртуальності. В першому випадку війна розкриває суще в його істинності (наприклад: загибель на полі бою як гранична істинність війни), а в другому закриває його, потрапляючи в тінь зображень, що циркулюють у семіосферах соціальних мереж (наприклад, ми ніколи не зможемо відповісти на питання, кому належало тіло, зображене на фотографії). Між цими двома просторами існує розрив та відбувається віртуальна боротьба, яка знаходиться на зовнішній стороні збройного конфлікту. Такий розрив глибоко розколює індивіда, що змушений знаходитись одночасно в реальному та віртуальному просторі, підкорюючись

наявній подієвості. Розкриваючи означену проблематику, слід позначити: подібний розрив є першим екзистенційним викликом, який переживає людина, що знаходиться в середині війни.

Другим викликом, що з'являється перед індивідом, полягає у фактичній руйнації «життєвого простору», який за Е. Гуссерлем визначає повсякденність [6]. Втрата дому є не лише втратою місця проживання, але розривом з усталеністю минулого. Подібна усталеність необхідна для того, щоб мікрокосм людини знаходився у певному спокої і набував певної впорядкованості. Впорядкованість – одна з характеристик дієвості, адже повторюваність дієвості визначає певну нормалізацію та гармонізацію життя. Разом із тим, війна розриває цикли подієвості, витворюючи нові зв'язки. Руйнація дому як на рівні фізичного, так і на рівні символічного призводить до розривів, у які впадає індивід, не знаходячи в своєму бутті опор. Подібний розрив загрожує людині не-пам'яттю про саму себе, адже стан війни, в якому вона опиняється з приходом нової реальності, витворює нову повсякденність, що знімає стару, заповнюючи порожнини новими ідеологічними та культурними установками, направленими на мілітарізацію культури. Зрікаючись минулого в тому вигляді, яким воно було до воєнних подій, індивід намагається прилаштуватися до нових умов, в яких екзистенційні питання знімаються чітким визначенням ролі та місця індивіда в історії. В даному випадку відбувається перерозподіл ролей, які на себе може приміряти людина: в першу чергу це ролі «жертва-захисник». Такий зв'язок буде справедливим для обох сторін конфлікту, і в обидвох випадках він буде симулятивним, оскільки стосується символічного порядку, який є доволі архетиповим і відсилає до міфологічної свідомості. Боги та герої займають у цій свідомості центральне місце. Втрачаючи дім, вони об'єктивують себе на полях битв, стають реальними, і звертаючись до них, люди прагнуть повернутися в усталений світ дійсності. Слід навести приклад японських пілотів-смертників XX століття камікадзе, назва яких походить від божественного вітру, який врятував Японію від Монгольської навали в 1241 р. [12]. Таке опредмечення міфологічних уявлень демонструє, наскільки глибоко в людській свідомості містяться прадавні символи. Зруйнований дім вивільняє подібного роду образи: вони заповнюють порожнечі, що утворилися внаслідок руйнації, розламів між різними площинами, в яких екзистенція могла проявитися в бутті. Суб'єкт підпадає під вплив цих образів, стає їх заручником. Сила цих образів має свою інтенцію в простір реального.

Третім викликом, що постає перед індивідом, що переживає досвід війни, є розмивання правди. Означена вище дистиляція знаків – це не лише перенесення зображення з реального простору у віртуальний, але і зняття з нього суми додаткових реакцій та переживань, які відчуває індивід, що перебуває в середині цієї подієвості. Тому розрив між зображальною правдою контенту та правдою, яка міститься в дійсності та реальності, залишається значною. Кадри бойових дій не відображають самих бойових дій, а текст, що супроводжує ці кадри, не може в повній мірі відобразити сукупність подій, які відбуваються тут і зараз. У даному випадку Інший або Інші за допомогою соціальних мереж та ЗМІ конструюють певний образ війни, який не співпадає з тим, що переживає індивід. Потоковість інформації утворює амбівалентну монологічність, за якої з одного боку події війни висвітлюються з позиції тих, хто чинить наступ, а з іншого – тими, хто здійснює опір. Об'єктивність у даному випадку стає дискредитованою чеснотою. Дискредитація об'єктивності виникає в той момент, коли Інший заявляє про свій нейтральний статус відносно учасників конфлікту. Така нейтральність завжди наштовхується на необхідність проявлення себе в якості частини певної спільноти, що об'єднується єдиним інформаційним простором. В даному випадку слід позначити дистиляцію реальності при переході її у віртуальність. Ідеологічний наратив, присутній в інформаційному просторі, виключає суб'єкта, що завжди знаходиться на кордоні ідеологічного розламу, оскільки бойові дії проходять через нього і по ньому. Правда в даному випадку стає явищем колективним.

Четвертим викликом можна назвати ситуацію, в межах якої складається просторовий і ментальний поділ, що розкриває війна. В першу чергу слід позначити розділення на зони певної території відносно рівня небезпеки для цивільних. За приклад такого розмежування необхідно взяти мапу, створену Міністерством освіти і науки України, яке окреслює небезпечні зони для проведення освітнього процесу. На прикладі російсько-української війни можна побачити чіткий регіональний поділ небезпеки обстрілів, за яким небезпека для цивільних розподіляється пропорційно на три географічні зони із заходу на схід країни відповідно (зробити такий висновок можна, поглянувши на мапу небезпек, розроблену МОН України [9]). Західні регіони знаходяться в найбільш привілейованому положенні порівняно зі східними, оскільки ризик військових дій, за оцінкою міністерства, там мінімальний. Такий поділ жодним чином не може бути інтерпретований як умовний, оскільки гострота сприйняття війни цивільними мешканцями знижується разом зі ступенем віддаленості від лінії бойового зіткнення. Саме тому існує великий розрив між цивільними, що перебувають на територіях, прилеглих до бойових дій, і цивільними, що перебувають на територіях, що не зазнають щоденної руйнації. Екзистенційний виклик полягає в тому, що темпоральність на різних її щаблях протікає нерівномірно. Людина, що перебуває в статусі цивільного на територіях, яким не загрожує постійна небезпека, знаходиться в ситуації ментального розриву з тими

людьми, що перебувають на лінії військового зіткнення. Буденність цивільного в різних таких зонах протікає по-різному: від щоденного перебування в граничному стані на межі життя та смерті до самовспокоєння перед військовою загрозою, яка виноситься за дужки світосприйняття, а саме – за рамки знайомої географії. Слід зазначити, що на територіях, що означені МОН України як небезпечні, спостерігається взаємозалежність нормалізації війни та її темпоральності шляхом включення війни у повсякденний досвід людини. Повсякденність нормалізує характер сприйняття небезпеки індивідом через тотальність ситуації війни. Тотальність війни та її темпоральна тривалість визначають нову нормальність, за якої небезпека сприймається як така, що не становить загрози.

Такий поділ за територіальним принципом є характерним не тільки для України і проявлявся в різні історичні періоди (наприклад: під час Першої світової війни, відкинувши німецькі війська від Парижу, містяни продовжили жити своїм звичним життям, відкрилися кав'ярні, театри, відбувалися музичні концерти [21]). Розлам між цивільним та військовим життям викликає кризовий стан, у якому головним мотивом стає відчуття самотності перед воєнними загрозами. Між військовим та цивільною частиною суспільства, внаслідок такого положення речей, поступово утворюється прірва нерозуміння, за якої одна частина суспільства насолоджується життям в той час, як інша несе на собі увесь тягар війни. Неспівпадіння досвідів провокує не лише внутрішній конфлікт, але і соціальний, за якого дві реальності зіштовхуються у непереборному конфлікті. В даному випадку Інший (спостерігач) може маніпулювати однією зі сторін конфлікту, підбурюючи війну або утверджуючи мир згідно з тією чи іншою політичної кон'юнктурою, котра існує тут і зараз. Також варто зауважити важливий фактор: безпосередній досвід війни підштовхує цивільного до миру, а військового до війни в той час, як прихильність до останньої виявляє та частина суспільства, яка бажає залишатися в ролі спостерігача. Про це свідчать опитування Центру Разумкова за 2023 р., зроблені на замовлення газети ZN.ua [4].

Отже, слід позначити, що всі окреслені виклики позначені єдиною проблемою, що лежить в площині розриву між реальністю, дієвістю та віртуальністю, які часто не співпадають між собою. Загалом необхідно зазначити, що онтологічною засадою війни є амбівалентна природа розриву, який заповнюється фантазмами, кров'ю та «духом війни».

Також, слід зробити наступні висновки: екзистенція може проявити себе лише в ситуації непевності, коли перед індивідом стоїть вибір. У випадку з військовим станом такий вибір продиктований випадком, яким і є війна. Виходячи з цього трактування війни, можна стверджувати, що з одного боку вона розкриває можливості для прийняття цього вибору як певної даності, а з іншого напластовує виклики, що лежать у площинах дійсності, реальності та віртуальності. Індивід у даному випадку проходить різні рівні сприйняття оточуючої дійсності, яка трансформується під натиском зовнішніх умов. В даному випадку вибір, що постає перед індивідом, часто продукований статусом, в якому суб'єкт опиняється під час воєнних дій (цивільний\військовий), або тим статусом, який він приймає на себе (доброволець). Ці стратегії буття спрямовані на виживання, яке стає основною цільовою настановою. Саме такі стратегії змінюють загальний простір, в якому перебувають люди, об'єднані війною як певним простором подієвості. Перед індивідом постають чотири екзистенційні виклики: 1) ментальний і територіальний поділ всередині однієї групи за регіональним принципом; 2) розмиття понять «істина» і «правда»; 3) руйнація життєвого простору; 4) екзистенційний розрив між реальним та віртуальним, що сприяють утвердженню нормалізації війни як єдиноможливого стану, в якому перебуває суспільство. Індивід виявляється беззахисним перед цими викликами, оскільки опиняється в надзвичайно мінливій ситуацій, за якої темпоральність інтенсифікується на початку війни, і знижується по мірі прийняття індивідом нової нормальності. В даному випадку означена роль третього суб'єкта, який виконує роль скриптора, тобто того, хто переповідає історію, виступає наратором. Його роль є надзвичайно важливою, оскільки саме він надає інформації того змісту, посеред якого опиняється індивід. Приймаючи воєнний стан як певну нормальність, індивід впадає в летаргійний сон, який є ще небезпечнішим за активну фазу подієвості, адже таке самовспокоєння згортає можливість бунту людини проти війни, а значить, і закриває екзистенцію як таку.

Список використаної літератури

1. Бауман З. Плинні часи. Життя в добу непевности. Київ : Критика, 2013. 176 с.
2. Бауман З., Донскіс Л. Моральна сліпота. Київ : Дух і літера, 2014. 266 с.
3. Бубер М. Я і ти. Шлях людини за хасидським вченням. Київ : Дух і літера, 2012. 272 с.
4. Ведернікова І. Війна чи мир. Українці хочуть повернути кордони 1991 року, але чиїми руками? *Результати соціологічного дослідження*. URL: https://zn.ua/ukr/UKRAINE/vijna-chi-mir-ukrajintsi-khochut-povernuti-kordoni-1991-roku-ale-chijimi-rukami-rezultati-sotsiolohichnoho-doslidzhennja.html (дата звернення: 02.01.2025).
5. Вертель А. Жак Лакан: від фантазмів уявного до пошуків свідомості. *Філософія науки: традиції та інновації.* Суми, 2013. № 2. С. 85-93.

6. Гусерль Е. Ідеї чистої феноменології і феноменологічної філософії. Харків : Фоліо, 2020. 348 с.
7. Камю А. Вибрані твори. Київ : Дніпро, 1991. 655 с.
8. Карівець І. Екзистенціалізм – живий і важливий! *Гуманітарні візії.* Львів, 2024. № 2. С. 22-30.
9. Мапа ризику МОН України. URL: https://offlineschool.mon.gov.ua/risk-map/index.html (дата звернення: 5.01.2025).
10. Паньків О. Місто та війна: Екзистенційний вимір. *Вісник Львів. ун-ту. Серія «Філософсько-політологічні студії».* Львів, 2023. № 49. С. 99-104.
11. Петрушкевич М. Екзистенційні мотиви у наративах учасників російсько-української війни. *Наук. зап. Нац. ун-ту «Острозька академія». Серія «Філософія».* Острог, 2023. № 25. С. 9–14.
12. Рубель В. Японська цивілізація: традиційне суспільство і державність. Київ : Аквілон-Прес, 1997. 256 с.
13. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: нарис феноменологічної онтології. Київ : Основи, 2001. 855 с.
14. Ясперс К. Духовна ситуація часу. *Читанка з історії філософії. Зарубіжна філософія XX століття.* Київ : Довіра, 1993. С. 100-114.
15. Ященко В. Екзистенція як гуманістична методологія права в інформаційному суспільстві. *Інформація і право.* Київ, 2024. № 1 (48). С. 36-44.
16. Barthes R. The Death of the Author. New York: Hill and Wang, 1977. P. 142-148. URL: http:// ereserve.library.utah.edu/Annual/ENGL/3600/Jamison/death.pdf (дата звернення: 03.01.2025).
17. Deleuze G. Cinéma I: l'Image-Mouvement. Paris: Minuit, 1983. 297 p.
18. Egbekpalu, P., Oguno, P., Alozie, P. Dialectics of War as a Natural Phenomenon: Existential Perspective. *Conatus: Journal of Philosophy*. Athens, 2023. № 8 (2). P. 129-145.
19. Kubler-Ross E.On death and dying. New York: Scribner, 2014. 304 p.
20. Mackenzie Institute: Existential War. URL: https://mackenzieinstitute.com/2008/04/existential-war/ (дата звернення: 10.01.2025).
21. Shotten Heike C. Zionism and the war(s) on terror: extinction phobias, anti-Muslim racism, and critical scholarship. *Critical Studies on Terrorism*. 2024. № 17 (4). P. 996-1018.
22. Winter J., Robert J.-L. Capital Cities at War: Paris, London, Berlin 1914-1919. *Reviews in History.* Cambridge, 1997. № 36. URL: https://www.researchgate.net/publication/249214141_Capital_Cities_at_War_Paris_ London_Berlin_1914-1919 (дата звернення: 10.01.2025).

References

1. Bauman Z. Plynni chasy. Zhyttia v dobu nepevnosty. Kyiv : Krytyka, 2013. 176 s.
2. Bauman Z., Donskis L. Moralna slipota. Kyiv : Dukh i litera, 2014. 266 s.
3. Buber M. Ya i ty. Shliakh liudyny za khasydskym vchenniam. Kyiv : Dukh i litera, 2012. 272 s.
4. Vedernikova I. Viina chy myr. Ukraintsi khochut povernuty kordony 1991 roku, ale chyimy rukamy? Rezultaty sotsiolohichnoho doslidzhennia. URL: https://zn.ua/ukr/UKRAINE/vijna-chi-mir-ukrajintsi-khochut-povernuti-kordoni-1991-roku-ale-chijimi-rukami-rezultati-sotsiolohichnoho-doslidzhennja.html (data zvernennia: 02.01.2025).
5. Vertel A. Zhak Lakan: vid fantazmiv uiavnoho do poshukiv svidomosti. Filosofiia nauky: tradytsii ta innovatsii. Sumy, 2013. № 2. S. 85-93.
6. Huserl E. Idei chystoi fenomenolohii i fenomenolohichnoi filosofii. Kharkiv : Folio, 2020. 348 s.
7. Kamiu A. Vybrani tvory. Kyiv : Dnipro, 1991. 655 s.
8. Karivets I. Ekzystentsializm – zhyvyi i vazhlyvyi! Humanitarni vizii. Lviv, 2024. № 2. S. 22-30.
9. Mapa ryzyku MON Ukrainy. URL: https:// offlineschool.mon.gov.ua/risk-map/index.html (data zvernennia: 5.01.2025).
10. Pankiv O. Misto ta viina: Ekzystentsiinyi vymir. Visnyk Lviv. un-tu. Seriia «Filosofsko-politolohichni studii». Lviv, 2023. № 49. S. 99-104.
11. Petrushkevych M. Ekzystentsiini motyvy u naratyvakh uchasnykiv rosiisko-ukrainskoi viiny. Nauk. zap. Nats. un-tu «Ostrozka akademiia». Seriia «Filosofiia». Ostroh, 2023. № 25. S. 9–14.
12. Rubel V. Yaponska tsyvilizatsiia: tradytsiine suspilstvo i derzhavnist. Kyiv : Akvilon-Pres, 1997. 256 s.
13. Sartr Zh.-P. Buttia i nishcho: narys fenomenolohichnoi ontolohii. Kyiv : Osnovy, 2001. 855 s.
14. Yaspers K. Dukhovna sytuatsiia chasu. Chytanka z istorii filosofii. Zarubizhna filosofiia KhKh stolittia. Kyiv : Dovira, 1993. S. 100-114.
15. Yashchenko V. Ekzystentsiia yak humanistychna metodolohiia prava v informatsiinomu suspilstvi. Informatsiia i pravo. Kyiv, 2024. № 1 (48). S. 36-44.
16. Barthes R. The Death of the Author. New York: Hill and Wang, 1977. P. 142-148. URL: http:// ereserve.library.utah.edu/Annual/ENGL/3600/Jamison/death.pdf (data zvernennia: 03.01.2025).
17. Deleuze G. Cinéma I: l'Image-Mouvement. Paris: Minuit, 1983. 297 p.
18. Egbekpalu, P., Oguno, P., Alozie, P. Dialectics of War as a Natural Phenomenon: Existential Perspective. Conatus: Journal of Philosophy. Athens, 2023. № 8 (2). P. 129-145.
19. Kubler-Ross E.On death and dying. New York: Scribner, 2014. 304 p.
20. Mackenzie Institute: Existential War. URL: https://mackenzieinstitute.com/2008/04/existential-war/ (data zvernennia: 10.01.2025).
21. Shotten Heike C. Zionism and the war(s) on terror: extinction phobias, anti-Muslim racism, and critical scholarship. Critical Studies on Terrorism. 2024. № 17 (4). P. 996-1018.
22. Winter J., Robert J.-L. Capital Cities at War: Paris, London, Berlin 1914-1919. Reviews in History. Cambridge, 1997. № 36. URL: https://www. researchgate.net/publication/249214141_Capital_Cities_at_War_Paris_ London_Berlin_1914-1919 (data zvernennia: 10.01.2025).

UDC 378.4 (477.54-25)

EXISTENTIAL DIMENSIONS OF WAR

Vladyslav PETRENKO – Candidate of Culturology (Ph.D), Assistant,
Mykhailo Drahomanov State University, Kyiv.

The article is dedicated to the study of the relevant topic of war in the context of the global transformations the world is undergoing. It addresses issues related to the existential challenges faced by an individual when experiencing radical changes in existence. The article traces the line of the individual's acceptance of war as a new normality. By analyzing current military conflicts, such as the Russo-Ukrainian War, the Israeli-Palestinian conflict, and the Syrian War, it is possible to conclude the ontological uniformity of war as such, when thinking in existential terms. In this case, the article aims to make existential discourse relevant again in Ukrainian science and to explore the dimensions of war in three different planes: reality, actuality, and virtuality. Paper analyzes the existential challenges faced by an individual in a war situation.

Research methodology. The research is based on hermeneutic and systemic approaches, which allow for the systematization and interpretation of the experience of war within the context of cultural studies and the philosophy of culture.

Results. The results lie in the identification of four main existential challenges embedded within the dimensions of war (reality, actuality, and virtuality). These challenges faced by the individual contribute to the establishment of the normalization of war as the only possible state in which society finds itself. Specifically, the following factors should be noted: 1) mental and territorial division within a single group based on regional principles, 2) blurring of the concepts of truth and reality, 3) destruction of living space, and 4) existential rupture as factors influencing the normalization of war.

Novelty. The novelty lies in outlining the interconnection between the dimensions of war (the planes it pertains to), the challenges within them, and temporality as a factor that transforms human existence by normalizing the state of war as the only possible reality.

The practical significance. The research can be used as a starting point for seeking solutions to the general existential crisis faced by a society in a state of war. Oppressed by external circumstances and internally accepting war as a new normality, society may find a way out of this situation by choosing different development strategies, making decisions at a critical bifurcation point. This could provide an opportunity for the reorganization of society based on the principles of humanism.

Key words: war, existence, culture, validity, reality, virtuality, individual.

Стаття надійшла до редакції 2.01.2025
Отримано після доопрацювання 16.01.2025
Прийнято до друку 18.01.2025

УДК 008:[316.65.752:172.13] «19/20»

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНУ ІДЕНТИЧНОСТІ В ТЕОРІЯХ ДОСЛІДНИКІВ XX - XXI СТОЛІТТЯ

Олесь ДОВГАНИК – здобувач освітньо-наукового ступеня
Національний університет «Києво-Могилянська академія», м. Київ
https://orcid.org/0000-0002-7429-2013
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.973
oles.dovhanyk@ukma.edu.ua

Представлено психологічний, соціологічний, структурно-функціональний, феноменологічний, комунікативний, постмодерністський інтелектуальний підходи, на підставі яких вивчають феномен ідентичності. Розкриваються особливості індивідуальної та колективної ідентичності. З'ясовуються змістовні відмінності та особливості дефініювання поняття «ідентичність» в епоху модерну та постмодерну. Роглядається динаміка і процеси трансформації осмислення ідентичності в інтелектуальній думці XX ст. Дослідження вищевказаних проблем здійснюється на основі застосування таких методів і підходів: культурно-аналітичний; компаративний; хронологічний; типологічний; системний. Розкривається багатогранність та динамізм внутрішніх елементів ідентичності. Встановлюється, що основними соціокультурними елементами або компонентами формування ідентичності постають: традиції; норми; ритуали; знаки; символи; комунікація. Визначається взаємозв'язок між різними типами колективних ідентичностей в межах певного соціокультурного простору. Демонструється набуття ідентичністю характеристик нелінійності, децентрованості та номадичності в епоху постмодерну.

Ключові слова: ідентичність, колективна ідентичність, комунікація, світогляд, цінності, культурна ідентичність, національна ідентичність, історична ідентичність, суспільство, криза ідентичності.

Актуальність дослідження. Ідентичність постає одним із центральних елементів відтворення та транслювання певного соціокультурного виміру. Вона впливає на світогляд, цінності та установку людини, що свідчить про значну цінність вивчення цієї проблематики. В останні десятиліття спостерігається розширення меж ідентичності з процесами діджиталізації та інформатизації. Вони забезпечують зміну та мінливість елементів ідентичності в соціокультурних вимірах XXI століття, що посилює інтерес до обраної тематики.

В умовах повномасштабної російсько-української війни спостерігається інтенсифікація поширення

© Довганик О., 2025 р.

гібридних загроз українській ідентичності. Наслідком цього постає актуалізація вивчення тематики ідентичності. Цінність дослідження полягає в розширенні теоретико-методологічного обрію вивчення та розуміння ідентичності в науково-академічній площині. У час повномасштабної війни здійснюється комплексна трансформація соціокультурного простору України, що актуалізує потребу в багатогранному представленні валідних підходів до розуміння ідентичності. Недостатній рівень дослідження теоретично-концептуального розуміння ідентичності в науково-академічному вимірі демонструються цінність здійснюваної нами розвідки.

Аналіз останніх досліджень. Тематика теоретичного розуміння та підходів до вивчення феномену ідентичності поліаспектно представлена або розроблена в гуманітарній або соціальній галузях знання. В науковій статті «Я-ідентичність особистості: статичні й динамічні аспекти» *[14]*, авторства Б. Іваненко, дослідницький фокус зосереджено на вивченні основних компонентів індивідуальної ідентичності. У науковій роботі «Громадянська ідентичність особистості: актуальність формування та виявлення в сучасній Україні» *[5]* С. Толочка основний акцент спрямований на емпіричне вивчення формування індивідуальної ідентичності в Україні та її впливі на функціонування громадянського суспільства. В науковій розвідці «Національна ідентичність як умова збереження та зміцнення державного суверенітету» [3] О. Кіндратець, Т. Сергієнко відбувається з'ясування взаємозв'язку між національною ідентичністю та суверенітетом. Дослідниці розкривають важливість формування національної ідентичності у процесах державотворення та забезпечення її стабільного якісного-висхідного поступу. В науковому дослідженні «Культурна ідентичність як ресурс суспільного розвитку» [2] П. Герчанівської демонструється місце та роль культурної ідентичності в процесі соціокультурного розвитку спільноти. У науковій статті «Вплив глобалізації на утвердження національної ідентичності в умовах війни: виклики та загрози» [1] Т. Бевз досліджуються основні проблеми конституювання ідентичності української нації під час повномасштабної російсько-української війни.

У вищезазначених наукових розвідках дослідницький фокус спрямований на розкриття особливостей формування та функціонування національної ідентичності. В свою чергу, тематика, що стосуються концептуалізації теорій та підходів до розуміння ідентичності, недостатньою мірою розкрита або досліджена науково-академічною спільнотою. Зважаючи на це, представлення і аналітика теоретичних фреймів щодо розуміння феномену ідентичності є важливою і актуальною проблематикою в соціальних та гуманітарних сферах знання.

Мета – здійснити загальну характеристику підходів до осмислення ідентичності. *Об'єкт дослідження* – репрезентація теоретичних концептів та підходів до феномену ідентичності. *Предмет* – розуміння ідентичності в наукових теоріях XX-XXI століття.

Методологія дослідження базується на використанні таких спеціалізованих і загальнонаукових методів:

а) культурно-аналітичний (дає змогу критично осмислити підходи та теорії, автори яких досліджують феномен ідентичності);

б) компаративний (спрямований на виявлення спільних та відмінних рис, наявних між різними концептами і напрямами стосовно вивчення проблематики ідентичності);

в) хронологічний (спрямований на демонстрацію трансформації вивчення і розуміння ідентичності в концепціях або напрацюваннях науковців);

г) типологічний (дає змогу диференціювати та класифікувати теорії дослідників ідентичності);

д) системний (сприятиме розкриттю специфіки взаємодії різноманітних зовнішніх та внутрішніх елементів, які впливають на створення та функціонування ідентичності).

Виклад основного матеріалу. Ідентичність постає складним та багатогранним феноменом, який досліджується в різних сферах знань, що свідчить про його міждисциплінарність. У науковому знанні XX ст. ідентичність постає однією з фундаментальних структурних складових вивчення та дослідження соціокультурного простору. Одним із перших комплексно проблематику ідентичності вивчав американсько-німецький психолог Е. Еріксон, який в праці «Дитинство та суспільство» *[8]* розкриває основні ознаки та виклики, пов'язані з переходом від одного типу ідентичності людини в процесі соціалізації до іншого. На думку Е. Еріксона, ідентичність являє собою структурування різноманітного досвіду в межах власного чи особистого Я. Дослідник зазначає, що соціальний розвиток людини відбувається на основі подолання соціальних конфліктів. Останні можуть продукувати кризу ідентичності особи, що сприяє подоланню протиріч та формуванню видозміненого або повністю нового типу ідентичності. У цьому контексті варто зазначити, що неможливість подолання кризових станів на певному етапі ідентичності продукує можливість її подолання на іншому. Цілісна ідентичність конструюється на основі поєднання різноманітних типів ідентифікацій [8].

У праці Е. Еріксона «Ідентичність: криза юності» [9] окреслюються проблеми зміни ідентичності в

процесі соціально-рольового розвитку людини. Дослідник зазначає, що особиста ідентичність – сукупність унікальних рис, що забезпечують тотожність індивіда самому собі та відрізняють його від інших членів спільноти. Індивідуальна ідентичність забезпечує переживання власної цілісності людиною. На противагу цьому, групова ідентичність – відчуття зв'язку з іншими особами у межах певної групи. Обидва вищезазначені види ідентичності доповнюються та взаємодіють один з одним. В цій ситуації звертаємо увагу, що центральною складовою формування та відтворення ідентичності постає ритуал. Він забезпечує відчуття спільності між людьми транслюючи змісти, які визнаються всіма його учасниками. Основним елементом реалізації ритуалу постає здійснення учасниками певної культурної практики. Е. Еріксон виокремлює такі елементи ідентичності:

а) тотожність (імпліцитна континуальність між темпоральними модусами минулого та майбутнього);

б) єдність (збалансоване поєднання образів і асоціацій, які виникали у процесі ідентифікації на різних етапах або періодах життя);

в) індивідуальність (розмежування себе та зовнішнього середовища, відчуття самого себе);

г) солідарність (відповідність ідентичності людини запитам та очікуванням інших осіб в соціокультурній площині).

Значний внесок у розуміння ідентичності здійснив розробник психоаналізу З. Фройд. На його думку, ідентичність потрібно осмислювати в розрізі едіпового комплексу. В праці «Ego and ID» [10] австрійський психоаналітик зазначав, що ідентичність постає первинною складовою встановлення взаємозв'язку між індивідами. Вказана ідентичність виникає в дитинстві, коли хлопчик намагається мімікрувати поведінку батька, а дівчинка прагне наслідувати діяльність матері. На думку З. Фройда, у ранній період життя людини простежуються такі два типи ідентичності: захисна (страх покарання за порушення норми символічного); розвиваюча (ототожнення з особою через відчуття тривожності стосовно відчуження від неї) [10].

У дослідженні «Freudian Theories of Identification and Their Derivatives» [7] наголошується, що ідентичність виникає на основі регресу, коли відбувається інтроєкція об'єкта в людське Я. Вона простежується в ситуації виявлення спільності між об'єктами, які не є елементами первинних потягів. Концептуальне осмислення ідентичності передбачає здійснення процесів ідентифікації. Це дає змогу зрозуміти специфіку еволюції індивіда та визначити місце людини в соціокультурному вимірі [7]. Важливою складовою формування та розвитку ідентичності постає процес ідентифікації. На думку З. Фройда, ідентифікація забезпечує розвиток *особистого* Я, сприяючи інтеграції людини в соціокультурну реальність. Це допомагає релевантно сприйняти домінуючі норми та цінності наявні у певній спільноті. У цьому контексті важливо розуміти, що універсальний психологічний механізм забезпечує тотожності особи з певною спільнотою або соціальним утворенням [7].

У соціологічному напрямі ідентичність розуміється як певний емпірично детермінований конструкт. Цей підхід фокусує увагу на вплив соціальних елементів, зокрема: інститутів; ритуалів; цінностей; традицій на формування ідентичності. В межах цього методологічного фрейму відбувається розвиток концепції символічного інтеракціонізму. Вона (концепція) передбачає розуміння ідентичності крізь призму взаємодії людини з соціальною реальністю. Остання забезпечує сприйняття людиною певних знаків, символів та практик, наявних у цьому соціокультурному вимірі, що впливає на установки та динаміку ідентичності індивіда.

Одним із найвідоміших представників цього підходу до розуміння ідентичності постає представник Чиказької школи соціології Дж. Мід. В праці *«Розум, Я і суспільство»* [16] він виокремлює усвідомлювану та неусвідомлювану ідентичність. Неусвідомлена ідентичність ґрунтується на соціальному детермінізмі, тобто впливі на діяльність людини соціокультурних норм, цінностей та традицій. Усвідомлена ідентичність проявляється в свободі волі та здатності особи до обрання певної соціально-рольової моделі поведінки. Розрізнення двох рівнів ідентичності «Ми» і «Я». Ідентичність конструюється на основі соціалізації особи та взаємодії останньої з соціокультурним простором. Досвід – ядро формування ідентичності [16].

У цьому контексті звертаємо увагу, що американський соціолог Дж. Мід використовує поняття «самість», а не категорію «ідентичність». На його думку, «самість» будь-якої особистості конструюється на основі її взаємодії або кооперації з елементами соціального світу. Тому центральним каталізатором змістовного формування самості постає комунікативність. Вона полягає в тому, що формування ідентичності людини пов'язано з її сприйняттям себе оточуючими. Персоніфікуючись у різних соціально-рольових моделях, особа посідає місце іншого, що дає змогу зрозуміти самого себе та визначити власну ідентичність. Зважаючи на це, місце, значення та рольовий характер іншого постає центральним в формуванні власного сприйняття себе та ідентичності [16]. Центральною проблемою цього дослідження є не врахування контекстуальних або ситуативних процесів наявних у соціокультурному вимірі.

Значний внесок у розуміння ідентичності в розрізі теорії символічного інтеракціонізму здійснив

американський соціолог І. Гофман. Він доповнив та розширив вищевказані ідеї запропоновані Дж. Мідом. У праці «Стигма: нотатки про управління зіпсованою ідентичністю» [11] І. Гофман обґрунтовує, що центральним елементом вивчення ідентичності постає аналітика символічно-знакової взаємодії людей. *[11]*. Останні являють собою елементи фіксації відмінності людини від інших. У процесі життєдіяльності всі особи намагаються корегувати інформацію стосовно себе в уявленні інших, що тлумачиться завдяки репрезентації у понятті «політика ідентичності» [11].

На думку І. Гофмана, усталені соціальні уявлення та установки постають основою для іманентної ідентичності [11]. Соціальні елементи забезпечують диференціацію між реальною та бажаною ідентичностями особи. І. Гофман зазначає, що бажане деструктивно впливає на явне та породжує соціальний конфлікт усередині індивіда. Зважаючи на це, важливим постає взаємозв'язок між особистою та соціальною ідентичністю, оскільки остання сприяє формуванню і репрезентації індивідуальної ідентифікації. Вищевказаний дослідник виокремлює такі типи ідентифікації, які відображають соціальні елементи та унікальність індивіда:

а) соціальне Я (відображає сприйняття та розуміння особистості крізь призму очікувань інших);

б) фізичне Я (наявність індивідуальних та неповторних ознак людини);

в) рефлексивне Я (одиничне сприйняття людиною своєї унікальності) [11].

Соціологи Дж. Мід та І. Гофман звертають увагу на детермінування та конструювання ідентичності на основні впливу різноманітних соціокультурних елементів у процесі їх взаємодії з людиною. У цьому контексті звертаємо увагу, що теоретична соціологія забезпечує синтетичне розуміння ідентичності на основі врахування та об'єднання макросоціологічних або мікросоціологічних елементів соціальної реальності.

Центральними представниками теорії соціальної ідентичності вважаються науковці А. Теджфел та Дж. Тернер. Вони в спільній праці «Теорія соціальної ідентичності міжгрупової поведінки» [20] зазначають, що соціальна ідентичність особи формується на основі інтеграції в певну групу та сприйняття її аксіологічно-емоційних змістів. Науковці розвивають проблематику міжгрупової взаємодії та взаємного впливу різних ідентичностей. Важливим у теорії соціальної ідентичності постає те, що вона являє собою поле в яке інкорпоровані різноманітні соціальні елементи, які диференціюються та категоризуються. Тому, ідентичність не є чимось інваріантним, однорівневим чи лінійним. Вона (ідентичність) перманентно мінлива, відкрита до змін та може охоплювати партикулярні або взаємовиключні компоненти [20].

На думку американських соціологів А. Теджфела та Дж. Тернера, місце та роль індивіда в соціокультурному вимірі базується на його суб'єктивній ідентифікації себе у межах спільноти [20]. Превалювання однієї з ідентичностей передбачає відчуття дистанціювання від елементів інших ідентичностей та загальносуспільну легітимацію певних норм чи способів поведінки. Колективна ідентичність впливає на поведінку людини і установки та діяльність останньої здійснює вплив на певну ідентичність. Важливим постає колективне визнання або легітимація певної ідентичності суспільством в цілому. Зважаючи на це, людина може використовувати індивідуальну або колективну ідентифікації відповідно ситуації чи контексту. Вищевказаний процес здійснюється на основі таких рівнів:

а) категоризації (кластеризиція оточення на групи на основі рефлексивності);

б) ідентифікації (компаративність себе з групою);

в) ідентичності (інтеграції в певну групу та відчуття себе з позиції її невід'ємного елементу).

Значний внесок у розвиток проблематики соціальної ідентичності зробив один із засновників неофрейдизму та представник Франкфуртської школи Е. Фромм. У своїх інтелектуальних напрацюваннях представник Франкфуртської школи зазначає, що одним з запитів людини постає потреба в комунікації та ідентичності. Спорідненість з іншими, незалежно від її особливостей, забезпечує подолання страху особи, який виникає через відчуття самотності. Забезпечення відчуття ідентичності людиною відбувається на основі переживання власної унікальності. Остання слугує фундаментальним елементом оцінки себе на основі з іншими. У цьому контексті важливо розуміти, що процеси ідентифікації можуть забезпечувати підміну понять або деперсоніфікацію [4].

Важливу роль у концептуалізації та розвитку проблематики ідентичності здійснили представники структурно-функціонального підходу Е. Дюркгейм і Т. Парсонс. Французький соціолог Е. Дюркгейм вивчав вплив соціокультурного виміру спільнот на формування колективної ідентичності [17]. На думку дослідника, ідентичність спільноти або народу забезпечується завдяки передачі або транслюванню різними поколіннями множини практик, ритуалів, цінностей, світогляду, які відображають їх культурний простір. Це призводить до формування певного когнітивно-поведінкового партерну людини та впливає на колективний або індивідуальний рівень її ідентичності. Ідентичності різних народів існують об'єктивно і трансформуються в історичній ретроспективі. Однак їх особливістю постає протяжність та успадкування між різними поколіннями [17].

Американський соціолог та один з засновників структурно-функціонального підходу Т. Парсонс в праці «Соціальна система» [18] осмислює ідентичність в розрізі знаків, символів та кодів, які транслюються та функціонують в соціальному вимірі. Вони передаються індивідам та впливають на їх ціннісно-світоглядний вимір та поведінку. Незважаючи на значну роль структурно-функціонального підходу в контексті вивчення феномену ідентичності, звертаємо увагу, що цей метод валідний лише в умовах стабільних суспільств [18].

Проблематика ідентичності посідає одне з центральних місць у соціальній феноменології. У межах цього інтелектуально-теоретичного фрейму проблематика ідентичності була ґрунтовно розроблена австрійсько-американським філософом А. Шюцом. У своїй праці «Проблеми соціальної реальності» [19] вищезазначений інтелектуал займається вивченням ідентичності крізь призму щоденних соціальних практик та ритуалів. Це зумовлено тим, що останні впливають на особливості ідентичності та її трансформації. В концепції А. Шюца формування будь-якого типу та рівня ідентичності відбувається на основі бінарної опозиції «свій-чужий» [21].

На думку А. Шюца, культура певної спільноти формує цінності та погляди особи та визначає її соціально-рольову поведінку в межах суспільства. Вона (культура) впливає на формування ідентичності, яка в свою чергу забезпечує пояснення світу. У цьому контексті звертаємо увагу, що конструювання та функціонування ідентичності може відбуватися на основі партикулярних елементів. Це свідчить про неможливість гомогенності ідентичності в межах соціокультурного простору. Тому в теорії А. Шюца акцент здійснюється не лише на формуванні ідентичності через відтворення певного загальновизнаного ціннісно-світоглядного алгоритму розуміння реальності, а можливості його рефлексивного сприйняття з позиції чужого [19]. Інтеграція в новий культурний досвід завжди відбувається аналітично або критично, що ускладнює сприйняття певної реальності з природної позиції. А. Шюц зазначає, що соціальна ідентичність являє собою сукупність всіх типів взаємозв'язку між людьми. Різні структури ідентичності певною мірою впливають на індивідуальну ідентичність та забезпечують наше розуміння реальності й обрання певної моделі мислення або поведінки в конкретний момент [19].

Значний внесок у розроблення тематики ідентичності здійснили представники соціального конструктивізму П. Бергер та Т. Лукман. Вони, будучи послідовниками соціальної феноменології А. Шюца, поглибили його вчення. В праці «Соціальне конструювання реальності» [15] П. Бергер та Т. Лукман зазначають, що суспільні уявлення стосовно реальності та формування їх сприйняття є взаємозумовленими. З однієї сторони, індивіди забезпечують створення та зміну реальності на основі її інтерпретації. З іншого боку, вони є лише трансляторами або носіями міжгрупових механізмів створення реальності [15].

У теорії соціального конструктивізму соціальна роль являє собою прогнозовану чи очікувану реакцію на певну подію або ситуацію. Тому в кожному суспільстві існує певний поведінковий патерн, який визначає ідентичність та процеси ідентифікації особи. Дослідники демонструють тотожність між соціально-рольовими особливостями та ідентичністю, оскільки набуття перших передбачає прийняття певної ідентифікаційної позиції. Теоретики соціального конструктивізму П. Бергер та Т. Лукман зазначають, що соціокультурний простір, зокрема його аксіологічні, знаково-символічні, декларативні елементи, конституюються та продукуються на основі комунікації між членами спільноти [15]. Зважаючи на це, формування ідентичності залежить від інтерсуб'єктивної взаємодії. У межах останньої відбувається легітимація дискурсів, наративів, ціннісно-світоглядних установок суб'єктами взаємодії [15].

Важливу роль у вивченні проблематики ідентичності посідають напрацювання та рефлексії німецького інтелектуала, представника конструктивізму Ю. Габермаса. У своїй праці «Про реконструкцію історичного матеріалізму» [13] вищевказаний дослідник зазначає, що соціальна та індивідуальна ідентичності забезпечують конституювання особливої позиції будь-якої особи. Ідентичність людини завжди містить індивідуальні та соціальні компоненти водночас, тобто відповідає особистим та колективним очікуванням. На думку Ю. Габермаса, процеси ідентифікації та ідентичності відбуваються відповідно до таких змістовних елементів соціокультурного виміру: норми; цінності; статус; ролі; ідеали. Комунікація та міжгрупова кооперація забезпечує солідаризацію соціальних груп та вироблення ідентичності [13].

Німецький інтелектуал в праці «Філософський дискурс модерну» [12] стверджує, що ідентичність людини являє собою синтез індивідуальної та соціальної ідентичностей. Забезпечення балансу та продуктивної взаємодії між цими ідентичностями забезпечується завдяки комунікації та мові. На думку Ю. Габермаса до основних каталізаторів формування ідентичності можна зарахувати прагнення індивідів до унікальності та вміння людей відповідати очікуванням інших осіб. У контексті конструювання ідентичності важливу роль відіграє полілогічна комунікація на засадах комунікативної дії. Вона (комунікація) забезпечує формування соціальної ідентичності на основі імперативу, який передбачає поводження осіб один з одним невід'ємною складовою розвитку суспільства. В своїх дослідженнях Ю. Габермас зазначає, що ідентичність забезпечує продуктивну або конструктивну комунікацію між рівноправними членами спільноти. Це

зумовлено спільністю ціннісно-світоглядних установок, які сприяють визнанню особами одне одного та формуванню конструктивного діалогу в контексті вирішення соціокультурних викликів [12].

У концепції деліберативної демократії Ю. Габермас популяризує ідею формування ідентичності на засадах взаємного визнання, розуміння та консенсусу. Основними елементами конструювання вищеописаної моделі ідентичності постають такі: свобода слова; демократичні процедури; вільна інтеракція на засадах комунікативної дії. Об'єднання різноманітних спільнот або суспільних груп через наявність спільних ознак призводить до формування національної ідентичності. На думку німецького інтелектуала, формування національної ідентичності відбувається на основі раціональності та консенсусу [12]. Реалізація національної ідентичності відбувається на основі активної діяльності осіб, що відчувають відповідальність один за одного. Центральним елементом формування соціальної або національної ідентичності постає взаємне визнання між членами спільноти. В свою чергу, спільність їх поглядів не є визначальною рисою конструювання ідентичності. У цьому контексті формування ідентичності відбувається імпліцитно, тобто між учасниками комунікативної спільноти [12].

Продуктивну роль в розуміння ідентичності відіграють ідеї та напрацювання польсько-англійського мислителя З. Баумана. У праці «Глобалізація: наслідки для людини» [6] вищевказаний дослідник констатує, що тематика ідентичності актуалізується та розробляється в інтелектуальних дискусіях у добу модерну. Це зумовлено потребою у визначеності й зрозумілості поведінки та мислення осіб між собою. Ідентичність забезпечує подолання невизначеності та невпевненості людей у поведінці або діяльності одне одного у соціокультурній реальності. Вона сприяє досягненню певної мети та спільних інтересів учасниками спільноти. Ідентичність забезпечує цілісність, континуальність та змістовність соціальної реальності. Конструювання ідентичності забезпечує наявність і поширення певних змістів розуміння реальності [6].

На думку З. Баумана, світ характеризується у дуалістичності, оскільки він є стійким та динамічним водночас [6]. Зважаючи на це, ідентичність мислиться в обох вищевказаних модусах та передбачає постійну актуалізацію чи переосмислення свого внутрішньо-змістовного виміру в процесі людської діяльності. У цьому контексті звертаємо увагу, що З. Бауман здійснює протиставлення гетерогенності та гомогенності у процесі тлумачення ідентичності. Вищевказаний інтелектуал зазначає, що епоха постправди та постмодерну забезпечують відкритий фінал, що ускладнює функціонування або розуміння ідентичності. В цій ситуації відбувається подолання певної довгострокової моделі взаємодії та кооперації з фіксованим регламентом дій. Наслідком цього постає конституювання плинної чи короткострокової ідентифікації без претензії на цілісну та сформовану ідентичність [6].

З. Бауман стверджує, що в епоху постмодерну відбувається переосмислення змістовного наповнення ідентичності. У цей період вона (ідентичність) охоплює театрально-ігрові соціокультурні елементи або аспекти [6]. Це забезпечує осмислення ідентичності крізь призму дисипативної або множинної оптики. На противагу цьому, в модерні акцент здійснюється на стійкості та лінійності як невід'ємних компонентах ідентичності. Центральними складовими постмодерної ідентичності постає зміна типу ідентичності в залежності від контексту та поточної ситуації. Формування матриці ціннісно-світоглядних орієнтацій відбувається на основі компонентів різних ідентичностей, які утворюють патерн соціальної поведінки [6].

Характеризуючи вищевказані підходи та теорії до розуміння ідентичності, можна здійснити таку їх класифікацію: психологічний (Е. Еріксон, З. Фройд, Е. Фромм); когнітивний (Дж. Мід); символічний інтеракціонізм (І. Гофман); структурно-функціональний (Е. Дюркгейм, Т. Парсонс); соціально-конструктивістський (П. Бергер, Т. Лукман, Ю. Габермас); феноменологічний (А. Шюц); модерністський, постмодерністький (З. Бауман). У цьому контексті звертаємо увагу, що запропонована диференціація теорій відбувається на основі лише представлених підходів. Тому вона має індивідуально-контекстуальний, а не універсальний характер. Основні умовиводи та систематизоване узагальнення розуміння феномену ідентичності представлено в таблиці (див. таблицю 1).

Таблиця 1. Загальна характеристика підходів та теорій до розуміння ідентичності

№	Назва дослідницького підходу/теорії	Представлені автори	Загальна характеристика ідентичності
1	Психологічний	Е. Еріксон, З. Фройд, Е. Фромм	Ідентичність полягає в тотожності собі та єдності з іншими. Розуміння соціокультурного досвіду крізь призму власного Я. Ідентичність формується на основі процесу ідентифікації. Ідентичність сприяє подоланню страху самотності або покинутості.
2	Соціально-когнітивний підхід	Дж. Мід, А. Теджфел Дж.	Неусвідомлена ідентичність є соціально детермінована та передує усвідомленій.

		Тернер,	Формування самості (ідентичності) відбувається на основі соціалізації особи та її взаємодії у соціокультурному вимірі. Ідентичність забезпечує формування певного типу реальності та світогляду індивіда на основі певного типу інтерпретації соціокультурних елементів.
3	Символічний інтеракціонізм	І. Гофман	Ідентичність являє собою почуття відмінності від інших. Диференціація ідентичності на бажану та реальну, що породжує внутрішній конфлікт або напругу в особи.
4	Структурно-функціональний	Е. Дюркгейм, Т. Парсонс	Колективна чи національна ідентичність функціонує на основі спадковості соціокультурних практик. Формування ідентичності здійснюється на основі сприйняття та розуміння знаково-символічного виміру суспільства.
5	Феноменологічний	А. Шюц	Соціокультурні практики та ритуали визначають особливості ідентичності. Конституювання певного типу ідентичності відбувається на основі протиставлення «свій-чужий». Змістовний вимір ідентичності може охоплювати партикулярні або колізійні елементи.
6	Соціальний конструктивізм	П. Бергер, Т. Лукман, Ю. Габермас	Особа відіграє подвійну суб'єктну та об'єктну роль в розумінні та функціонуванні ідентичності. Формування та утвердження ідентичності відбувається на основі консенсусної комунікації та взаємного визнання. Важливість взаємодії та взаємного доповнення індивідуальної та соціальної ідентичності.
7	Модерн, постмодерн	З. Бауман	В епоху модерну ідентичність постає лінійною, визначеною, монолітною. В епоху постмодерну ідентичність мислить крізь призму децентрації, ризоми, перманентної плинності, множинності.

Створено автором.

Компаративна аналітика представлених вище теорій відбувається на основі таких критеріїв: «зміст та роль ідентичності; «антропоцентричний фактор»; «рівні ідентичності»; «інтерпретаційне поле ідентичності». Перший індикатор розкриває цінність ідентичності в соціокультурному вимірі у тлумаченні вищевказаних дослідників. Другий – визначає місце людини у процесі формування та функціонування ідентичності у досліджуваних теоріях. Третій маркер демонструє спрямованість теоретичних або концептуальних фреймів. Четвертий – розкриває особливості розуміння ідентичності в різних наукових підходах.

За першим критерієм «зміст ідентичності» можна стверджувати, що в усіх вищезазначених підходах ідентичність постає центральним елементом у процесах формування ціннісно-світоглядних орієнтацій індивідів та забезпечення функціонування певного соціокультурного простору. Другий індикатор «антропоцентричний фактор» демонструє амбівалентну природу або роль людини в розрізі ідентичності, оскільки вона постає транслятором (об'єктом) та її творцем (суб'єктом) водночас. Третій критерій «рівні ідентичності» засвідчує, що в психологічних теоріях розуміння ідентичності дослідницький фокус спрямований на вивчення індивідуального виміру ідентичності людини. На противагу цьому, в соціологічному, когнітивному та структурно-функціональному підходах відбувається розкриття специфіки колективної ідентичності. Симетрична увага до індивідуальної та колективної ідентичностей наявна у теоріях соціального конструктивізму, феноменології, постмодернізму. За четвертим критерієм «інтерпретаційне поле ідентичності» результати ґрунтовно розроблені та представлені в таблиці (див. таблицю 1).

Висновки. Отже, в межах дослідження встановлено, що ідентичність являє собою багаторівневий та поліфункціональний феномен. З'ясовано, що вона здійснюється на двох взаємопов'язаних рівнях – індивідуальному та колективному. В теоріях психологів акцент зосереджений на формуванні і трансформації індивідуальної ідентичності. В свою чергу, в теоріях соціологів та філософів дослідницький фокус спрямований на виявлення особливостей виникнення та поширення колективної ідентичності. Проілюстровано, що ідентичність виконує такі функції: світоглядну; національну;

соціальну; інтерпретаційну; солідаризуючу; комунікативну; діяльнісну. Розкрито, що ідентичність конструюється та детермінується такими соціокультурними елементами: ментальність; традиції; символи; ритуали; мораль; ідеали; норми. Основним елементом збереження та поширення ідентичності постає її колективне визнання або легітимація.

Найповніше феномен ідентичності розроблений та досліджений в психологічних (психоаналіз, неофрейдизм), соціальних (символічний інтеракціонізм, структурний-функціоналізм, когнітивізм), філософсько-культурологічних (феноменологічний, модерний постмодерний) галузях знання. У процесі компаративної аналітики були отримані такі результати: проблематика індивідуальної ідентичності превалює в психологічних теоріях, натомість в соціологічних та культурно-філософських концепціях увага зосереджується на розробленні та розумінні колективної ідентичності; в усіх дослідженнях ідентичність постає ядром структурування досвіду, продукування реальності, соціалізації та самопізнання; в проаналізованих теоріях людина відіграє дуалістичну роль в процесах ідентичності, оскільки постає його безпосереднім творцем та транслятором.

З'ясовано, що в транзитних суспільствах актуалізується проблематика кризи ідентичності, що полягає у видозміні поточної конфігурації ідентичності/ідентичностей або їх заміну іншими. Виявлено, що національна ідентичність охоплює різні аспекти чи компоненти різних соціокультурних ідентичностей, впливаючи на останні. Визначено, що продуктивність ідентичності визначається її здатністю відповідати соціокультурним викликам та процесам. Встановлено, що в епоху постмодерну відбувається концептуальне переосмислення ідентичності. Вона набуває характеристик множинності, мінливості та децентрованості, що свідчить про зміну її змістовно-концептуального розуміння. Фундаментальною складовою вищевказаного розуміння ідентичності постає ідентифікація, яка не завжди передбачає концептуалізацію та гомогенність. Продемонстровано можливість відтворення індивідом різних типів ідентичностей в процесі соціальної діяльності відповідно до поточного контексту.

*Перспективи подальших досліджень.*Здійснене дослідження може слугувати фундаментальною основою для вивчення таких тематичних вимірів проблематики ідентичності, як: визначені специфіки розуміння ідентичності в теоріях метамодерну; з'ясування впливу інформаційних технологій та діджиталізації на трансформацію практик або методів формування ідентичності; визначення особливостей української ідентичності та її трансформації в умовах повномасштабної російсько-української війни; виявленні центральних компонентів або елементів української ідентичності впродовж 1991-2022 років; здійсненні порівняння української та європейської ідентичностей в історичній ретроспективі.

Список використаної літератури

1. Бевз Т. Вплив глобалізації на утвердження національної ідентичності в умовах війни: виклики і загрози. *Ukrainian Studies*. 2022. No. 3 (84). P. 8–26. https://doi.org/10.30840/2413-7065.3(84).2022.263588 (date of access: 28.05.2025).

2. Герчанівська П. Культурна ідентичність як ресурс суспільного розвитку. *Нац. Акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 2. С. 3–9. URL: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1019883.

3. Кіндратець О., Сергієнко Т. Національна ідентичність як умова збереження та зміцнення державного суверенітету. *Вісник Маріуполь. держ. ун-ту*. 2023. Vol. 13, №. 35-36. P. 78–89. URL: https://doi.org/10.34079/2226-2830-2023-13-35-36-78-89 (date of access: 28.05.2025).

4. Матвієнко І. Здорове суспільство та місце людини в ньому (Е. Фромм). *Гілея: наук. вісник*. 2014. № 87. С. 278–280. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya_2014_87_76.

5. Толочко С. Громадянська ідентичність особистості: актуальність формування та виявлення в сучасній Україні. *Advanced Linguistics*. 2023. Т. 11. С. 181–191. URL: https://al.fl.kpi.ua/article/view/277433.

6. Bauman Z. Globalization: The Human Consequences. Polity Press, 2013. 136 p.

7. Bronfenbrenner U. Freudian Theories of Identification and Their Derivatives. *Child Development*. 1960. Vol. 31, no. 1. P. 15. URL: https://doi.org/10.2307/1126378 (date of access: 28.05.2025).

8. Erikson E. H. Childhood and Society. New York : Norton & Company, Incorporated, W. W., 1950. 445 p.

9. Erikson E. H. Identity, youth, and crisis. New York : W. W. Norton, 1968. 336 p.

10. Freud S. The Ego and the Id. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIX (1923-1925): The Ego and the Id and Other Works, 1923.

11. Goffman E. Stigma: Notes on the management of spoiled identity. Englewood Cliffs, N.J : Prentice-Hall, 1963. 147 p.

12. Habermas J. Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1985.

13. Habermas J. Zur Rekonstruktion des historischen Materialismus. Frankfurt am Main, Germany : Suhrkamp Verlag, 1976. 345 p.

14. Ivanenko B. I-identity of personality: static and dynamic aspects. *Lviv University Herald. Series: Psychological sciences*. 2020. No. 7. P. 53–61. URL: https://doi.org/10.30970/ps.2020.7.8 (date of access: 28.05.2025).

15. Luckmann T., Berger P. L. Social Construction of Reality. Penguin Books, Limited, 1966.

16. Mead G. H. Mind, self, and society: From the standpoint of a social behaviorist. Chicago, Ill : University of Chicago Press, 1967. 439 p.

17. Paoletti G. Durkheim's «Dualism of Human Nature»: Personal Identity and Social Links. *Durkheimian Studies*

/ *Études Durkheimiennes*. 2012. Vol. 18. P. 61–80. URL: http://www. jstor.org/stable/23867097.

18. Parsons T. The Social System. Taylor & Francis Group, 1951. 636 p.

19. Schutz A. On Multiple Realities. *Collected Papers I*. Dordrecht, 1962. P. 207–259. URL: https://doi.org/10.1007/978-94-010-2851-6_9 (date of access: 28.05.2025).

20. Tajfel H., Turner J. C. The Social Identity Theory of Intergroup Behavior. *Psychology of Intergroup Relations* / ed. by S. Worchel, W. G. Austin. Chicago, 1986. P. 7–24. URL: https://www. scirp.org/reference/ReferencesPapers?ReferenceID=1584694.

21. Vargas G. M. Alfred Schutz's Life-World and Intersubjectivity. *Open Journal of Social Sciences*. 2020. Vol. 08, no. 12. P. 417–425. URL: https://doi.org/10.4236/jss.2020.812033 (date of access: 28.05.2025).

Reference

1. Bevz T. Vplyv hlobalizatsii na utverdzhennia natsionalnoi identychnosti v umovakh viiny: vyklyky i zahrozy. *Ukrainian Studies*. 2022. No. 3 (84). P. 8–26. URL: https://doi.org/10.30840/2413-7065.3 (84).2022.263588 (date of access: 28.05.2025).

2. Freud S. The Ego and the Id. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIX (1923-1925): The Ego and the Id and Other Works, 1923.

3. Goffman E. Stigma: Notes on the management of spoiled identity. Englewood Cliffs, N.J : Prentice-Hall, 1963. 147 p.

4. Habermas J. Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1985.

5. Habermas J. Zur Rekonstruktion des historischen Materialismus. Frankfurt am Main, Germany : Suhrkamp Verlag, 1976. 345 p.

6. Ivanenko B. I-identity of personality: static and dynamic aspects. Lviv University Herald. Series: Psychological sciences. 2020. No. 7. P. 53–61. URL: https://doi.org/10.30970/ps.2020.7.8 (date of access: 28.05.2025).

7. Luckmann T., Berger P. L. Social Construction of Reality. Penguin Books, Limited, 1966.

8. Mead G. H. Mind, self, and society: From the standpoint of a social behaviorist. Chicago, Ill : University of Chicago Press, 1967. 439 p.

9. Paoletti G. Durkheim's «Dualism of Human Nature»: Personal Identity and Social Links. Durkheimian Studies / Études Durkheimiennes. 2012. Vol. 18. P. 61–80. URL: http://www.jstor.org/stable/23867097.

10. Parsons T. The Social System. Taylor & Francis Group, 1951. 636 p.

11. Schutz A. On Multiple Realities. Collected Papers I. Dordrecht, 1962. P. 207–259. URL: https://doi.org/10.1007/978-94-010-2851-6_9 (date of access: 28.05.2025).

12. Herchanivska P. Kulturna identychnist yak resurs suspilnoho rozvytku. Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. 2021. № 2. S. 3–9. URL: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1019883.

13. Tajfel H., Turner J. C. The Social Identity Theory of Intergroup Behavior. Psychology of Intergroup Relations / ed. by S. Worchel, W. G. Austin. Chicago, 1986. P. 7–24. URL: https://www. scirp.org/reference/ReferencesPapers?ReferenceID=1584694.

14. Vargas G. M. Alfred Schutz's Life-World and Intersubjectivity. Open Journal of Social Sciences. 2020. Vol. 08, no. 12. P. 417–425. URL: https:// doi.org/10.4236/jss.2020.812033 (date of access: 28.05.2025).

15. Kindratets O., Serhiienko T. Natsionalna identychnist yak umova zberezhennia ta zmitsnennia derzhavnoho suverenitetu. Visnyk Mariupolskoho Derzhavnoho Universytetu. 2023. Vol. 13, no. 35-36. P. 78–89. URL: https:// doi.org/10.34079/2226-2830-2023-13-35-36-78-89 (date of access: 28.05.2025).

16. Matviienko I. Zdorove suspilstvo ta mistse liudyny v nomu (E. Fromm). Hileia: naukovyi visnyk. 2014. № 87. S. 278–280. URL: http:// nbuv.gov.ua/UJRN/gileya_2014_87_76.

17. Tolochko S. Hromadianska identychnist osobystosti: aktualnist formuvannia ta vyiavlennia v suchasnii Ukraini. Advanced Linguistics. 2023. T. 11. S. 181–191. URL: https://al.fl.kpi.ua/article/view/277433.

18. Bauman Z. Globalization: The Human Consequences. Polity Press, 2013. 136 p.

19. Bronfenbrenner U. Freudian Theories of Identification and Their Derivatives. Child Development. 1960. Vol. 31, no. 1. P. 15. URL: https:// doi.org/10.2307/1126378 (date of access: 28.05.2025).

20. Erikson E. H. Childhood and Society. New York : Norton & Company, Incorporated, W. W., 1950. 445 p.

21. Erikson E. H. Identity, youth, and crisis. New York : W. W. Norton, 1968. 336 p.

CONCEPTUALIZATION OF THE SOCIO-CULTURAL PHENOMENON OF IDENTITY IN THE THEORIES OF RESEARCHERS OF THE XX-XXI CENTURIES

Oles DOVHANYK – PhD student of the Department of Cultural Studies
National University of Kyiv-Mohyla Academy

The study presents psychological, sociological, structural-functional, phenomenological, communicative, and postmodern intellectual approaches that examine the phenomenon of identity. The central features of individual and collective identity are revealed. The substantive differences and peculiarities of defining the concept of «identity» in the modern and postmodern eras are clarified. The article reveals the dynamics and processes of transformation of the understanding of identity in the intellectual thought of the 20 th century. The research of the above-mentioned problems is carried out on the basis of the following methods and approaches: cultural-analytical; comparative; chronological; typological; systemic. The scientific work reveals the multifaceted nature and dynamism of the internal elements of identity. It is established that the main sociocultural elements or components of identity formation are: traditions; norms; rituals; signs; symbols; communication. The interconnection between different types of collective identities within a specific sociocultural space is determined. The work demonstrates the acquisition of characteristics of non-linearity, decentration, and nomadism by identity in the postmodern era.

Key words: identity, collective identity, communication, worldview, values, cultural identity, national identity, historical identity, society, identity crisis.

UDC: 008:[316.65.752:172.13] «19/20»

CONCEPTUALIZATION OF THE SOCIO-CULTURAL PHENOMENON OF IDENTITY IN THE THEORIES OF RESEARCHERS OF THE XX-XXI CENTURIES

Oles DOVHANYK – PhD student of the Department of Cultural Studies
National University of Kyiv-Mohyla Academy

Purpose of the research. To provide a general description of approaches to understanding identity.

Research methodology. The study uses the following general scientific and specialized (cultural) methods and approaches: cultural-analytical; typological; chronological; comparative; systematic. They make it possible to identify common and distinctive conceptual features present in different approaches to understanding identity. The aforementioned methods facilitate the classification or differentiation of identity theories and make it possible to identify the interconnection between different scientific strategies for understanding identity.

Results. The study found that identity is a multi-level and multifunctional phenomenon. It was found that it is carried out on two interrelated levels – individual and collective. In psychological theories, the emphasis is on the formation and transformation of individual identity. In sociological and philosophical theories, the research focus is on identifying the characteristics of the emergence and spread of collective identity. It was revealed that identity is constructed and determined by the following sociocultural elements: mentality, traditions, symbols, rituals, morals, ideals, and norms. It has been found that in transitional societies, the issue of identity crisis is actualized, which consists in the modification of the current configuration of identities or their replacement by others. It has been found that national identity encompasses various aspects or components of different sociocultural identities, influencing the latter. It is determined that the productivity of identity is determined by its ability to respond to sociocultural challenges and processes. It is established that in the postmodern era, a conceptual rethinking of identity is taking place. It acquires the characteristics of multiplicity, variability, and decentering, which indicates a change in its substantive and conceptual understanding.

Novelty. This paper expands on the cultural analysis of theoretical approaches to studying and understanding identity. It offers an original classification of theories and approaches to understanding identity.

Key words: identity, collective identity, communication, worldview, values, cultural identity, national identity, historical identity, society, identity crisis.

Стаття надійшла до редакції 4.05.2025
Отримано після доопрацювання 16.05.2025
Прийнято до друку 18.05.2025

УДК 791.43(477):008

UKRAINIAN CINEMA BETWEEN THE PAST AND THE FUTURE: TRADITIONS, PRESERVATION, POPULARIZATION

Oleksandra POTOTSKA – Master Student «Culture studies»,
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.974
potockaoleksandra@gmail.com
Margarita KOROBKO – Candidate of Philosophical Sciences,
Assistant Professor of the Ethics, Aesthetics and Culture studies Department,
Taras Shevchenko National University of Kyiv,
https://orcid.org/0000-0003-4147-6286
margarytakorobko@gmail.com

Background. Ukrainian cinema is an important means of preserving and popularizing national culture. The author analyze how Ukrainian cinema contributes to the formation of national identity.

Objective. The analyze of Ukrainian cinema as a means of reflecting, preserving, and transmitting cultural traditions, as well as the determination its role in shaping national identity and cultural dialogue.

Methods. The research is based on historical, cultural, comparative, and sociological methods. The historical approach allows us to trace the main stages of the development of Ukrainian cinema. The cultural analysis reveals how cinema reflects traditional symbols and ethnic characteristics. Comparative analysis allows us to correlate Ukrainian cinema with global trends, and the sociological method determines its impact on public consciousness.

Results. Ukrainian cinema has gone a huge path. The Soviet era brought both cultural achievements and harsh censorship, but individual artists like Sergei Parajanov preserved national identity. Today, Ukrainian cinema is actively reviving, gaining international recognition and demonstrating a wide range of genres.

Conclusions. Ukrainian cinema is an important tool for preserving and popularizing national cultural traditions. It reflects historical and social processes, shapes national identity, and is a significant part of world cinema. Further research in this area will help to better understand the impact of cinema on public consciousness and its role in preserving national traditions.

© Pototska O., Korobko M., 2025 r.

Key words: Ukrainian cinema, culture, national identity, cinema, film history, symbolism in films, aesthetics.

Relevance of the Research Topic. Ukrainian cinema serves as an important means of preserving and promoting cultural traditions that emphasize the uniqueness of national identity. In today's globalized world, where Western media often overshadow local cultures, the preservation of cultural heritage is becoming increasingly important. Ukrainian films – especially those inspired by folklore, historical events, and literary works – play a crucial role in deepening the understanding of national values and traditions both domestically and internationally.

The study of Ukrainian cinema as an expression of cultural traditions is particularly relevant in the context of globalization, which often leads to the homogenization of cultural identities. Cinema not only helps preserve national heritage but also adapts it to contemporary realities, ensuring its relevance for future generations. Moreover, Ukrainian cinema strengthens the country's image on the world stage. Films that showcase the richness and depth of Ukrainian culture have the potential to captivate international audiences and foster cultural exchange. Therefore, the study of this topic provides valuable insights into the role of cinema in maintaining and promoting national cultural traditions.

State of Scientific Research on the Topic. The challenges faced by contemporary Ukrainian cinema are widely addressed in academic research and online publications. M. Katsuba explores the influence of cinema on political consciousness [4]. D. Voronik studies contemporary trends in the depiction of heroic figures in Ukrainian films [3]. A. Shylova explores the Ukrainian films in the year 2024 [7].

Object of Study. Ukrainian cinema as an artistic phenomenon and a sociocultural phenomenon.

Subject of Study. The peculiarities of the representation of cultural traditions in the plots, symbolism, aesthetics, and genre forms of Ukrainian cinema, as well as their influence on public consciousness and the formation of the national image.

Purpose of the Study. The purpose of this article is to explore Ukrainian cinema as a means of representing, preserving, and transmitting cultural traditions, as well as to examine its significance in shaping national identity and promoting cultural dialogue.

Research Methods. In conducting this study, historical and cultural approaches were employed, along with comparative analysis and generalization. These methods allowed us to explore the value-based, ideological, and semantic impact of contemporary Ukrainian cinema on Ukrainian society, particularly in terms of forming national consciousness.

Main Content Presentation. «To not make films that foster Ukrainian national consciousness is like not giving our soldiers ammunition» [5]. This quote by Ukrainian director Oleksandr Denysenko is particularly relevant when considering the pressing issues of Ukrainian political life and contemporary Ukrainian cinema.

National consciousness is the awareness of a state, political, and civic territorial community (sobornist), spiritul unity, ethnic and historical ties, as well as psychological and cultural identity and uniqueness. Although this definition offers a broad interpretation of the concept, it remains incomplete.

Contemporary cinema, particularly in Ukraine, raises questions about the dual role of the director, especially in representing ethnic and cultural values. One approach that emerged in film studies in the mid-1950 s recognizes the director as the true author of a film, where their unique vision and way of expressing the world through the language of cinema are central. Such an auteur seeks not only innovation in form, narrative complexity, and a deep understanding of imagery, but also the creation of original stories that reflect cultural heritage, ethnic identity, and values, using stylistic techniques that offer a fresh perspective on culture through film. In this way, the director becomes not just a technical executor but a cultural ambassador responsible for how culture, traditions, and ethnic characteristics are presented on screen.

The depiction of national identity and cultural codes is crucial in this context, as cinema often serves as a key tool in shaping collective memory. On one hand, the director can link history with the present, local traditions with the globalized world; on the other, they can explore the complexity and richness of ethnic aspects while preserving authenticity. A method that combines the individuality of the creative process with the collective nature of filmmaking allows for works that not only meet the demands of the time but also deeply engage with the cultural core of national identity.

However, the dual role of the director also requires a broader approach to creativity-one that accounts not only for the director's vision but also for the social, political, and economic influences on cinematic works. In post-Soviet countries, particularly Ukraine, where historical context and social changes play a significant role in cinema, the concept of authorship takes on new meaning. Cinema becomes not only a tool for representation but also for reevaluating cultural heritage, documenting ethnic identity, and fostering dialogue between past and present. This enables us to see how culture evolves in response to temporal changes, societal transformations, and national conflicts, and highlights new perspectives that emerge through cinematic exploration of these processes.

Understanding the current process of forming national identity allows for an analysis of the factors influencing it. At the beginning of the 21 st century, the Ukrainian community was significantly affected by at least two major factors: first, globalization, which influences all areas of social life and culture; second, the continuous impact of

Russian culture. This influence was evident not only in the presence of a Russian-speaking environment and the popularity of Russian media but also in the promotion of an imperial ideology regarding Ukrainian history and culture.

Globalization, to some extent, facilitated the adoption of democratic European principles in Ukrainian society, which was a positive development. However, it also blurred the boundaries of national identity. The influence of Russian culture is far more complex. Rooted in the traditions of imperial Soviet culture, its toxic effect begins with the very approach to the concept of «Ukrainian national consciousness». What the European community views as a nation's right to self-development, Russian propaganda – both today and during the Soviet era – portrays as nationalism or «Ukrainian nationalism», with negative connotations, often linking it solely to radical political ideologies [6; 223]. This ideological baggage surrounding Ukrainian national consciousness resonates with a segment of the Ukrainian population raised in the Ukrainian Soviet Socialist Republic and is actively supported by certain political parties.

Following the full-scale invasion by Russian occupying forces on February 24, 2024, the situation changed somewhat: the public display of any Russian content was banned in Ukraine. The Law of Ukraine «On the Prohibition of Propaganda of the Russian Nazi Totalitarian Regime, the Armed Aggression of the Russian Federation as a Terrorist State Against Ukraine, and the Symbols of the Military Invasion of the Russian Nazi Totalitarian Regime in Ukraine», dated May 22, 2022, was adopted. Despite the war, scandals, and underfunding, Ukrainian cinema continues to be produced and is becoming increasingly popular among young people [7].

Thus, the development of national consciousness remains a key priority not only for the younger generation but for all of Ukrainian society. Cinema continues to be one of the most effective tools in addressing this issue, and there are several reasons for this:

- Cinema is an integral part of every person’s life, unlike, for instance, theatre or the internet.
- Cinema evokes emotions, a desire to share, to discuss, to defend one’s opinion. A vivid example of this is the «battles» that unfold on cinephile forums.
- Cinema often features a main (or secondary) character through whom certain ideas and life principles are conveyed, eliciting admiration or disdain, the desire to emulate or reject them.
- Through visual effects, staged tricks, excitement, and music, cinema creates an almost parallel reality in which the viewer immerses themselves for 2–3 hours, experiencing events alongside the film’s characters.

The study of symbolic aspects of Ukrainian cinema began in the mid-20th century when political and social changes significantly influenced Ukrainian culture. During this period, Ukrainian cultural foundations emerged on the international stage, actively promoting national culture, including cinema. A key task of these centers was to identify symbolic «nodes» in the visual language of cinema that could serve as representations of national identity and cultural processes. The search for symbols was closely linked to the political and cultural climate of the time, when under Soviet totalitarianism, forms of cultural expression were often subjected to censorship and modification, and «official» narratives dominated the cinematic landscape. Research during this period aimed to uncover the deeper meaning of Ukrainian national symbols and examine how they intersected with cultural and political realities through the language of cinema. Early research focused on how imagery in Ukrainian films either preserved or altered Ukrainian identity. National archetypes such as symbols of family, homeland, freedom, and the natural environment became crucial elements in the process of restoring historical memory suppressed by political forces. A key element of these studies was identifying symbolic «nodes» in metaphors and symbols woven into the visual language of films. These «nodes» could be expressed through images of nature, landscapes, colors, costumes, sounds, and even through gestures and physical traits of characters. Together, they form a complex symbolic space where a network of interrelations emerges on screen, allowing the film to convey cultural and social messages. With the development of semiotic theories, the role of symbolism and identity in Ukrainian cinema gained even greater significance. The introduction of new analytical methods for examining cinematic texts enabled researchers to delve deeper into the meaning of symbols and signs used in films. Semiotics helped reveal how cinema as a medium can «decode» cultural codes tied to historical and social contexts [9].

The study of historical symbolism in cinematic language also included analyzing how these symbols evolve in response to cultural changes, reflecting new political and social realities. Ukrainian cinema, particularly in the post-Soviet era, has become an important domain for expressing national identity through the reinterpretation of old symbols. Themes such as the struggle for independence, ethnic identity, and the crisis of cultural memory have become central to cinematic images explored in this field.

The role of semiotic processes in cinema is particularly important, as they reveal how specific images and symbols reproduce Ukrainian identity. Under the influence of historical and political conditions, Ukrainian cinema was forced to find ways to express national culture within the constraints of Soviet totalitarianism. As a result, the symbols used in films often carried dual meanings: on the one hand, they represented elements of national tradition; on the other, they had to conform to the broader framework of Soviet culture.

During this period, research often focused on the relationship between historical events and cinematic imagery, emphasizing how films reflected historical archetypes, folk myths, and folklore-critical elements in

constructing national identity. The symbolic imagery in the works of Ukrainian filmmakers allowed them to combine traditional cultural elements with new artistic forms, creating a unique cultural code that embodied the Ukrainian spirit and its continuous struggle for identity.

Over time, with the development of academic methods of film analysis, it became possible to study in greater detail how cinematic language conveys more complex semiotic systems. Cinematic images and symbols evolved beyond the simple reflection of historical events or cultural realities; they became tools for creating new narratives that address contemporary issues and questions related to national identity.

B. Berest views Ukrainian cinema as a complex and multifaceted process that involves not only the development of technology and stylistic trends but also a deep engagement with cultural and historical contexts. An important aspect of this concept is the exploration of symbolic connotations that help uncover the deeper meanings and significance of films. In particular, the historical approach to cinema, which sees it as a product of gradual evolution and the formation of national consciousness, cannot be fully realized without examining the «internal» historical narratives embedded in the films themselves. These narratives not only reflect events and facts but also offer a deeper exploration of Ukrainian culture and mentality, where symbols and images borrowed from literature and folklore play a key role. These elements not only reconstruct history but also cultivate national identity, allowing viewers to feel a connection between the present and the past through specific symbols, metaphors, and archetypes that fill the screen [2].

An essential aspect of Berest's research is the focus on literary and folkloric imagery, which has become an integral part of cinematic language. These images are transformed in film into powerful symbols that not only interpret cultural heritage but also help create new forms of expressing Ukrainian identity. For example, in the works of directors such as P. Chardynin, G. Tassin, L. Kurbas, F. Lopatyinsky, I. Kavaleridze, A. Kordum, I. Savchenko, and T. Levchuk, we find vivid examples of the use of traditional Ukrainian images in a modern context, where folkloric motifs and literary traditions are combined with innovative cinematic techniques.

In the films of L. Kurbas and B. Lopatyinsky, for instance, one can find references to folk legends and myths that reflect collective memory and folk wisdom, expressed through stylistic and compositional forms of cinema. In the works of I. Kavaleridze and I. Savchenko, special attention is given to the recreation of elements of folk theater and rituals, which have become symbols of national stability and identity. Viewing these works through the lens of symbolic connotation allows us not only to explore these images on a surface level but also to uncover the deep cultural connections that link the past and present in Ukrainian cinema.

In several international studies, the concept of figurative symbolism in cinema is examined as part of a broader academic context, focusing on how visual elements and symbols contribute to the formation of national narratives and identities amid social and political changes. One such study is Carlo Celli's article «Ukrainian Dualism: National Identity in World Cinema», where he offers a detailed analysis of how Soviet cinema in the second half of the 20 th century used «symbolic cores» to construct the image of Ukrainians. These symbols were crucial components of the artistic language that conveyed a particular vision of national identity within the context of Soviet ideology. Celli also emphasizes that even when Ukrainians were portrayed positively, their image was often confined to the Soviet model of socialist heroism, which limited the depth of national identity and distorted historical reality through the lens of Soviet ideals [8].

Ukrainian cinema stands at a significant crossroads, balancing the weight of historical traditions with aspirations for the future. This dynamic link between past and future is vital to understanding how Ukrainian cinema can preserve its cultural heritage while introducing innovations to address contemporary challenges and reach global audiences.

The foundations of Ukrainian cinema are deeply rooted in the country's rich cultural history, which includes folklore, national identity, and the struggle for independence. These elements are woven into the fabric of Ukrainian films, which often reflect the nation's complex relationship with its past, particularly during Soviet rule and the post-Soviet transition. Historically, cinema has served as a means of preserving national memory, telling stories that both restore and reshape collective identity. Many early Ukrainian filmmakers, such as Serhiy Paradzhanov and Oleksandr Dovzhenko, used cinema as a tool to explore and preserve Ukrainian folklore, landscapes, and historical events [1; 148]. These traditions continue today as contemporary filmmakers address themes of national resilience, the importance of family, homeland, and freedom.

Ukrainian cinema serves as a vessel for cultural continuity, ensuring the transmission of stories of hardship, resistance, and cultural pride from generation to generation. Preserving this cinematic heritage is crucial not only for maintaining cultural integrity but also for strengthening the sense of national unity and identity in the face of external influences and internal political challenges. Institutions, archives, and film festivals dedicated to Ukrainian cinema play a central role in these efforts, preserving historical films and making them accessible to future generations, enabling them to understand and appreciate their cultural roots.

While tradition and preservation are fundamental, the future of Ukrainian cinema also lies in its ability

to adapt, innovate, and gain recognition on the global stage. The international success of films such as Winter on Fire and The Guide underscores the potential of Ukrainian cinema to engage with global audiences, telling universal stories through a unique national perspective. The challenge for Ukrainian filmmakers is to find a balance between staying true to their cultural heritage and employing contemporary storytelling techniques that appeal to an international audience.

The promotion of Ukrainian cinema is crucial for both national pride and economic growth. Through the use of new technologies, innovative styles, and diverse genres, Ukrainian cinema has the potential to secure a rightful place in the global film industry. This includes promoting Ukrainian films at international film festivals, which helps showcase the talents of Ukrainian filmmakers and draw global attention to their work. Collaboration with international film producers and distributors can also increase the visibility of Ukrainian films worldwide.

The future of Ukrainian cinema is promising, but it will depend on how well it can preserve its traditions while embracing new storytelling forms, technologies, and global reach. The key to success will be innovation without compromising the rich cultural heritage that defines Ukrainian cinema. As Ukrainian filmmakers continue to explore complex themes of national identity, independence, and memory, they must also find ways to make these narratives accessible and relevant in an increasingly interconnected and rapidly changing world.

By nurturing a new generation of filmmakers, equipping them with the tools to create and share their work, and supporting the preservation of historical cinema, Ukraine can ensure the longevity of its cinematic heritage. In this way, Ukrainian cinema will not only honor its past but also pave the way for future generations who will carry the torch of cultural expression, creating a lasting impact both at home and abroad.

Conclusions. The study of Ukrainian cinema highlights its complex nature as a significant cultural phenomenon reflecting historical, social, and national aspects of society. The research examines the historical roots, evolution, and importance of cinema in shaping national identity, offering a deeper understanding of the role of Ukrainian cinema in the global context. Ukrainian cinema is an essential part of national culture, shaped by historical events, social transformations, and cultural traditions. Its development reflects the multifaceted nature of national identity, encompassing ethnic values, national symbols, and cultural heritage. The work of Ukrainian filmmakers, particularly Serhiy Paradzhanov, exemplifies the successful integration of national themes into the global cultural landscape. Ukrainian cinema is a powerful tool for cultural dialogue and the strengthening of national identity.

Список використаної літератури

1. Брюховецька Л. Українське кіномистецтво в сучасному дискурсі історії кіно. *Всесвіт,* 2019. 3/4 (1083/1084). С. 147–155.
2. Берест Б. Історія українського кіна. Нью-Йорк : Наук. т-во ім. Т. Шевченка, 1962. 271 с.
3. Воронік Д. Конструювання образу героя в українському кіно періоду незалежності. *Мистецтвознавчі зап*., 2018. Вип. 34. С. 71–78.
4. Кацуба М. Художнє кіно як засіб формування масової політичної свідомості. *Політичний менеджмент*, 2013. № 1–2. С. 136–144.
5. Мончук О. (2020) Олександр Денисенко: Не знімати фільми, які б підносили українську національну свідомість, – це все одно, що не давати нашим воякам набої. URL: https://cutt.ly/tgBsC45 (дата звернення: 02.03.2025).
6. Черков Г. Кіно народжене Україною. Альбом антології українського кіно. *Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого,* 2017. (20), 223–224. https://doi.org/10.34026/1997-4264.20.2017.221396.
7. Шилова А. Яким був 2024 рік для українського кіно: відповідають кінематографісти. *Суспільне, 2024, 27 груд.* https://suspilne.media/culture/912399-akim-buv-2024-rik-dla-ukrainskogo-kino-vidpovidaut-kinematografisti/
8. Celli C. Ukrainian Dualism. National Identity in Global Cinema: How Movies Explain the World. New York : Palgrave Macmillan, 2011. P. 129–148.
9. Farmer K. Culture and Symbolism: The Myth of National Moral Patrimony. Ukrainian Nationalism in the Post-Stalin Era, 1980. P. 78–121.

References

1. Bryukhovetska L. Ukrainian Cinema in the Contemporary Discourse of Film History. *Vsesvit*, 2019. (3/4 (1083/1084)), 147-155 [in Ukrainian].
2. Berest B. *History of Ukrainian cinema*. New York : Shevchenko Scientific Society, 1962. 271 pages [in Ukrainian].
3. Voronik D. (2018). Konstruiuvannia obrazu heroia v ukrainskomu kino periodu nezalezhnosti [Constructing the image of a hero in Ukrainian cinema of the period of independence]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 2018. Vyp. 34. P. 71–78 [in Ukrainian].
4. Katsuba M. Khudozhnie kino yak zasib formuvannia masovoi politychnoi svidomosti [Feature film as a means of forming mass political consciousness]. *Politychnyi menedzhment*. 2013. № 1–2. P. 136–144 [in Ukrainian].
5. Monchuk O. (2020). Oleksandr Denysenko: Ne znimaty filmy, yaki b pidnosyly ukrainsku natsionalnu svidomist, – tse vse odno, shcho ne davaty nashym voiakam naboi [Oleksandr Denysenko: Not making films that would raise the Ukrainian national consciousness is like not giving our soldiers ammunition]. URL: https://cutt.ly/tgBsC45 (data zvernennia: 02.03.2025) [in Ukrainian].
6. Cherkov G. Cinema born in Ukraine. Album of the anthology of Ukrainian cinema. Scientific Bulletin of the Karpenko-Kary. Kyiv National University of Theater, Film and Television, 2017. (20) P. 223-224. https://doi.org/10.34026/1997-4264.20.2017.221396 [in Ukrainian].

7. Shylova A. Yakym buv 2024 rik dlia ukrainskoho kino: vidpovidaiut kinematohrafisty [What 2024 was like for Ukrainian cinema: Filmmakers respond]. *Suspilne*. December 27, 2024. URL: https://suspilne.media/culture/912399-akim-buv-2024-rik-dla-ukrainskogo-kino-vidpovidaut-kinematografisti/ (data zvernennia: 29.04.2025) [in Ukrainian].
8. Celli C. Ukrainian Dualism. National Identity in Global Cinema: How Movies Explain the World. New York : Palgrave Macmillan, 2011. P. 129–148.
9. Farmer K. Culture and Symbolism: The Myth of National Moral Patrimony. Ukrainian Nationalism in the Post-Stalin Era, 1980. P. 78–121.

УДК 791.43 (477):008

УКРАЇНСЬКЕ КІНО МІЖ МИНУЛИМ І МАЙБУТНІМ : ТРАДИЦІЇ, ЗБЕРЕЖЕННЯ, ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ

Олександра Потоцька – магістр спеціальності «Культурологія»,
Київський національній університет ім. Т. Шевченка, Київ
Маргарита Коробко – кандидат філософських наук,
асистент кафедри етики, естетики та культурології,
Київський національній університет ім. Т. Шевченка, Київ

Український кінематограф є важливим засобом збереження та популяризації національної культури. Дослідження базується на історичному, культурологічному, порівняльному та соціологічному методах. Історичний підхід дає змогу простежити основні етапи розвитку українського кінематографа. Культурологічний аналіз виявляє як кіно відображає традиційні символи та етнічні особливості. Порівняльний аналіз дозволяє співвіднести українське кіно зі світовими тенденціями, а соціологічний метод визначає його вплив на суспільну свідомість. Український кінематограф пройшов значний шлях. Радянська епоха принесла водночас культурні досягнення та жорстку цензуру, але окремі митці, як С. Параджанов, зберегли національну самобутність. Сьогодні українське кіно активно відроджується, отримує міжнародне визнання та демонструє широкий жанровий спектр. Українське кіно є важливим інструментом збереження та популяризації національних культурних традицій. Воно відображає історичні та соціальні процеси, формує національну ідентичність і є значущою частиною світового кінематографа. Подальші дослідження у цій сфері допоможуть краще зрозуміти вплив кіно на суспільну свідомість і його роль у збереженні національних традицій.

Ключові слова: українське кіно, культура, національна ідентичність, кінематограф, історія кіно, символізм в кіно, естетика.

Стаття надійшла до редакції 5.04.2025
Отримано після доопрацювання 28.04.2025
Прийнято до друку 29.04.2025

УДК 130.2:7.072.2]-027.542:33.011

КОНЦЕПЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО В АЛЬТЕРНАТИВАХ ВИРОБНИЧО-ПРОГРЕСИСТСЬКОГО ТА КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОГО ПІДХОДІВ

В'ячеслав ЛУК'ЯНЕНКО – здобувач освітньо-наукового ступеня кафедри теорії та історії культури,
Національна музична академія України ім. П. Чайковського, Київ, Україна
https://orcid.org/0000-0002-6519-1253
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.975
vyacheslav.lukyanenko@gmail.com

Досліджено національне в мистецтві з огляду на альтернативне прогресистське розуміння національної сутності стосовно мистецької значущості творів, які виконані представниками націй, що не становили економічно-політичного лідерства у світі, а їх творчі відкриття явно компенсували в національній свідомості здобутки сукупної національної самоідентифікації. Визначено, що національне, яке за підходами до цієї проблематики усвідомлюється, насамперед, як явище «національного характеру», має очевидні привілеї перед виробничо-економічним прогресизмом, вказуючи на суттєвість і навіть провідне положення в бутті нації ідеальних культурних індексів. З'ясовано, що художня культура функціонує як носій пам'яті поколінь – кодифікованого досвіду спільноти, що акумулюється у творах мистецтва та відтворюється в критичні історичні моменти. Зазначена компенсативність ідеальних культурних надбань щодо економічно-виробничих чинників заради повноти історичного вираження нації яскраво проявилася в мистецькій сфері на межі XX–XXI ст.

Ключові слова: національне, продуктивно-прогресивний методологічний підхід, культурно-історичний метод, ідеальні та матеріальні культурні надбання, мистецькі методи творення, пам'ять поколінь, комеморація.

Актуальність теми визначена умовами сьогоденної України, де проблема національної визначеності постає на всіх рівнях політично-соціального та психологічно-творчого буття, побутово-діяльнісної активності. Аксіоматичними вважаються два положення щодо розв'язання зазначеної проблеми: 1) «вельми складний організм, що фактично перебуває в нескінченній інаміці»,) спільність сихологічних знак, які постають під загальною назвою "національний характер"» [5]. Водночас зауважимо, що до останнього часу

© Лук'яненко В., 2025 р.

«більшість фахівців основною ознакою нації вважали спільність економічного життя» [5]. Зазначені альтернативні підходи до проблеми нації спираються на протилежні концепції людської історичної ходи, основою якої є виробничо-економічна діяльність, що забезпечує послідовний прогрес у розвитку людського соціального буття, і культурно-історичний принцип, що формується з ідеальних початків людської діяльності, в якій економічний чи психологічно-мисленнєвий прогрес зрівноважується регресивними етапами, утворюючи «хвильовий ритм» класичних – акласичних періодів культурного буття.

Альтернативність зазначених культурних підходів надзвичайно болісно реалізується в оцінках сьогоденних культурних явищ українського буття. Зокрема, це розуміння національних здобутків українства, в якому захист мовно-мовленнєвих ідентичностей явно превалює над економіко-виробничими надбаннями у політично-соціальних розбудовах і заходах. У цих умовах загострюється увага до культурно-мистецьких акцій, в яких спостерігаємо принципове оновлення національно-етнічного лідерства, зокрема у сферах, що традиційно утверджувалися як специфіка європейського способу мислення/творчості. Йдеться про проникнення у композиторську сферу, що є здобутком із часів Віденської школи художньо-самодостатнього спрямування музичної діяльності і до кінця ХХ ст. Остання здійснювалася винятково європейськими майстрами, тоді як визначними представниками композиторського надбання у ХХІ ст. також постали представники Китаю (Тан Дун) і Кореї (Ісан Юн), тобто суб'єкти національних культур, які не знали художньо-самодостатньої музичної діяльності.

Підходи до оцінок національного в альтернативах виробничо-економічного прогресизму та культурно-історичної зрівноваженості прогрес – регрес в оцінці здобутків націй порушували тією чи іншою мірою науковці, що мали на меті усвідомити специфіку національного в мистецтві та музиці. Парадоксальні апрогресистські погляди вбачаємо, наприклад, при оцінці найвищих художньо-культурних здобутків Норвегії наприкінці ХІХ ст., коли економічно найслабша з країн Скандинавії представила найзначніші мистецькі надбання в особах Г. Ібсена, У. Буля, Е. Гріга, Е. Мунка та ін. Відповідно, у мистецтвознавчих описах цих явищ були міркування про панівний зміст у бутті нації певних ідеальних здобутків попри економічно-виробничі надбання [11]. Аналогічно маємо ці погляди у книгах Д. Андросової [1], О. Камінської-Маркової [3].

Мета статті – визначити національне в мистецтві з огляду на альтернативне прогресистське розуміння національної сутності стосовно мистецької значущості творів, які виконані представниками націй, що не становили економічно-політичного лідерства у світі, а їх творчі відкриття явно *компенсували* в національній свідомості здобутки сукупної національної самоідентифікації.

Методологія дослідження ґрунтується на теоретичному аналізі літературних джерел, що дало змогу осмислити культурологічний ракурс мистецтвознавства, зверненого до пошуків національної самоідентифікації (як-от у працях І. Ляшенка, О. Козаренка, О. Камінської-Маркової [3], Д. Андросової [1], А. Соколової [8], О. Тарасенко, Л. Шевченко та ін.). Також значущими у контексті досліджуваної проблематики є культурологічні розробки В. Сіверса [7], Г. Волкової, О. Яковлева, в яких осмислено компенсативну основу культурно-естетичної діяльності, а також А. Канарського [4], що постають вирішальним показником ідеальності творчих зусиль.

Наукова новизна полягає у визначенні послідовної культурологічної спрямованості досліджень мистецьких явищ, що виражається в акцентуації компенсативно-ідеальної значущості мистецьких здобутків культурного виявлення нації. З'ясовано, що у цьому контексті важливою постає роль комеморації як механізму культурної пам'яті, через який мистецтво фіксує, переосмислює та транслює ідеальні цінності між поколіннями.

Виклад основного матеріалу. Проблема національного завжди посідала значне місце в мистецтві, хоча вирішення її на соціофілософському рівні в руслі економіко-виробничого прогресизму натрапляло на явища, неможливі для пояснення в межах заведеної концепції. У центрі тих непорозумінь була «біографія» музичної і театральної Англії, яка у XVIII–XIX ст. втратила повністю світовий рівень зазначених видів мистецтва, бувши, фактично, найбагатшою і найсильнішою державою планети, маючи у своєму культурному резерві розквіт музики від XIII до XVII ст., а театру від XVI до XVII ст.

Водночас XIII–XVII ст. були зовсім несприятливими для процвітання нації у політично-економічному розумінні: остаточне уведення католицтва після погрому ірландсько-бриттського православ'я, що звужувало можливості філлідів-бардів, чернецької поезії, що набули розквіту у VII–XI ст., Столітня війна XIV–XV ст., страшна громадянська (30 років) Війна Червоної та Білої троянд у XV ст. Однак на тлі тих потрясінь мистецькі та державотворчі акції мали попит. Період остаточної перемоги над Іспанією, усталення могутніх колоніальних володінь (насамперед Індією), перемога над Наполеоном та Кримській війні, абсолютна першість у введенні здобутків Першої технічної революції, що пройшла в Англії у XVIII ст., – усе це стало чинниками повного музичного і театрального занепаду у добу Просвітництва і романтизму.

Роль етнічно-релігійного чинника англійського націєтворення (про це – в монографії А. Соколової [8]) теж є надзвичайно важливою. Англійська революція XVII ст., яку з таким ентузіазмом підтримували прогресисти за її антифеодальні заходи, винищувала традиції Британії (недарма шекспірівський театр «Глобус» був винищений Кромвелем), в особі Кромвеля фізично умертвила усіх бардів у 1642 р., а німецька династія, що змінила на троні Стюартів після Реставрації 1648–1696 рр., розкрила можливості для німецьких композиторів в Англії. На крові страшної розправи над повсталими ірландцями у 1730–1740-і рр. ствердився геній Г. Генделя у хвилях протестантської солідарності війни проти ірландців-католиків (зі старокатолицькою пам'яттю останніх про вихідне ірландське православ'я, яке передало Русі винайдене ними творення на великих «басовитих» дзвонах [8]).

Англійське театральне і музичне Відродження склалося у XX ст. здебільшого на основі ірландських і британських етнічних показників англійської нації. Класики шекспірівського театру XX ст. – це ірландці О. Уайльд і Б. Шоу. Найвагоміші композиторські звершення відбулися в Англії у тих майстрів, які мали родинні традиції (етноніми у прізвищах Б. Бріттен, С. Скотт), а у творчості надавали перевагу позиціям «кельтського відродження». Останнє демонстративно проявилося у визнанні найзначнішим англійським культурним здобутком другої половини XX ст. творчості рок-гурту «Бітлз», ірландських хлопців із Ліверпуля. Показовим є і те, що значні англійські композитори XX – початку XXI ст., навіть ті, що не мали кельтського родинного знаку, дотримувалися «антинімецької»-антисимфонічної вокально-хорової лінії творчості, приймаючи, як-от Дж. Тавенер православ'я.

Етнічний кельтський складник у пронімецьки налаштованій Англії XVIII–XIX ст., наповненій «кельтським Відродженням» у XX ст., сформував основу драматургічних відкриттів цієї нації для всієї планети – саме з ідеологічним шекспірівським соціально-критичним зарядом дії. Цитуємо довідкове видання щодо смислу театральних подій Англії (тепер – Великої Британії).

Першочерговий імпульс до становлення так званої «нової» сучасної драматургії походить із Великої Британії. Її розвиток бере початок у 1950-х рр. із виникненням феномену театру «молодих розгніваних людей», який заявив про себе через п'єсу Джона Осборна *«Озирнись у гніві»*. Трансформація Британії з колоніальної імперії в острівну державу мала глибокі соціокультурні наслідки, зокрема вплинула на світоглядні орієнтири різних поколінь, зумовивши появу протестних, нігілістичних настроїв серед молоді. Аналогічна хвиля спротиву, спрямована проти споживацького, ідеологічно спустошеного соціуму, відбулася у середині 1990-х рр. Тоді на авансцену британського молодіжного письменницького руху вийшла Сара Кейн – драматургиня, чия творчість, а згодом і трагічна смерть, утвердили її як знакову постать новітньої драматургії. У той період у лондонському театральному середовищі утверджується поняття *in-yer-face-theater* (дослівно – «театр-вам-в-обличчя»), що є формою нової англійської п'єси та асоціюється передусім із творчістю С. Кейн. Цей напрям залишив відчутний слід в історії театру. Значну роль у формуванні сучасного драматургічного процесу відіграв театр *Royal Court* у Лондоні, який від кінця XX ст. цілеспрямовано працює з драматургами сучасності. Станом на сьогодні *Royal Court* функціонує як ключовий центр нової драматургії, презентуючи на своїй сцені твори авторів з різних країн світу. Окрім того, театр реалізує низку міжнародних проєктів, зокрема у форматі драматургічних резиденцій у різних країнах. До найвпливовіших представників нової британської драматургії належить ірландський драматург Мартін Мак-Донах, п'єси якого активно ставляться на Бродвеї та на провідних сценах світу [6].

Культурна активність Англії в музиці і театрі виходить за межі європейського співробітництва нації з країнами Заходу, що, можливо, надасть економіко-виробничі дивіденди, як то неодноразово демонструвала історична хода.

Прикладом «переходу» активності в ідеальній сфері до державно-виробничої експансії постає історія корейської нації у XX ст., чия «третьорядова» продукція як представництва «нового тінейджерства», тобто мистецтва, зверненого до підлітково-молодіжної публіки, наразі явно відтіснила країни європейської культурної традиції. Слід пам'ятати, що в культурі тінейджерів, що склалася від 1950-х рр. на «роковій» хвилі, підкреслювався, на відміну від афро-американського етнічного «забарвлення» джазу, суто «білий» етнічно-національний показник для зовнішності і сутності учасників. Дійсно, вишуканий синкопований ритм джазу мав певні доторканності до поліритмічних конструкцій звукотворення у фольклорі Центральної Африки.

Рок-ритм набагато простіший від джазового, хоча очевидне певне наслідування, але ціле відверто більше звернене до європейських, можливо, скоріше до староєвропейських традицій, в яких перетини з позаєвропейськими заощадженнями органічні. Відомим є напрям тієї виразності – від американо-ірландського провінційного піснетворення хілл-біллі, спадкоємця бардівської поетичної краси Ірландії. І зазначена основа року «перехоплюється» корейськими юнаками, естетизм зовнішності яких формується через додавання до природних даних косметики, фарбоване в будь-які відтінки волосся зі зверненням (як і в ірландсько-американських майстрів) до краси пластики, акробатичної танцювальності, до багатства голосової тембральної обдарованості (переважно баритонально-басового наповнення).

Роково-молодіжний злет Південної Кореї у XXI ст. був для світової громадськості переможно-несподіваним, хоча на вітчизняних теренах той вихід був старанно підготовленим діяльністю рок-зірки першої величини – творчості Віктора Цоя, що увійшов у класику вітчизняного *молодіжного* рок-мистецтва. І розквіт тієї «третьрядової» сфери на європейському Сході та в Україні значною мірою став «бардівським» рухом, який стихійно захопив першість у пісневиробництві націй, актуалізувавши цінності пісень П. Майбороди, А. Кос-Анатольського та ін. Бардівський рух, що виник стихійно як голос народу, перетворився на важливий механізм збереження пам'яті поколінь. Через авторську пісню транслювалися не лише індивідуальні почуття, а й спільний досвід – військовий, трудовий, екзистенційний. Так, мистецтво стало живим архівом історичної та емоційної пам'яті, а кожен співаний твір – актом комеморації, який формував емоційно-культурний каркас нації.

Паралельно формувалася біографія Ісана Юна – уродженця Південної Кореї, який згодом став представником Північної Кореї у Західному Берліні, де репрезентував прокитайську, промарксистську ідеологічну позицію. Його дивні опери, особливо «Сим Тьонг» (1972 р.), демонстрували зразки забутої моралі шанування батьків, що зумовило сюжетику «корейських Ромео і Джульєтта навпаки», в яких не відсторонення від батьків заради кохання юних, але свідома жертовність своїм особистим щастям із коханим заради підтримки здоров'я і життя батька стала у центрі сюжетно-образних колізій [2]. І це нагадало європейській молоді забуті традиції шанування і охорони здобутків сім'ї попри егоцентризм любовних стосунків ренесансної і постренесансної епох.

Творчість Ісана Юна та Віктора Цоя «розбудили» в територіальному позакорейському бутті національне самоусвідомлення як самозначущий чинник, що склався на тлі воєнно-політичного занепаду, в умовах подання національних здобутків у неадекватних територіальних та ідеологічних якостях. Однак успіх і визнання представників тієї нації явно компенсувало для носіїв вказаного національного індексу усвідомлення свого потенціалу – і Корея в межах проамериканського Півдня піднялася в економічному плані, зробила комерційно успішне «третьорядове» мистецтво, яке має попит серед світової молоді і дотепер.

Звертаємо увагу на те, що в діяльності Ісана Юна і Віктора Цоя мовний чинник, як національний індекс, не був залучений. Саме мистецькі засоби, попри національно-мовленнєві аспекти, сформували комплекс національної корейської самоідентифікації, що у Віктора Цоя визначалося суто етнічно-зовнішніми ознаками артистичного подання з підкресленням інтелектуально самозначущого чинника виразності текстів і співу. А це глибинно відображало національно-етнічну особливу довіру до вченості та самореалізації через навчання і жертовне нехтування оздобами буттєвої зручності і комфорту.

З огляду на це важливо розглядати мистецтво не лише як акт індивідуальної творчості, а і як засіб збереження та трансляції колективної пам'яті. Поняття пам'яті поколінь дає змогу осмислити культурні здобутки не як статичну спадщину, а як живу, динамічну систему взаємодії між минулим і теперішнім. Мистецькі феномени на кшталт творчості Віктора Цоя чи Ісана Юна стають точками кристалізації комеморативної культури – вони вшановуються через пісні, візуальні образи, фан-культуру, і зберігають силу навіть у зміненому соціокультурному контексті. Так, мистецтво постає не лише як реакція на сучасність, а і як механізм історичної пам'яті**,** здатний формувати тяглість ідентичності у просторі поколінь. Саме це зумовлює тривку дію ідеальних культурних індексів у процесі націєтворення.

Південнокорейська артистична молодь «тінейджерів 2010–2020-х рр.», навпаки, демонструє зневагу до заповітів батьків і жадоби навчання (див. про це у пісенному здобутку за матеріалами [10; 12]). Показово те, що саме у тих «порушників традицій» шанування батьків і культу навчання знаходимо певні фольклорні посилання в мелодичних побудовах. Останні вкрай обережно актуалізував Ісан Юн, а у Віктора Цоя цей чинник ніколи не обговорювався (можливо, це недолік мистецтвознавчих оглядів, що ігнорували його етнічне коріння?).

Саме це зіставлення корейських митців 1970-х рр. і корейців «тінейджерського» покоління 2010–2020-х рр. вказує на принципову змінність від покоління до покоління навіть у тлумаченні національних здобутків, навіть тих, що претендують на стрижневе положення у «національній характеристиці» як термінологічного уточнення у тлумаченні національного. Однак інтуїція підказує наявність *атрибутивних* ознак, закладених «першопоштовхом» національного об'єднання, яке навіть прихильники психологічного підходу здебільшого зв'язують із географічною детермінантою того утворення [9].

Корейське національне самоствердження, яке у XX ст. здійснилося через успіхи її славних представників (які перебували поза країною), працює недосконало, нагадуючи про циганський аналог у твореній нації/етносу чи поліетнічно представленої нації, відверто зверненої до залучення носіїв національно-етнічного оточення. Доходимо висновку про суто ментальне націєтворення, в якому енергія психологічного зв'язку домінує над чинниками матеріально-територіального впливу. Однак, як би глибоко чи, навпаки, поверхово-територіально торкався базис національної спільності, постає значущою

психологічно-ідеальна ознака, яка, як відомо, показова для творення слов'янських націй, які у болгар і чехів відверто складали поєднання різнорасових етносів і водночас отримували усталену міцну та національно монолітну спільноту. А от віросповідальний чинник у таких об'єднаннях продовжує становити вагомий внесок.

Висновки. Національне, що за підходами до цієї проблематики останніми десятиріччями усвідомлюється, насамперед, як явище «національного характеру», тобто показники ідеально-психологічних основ, має очевидні привілеї перед виробничо-економічним прогресизмом, вказуючи на суттєвість і навіть провідне положення в бутті нації ідеальних культурних індексів, що є основою для творчого розвитку в умовах економічного спаду і політичних непорозумінь. Актуалізується теза А. Бергсона щодо паралелей методів релігії і мистецтва – через виражену *компенсативність* і позахудожній простір мистецьких здобутків, які у статусі представництва символізму захищав названий автор. Зазначена компенсативність ідеальних культурних надбань щодо економічно-виробничих показників заради повноти історичного вираження нації яскраво проявилася в мистецькій сфері на межі XX–XXI ст., коли композиторська художня сфера Європи була залучена у вищі ступені досконалості представниками Китаю і Кореї (Північної), які на той період були далеко від апогею економічно-політичної активності сьогоденного Китаю, але прогнозували зростання культурної значущості Далекого Сходу, ознаки якого відчутні у 1920-ті рр. Так, концепції-альтернативи щодо національного мають тенденцію доповнювати одна одну, оскільки розвиток в ідеальній сфері нерідко має економіко-виробниче «підкріплення» на наступному історичному етапі, коли ідеальні «компенсативні» накопичення матеріалізуються в економіко-виробничій активізації.

Список використаної літератури

1. Андросова Д. В. Мінімалізм в музиці. Одеса : Астропринт, 2009. 184 с.

2. Батанов В. Ю. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві XX – початку XXI ст. : дис. ... канд. миств. / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 186 с.

3. Каминская-Маркова Е. Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. Одесса : Астропринт, 2015. 532 с.

4. Канарский А. Диалектика эстетического процесса. Генезис чувственной культуры. Киев : Вища школа, 1982. 192 с.

5. Нація як соціальний феномен. *MegaLib.com.ua*. URL:megalib.com.ua/content/4725_63_Naciya_yak_socalnii_fenomen.html (дата звернення: 04.05.2025).

6. Нікітюк М. Свіжа кров. *Український тиждень*. 2011. 27 січ. URL: https://tyzhden.ua/cvizha-krov/ (дата звернення: 05.05.2025).

7. Сіверс В. А., Бугайова О. І. Виміри людської творчості в контексті порівняльного аналізу праць М. Гайдеггера та А. Бергсона. *Культура і сучасність*. 2023. № 1. С. 9–16. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2023.286774.

8. Соколова А. В. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії та Русі-України. Одеса : Астропринт, 2020. 372 с.

9. Kim S.-h. Korean Cultural Codes and Communication. *International Area Studies Review.* 2003. Vol. 6 (1). P. 93–114. DOI: https:// doi.org/10.1177/223386590300600107.

10. Kim T. The Cultural Characteristics of Korea's Ancient Kaya Kingdom. *International Journal of Korean History*. 2005. Vol. 8 (1). P. 169–221. URL: https://ijkh.khistory.org/upload/pdf/8_5.pdf (date of access: 05.05.2025).

11. Monrad J. D. Edvard Grig. Oslo, 1956. 450 p.

12. W. Sheet music and scores for Korean traditional songs and instruments. *Music Rambling.* 2017. 19 May. URL: musicrambling.wordpress.com/2017/05/19/sheet-music-and-scores-for-korean-traditional-songs-and-instruments/ (date of access: 05.05.2025).

References

1. Androsova D. V. Minimalizm v muzytsi. Odesa : Astroprynt, 2009. 184 s.

2. Batanov V. Yu. Universalizm kompozytorskoi osobystosti v muzychnomu mystetstvi XX - pochatku XXI st. : dys. ... kand. mystetstvoznavstva / Odes. nats. muz. akad. im. A. V. Nezhdanovoi. Odesa, 2016. 186 s.

3. Kaminskaia-Markova E. N. Metodologiia muzykoznaniia i problemy muzykalnoi kulturologii. Odessa : Astroprint, 2015. 532 s.

4. Kanarskii A. Dialektika esteticheskogo protcessa. Genezis chuvstvennoi kultury. Kyev : Vyshcha shkola, 1982. 192 s.

5. Natsiia yak sotsialnyi fenomen. *MegaLib.com.ua*. URL: http:/ megalib.com.ua/content/4725_63_Naciya_yak_socalnii_fenomen.html.

6. Nikitiuk M. Cvizha krov. *Ukrainskyi tyzhden*. 2011. 27 sich. URL: https://tyzhden.ua/cvizha-krov/

7. Sivers V. A., Buhaiova O. I. Vymiry liudskoi tvorchosti v konteksti porivnialnoho analizu prats M. Haidehhera ta A. Berhsona. *Kultura i suchasnist*. 2023. № 1. S. 9–16. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2023.286774

8. Sokolova A. V. Tradytsii lytsarsko-arystokratychnoi kultury Brytanii-Anhlii ta Rusi-Ukrainy. Odesa : Astroprynt, 2020. 372 s.

9. Kim S.-h. Korean Cultural Codes and Communication. *International Area Studies Review*. 2003. Vol. 6 (1). P. 93–114. DOI: https:// doi.org/10.1177/223386590300600107.

10. Kim T. The Cultural Characteristics of Korea's Ancient Kaya Kingdom. *International Journal of Korean History*. 2005. Vol. 8 (1). P. 169–221. URL: https://ijkh.khistory.org/upload/pdf/8_5.pdf

11. Monrad J. D. Edvard Grig. Oslo, 1956. 450 p.
12. W. Sheet music and scores for Korean traditional songs and instruments. *Music Rambling*. 2017. 19 May. URL: musicrambling.wordpress.com/2017/05/19/sheet-music-and-scores-for-korean-traditional-songs-and-instruments/

UDC 130.2:7.072.2]-027.542:33.011

THE CONCEPT OF THE NATIONAL IN THE ALTERNATIVES OF THE PRODUCTION-PROGRESSIVE AND CULTURAL-HISTORICAL APPROACHES

Viacheslav LUKIANENKO – PhD student at the Department of Theory and History of Culture, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to define the national in art through the lens of an alternative progressive understanding of national essence, focusing on the artistic significance of works created by representatives of nations that did not hold leading economic or political positions in the world. Their creative achievements clearly served to compensate, within the national consciousness, for the broader accomplishments of national self-identification.

The research methodology is based on a theoretical analysis of literary sources, which enabled a cultural interpretation of art studies oriented toward the search for national self-identification. The application of methods of systematization and generalization contributed to identifying the compensatory core of cultural and aesthetic activity and the ideal-oriented nature of creative efforts.

The scientific novelty lies in establishing a consistent cultural focus in the study of artistic phenomena, reflected in the emphasis on the compensatory and ideal significance of artistic achievements as expressions of national culture. It is revealed that in this context, commemoration plays a key role as a mechanism of cultural memory through which art preserves, reinterprets, and transmits ideal values across generations.

Conclusions. The national, primarily understood in this discourse as a phenomenon of «national character», possesses clear advantages over industrial-economic progressivism, indicating the fundamental and even leading role of ideal cultural indices in the existence of a nation. Artistic culture also functions as a carrier of generational memory – the codified experience of a community accumulated in artistic works and reproduced at critical historical moments. The compensatory role of ideal cultural achievements in relation to economic and productive factors, aimed at ensuring the completeness of the nation's historical expression, became particularly evident in the artistic sphere at the turn of the 20 th and 21 st centuries. Thus, alternative concepts of the national tend to complement one another, as development in the ideal sphere is often followed by economic and industrial reinforcement at a subsequent historical stage, when ideal «compensatory» accumulations materialize in productive activation.

Key words: the national, productive-progressive methodological approach, cultural-historical method, ideal and material cultural heritage, artistic methods of creation, generational memory, commemoration.

Стаття надійшла до редакції 3.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.05.2025
Прийнято до друку 18.05.2025

УДК 008:316.728:355.01(470:477)

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ НОВОЇ «НОРМАЛЬНОСТІ» : АДАПТАЦІЯ ДО ДОВГОТРИВАЛОГО ВОЄННОГО СТАНУ

Артем БОГУЦЬКИЙ – здобувач освітньо-наукового ступеня кафедри Культурології, Національний університет «Києво-Могилянська академія», м. Київ
https://orcid.org/0009-0002-8983-4759
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.976
artenbogut@gmail.com

Досліджується феномен «нової нормальності», який пов’язаний з виникненням нових та зміною старих культурних практик в українському суспільстві в умовах повномасштабної фази російсько-української війни. Беручи за основи концепції культурної травми, рутинізації та габітусу, дослідження показує, що «нова нормальність» є комплексним феноменом, що виникає як результат діалектичної взаємодії між руйнацією і відтворенням культурних практик в умовах екзистенційної боротьби за незалежність та національну ідентичність. Результати здобуті у межах дослідженнях важливе теоретичне значення, яке допоможе краще аналізувати культурні трансформації в умовах війни.

Ключові слова: соціокультурні практики, соціокультурна діяльність, культуротворчість, культуротворчі процеси, російсько-українська війна, культурологічний вимір, нова нормальність, культурний простір, культурні проблеми.

Постановка проблеми. Російсько-українська війна, яка розпочалася з 2014 року й особливо її повномасштабна фаза від 24 лютого 2022 року крім докорінного змінення світового геополітичного ландшафту – виступила активним каталізатором багатьох глибинних трансформацій українського суспільства. Ми б воліли написати, що всі персонажі та події вигадані й будь-які збіг із реальними

© Богуцький А., 2025 р.

людьми чи подіями є випадковими, але на превеликий жаль, війна сьогодні для українців стала новою «нормальністю». Кожен/кожна, хто вимушено, чи випадково став/стала актором війни тепер визначає, по-перше, своє життя через дефініцію таких термінів як «життя/існування/виживання» і, відповідно, через комплекс різних культурних практик. Сам по собі термін «нова нормальність» (new normal) належить царині економіки і його виникнення пов'язане з метою позначення опису періоду після глобальної економічної кризи 2008 року, але невдовзі був переформатований для позначення трансформацій, обумовлених із соціальними та культурними змінами [36]. У нашому випадку головна мета українських культурних практик буде пов'язана з виживанням та адаптацією до умов екзистенційної війни.

Під «культурними практиками» слід розуміти як процеси, «пов'язані з практичним засвоєнням/відображенням/перетворенням людиною існуючої дійсності задля реалізації/досягнення усвідомленої мети» [5; 4]. Об'єднувальною рисою таких практик є адаптивність, адже сучасність характеризується постійною невизначеністю, травматичним досвідом й загрозою для життя. І, власне, терміном, який буде позначати цю сукупність культурних практик, й будемо називати «нова нормальність». Беремо цей термін у лапки, бо вважаємо за доцільне зробити акцент на тому, що події, які сьогодні стають буденними, жодним чином не є нормальними для будь-якого культурного простору, що знаходиться поза Україною.

Приставку «нова» будемо використовувати для розділення періодів «нормальності»:

- Перший період – до революції Гідності та початку війни з Росією у 2014 році.
- Другий період – між 2014 роком та 24 лютого 2022 року.
- Третій період – період повномасштабної фази війни (після 24 лютого 2022 року).

Основний акцент у цьому дослідженні зроблено саме на періоді повномасштабної фазі війни. Принагідно зазначимо, що трансформаційні процеси з нормалізації певних явищ під час повномасштабної фази війни розпочалися у попередніх етапах. За кількістю таких явищ найбільше виділяється другий період. Саме в ньому війна, набувши рис гібридності, почала сприйматися як щось «нормальне». Наприклад, серед таких проявів «нормальності» можна виділити наступні:

- Гібридизація війни та її перетворення на Антитерористичну операцію на Сході України (АТО) та Операцію об'єднаних сил (ООС).
- Формування образу бойових дій не як на Сході України, а на «Донбасі» – регіоні, який немов відмежований від іншої країни.
- Адаптація суспільства до регулярних людських втрат.
- Рутинізація співіснування, де-факто, терористичних-сепаратистських утворень та решти України.

У реаліях сьогодення, період повномасштабного вторгнення став такою нормальністю, при якій абсолютно «не нормальні» для сучасної цивілізації феномени та обставини цілком інтегруються у повсякденне життя та невдовзі перетворюються на звичний соціальний культурний досвід.

Актуальність дослідження культурних практик «нової нормальності» зумовлена декількома факторами. По-перше, аналіз механізмів адаптації суспільства та його культурного простору до «нової нормальності» дозволяє спрогнозувати глибинні трансформації, які неодмінно будуть відбуватися і можливо вже відбуваються в українському суспільстві. По-друге, аналіз адаптивних практик культурного простору стануть запорукою для створення та запровадження ефективних стратегій для подолання кризових явищ. По-третє, якщо проаналізуємо сучасну повномасштабну війну, яку розпочала Росія, з'ясуємо, що вона (війна) сьогодні толерується багатьма країнами, у тому числі, країнами- партнерами України як звичний елемент «порядку денного» стосовно якого потрібно виражати «стурбованість» та «занепокоєння». Це не може не викликати занепокоєння й свідчить про необхідність посилення комунікації з іншими країнами щодо актуалізації дискусій направлених на недопущення війн, їх справедливого закінчення та усунення наслідків.

Водночас потрібно вказати на те, що крім руйнування – війна це також про реактивне утворення нових форм культурної активності та резистентності. Саме ці процеси є основою «нової нормальності» і важливо їх розуміти не як банальну реакцію на кризу, але складний процес переосмислення культурного простору та створення нових кодів, символів та наративів, завдяки яким українське суспільство може функціонувати в умовах екзистенціальної загрози існування та невизначеності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика, пов'язана з культурними трансформаціями в умовах криз, а особливо війни, завжди привертали увагу дослідників, проте російсько-українська війна і головним чином її повномасштабна фаза створила новий простір для наукової рефлексії.

Перше ґрунтовне емпіричне дослідження українського соціального та культурних просторів в умовах війни здійснено Інститутом соціології НАН України під назвою «Українське суспільство в умовах війни». Кожен рік війни, а точніше її повномасштабної фази, виходить збірка, присвячена аналізу змін, що відбуваються в українському суспільстві в умовах повномасштабного російського вторгнення.

Робота Н. Кривди «Колективна травма та групова ідентичність» присвячена дослідженню того як колективна та культурні травми, отримані внаслідок імперської політики Росії можливо і потрібно трансформувати не у помсту, а у потенціал, який можна використати для боротьби з тоталітарним ресентиментом і захистом національної ідентичності.

Дослідження культурних практик в умовах постколоніального дискурсу представлені працею Т. Гундорової «Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми» [3]. Дослідниця аналізує трансформації наративних практик, які відбувалися в Україні після розпаду СРСР, в якій вагоме місце зайняло поняття ресентименту – явище, яке знайшло своє відображення як у культурі «колонії», так і «метрополії».

У контексті формування «нормальності» також повинні вказати на праці, які цю нормальність намагаються осягнути з чуттєвого досвіду. І принагідно зазначимо, що досвід війни – це досвід одночасно і індивідуальний і колективний. Однією з перших робіт, можна назвати титанічну працю-антологію «Воєнний стан», авторами якої виступили 50 українських інтелектуалів, які через свої есеї транслюють досвід цієї війни.

Серед цих письменників дозволимо собі виокремити твори О. Михеда «Абетка болю: як я знову вчився читати», «Позивний для Йова», твір Х. Венгринюк «Ця війна назавжди, чуєш, Софі». Ці та інші автори є прикладами того як війна вдирається у буденність кожного, нівечить її та через свою тривалість, цією буденністю стає: «Тут банкомат, де завжди можна було зняти готівку, — тепер над ним будинок із величезною раною від снаряда. А це ключове перехрестя в центрі Гостомеля – якщо підеш сюди, то на пошту, а ось тут – базар. На цьому перехресті українські воїни облаштували позиції, прийняли бій і спалили колону окупантів» [13].

Особливим виміром «нової нормальності» також виступає таке явище як полон. У зв'язку з очевидним травматичним досвідом, дослідження цього простору досі залишається у межах приватного. Більшість із наявних досліджень спрямовані на аналіз психології людини у полоні. Ми повинні сказати про трансформації у соціокультурному просторі, які так само мають перебудовуватися для адаптації тих, хто пережив полон чи навіть зараз вимушений знаходитися в цій катастрофічній, навіть за мірками цієї війни, «нормальності».

Аналогічна реальність і для тих, хто «повертається» і ще буде «повертатися» з війни. Не даремно беремо слова «повернення» у лапки, адже це також про досвід реабілітації та реінтеграції як окремо взятого індивіда, так і простору для їх подальшого співіснування.

У контексті дослідження медійної репрезентації «нової нормальності» повинні вказати на значний внесок у дослідження цієї теми, зроблений українськими інтелектуалами В. Єрмоленком та Є. Федченком. Утім, попри зростаючий інтерес до проблематики культурних практик у такий кризовий період як війна, все ще бракує комлпексних досліджень, спрямованих на розгляд «нової нормальності» як культурного процесу, що увібрав у себе різні сфери людського життя – від повсякденних практик до репрезентацій символічного. Наше дослідження є спробою заповнити наявні прогалини заявленої теми.

Метою запропонованої статті є виявлення та аналіз культурних практик, пов'язаних із «новою нормальністю», що утверджується в українському суспільстві в умовах бойових дій, зумовлених боротьбою за екзистенційне існування та продовженням воєнного стану, з подальшим виявленням механізмів культурної адаптації.

Для досягнення поставленої мети, необхідно виконати наступні завдання:

1. Визначити теоретико-методологічну базу дослідження концепту «нової нормальності» в контексті культурної антропології;

2. Проаналізувати зміни, що відбулися у культурних практиках повсякденності (нові символи, коди, значення);

3. Дослідити процеси трансформації темпоральності як важливого елементу «нової нормальності».

Виклад основного матеріалу дослідження. «Нова нормальність» як культурологічний концепт: теоретичні рамки дослідження.

Варто почати з того, що ключова теоретична рамка «нормальності» – це поєднання концепції «рутинізації» Е. Гідденса та поняття габітуса П. Бурдьє. Для Е. Гідденса «рутинізація» виступає засобом творення ритуалів, спрямованих на подолання критичних ситуацій, які інтегрувалися у повсякденне як кожного індивіда, так і суспільства загалом. У той час як для П. Бурдьє засобом творення буденності виступає габітус – система звичок, через яку індивід інтегрується у соціальні структури і, врешті, саме «через соціалізацію й набуття габітусу кожен індивід немов би інтегрує весь усталений порядок у себе, свій розум і тіло. Він перетворюється на агента суспільної системи, але залишається індивідуальністю, здатною до творчих змін та покращення чи повалення громадських устоїв» [20; 30]. В умовах війни ці дві

концепції дозволяють проводити аналіз того як саме війни змінюються соціокультурні практики повсякденності в умовах війни.

Деколоніальний характер війни для українського соціокультурного простору актуалізував концепцію культурної травми, розробленної соціологами Джеффрі Александером та Пйотром Штомпкою. Культурна травма виступає як важлива частина у дослідженні, спрямованого на інтерпретації травматичних подій та процесу їх колективного осмислення. В українському контексті цю концепцію слід розглядати як засіб адаптації культурних практик у модусі формування нової «нормальності» шляхом створення нових кодів, символів та наративів. Сама ж культурна травма виникає внаслідок подій настільки катастрофічних, що їх вплив безспосередньо відображається у житті цілої спільноти – нації. І закономірним результатом цих процесів є суттєві зміни у структурі національної ідентичності, що залишають слід у структурі колективної пам'яті.

Трансформації повсякденних культурних практик в умовах війни.

Російсько-українська війна спричинила фундаментальні зміни у повсякденному житті мільйонів українців, призвівши до появи нових ритуалів, що стали своєрідними маркерами нової «нормальності». І ці зміни є найбільш помітними у ключових сферах повсякденності.

Перша з таких сфер, пов'язана з організацією житлового простору. Російська окупація українських територій, супроводжується систематичним лінгвоцидом, етноцидом та геноцидом. На 23 квітня 2025 р. згідно зі статистикою «Інформаційно-обчислювальним центром Міністерства соціальної політики України» в Україні нараховується 4.597270 внутрішньо переміщених осіб (ВПО) [6]. Згідно зі статистикою Євростату – кількість українських біженців у Європі сягає 4.3 млн. осіб [31]. Вважаємо за доцільне вказати на появу ще однієї варварської стратегії Росії – «домоциду». Цей термін запропонований американськими науковцями Beth Mitchneck та Jane Zavisca на позначення систематичного знищення житлової інфраструктури. «Ця стратегія знищення нації чи спільноти, спрямована на руйнування почуття дому та місця проживання. Росія використовувала цей підхід в Чечні та Сирії, залишає її жертвам відчуття безнадії та дезорієнтації, і вони не мають до чого повертатися, окрім спогадів, затьмарених картинами війни» [8; 85]. Таким чином як фізичний, так і символічний образ Дому, що знищують і який варто захищати, стає важливим простором боротьби для обох країн.

Варто зазначити, що крім фізичного, простір Дому також розглядається як найпростіша захисна споруда для збереження життя. Зокрема говоримо про так зване правило «двох стін», коли захист від небезпеки визначається просторовим положенням між двома стінами, які першими візьмуть на себе удар та збережуть життя. Аналогічна ситуація спіткала й зміни у публічному просторі. На початку повномасштабного вторгнення завдяки самоорганізації людей міський простір був насичений окопами, протитанковими ровами, металевими їжаками та чисельними блокпостами. Підземні школи, лікарні, розважальні центри чи студії телеканалів – усе сьогодні зазнало суттєвої оборонної реконфігурації і стало новою реальністю – «нормальністю». Також можемо говорити про зміну символічного навантаження щодо різних частин помешкань (вікна – небезпека, 4 стіни – безпека). Важливим елементом практик повсякдення стали так звані «тривожні валізи» (на випадок евакуації), наявність зброї – (Наприклад, «бандерівське смузі» – коктейлі молотова. Зброя більше символічна, ніж ефективна), наявність приладів для автономного живлення свого помешкання на випадок аварійних відключень. І самі аварійні відключення так само вплинули на реорганізацію побуту. Російська тактика «домоциду» і сьогодні є основою військової доктрини збройних сил росії.

У цьому контексті, можемо говорити про грабунок майна російськими окупаційними військами. Від мобільних телефонів та фенів до пральних машин – сучасна російська армія не гребує жодним майном, коли справа доходить до його крадіжки. «Тягли з будинків, покинутих жителями чи навіть у їх присутності, буквально все, що можна, – велосипеди та швейні машинки, патефони, шовкові жіночі сукні, одяг, взуття, всяке начиння. З наївним захопленням радянські бійці – мешканці сільських халуп, приміських бараків, «комуналок» входили у впорядковані, чисті, доглянуті, сповнені невідомого їм побуту будинки фінських міських обивателів, сільських, хуторських мешканців та забирали все, що попадало під руку…» [14; 46]. Як можемо бачити, тактика поводження з окупованими територіями за 80 років не зазнала жодних змін і її цілком можна назвати російською імперською «нормальністю». Щобільше, однією з окупаційних форм «нормальності» стала розгалужена мережа катівень, які першими створюються на окупованих територіях і сьогодні знаходяться на всіх територіях [22], яку контролюють російські війська.

Друга сфера полягає у темпоральних змінах, пов'язаних із війною. Залежно від близькості до лінії фронту – можемо спостерігати за тим як змінюється ставлення до війни і відповідно до змін у темпоральності буття індивідів. Комендантська година, небезпеки та обмеження у зв'язку з повітряними тривогами, артилерійськими обстрілами чи навіть, так званим «дроновим сафарі», яке сьогодні можемо бачити у Херсоні [7] – усе це про зміни у вітчизняному соціокультурному середовищі.

Третя сфера пов'язана з практиками інформаційного споживання та комунікації. Сучасне інформаційне поле найдоречніше описувати через термін «постправди» – «менше, ніж правда; більше, ніж брехня» [24]. Саме постправда сьогодні є основним інструментом легітимації російської агресії стосовно України. Визнання України, її кордонів, договори про добросусідство були нівельовані імперськими амбіціями і врешті росія повернулася до своєї споконвічної стратегії, яку найкраще описав один із фундаторів постколоніальних студій Е. Саїд – «Росія ковтала всі землі й народи, що прилягали до її кордонів» [23; 45]. І уся сучасна комунікація в росії пов'язана саме з імперським наративом, точніше з формуванням образу щодо необхідності його захисту від ворогів.

Образ вічної імперії – є тим, що підпадає під визначення «уявна спільнота», термін розроблений американським інтелектуалом Р. Андерсоном. Ця концепція полягає у створенні гомогенного дискурсу, яке б слугувало фундаментом для формування спільних для суспільства цінностей. Відповідно і «нормальність» також пов'язана з «уявною спільнотою». Тому цінності, закладені у цій «уявній спільноті», залишаються найбільш резистентними, коли справа заходить про перехід до «нової нормальності». Українська «уявна спільнота» породжена постійною боротьбою і відсутністю інших цілей крім як «перемоги». Бо на відміну від росії, ця «перемога» для України ніколи не наступала і результат будь-якого спротиву закінчувався поразкою з подальшою окупацією. Але сьогодні також можемо говорити про те, що «... у часи загрози та невизначеності мережеві спільноти можуть брати участь у формуванні національної ідентичності, яка може бути стратегічно використана для легітимації та зміцнення державної влади» [33; 82]. Мережеві спільноти стали важливими акторами у війні. Інтерактивна мапа бойових дій Deep State, спільноти OSINT спеціалістів, «Книга полеглих за Україну» [10], «Книга катів українського народу» [9] – усе це приклади розвитку мережевих спільнот в умовах війни. І це вже не кажемо про створення індивідуальних ритуалів моніторингу новин, специфічних форм спілкування з близькими, які знаходяться під окупацією або на фронті, тощо.

Особливо поширеним став феномен «doom scrolling» – компульсивне бажання перевірки новинних стрічок на аспект появи «нових» новин, який поступово ритуалізувався і став частиною практик повсякденності. Елементами цього феномену, наприклад, можна назвати щоденний звіт Генштабу з орієнтовними втратами противника, перевірка мап бойових дій, що оновлюються у режимі реального часу, на зразок, уже згаданого Deep State. У цьому контексті також доречно сказати про активне використання росією та Україною фото та відеоматеріалів зі знищенням армій один одного. Адже ніколи у всесвітній історії, смерті так масово не транслювалися по телебаченню. Щобільше у зв'язку з розвитком військових технологій, а саме FPV-дронів (First Person View – режим від першої особи) ми говоримо про візуалізацію смерті конкретної особи – індивіда. Що разом із високою роздільною здатність камер бойових дронів, дозволяє майже одразу знайти інформацію про людину, яку вже вбили/покалічили. Сам факт макабричності смерті людей, йде разом із радістю за їх знищення сторонніми спостерігачами, бо вони вороги і їх знищення – відображається на відчутті безпеки кожного з акторів. І якщо в Україні це – один із результатів розпочатої проти нею війни, то для росії – це черговий елемент їх «нормальності», адже «у Москві вся політична система побудована на надгробку, могилі Леніна, що є, можливо, одним із небагатьох випадків в історії після єгиптян, де могила є витоком політичної системи» [19; 128].

Щобільше, також можемо говорити про певну комерціалізацію дегуманізації: за добровільну грошову пожертву військовим підрозділам, можна замовити напис на боєприпасі з подальшим відеопідтвердженням його використання проти ворогів. Така форма «радості» в українському побутовому середовищі, тобто дегуманізація окупантів, отримала свій термін – «розлюднення» (рос., расчеловечиваніе). Термін цей пов'язаний, передусім, зі знищенням живої сили противника дронами з гранатами, внаслідок чого, ворог – розчленовується (рос., расчленяется). Важливо зазначити, що останній раз така медійна деанонімізація і дегуманізація людського життя відбувалася під час світової пандемії COVID-19. Боротьба з хворобою так само вимірювалася у щоденних звітах щодо кількості загиблих, тих, хто захворів та одужав. І це так само було медійним, масовим явищем, що врешті стало частиною буденності, тобто світовою «нормальністю».

Принагідно зазначимо, що «нормальність» – не є однорідною, і вона залежить від сукупності факторів – безпосередньої близькості до зони бойових дій, соціальним статусом, тощо. Але спільним фактором є нормалізації різного, але все одно, досвіду війни, яка відбувається через створення/переосмислення рутинних практик, як «якорів», що утримують чи радше підтримують відчуття контролю над ситуацією та передбачуваності майбутнього у межах нової «нормальності».

Публічні простори та комунікативні практики у формуванні «нової нормальності».

Ще одним важливим аспектом «нової нормальності» є трансформація публічного простору та практик його використання. Ми вже зазначали про те, що у зв'язку з обстрілами. публічний простір зазнав оборонної трансформацій. Театри, школи, кафе, лікарня та інші установи чи заклади – усі почали розглядати підвали як новий простір функціонування. Аналогічна ситуація відбулася з

містами, у яких функціонує метрополітен. Ключові зміни у суспільному просторі також пов'язані з його очищенням від маркерів імперськості.

Декомунізація/дерадянізація/дерусифікація/деколонізація – та інші лексеми з приставкою «де» і пов'язані з боротьбою з тоталітаризмом, стали одними з важливих частин сучасної «нормальності». Водночас повинні зазначити про наявність певної кризової ситуації, пов'язаної з відсутністю чіткого бачення майбутнього української ідентичності. Натомість відтерміновуємо цей процес і апелюємо до антагоністичного протиставлення «своїх» та «чужих». «Експлуатація, розігрівання антагонізму, визначення себе через ворога призводить до найстрашнішого – ти втрачаєш свою ідентичність. Якщо ти ідентифікуєш себе «я – не росія», тобто говориш, що ти проти росії, і вся твоя риторика проти росії – врешті ти стаєш дзеркальним чином росією. Це відома теза: ворог стає твоїм дзеркалом» [4]. Важливо сказати, що дискусії, щодо спорідненості [1] двох армій особливо активізуються коли мова заходить про жертви внаслідок недбалого ставлення до заходів безпеки, відповідно коли гинуть «Вони» – ворог – ми радіємо [25], коли «Ми» – гніваємося [26].

Змін також зазнала символічна географія України. На зміну таким символічним топонімам як Іловайськ та Дебальцеве прийшли Буча, Ірпінь, Маріуполь, Бахмут, Авдіївка, Ірпінь та безліч інших сіл, міст та містечок. Сьогодні не лише назви населених пунктів – це історії, пов'язані героїзмом, жертовністю та втратами. Навіть їх промовляння викликає сильний емоційний відгук. Ця «географія» також складається з маркування пошкоджених будівель, створення тимчасових інсталяції та графіті на воєнну тематику, як наприклад із зображенням генерала Залужного у Бахмуті [2]. «Донбас», місця за Териконами [17] чи землю за «Перекопом» [11] – усе це також про зміни у символічній «географії» української «нормальності». Аналогічна ситуація відбувається й у росії, такі українські міста як Бахмут перетворюється на «Артьомовск», Маріуполь в «МарИуполь», і т. п. Маркери імперії – є запорукою нав'язування імперської «нормальності». Врешті, формується новий символічний ландшафт, у якому відображений колективний досвід війни. Враховуючи такі зміни, можемо говорити про те, що публічний простір стає ще одним полем битви та ареною для формування нових форм національної солідарності.

Важливу роль у формуванні «нової нормальності» також займають комунікативні практики. Російсько-українська війна призвела до формування специфічних дискурсивних патернів – військовий сленг, гумор, нові пісні і особливо поява такого культурного феномену як «байрактарщина». Головна особливість цього культурного феномену полягає у тому, що якщо «шароварщина» нав'язана імперією, то «байкрактарщина» – продукт розвитку української культури в умовах звільнення від російських імперських наративів. «Буча-комбуча, ванька-встанька, чмоні» [21] – усе це негативні приклади розвитку української культури, але, все ж говоримо про український оригінальний продукт, зроблений без нав'язаного комплексу меншовартості. І який є закономірним перехідним продуктом на шляху до повного розриву з російсько-імперським культурним полем.

До нових форм комунікативних практик війни також можна віднести дослідження та рефлексії щодо воєнних злочинів. Відкрилися раніше табуйовані теми, пов'язані з насиллям і особливо сексуальним насиллям у полоні й загалом проблематика з адаптацією до «нормального» життя після катувань у російських тюрмах. «Поза межами болю» (1917 р.) Й. Турянського, «Людина в пошуках справжнього сенсу. Психолог у концтаборі» (1946 р.) В. Франкла стають важливим матеріалами у спробах рефлексії сучасної «нормальності» і елементами для засадничої бази у створенні вітчизняних праць, пов'язаних із темою полону.

Зокрема можна виділити твір «Полон (Воєнні щоденники)» (2024 р.) Валерії «Нави» Суботіної, присвячений полону після захисту «Азовсталі». Щобільше, полон у сучасній війні став явищем радше виключним, ніж правилом, принаймні це стосується долі українських військовослужбовців. Страта військовополонених російськими військами стала для них «нормальністю», а точніше «modus operandi» – легітимізованим президентом росії. Цьому свідчить відео та фотофіксація цих злочинів. Лише «з кінця серпня 2024 року Моніторингова місія ООН із прав людини в Україні зафіксувала 79 випадків таких страт у 24 окремих інцидентах» [16].

Темпоральність «нової нормальності»: трансформація часових структур досвіду.

Війна призводить до радикальної зміни у сприйнятті та структуруванні часу, що знаходить відображення у культурних практиках. Це особливо яскраво простежується через дихотомію, а точніше через її відсутність, бо без «воєнного стану» – не існує «воєнного часу» [18].

Однією з ключових рис темпоральності цієї війни є стійке усвідомлення багатьма акторами повторення історії й відповідно переживання досвіду колективної травми – для України, подвигу – для росії. Найкраще це протиставлення виражається у дихотомії двох гасел «Ніколи знову» в Україні та «Можем повторити» – у росії. Така ситуація пов'язана передусім із насиченням за останні 80 років медійного простору фільмами, книгами, іграми та іншими матеріалами масової чи елітарної культури, пов'язаними як із рефлексією щодо досвіду Другої Світової Війни, так і її дослідженням. Аналогічна ситуація відбувається і

з Голодомором. Сучасна війна породжує нові фобії та страхи. «Війна здобуває у свідомості людини свого травматичного, фатального характеру, стає не лише трагічною обставиною, а координатою, яка у свідомості людини забирає свободу її волі і право визначати її темпоральні координати. Час, умовно кажучи, у свідомості таких людей жорстко ділиться на «до війни» та «після війни», вона самостійно, часто неусвідомлено, обмежує себе у варіантах визначення для себе принципово інших темпоральних координат у життєвому наративі» [32]. Відповідно, українці знову мусять відстоювати свою незалежність або знову бути закатованими, знищеними, упослідженими – культурно та фізично у вже російських таборах. У той час як для росіян, навпаки, актуалізувався міф про перемогу у так званій «Великій Вітчизняній війні».

Проблематика сучасного українського темпорального простору полягає в тому, що позиція «після війни» з кожним днем бойових дій віддаляється ще далі, в той час як образ «після війни» – залишається стабільним. Також варто зазначити про додаткове розчленування цього темпорального простору війни. Зокрема, український дослідник О. Яст, зауважує, що «на уявній темпоральній шкалі 2014–2022 рр. такі разючі зміни генерували ефект «гойдалок» від шокових, кризових, екстремальних почувань і уявлень до суспільного самозаспокоєння за «гібридних часів». Саме шокова, травматична і якоюсь мірою навіть апокаліптична рецепція подій, які розгорнулися на українських теренах від 24 лютого 2022 р., кардинально змінила як масштаб, так і колективні образи сприйняття російсько-української війни [27].

Зміни у темпоральному просторі змін також зазнали практики відзначення свят та пам'ятних дат. В умовах екзистенційної війни кожен день відбуваються обстріли, унаслідок чого гинуть люди, з'являються дні жалоби, спрямовані на увічнення жертв та злочинних дій ворога. Відлік часу від початку війни, часові проміжки між масовими ракетними/артилерійськими обстрілами, порівняння темпорального простору сучасності з аналогічними просторами часів Першої [12], а особливо Другої Світових воєн [15] чи інших конфліктів такого масштабу – також є частиною темпоральності «нової нормальності».

Висновки з дослідження й перспективи подальших розвідок у обраному напряму.

Проведений аналіз дозволяє зробити наступні висновки щодо формування культурних практик в межах нової «нормальності»:

- По-перше, ключовою характеристикою нової «нормальності» є її амбівалентність. Як би це тавтологічно не звучало, але ми говоримо про не нормальну «нормальність». З одного боку, вона передбачає нормалізацію екстремального досвіду, що може призводити до притуплення критичного сприйняття реальності та поступового емоційного виснаження. З іншого, говоримо про формування захисних механізмів, спрямованих на підтримку агентності індивідів в умовах зовнішніх обмежень і формування резистентних культурних патернів.

- По-друге, нова «нормальність» в українському сьогоденні є комплексним багаторівневим феноменом, який трансформував майже весь соціокультурний простір.

- По-третє, творення «нормальності» відбувається шляхом діалектичну взаємодію як процесів руйнації, так і відновлення культурних патернів. Війна руйнує усталені структури повсякдення, мобілізує трансформаційні процеси у соціокультурному просторі й також стимулює творення нових адаптивних практик.

Результати, здобуті у межах дослідження, мають важливе теоретичне значення, яке допоможе краще аналізувати культурні трансформації в умовах війни. *Подальший розвиток тематики «нової нормальності» може нести й практичну цінність* у вигляди методологічної бази для покращення культурної політики в умовах затяжної війни. Крім цього, розуміння прицнипів функціонування «нової нормальності» також може слугувати засобом для створення нових механізмів захисту української ідентичності в умовах війни та потенційним плануванням післявоєнного відновлення.

Список використаної літератури

1. Бітюков Г. «Це війна двох радянських армій». *Українська правда* (2 лют. 2024). URL: https://www. pravda.com.ua/columns/2024/02/2/ 7440036.

2. Бобра М. Досі збереглися: у мережі показали, який вигляд мають графіті із Залужним у Бахмуті (фото). *ФОКУС*. URL:focus.ua/uk/voennye-novosti/604655-dosi-zbereglisya-u-merezhi-pokazali-yak-viglyadayut-grafiti-iz-zaluzhnim-u-bahmuti-foto (дата звернення: 06.05.2025).

3. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2013. 548 с.

4. Двісті років на «какую разніцу». *Збруч.* URL https:// zbruc.eu/node/100621 (дата звернення: 27.04.2025).

5. Демчук Р., Олійник О., Буценко О., Король Д., Богуцький А. Культурні практики в контексті модерних тенденцій глобалізації: монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2024. 190 с.

6. Державне підприємство «Інформаційно-обчислювальний центр Міністерства соціальної політики України». Дашборд : *Внутрішньо переміщені особи*. URL: https://www. ioc.gov.ua/analytics/dashboard-vpo.

7. Іванова Т. Суспільне. Херсон став експериментальним майданчиком сучасної війни. URL: suspilne.media/ kherson/938543-herson-stav-eksperimentalnim-majdancikom-sucasnoi-vijni-the-times/ (дата звернення: 01.10.2023).

8. Інститут культурології НАМ України. УКРАЇНА В ОГНІ: мистецько-культурологічні рефлексії події війни: монографія. Київ, 2024. 320 с., іл.

9. Книга катів українського народу. URL: https://russian-torturers.com/ (дата звернення: 27.04.2025).

10. Книга пам'яті Полеглих за Україну. URL: https:// memorybook.org.ua/index1.htm (дата звернення: 28.04.2025).

11. Левкова А. За Перекопом є земля. Kyiv : Лабораторія, 2023. 392 с.

12. Лукаш П., Російсько-українська війна – це мішанина елементів Першої і Другої світової та сучасної війни. *Portal Polskiego Radia SA.* (28 лют., 2023). URL: https://www. polskieradio.pl/398/7866/artykul/3127104

13. Михед О. «Позивний для Йова. Хроніки вторгнення». Уривок. LB.ua. URL: https:// lb.ua/culture/2023/07/25/565353_oleksandr_mihed_pozivniy_yova.html (дата звернення: 27.04.2025).

14. Млечин Л. Сталин. Наваждение России. 2012. С.46 Режим доступу: URL: loveread.ec/ read_book.php?id=43763&p=46 (дата звернення: 20.05.2023).

15. Молодій В. «Якщо порівнювати з нацистсько-радянською війною, то поки що ми в 1941–1942 році», *Микола Бєлєсков. Локальна історія* (21 берез. 2022). URL: https://localhistory.org.ua/ texts/interviu/iakshcho-porivniuvati-z-natsistsko-radianskoiuviinoiu-topoki-shcho-mi-v-1941-42-rotsi-mikola-bielieskov

16. Моніторингова місія ООН із прав людини в Україні. *Загрозливе зростання кількості страт українських військовополонених.* Home | UN Human Rights Monitoring Mission in Ukraine. URL: https://ukraine.ohchr.org/uk/Alarming-Rise-in-Executions-of-Captured-Ukrainian-Military-Personnel (дата звернення: 27.04.2025).

17. Мюслі UA. МЮСЛІ UA ft. Misha Scorpion | ЗА ТЕРИКОНАМИ | MEGA MIX, 2023. YouTube. URL: https://www. youtube.com/watch?v=aG_RAPJWkTU (дата звернення: 27.04.2025).

18. Наливайко І. О. Проблеми правового регулювання понять «воєнний стан», «стан війни» та «воєнний час» / Європейський вибір України, розвиток науки та національна безпека в реаліях масштабної військової агресії та глобальних викликів XXI століття» (до 25-річчя Нац. ун-ту «Одеська юридична академія» та 175-річчя Одеської школи права) : у 2 т. : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Одеса, 17 черв., 2022 р.) / за заг. ред. С. В. Ківалова. Одеса : Вид. дім «Гельветика», 2022. Т. 1. С. 109-112.

19. НАЦІОНАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В СУЧАСНИХ ГЛОБАЛЬНИХ МЕДІЯХ. СВІТ. КУЛЬТУРА. ВІЙНА: Зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф., 29.06.2023 р. Київ : ІК НАМ України, 2023. 260 с.

20. Недзельський А. О. Проблема соціального порядку крізь призму рутинізації соціальних практик. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки*. 2012. Вип. 17. С. 28-36. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apspp_2012_17_6

21. Олійник Д. Байрактарщина – не шароварщина. Чому це різні речі і чи є підстави виокремлювати явище «байрактарщини»? *Українська правда*. URL: pravda.com.ua/columns/2023/05/9/7401342/ (дата звернення: 06.05.2025).

22. Російські катівні в Україні працюють як єдиний механізм. Розслідування міжнародних слідчих – BBC News Україна. BBC News Україна. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/news-64795431 (дата звернення: 28.04.2025).

23. Саїд Е. Культура й імперіалізм / Пер. К. Ботанова, Т. Цимбал. Київ, 2007. С. 45.

24. Самчук З., & Гурківська А. Постправда як інструмент політичного наративу епохи постмодерну. Політичні дослідження / *Political Studies*, 2023. (1 (5). С. 171. .http:// pd.ipiend.gov.ua/article/view/280399

25. Українська правда. ЗСУ вдарили по полігону армії РФ під час шикування: знищено щонайменше 60 окупантів – ЗМІ. *Українська правда*. URL: pravda.com.ua/news/2024/02/21/7442864/ (дата звернення: 28.04.2025).

26. Цензор.нет. Безугла про причини ударів балистикою по Сумам: було нагородження військових. URL: censor.net/ua/news/3546547/bezugla-pro-prychyny-udary-balistykoyu-po-sumah-bulo-nagorodjennya-viyiskovyh (дата звернення: 01.10.2023).

27. Ясь О. Темпоральності війни. Сучасна російсько-українська війна на перехрестях історичного часу / За ред. В. Смолія. Київ : НАН України. Ін-т історії України, 2024. 178 с. URL: http:// resource.history.org.ua/item/0018335

28. Alexander C. J., Eyerman R., Giesen B., Smelser N.-J., Sztompka P. Cultural Trauma and Collective Identity. University of California Press, 2004. 304 p.

29. Bourdieu P. Outline of a Theory of Practice / Pierre Bourdieu. Cambridge : Cambridge University Press, 2002 (1977). 248 p.

30. Deejay, Aleks; Henne, Kathryn (21 October 2023). «Creating a New Normal? Technosocial Relations, Mundane Governance and Pandemic-Related Disruption in Everyday Life». Sociology. 58 (3): 699–716. doi:10.1177/00380385231205135. ISSN 0038-038.

31. European Commission 4.3 million under temporary protection in December 2024. Language selection. URL: https:// ec.europa.eu/eurostat/en/web/products-eurostat-news/w/ddn-20250210-1 (date of access: 27.04.2025).

32. HONCHAROVA O. TEMPORALITY IN CONDITIONS OF PEACE AND WAR: ON THE QUESTIONS OF CHANGE OF PERSONAL ORIENTATIONS IN SOCIAL TIME. HUMANITIES STUDIES. 2022. № 11. С. 26–36. URL: https://doi.org/10.26661/hst-2022-11-88-03 (дата звернення: 27.04.2025).

33. Hudoshnyk O., & Bucharska, I. (2024). Медіатизація війни у фокусі наукових теорій та аналітичних практик. Communications and Communicative Technologies, (24), 78-90. https://doi.org/10.15421/292409.

34. Storozhuk, S., & Kryvda, N. (2023). Collective trauma and group identity. Humanities Studios : Pedagogy, Psychology, Philosophy, 2023. 11 (1), 221-231. https: doi.org/10.31548/hspedagog14(1).2023.221-231.

35. Sztompka P. Cultural Trauma: The Other Face of Social Change. European Journal of Social Theory, 2000, 3 (4), P. 449–466. DOI: /10.1177/136843100003004004.

36. World Economic Forum., «There's nothing new about the 'new normal' – and here's why». 5 June 2020. Retrieved 26 September 2020.

References

1. Alexander C. – J., Eyerman R., Giesen B., Smelser N.-J., Sztompka P. Cultural Trauma and Collective Identity. University of California Press, 2004. 304 p.

2. Bitiukov H. «Tse viina dvokh radianskykh armii». Ukrainska pravda. (2 liutoho 2024). URL: https:// www. pravda.com.ua/columns/2024/02/2/ 7440036

3. Bobra M. Dosi zberehlysia: u merezhi pokazaly, yakyi vyhliad maiut hrafiti iz Zaluzhnym u Bakhmuti (foto). FOKUS. URL: https://focus.ua/uk/voennye-novosti/604655-dosi-zbereglisya-u-merezhi-pokazali-yak-viglyadayut-grafiti-iz-zaluzhnim-u-bahmuti-foto (data zvernennia: 06.05.2025).

4. Bourdieu P. Outline of a Theory of Practice / Pierre Bourdieu. – Cambridge : Cambridge University Press, 2002 (1977)/ 248 p.

5. Deejay Aleks; Henne Kathryn (21 October 2023). @Creating a New Normal? Technosocial Relations, Mundane Governance and Pandemic-Related Disruption in Everyday Life». Sociology. 58 (3): 699–716. doi:10.1177/00380385231205135. ISSN 0038-038.

6. Demchuk R., Oliinyk O., Butsenko O., Korol D., Bohutskyi A. Kulturni praktyky v konteksti modernykh tendentsii hlobalizatsii: monohrafiia. Kyiv : In-t kulturolohii NAM Ukrainy, 2024. 190 s.

7. Derzhavne pidpryiemstvo «Informatsiino-obchysliuvalnyi tsentr Ministerstva sotsialnoi polityky Ukrainy». Dashbord: Vnutrishno peremishcheni osoby. URL: https://www.ioc.gov.ua/analytics/dashboard-vpo.

8. Dvisti rokiv na «kakuiu raznitsu». Zbruch. URL: https://zbruc.eu/node/100621 (data zvernennia: 27.04.2025).

9. European Commission 4.3 million under temporary protection in December 2024. Language selection. URL:rshttps:// ec.europa.eu/eurostat/en/web/products-eurostat-news/w/ddn-20250210-1 (date of access: 27.04.2025)

10. HONCHAROVA O. TEMPORALITY IN CONDITIONS OF PEACE AND WAR: ON THE QUESTIONS OF CHANGE OF PERSONAL ORIENTATIONS IN SOCIAL TIME. HUMANITIES STUDIES. 2022. № 11. С. 26–36. URL: https://doi.org/10.26661/hst-2022-11-88-03 (дата звернення: 27.04.2025).

11. Hudoshnyk, O., & Bucharska, I. (2024). Медіатизація війни у фокусі наукових теорій та аналітичних практик. Communications and Communicative Technologies, (24), 78-90. https:// doi.org/10.15421/292409

12. Hundorova T. Tranzytna kultura. Symptomy postkolonialnoi travmy: statti ta esei. Kyiv : Hrani-T, 2013. 548 s.

13. Ias O. Temporalnosti viiny. Suchasna rosiisko-ukrainska viina na perekhrestiakh istorychnoho chasu / Za red. V. Smoliia. Kyiv : NAN Ukrainy. In-t istorii Ukrainy, 2024. 178 s. URL: http:// resource. history.org.ua/item/0018335

14. Instytut kulturolohii NAM Ukrainy. UKRAINA V OHNI: mystetsko-kulturolohichni refleksii podii viiny: monohrafiia. Киву, 2024. 320 s., il/

15. Ivanova T., Suspilne. Kherson stav eksperymentalnym maidanchykom suchasnoi viiny. URL: suspilne.media/kherson/938543-herson-stav-eksperimentalnim-majdancikom-sucasnoi-vijni-the-times/ (data zvernennia: 01.10.2023).

16. Knyha kativ ukrainskoho narodu. Knyha kativ ukrainskoho narodu. URL: https://russian-torturers.com/ (data zvernennia: 27.04.2025).

17. Knyha pamiati Polehlykh za Ukrainu. URL: https://memorybook.org.ua/index1.htm (data zvernennia: 28.04.2025).

18. Levkova A. Za Perekopom ye zemlia. Kyiv : Laboratoriia, 2023. 392 s.

19. Lukash P., Rosiisko-ukrainska viina tse mishanyna elementiv Pershoi i Druhoi svitovoi ta suchasnoi viiny. Portal Polskiego Radia SA. (28 liutoho 2023). URL: https://www. polskieradio.pl/398/7866/artykul/3127104

20. Miusli UA. MIuSLI UA ft. Misha Scorpion | ZA TERYKONAMY | MEGA MIX, 2023. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=aG_RAPJWkTU (data zvernennia: 27.04.2025).

21. Mlechyn L. Stalyn. Navazhdenye Rossyy. 2012. S.46 Rezhym dostupu: URL: http:// loveread.ec/read_book.php?id=43763&p=46 (data zvernennia: 20.05.2023).

22. Molodii V. «Iakshcho porivniuvaty z natsystsko-radianskoiu viinoiu, to poky shcho my v 1941–42 rotsi», Mykola Bielieskov. Lokalna istoriia. (21 bereznia 2022). URL: https://localhistory.org.ua/ texts/interviu/iakshcho-porivniuvati-z-natsistsko-radianskoiuviinoiu-topoki-shcho-mi-v-1941-42-rotsi-mikola-bielieskov

23. Monitorynhova misiia OON z prav liudyny v Ukraini.Zahrozlyve zrostannia kilkosti strat ukrainskykh viiskovopolonenykh. Home | UN Human Rights Monitoring Mission in Ukraine. URL: ukraine.ohchr.org/uk/Alarming-Rise-in-Executions-of-Captured-Ukrainian-Military-Personnel (data zvernennia: 27.04.2025).

24. Mykhed O., «Pozyvnyi dlia Yova. Khroniky vtorhnennia». Uryvok. LB.ua. URL:lb.ua/culture/2023/07/25/565353_oleksandr_mihed_pozivniy_yova.html (data zvernennia: 27.04.2025).

25. Nalyvaiko I. O. Problemy pravovoho rehuliuvannia poniat «voiennyi stan», «stan viiny» ta «voiennyi chas» / I. O. Nalyvaiko // Yevropeiskyi vybir Ukrainy, rozvytok nauky ta natsionalna bezpeka v realiiakh masshtabnoi viiskovoi ahresii ta hlobalnykh vyklykiv KhKhI stolittia» (do 25-richchia Natsionalnoho universytetu «Odeska yurydychna akademiia» ta 175-richchia Odeskoi shkoly prava) : u 2 t. : materialy Mizhnar.nauk.-prakt. konf. (m. Odesa, 17 chervnia 2022 r.) / za zahalnoiu redaktsiieiu S. V. Kivalova. Odesa : Vydavnychyi dim «Helvetyka»,2022. T. 1. S. 109-112.

26. NATsIONALNE MYSTETsTVO V SUChASNYKh HLOBALNYKh MEDIIaKh. SVIT. KULTURA. VIINA: Zb. nauk. st. ta tez nauk. povid. za materialamy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi internet-konferentsii 29.06.2023r. Kyiv : IK NAM Ukrainy, 2023 260 s.

27. Nedzelskyi A. O. Problema sotsialnoho poriadku kriz pryzmu rutynizatsii sotsialnykh praktyk. *Aktualni problemy sotsiolohii, psykholohii, pedahohiky.* 2012 Vyp. 17. S. 28-36. Rezhym dostupu: http:// nbuv.gov.ua/UJRN/apspp_2012_17_6

28. Oliinyk D., Bairaktarshchyna – ne sharovarshchyna. Chomu tse rizni rechi i chy ye pidstavy vyokremliuvaty

yavyshche «bairaktarshchyny»? *Ukrainska pravda*. URL: https://www.pravda.com.ua/columns/2023/05/9/7401342/ (data zvernennia: 06.05.2025).

29. Rosiiski kativni v Ukraini pratsiuiut yak yedynyi mekhanizm. Rozsliduvannia mizhnarodnykh slidchykh – BBC News Ukraina. BBC News Ukraina. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/news-64795431 (data zvernennia: 28.04.2025).

30. Said E. Kultura y imperiializm / Per. K. Botanova, T. Tsymbal. Kyiv, 2007. S. 45.

31. Samchuk, Z., & Hurkivska, A. (2023). Postpravda yak instrument politychnoho naratyvu epokhy postmodernu. Politychni doslidzhennia / Political Studies, (1 (5)). C. 171, http:// pd.ipiend.gov.ua/article/view/280399

32. Storozhuk, S., & Kryvda, N. (2023). Collective trauma and group identity. Humanities Studios: Pedagogy, Psychology, Philosophy, 11(1), 221-231. https://doi.org/10.31548/hspedagog14 (1).2023.221-231

33. Sztompka P. Cultural Trauma: The Other Face of Social Change. European Journal of Social Theory, 2000, 3 (4). P. 449–466. DOI: /10.1177/136843100003004004

34. Tsenzor.net. Bezuhla pro prychyny udariv balystykoiu po Sumam: bulo nahorodzhennia viiskovykh. URL: https://censor.net/ua/news/3546547/bezugla-pro-prychyny-udary-balistykoyu-po-sumah-bulo-nagorodjennya-viyiskovyh (data zvernennia: 01.10.2023).

35. Ukrainska pravda. ZSU vdaryly po polihonu armii RF pid chas shykuvannia: znyshcheno shchonaimenshe 60 okupantiv – ZMI. Ukrainska pravda. URL: https://wiww. pravda.com.ua/news/2024/02/21/7442864/ (data zvernennia: 28.04.2025).

36. World Economic Forum. «There's nothing new about the 'new normal' – and here's why». 5 June 2020. Retrieved 26 September 2020.

UDC: 008:316.728:355.01(470:477)

SOCIO-CULTURAL PRACTICES OF THE NEW 'NORMAL': ADAPTATION TO THE LONG-TERM MARTIAL LAW

Artem BOHUTSKYI – Postgraduate Student of the Department of Cultural Studies
National University of Kyiv-Mohyla Academy, Kyiv

The aim: The article explores the phenomenon of «new normalcy», which is associated with the emergence of new and changing cultural practices in Ukrainian society in the context of the full-scale phase of the Russian-Ukrainian war. The author analyses how completely «abnormal» phenomena for modern civilisation are being integrated into everyday life, creating a new cultural space. *Research methodology:* The theoretical framework of the study is based on the concepts of «routinization» by E. Giddens, habitus by P. Bourdieu and cultural trauma by J. Alexander and P. Stompka, as well as the works of Ukrainian researchers. *Results:* The study shows that the «new normal» is a complex phenomenon that emerges as a result of the dialectical interaction between the destruction and reproduction of cultural practices in the context of the existential struggle for independence and national identity.

Novelty: The study proposes a conceptual model of the «new normal» as a dialectical form of the process of destruction and reconstruction of socio-cultural practices in the context of the existential crisis caused by the war.

The practical significance: The results of the study have important theoretical implications that will help to better analyse cultural transformations in wartime. Further development of the «new normal» may also have practical value in the form of a methodological framework for improving cultural policy in the context of a protracted war. In addition, understanding the principles of the 'new normal' can also serve as a means to create new mechanisms for protecting Ukrainian identity in times of war and potentially plan for post-war reconstruction.

Key words: socio-cultural practices, socio-cultural activity, cultural creativity, cultural processes, Russian-Ukrainian war, cultural dimension, new normal, cultural space, cultural problems.

Стаття надійшла до редакції 8.05.2025
Отримано після доопрацювання 15.05.2025
Прийнято до друку 20.05.2025

УДК 7316.723:94(100):316.77

ПОЛІТИКА КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ ЯК СПОСІБ ВІДНОВЛЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ І ПОДОЛАННЯ НАСЛІДКІВ ГЕНОЦИДУ

Ірина КРАВЕЦЬ – здобувач освітньо-наукового ступеня кафедри етики, естетики та культурології,
Київський національний університет ім. Т. Шевченка, Київ
https://orcid.org/0000-0003-2288-7266
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.977
irakrav@knu.ua

Проводиться аналіз наявних політик культурної пам'яті в постгеноцидних суспільствах, а також механізмів їх реалізації у контексті відновлення й збереження культурної ідентичності для подальшої імплементації в українському контексті. Проаналізовано релевантні для дослідження наукові напрацювання в межах вивчення проблеми культурної

© Кравець І., 2025 р.

пам'яті. Визначено культурну пам'ять як значимий травматичний або ж сакральний досвід суспільства, що передається з покоління в покоління через механізми таких соціальних інститутів як ритуал, політика, мистецтво тощо. Спираючись на теорію геноциду Р. Лемкіна та наявні приклади геноцидних практик (Голокост і геноцид українського народу) в історичному контексті, доведено їхніх негативний вплив на культурну ідентичність представників пригноблених етносів чи націй. Досліджено ключові підходи до розуміння поняття політика культурної пам'яті, а також проаналізовано окремі приклади пам'яттєвих політик в Ізраїлі та Руанді.

Ключові слова: політика пам'яті, культурний геноцид, національна ідентичність, культурна травма, практики меморіалізації.

Постановка проблеми. У XX та XXI століттях практики геноциду стали однією з найстрашніших форм насильства, спрямованих не лише на фізичне знищення конкретних етнічних, національних, расових чи релігійних груп, а й на цілковите викорінення їхньої культурної присутності, історичної пам'яті та ідентичності зокрема. Акти такої цілеспрямованої руйнації стали передумовою формування нових соціальних типів – так званих постгеноцидних суспільств [4]. Адже геноцид, як соціокультурне явище, не завершується моментом масового знищення: його наслідки продовжують глибоко впливати на політичний, соціальний і культурний розвиток спільнот упродовж десятиліть. Культурні травми, втрата природної тяглості культурної традиції, порушення зв'язку поколінь і постійний пошук власної ідентичності створюють потребу в осмисленій і системній роботі з пам'яттю. Тож одним із ключових механізмів подолання довготривалих наслідків геноциду стає саме політика культурної пам'яті – як інструмент відновлення, переосмислення і збереження національного культурного коду.

Більше того, практики геноциду тривають і в сучасному соціокультурному просторі. Зокрема мова йде про повномасштабне вторгнення росії в Україну, що супроводжується системними кроками щодо знищення української культури, мови та національної ідентичності українського народу. У такому контексті, відповідно, особливо актуалізується вивчення досвіду впровадження політики культурної пам'яті в країнах, що стикнулися з подібними трагедіями. Це відкриває можливість запозичити та адаптувати ефективні інструменти для збереження й відновлення національної ідентичності в сучасному українському просторі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасне наукове поле характеризується наявністю низки напрацювань, присвячених політиці пам'яті та поняттю «культурна пам'ять» зокрема. Одними з основних дослідників культурної пам'яті на сьогодні вважаються Ян та Аляйда Ассман [1; 9]. Подружжя науковців, спираючись на концепцію колективної пам'яті, сформували власний підхід до розуміння феномену культурної пам'яті. Вони довели, що культурна пам'ять виходить за межі пам'яті кожного окремого суб'єкта. Відтак культурна пам'ять, будучи пам'яттю колективною, передається в межах окремих соціумів чи спільнот через механізми таких соціальних інститутів, як ритуал, мораль, сім'я, політика, мистецтво тощо [8]. Культурна пам'ять є знанням про те, ким була, є і буде кожна окрема спільнота; зв'язком між минулим, теперішнім і майбутнім. Тому її збереження залишається одним зі способів пізнання та ідентифікації себе як унікального соціуму. Дослідниці А. Упал та Д. Барот розширили підхід подружжя Ассманів до тлумачення поняття культурна пам'ять. Зокрема вони визначили культурну пам'ять як «діалог, в якому медіа функціонують як зберігач і фасилітатор особистих спогадів, що поєднуються з колективними наративами» [15]. Тобто фактично можна вважати, що культурна пам'ять передає сукупність індивідуальних досвідів, що підкріплюються колективними ідеями. Інший погляд на культурну пам'ять запропонували дослідники Т. Шершова та В. Чайка. Вони розглядали поняття відповідно до ціннісного підходу: «культурна пам'ять як інструмент збереження цінності та значення культурної спадщини» [7].

Зрештою важливими для наукової роботи є напрацювання дослідника П. Нора. Він є автором одного з ключових понять у контексті політики культурної пам'яті, а саме – місць пам'яті [14]. Під ними розуміються локації, що мають особливе семантичне значення для спільноти, пов'язані з тими чи іншими колективними подіями, спогадами, цінностями тощо. Відтак у контексті вивчення й аналізу наслідків геноцидів місця пам'яті посідають особливе місце, про що й надалі йтиметься у науковій роботі.

Метою наукової статті є аналіз політик культурної пам'яті в країнах-жертвах геноцидів та їх ключових інструментів у контексті відновлення й збереження культурної ідентичності. Серед основних завдань наукової роботи: визначення геноциду як загрози культурній ідентичності та аргументація його впливу на подальший її розвиток; огляд прикладів реалізації політики культурної пам'яті в окремих країнах, що зазнали геноцидних практик; відбір ефективних інструментів вказаної політики та окреслення можливостей їхньої імплементації в українському соціокультурному контексті.

Виклад основного матеріалу. Варто розпочати з того, що відповідно до поглядів автора і дослідника поняття геноцид Рафаеля Лемкіна, природа геноциду поєднує у собі як фізичну, так і культурну складову [12]. Метою геноциду, як злочину міжнародного масштабу, є не лише фізичне знищення окремої групи, а й культурне – тобто позбавлення національної, етнічної чи расової групи властивих їй культурних патернів,

що в сукупності формують її культурну ідентичність. Аргументацію своєї точки зору дослідник наводив на прикладі конкретних геноцидних практик, а саме – Голокосту та геноциду українського народу, скоєного радянською владою. В обох випадках Р. Лемкін спирався на запропоновані ним дві фази геноциду: «руйнацію національного зразка пригнобленого народу та насадження національного зразка гнобителя» [12]. У контексті Голокосту німецька окупаційна влада застосовувала низку геноцидних інструментів щодо єврейського народу. Зокрема мова йде про цілеспрямоване позбавлення життя євреїв, а також навмисне створення таких умов, за яких їхнє повноцінне функціонування як окремої спільноти ставало неможливим. Такі дії насправді вже мали безпосередній вплив на культурну ідентичність єврейського народу. Він проявлявся у тому, що кожен окремий єврей є носієм ідентичності свого етносу. Відтак фізичне знищення носіїв конкретної культурної ідентичності призводить до втрати безперервного культурного зв'язку: руйнується процес передачі культурного коду з покоління в покоління. Водночас указані негативні наслідки доповнювалися ще й знищенням культурної матеріальної та нематеріальної спадщини, що здійснювалося через заборону використання мови, руйнацію усталених форм функціонування соціальних, культурних і політичних інститутів, а також зразків літератури, музичного, образотворчого та інших видів мистецтва. Це все стало причиною культурної травми єврейського народу, яка вкорінилася в їхнє самосприйняття на роки.

Геноцид українського народу з боку радянської влади Р. Лемкін розглядав також крізь призму сукупності чинників [3]. У першій половині XX століття, після активної політики коренізації (в українському контексті – українізації), радянська влада усвідомила кризу своєї діяльності через активізацію проукраїнських ідей серед українського населення. Відповідно такі негативні наслідки для радянської пропаганди необхідно було долати швидко й радикально. Тож, як зазначав Р. Лемкін, з цього й починається геноцид українського народу, який скоювався трьома кроками. Передусім мова йде про навмисне знищення українського селянства, тобто Голодомор. Причину вибору саме цієї соціальної групи дослідник визначав через її значення для українства. За словами Р. Лемкіна, саме «селянство є носієм національної ідентичності українського народу» [3]. Саме через повсякденні практики українського селянства забезпечувалася тяглість української традиції. Відтак знищити селянство означало розірвати зв'язок між поколіннями. Наступним паралельним кроком стала ліквідація інтелігенції та духовенства українського народу. У такий спосіб радянська влада прагнула позбутися носіїв і промоторів української національної ідеї, а також основи українських традицій і звичаїв – релігії. Зруйнувати релігію означало зруйнувати календарно-обрядову тяглість українства. Знищити інтелігенцію означало позбавити український народ можливості заявляти про себе й свою окремість на політичному рівні. Водночас подібні акти супроводжувалися й політикою русифікації, тобто насадженням радянського зразка й знищенням українського. Загалом усі ці системні кроки стали основою для руйнації цілісності українства та відходу від сприйняття його як окремого національного утворення.

Виходячи з вищеописаного, можемо стверджувати, що геноцидні практики безпосередньо впливають на культурну ідентичність кожної окремої національної, етнічної чи расової групи. І, попри те, що в Конвенції про запобігання злочину геноциду й покарання за нього, міститься тлумачення «геноциду лише як дій, спрямованих на знищення національної, етнічної, расової або релігійної групи як такої», у сучасному соціокультурному просторі культурна складова залишається присутньою в геноцидах [11]. На сьогодні спроби позбавлення окремих етносів, рас чи націй права на власну історію, мову, традиції, символи – тобто всього того, що формує культурну основу спільноти – неофіційно називають культурним геноцидом (хоч і культурний геноцид є самим геноцидом у його первинному тлумаченні й дефініції відповідно до проаналізованої вище гіпотези Р. Лемкіна).

Так чи інакше, знищення елементів культури, заборона на використання мови, переслідування носіїв духовної спадщини, ліквідація культурних пам'яток, навмисне переписування історії – ці інструменти системного тиску не менш руйнівно впливають на ідентичність, ніж фізичне винищення. За словами Д. Мейса, наслідки геноциду залишаються присутніми в спільноті у вигляді травматичного досвіду, колективної амнезії або, навпаки, гіперпам'яті, яка паралізує здатність до культурного саморозвитку протягом багатьох наступних поколінь [4]. Через геноцидні практики культура жертв зазнає тяжкої деформації або навіть фрагментації: втрачається безперервність традиції, порушується міжпоколіннєвий зв'язок, підривається довіра до власного минулого та колективних цінностей. У постгеноцидних суспільствах формується культурна нестабільність, що проявляється в дезорієнтації ідентичності, складнощах із репрезентацією себе в публічному просторі, спробах асимілюватися або, навпаки, створити надміцні оборонні механізми через міфологізацію національного, що, власне, було тривалий час властиво саме українському народу.

Як бачимо, геноцид виступає загрозою не лише життю, а й самій можливості народу існувати як культурному суб'єкту. В умовах постгеноцидного суспільства збереження й відновлення культурної ідентичності стає одним із головних викликів – і саме тут політика культурної пам'яті може стати дієвим інструментом опору, зцілення та переосмислення травматичного минулого.

Перш ніж аналізувати конкретні приклади й інструменти втілення політики культурної пам'яті в країнах, що стали жертвами геноцидів, варто визначити основні сенси, що вкладаються в поняття «політика культурної пам'яті» й ключові підходи до його тлумачення. Так, наприклад, дослідники Л. Баркі, С. Фолкнер та Дж. Оліч тлумачать політику культурної пам'яті, виходячи з розуміння культурної пам'яті як «місця боротьби за значення, які можуть слугувати низці культурних цілей» [10]. Тобто можемо стверджувати, що в кожній окремій спільноті присутні певні події або спогади, наділені особливим семантичним значенням. Тож завданням політики культурної пам'яті є просування визначених наративів, закладених у цих подіях, на широку аудиторію через різноманітні культурні практики: кіно, фотографію, літературу, місця пам'яті тощо. Фактично політика культурної пам'яті є сукупністю культурних інструментів, за допомогою яких закарбований досвід попередніх поколінь передається майбутнім поколінням. У цьому ж контексті доцільно додати, що досвід не завжди є негативним, як у випадках Голокосту чи Голодомору. Це можуть бути й знакові моменти з історії життя спільноти або ж повторення таких практик як ритуали, які також стають підґрунтям для розвитку й визначення стану спільноти в майбутньому.

Іншого погляду до тлумачення поняття «політика культурної пам'яті» дотримується румунський дослідник Дж. Нікулеску. У своїх напрацюваннях автор зазначав, що політика культурної пам'яті є нічим іншим як обмеженням культурних свобод індивідів [13]. Мова йде про те, що інтерпретація значимих для спільноти подій і формування ключових її наративів, аналітика минулого досвіду й способи його трансляції покладаються на політичну владу та інтелігенцію. Тобто від думок меншості залежить те, як сприйматиметься попередній досвід і як, відповідно, формуватиметься ідентичність більшості представників спільноти. Фактично, дослідник доводить, що окремі індивіди стають заручниками вже наявних інтерпретацій і не можуть зробити власний вибір або сформувати власне сприйняття тих чи інших подій. Зрештою, з цього випливає той факт, що ідентичність, носіями якої є більшість представників тієї чи іншої спільноти, є фікцією, оскільки вона трансформується під впливом нав'язаних владою чи інтелігенцією наративів. Такий підхід до аналізу й розуміння політики культурної пам'яті справді вирізняється з-поміж інших. Однак тут варто зазначити, що, так чи інакше, минулий досвід, закладений у культурній пам'яті, визначає спектр культурного розвитку спільноти та її самосприйняття. Те, ким стає носій ідентичності, виходить з його попереднього досвіду й досвіду колективу чи спільноти, в межах якої він формувався як особистість. Тому в такому контексті політика культурної пам'яті є стрижнем для цілісного співіснування різних представників соціуму та збереження його культурних кодів, забезпечуючи системне нашарування попереднього історико-культурного досвіду.

Звертаючись до постгеноцидних суспільств і розуміння політики культурної пам'яті в їхньому фокусі, необхідно зазначити, що для них пам'ять про трагедію є не лише актом ушанування загиблих – вона перетворюється на потужний соціальний ресурс, що стає рушійною силою для усвідомленого культурного зростання спільноти. Політика культурної пам'яті, в такому випадку, виконує подвійну функцію: з одного боку, вона сприяє відновленню зруйнованої ідентичності, а з іншого – формує механізми символічного спротиву подальшим загрозам. Основним акцентом політики пам'яті стають не лише події минулого, а й ті способи, якими ці події інтерпретуються, репрезентуються і вкорінюються в колективній свідомості. Такі пам'яттєві механізми передбачають створення публічних просторів пам'яті (музеї, меморіали, пам'ятні дати), підтримку культурного продукту, що переосмислює травму, а також упровадження освітніх практик, які формують свідоме ставлення до історії. Ці інструменти дають змогу не лише говорити про минуле, а й осмислювати його як частину національної ідентичності. У багатьох країнах із досвідом геноциду – зокрема в Ізраїлі, Руанді, Вірменії, Боснії і Герцеговині – саме пам'ять стала основою для творення нової державної ідентичності. Вона виконувала функцію внутрішньої інтеграції, підтримуючи зв'язок між поколіннями, зміцнюючи спільні цінності, відновлюючи зв'язок із перерваною традицією.

Зрештою, в контексті пам'яттєвої політики сама пам'ять як явище стає політичною дією, тобто вона перестає бути пасивною. У ситуаціях, коли загарбник або ж гнобитель намагається переписати чи стерти історію пригнобленої етнічної, расової чи національної групи, збереження власного наративу, фіксація фактів, проговорення досвіду насильства стає актом опору. Саме так політика культурної пам'яті стає інструментом боротьби за суб'єктність. Вона дає змогу повернути голос тим, кого намагалися позбавити права бути почутими.

Спираючись на вищеописані аспекти політики культурної пам'яті, можна проаналізувати конкретні приклади її впровадження в країнах, що зазнали геноцидного впливу. Передусім варто розпочати з того, що політика культурної пам'яті реалізується на декількох рівнях: локальному, національному та міжнародному. Кожен із цих рівнів є необхідним і лише їхня сукупність забезпечить цілісну й ефективну пам'яттєву політику. Локальний рівень передбачає низку культурних і політичних інструментів, що

впроваджуються місцевою владою, місцевими культурними інституціями в конкретних населених пунктах. Наприклад, є конкретне місце пам'яті Голокосту – урочище Бабин Яр. Оскільки це місце пам'яті знаходиться у Києві, то місцева влада, а також Національний історико-меморіальний заповідник «Бабин Яр», відповідальні за події та супровідну програму, спрямовані на вшанування жертв Голокосту, що загинули в Бабиному Яру. До локальної політики можна також віднести пам'ятні заходи діаспори, яка не перебуває територіально в країні, що зазнала геноциду, однак співвідносить себе з цією етнічною спільнотою й відчуває приналежність і зв'язок із культурним травматичним досвідом. Національний рівень політики культурної пам'яті спрямований на формування єдиного сприйняття травматичних подій у межах пригнобленого суспільства, а також його постійну трансляцію й нагадування в інформаційному просторі. Тобто на державному рівні в нас визначається, що Голодомор – це геноцид українського народу, скоєний радянською владою. Відповідно сприйняття Голодомору саме як геноциду надалі відтворюється в усіх аспектах освітньої, наукової, політичної та культурної сфер. Крім цього, держава на всенаціональному рівні забезпечує регулярні культурні практики нагадування, серед яких дні та місця пам'яті, культурні та освітні заходи, видання наукових, просвітницьких друкованих матеріалів тощо. Так чи інакше, локальний і національний рівні спрямовані на пам'ять у межах пригнобленого народу, водночас як міжнародний рівень передбачає визнання цього травматичного досвіду іншими представниками світової спільноти й забезпечення несення відповідальності за скоєний злочин гнобителем. У цьому контексті можна згадати вже зафіксований досвід Голокосту і покарання нацистської Німеччини за ці геноцидні практики або ж російсько-українську війну, яка містить ознаки геноциду щодо українського народу й потребує визнання країни-агресора росії на міжнародному рівні як країни-гнобителя.

Належне й ефективне втілення політики культурної пам'яті на усіх трьох рівнях доцільно розглянути на прикладі конкретних країн, серед яких Ізраїль та Руанда. Геноцид єврейського народу, пам'яттєва політика щодо якого втілюється зокрема і в Ізраїлі, територіально охопив майже всю Європу. Тому в сучасному соціокультурному просторі місць пам'яті, пов'язаних із Голокостом, існує чимало. Відповідно й політика культурної пам'яті Голокосту реалізується в низці країн. Однак, оскільки на сьогодні євреї є основним населенням Ізраїлю (завдяки цьому його фактично можна вважати моноетнічною державою) і юридично євреї, що стали жертвами геноциду нацистської Німеччини, посмертно були визнані громадянами Ізраїлю, то аналіз пам'яттєвої політики Голокосту здійснюватиметься через політику Ізраїлю.

Практики збереження й передачі культурної пам'яті про Голокост в Ізраїлі є одними з найрозвиненіших у світі. Протягом багатьох років підходи до тлумачення й трансляції цього травматичного досвіду єврейського народу змінювалися. Нині єврейські науковці дотримуються думки, що пам'ять про геноцид єврейського народу має бути ненав'язливою і нетравматичною, однак спонукати до переосмислення попереднього досвіду й пізнання своєї історії [16]. Тож одним з основних реалізаторів цієї ідеї є Меморіальний комплекс Яд Вашем у Єрусалимі, заснований у 1953 р. Ця культурна інституція є багатофункціональною і поєднує у своїй діяльності роль музею, архіву, дослідницького й освітнього центрів, а також місця вшанування пам'яті жертв Голокосту [5]. Яд Вашем організовує освітні програми для школярів, студентів і військовослужбовців, а також міжнародні конференції та виставки. Варто додати, що просвітницька діяльність про геноцид серед єврейського населення здійснюється в Ізраїлі ще з дитинства. Починаючи з молодшого дошкільного віку, діти знайомляться з ритуалами, пов'язаними з вшануванням пам'яті, ключовими історичними подіями та місцями пам'яті. Підтвердженням такої активної інформаційної кампанії серед юного населення є й міжнародна освітня програма – «Марш живих» – до якої залучають численні єврейські школи та громади. Ідейник цієї ходи походить з Ізраїлю, однак втілюється вона на території Польщі – місцями, де здійснювався Голокост. Із моменту заснування у 1988 році в програмі взяли участь майже 300 000 осіб [6]. Подібні практики у своїй діяльності також застосовує Національний історико-меморіальний заповідник «Бабин Яр» у м. Київ. Відвідувачам інституції пропонують пройти шлях, яким вели євреїв на страту – з моменту збору до місця масового поховання. Ця хода супроводжується аудіовізуальним доповненням у додатку, яке розкриває особисті історії жертв.

Політика культурної пам'яті в Руанді, після геноциду в 1994 році, спрямована на національне примирення та запобігання повторенню трагедії. Внаслідок цієї культурної трагедії, спричиненої приходом до влади представників етносу хуту (народність, що становить більшість етнічного складу країни), вбито майже 800.000 представників етносу тутсі (народність, яка становить меншість етнічного складу країни), а також хуту, які не поділяли погляди нового уряду. Саме цей конфлікт між двома етносами Руанди визначив специфіку подальшої пам'яттєвої політики. Одним із дієвих методів подолання наслідків геноциду стало створення сіл примирення [2]. Суть таких місцевостей полягає в тому, що жертви геноциду і злочинці, що скоювали цей геноцид, живуть поряд і ділять свої повсякденні практики в одному соціокультурному просторі. Відтак із часом їхнє сприйняття один одного від ненависті переходило до прощення й примирення. Крім цього, значимою частиною політики культурної пам'яті Руанди є меморіалізація

простору. Одним з її прикладів є Меморіал геноциду в Кігалі, відкритий у 2004 році, в межах якого поховано понад 250.000 жертв. Меморіал включає музей, освітній центр та місце для вшанування пам'яті. Культурна інституція активно співпрацює з Aegis Trust, організацією, що займається запобіганням геноциду та освітою в галузі прав людини. Освітні програми Меморіалу інтегровані в шкільну систему Руанди, тож фактично вони сприяють формуванню культури миру та толерантності серед молоді. Також знаковими для пам'яттєвої політики Руанди є такі меморіальні комплекси: Ньямата, Мурамбі, Ґісозі та Бісесеро. Саме вони у 2023 році внесені до Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО як меморіали геноциду в Руанді. Це також свідчить про визнання геноциду на міжнародному рівні й формуванні нових місць для навчання та рефлексії над травматичним досвідом.

Попри те, що контексти скоювання геноцидів в Ізраїлі та Руанді значно відрізняються, їхні досвіди впровадження політики культурної пам'яті є дуже корисними для сучасного українського суспільства. Аналіз наявних способів збереження й відновлення культурної ідентичності сприяє визначенню дотичних проблематик і пошуку власних шляхів подолання наслідків геноциду, що стануть основою для становлення ідейно та культурно об'єднаного суспільства.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Виходячи з проведеного аналізу політик культурного пам'яті, можна підсумувати, що окремі ефективні пам'яттєві практики, пов'язані з темами Голокосту та Голодомору вже активно застосовуються в українському культурному просторі. Серед них можна відмітити створення місць пам'яті, активну просвітницьку, наукову та інформаційну діяльність меморіальних комплексів. Також помічається тенденція до втілення нестандартних форматів пізнання: приклад «Маршу життя» в Польщі та його інтерпретації заповідником «Бабин Яр» у Києві. Такі підходи забезпечують глибше запам'ятовування через проживання попереднього досвіду. Хоч, як і зазначалося, для сучасної єврейської спільноти подібні практики все ж більше є травматичними, аніж просвітницькими.

Відкритим полем для впровадження політики культурної пам'яті залишається травматичний досвід російсько-української війни. Нині пам'яттєві практики в цьому контексті мають більше хаотичний характер, аніж системний. Поступово формуються неофіційні місця пам'яті, як, наприклад, на Майдані Незалежності, з метою вшанування загиблих. Очевидно, що цілісна реалізація політики меморіалізації наразі не є можливою, оскільки чимало місць, де скоювалися геноцидні практики російського загарбника, залишаються прифронтовою або окупованою територією. Проте саме зараз є можливість закладати підвалини для збереження та запам'ятовування травматичного досвіду, повноцінне осмислення якого стане можливим лише після його повного проходження. Саме зараз, в умовах постійної як фізичної, так і культурної загрози, потреба в підтримці та захисті своєї культурної ідентичності й забезпеченні права на власну історію через політику культурної пам'яті стають, як ніколи, актуальними та важливими.

Список використаної літератури

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.

2. Дробович І. Чи можливо подолати наслідки геноциду? Розповідь українки про досвід Руанди. 2025. URL: nv.ua/ukr/world/countries/dopomoga-zhinkam-postrazhdalim-vid-nasilstva-ukrajinki-vchatsya-na-dosvidi-ruandi-dumka-ekspertki-50505445.html.

3. Лемкін Р. Радянський геноцид в Україні (стаття 33 мовами). Київ : Вид. Мельник М. Ю., 2020. 256 с.

4. Мейс Дж. Ваші мертві вибрали мене. Київ : Українська прес-група, 2008. 672 с.

5. Мисан-Мілясевич В. «Я можу вибачити, я не можу забути»: як євреї бережуть пам'ять про Голокост і чим цей досвід може бути корисним для України. 2022. URL: lb.ua/society/2022/10/12/532261_ya_mozhu_vibachiti_mozhu_zabuti_yak.html.

6. Тодескіно М., Завгородня І. «Марш живих». 2013. URL: https:// surl.li/yiatmj.

7. Шершова Т., Чайка В. Культурна пам'ять і культура пам'яті. *Гуманітарні студії: педагогіка, психологія, філософія*. 2024. Т. 12, № 1. С. 188–195.

8. Assman J. Communicative and cultural memory. 2008. URL: https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/1774/1/Assmann_Communicative_and_cultural_memory_2008.pdf.

9. Assman J., Czaplicka J. Collective memory and cultural identity. *Cultural History/Cultural Studies.* 1995. Vol. 65. P. 25–133.

10. Burke L., Faulkner S., Aulich J. The politics of cultural memory. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011. 260 p.

11. Convention on the Prevention and Punishment of the Crime of Genocide. United Nations General Assembly Resolution 180 (II). 1948. URL: https://ihl-databases.icrc.org/en/ihl-treaties/genocide-conv-1948?activeTab=undefined.

12. Lemkin R. Chapter IX: Genocide. In *Axis rule in occupied Europe: Laws of occupation – analysis of government – proposals for redress.* Carnegie Endowment for International Peace, 1944. P. 79–95.

13. Niculescu G. Cultural Heritage and the Politics of Collective Memory. *CaieteARA Arhitectură Restaurare Arheologie*. 2015. Vol. 15. P. 243–248.

14. Nora P. Between memory and history: Les Lieux de Mémoire. *Memory and Counter-Memory.* 1989. Vol. 26. P. 7–24.

15. Uppal A., Barot D. Cultural memory in context: Interdisciplinary perspectives. Dhamdod : P P Savani University, 2025.

16. Vitkus H. The role of memorial places in the culture of the Holocaust memory: Guidelines for understanding and research methods. *Genocidas Ir Rezistencija.* 2025. Vol. 1, № 19. P. 86–115.

Reference

1. Assman A. Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pamiati. Kyiv : Nika-Tsentr, 2012. 440 s.

2. Drobovych I. Chy mozhlyvo podolaty naslidky henotsydu? Rozpovid ukrainky pro dosvid Ruandy. 2025. URL: nv.ua/ukr/world/countries/dopomoga-zhinkam-postrazhdalim-vid-nasilstva-ukrajinki-vchatsya-na-dosvidi-ruandi-dumka-ekspertki-50505445.html (data zvernennia 17.05.2025).

3. Lemkin R. Radianskyi henotsyd v Ukraini (stattia 33 movamy). Kyiv : Vydavets Melnyk M.Yu, 2020. 256 s.

4. Meis Dzh. Vashi mertvi vybraly mene. Kyiv : Ukrainska pres-hrupa, 2008. 672 s.

5. Mysan-Miliasevych V. «Ia mozhu vybachyty, ia ne mozhu zabuty»: yak yevrei berezhut pamiat pro Holokost i chym tsei dosvid mozhe buty korystnym dlia Ukrainy. 2022. URL: https://lb.ua/society/2022/10/12/532261_ya_mozhu_vibachiti_mozhu_zabuti_yak.html (data zvernennia 17.05.2025).

6. Todeskino M., Zavgorodnia I. «Marsh zhyvykh». 2013. URL: https://surl.li/yiatmj (data zvernennia 17.05.2025).

7. Shershova T., Chaika V. Kulturna pamiat i kultura pamiati. Humanitarni studii: pedahohika, psykholohiia, filosofiia. 2024. T. 12, № 1. S. 188–195.

8. Assman J. Communicative and cultural memory. 2008. URL: archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/1774/1/Assmann_Communicative_and_cultural_memory_2008.pdf (data zvernennia 17.05.2025).

9. Assman J., Czaplicka J. Collective memory and cultural identity. *Cultural History/Cultural Studies*. 1995. Vol. 65. P. 25–133.

10. Burke L., Faulkner S., Aulich J. The politics of cultural memory. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2011. 260 p.

11. Convention on the Prevention and Punishment of the Crime of Genocide. United Nations General Assembly Resolution 180 (II). 1948. URL: https://ihl-databases.icrc.org/en/ihl-treaties/genocide-conv-1948?activeTab=undefined.

12. Lemkin R. Chapter IX: Genocide. In *Axis rule in occupied Europe: Laws of occupation – analysis of government – proposals for redress.* Carnegie Endowment for International Peace, 1944. P. 79–95.

13. Niculescu G. Cultural Heritage and the Politics of Collective Memory. *CaieteARA Arhitectură Restaurare Arheologie*. 2015. Vol. 15. P. 243–248.

14. Nora P. Between memory and history: Les Lieux de Mémoire. *Memory and Counter-Memory*. 1989. Vol. 26. P. 7–24.

15. Uppal A., Barot D. Cultural memory in context: Interdisciplinary perspectives. Dhamdod : P P Savani University, 2025.

16. Vitkus H. The role of memorial places in the culture of the Holocaust memory: Guidelines for understanding and research methods. *Genocidas Ir Rezistencija.* 2025. Vol. 1, № 19. P. 86–115.

CULTURAL MEMORY POLICY AS A TOOL FOR RESTORING CULTURAL IDENTITY AND OVERCOMING THE CONSEQUENCES OF GENOCIDE

Iryna KRAVETS – PhD Student of the Ethics, Aesthetics and Cultural Studies Department
Faculty of Philosophy Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

The article analyzes existing cultural memory policies in post-genocidal societies, as well as the mechanisms of their implementation in the context of restoring and preserving cultural identity, with a view to their further application in the Ukrainian context. Relevant academic contributions to the study of cultural memory are examined. Cultural memory is defined as a significant traumatic or sacred experience of a society, transmitted from generation to generation through the mechanisms of such social institutions as ritual, politics, and art. Drawing on Raphael Lemkin's theory of genocide and historical examples of genocidal practices (the Holocaust and the genocide of the Ukrainian people), the article demonstrates their detrimental impact on the cultural identity of oppressed ethnic groups or nations. The study explores key approaches to understanding the concept of cultural memory policy and analyzes selected examples of memory policies in Israel and Rwanda.

Key words: politics of memory, cultural genocide, national identity, cultural trauma, memorialization practices.

UDC 316.723:94(100):316.77

CULTURAL MEMORY POLICY AS A TOOL FOR RESTORING CULTURAL IDENTITY AND OVERCOMING THE CONSEQUENCES OF GENOCIDE

Iryna KRAVETS – PhD Student of the Ethics, Aesthetics and Cultural Studies Department
Faculty of Philosophy Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

The relevance of this research lies in the need to identify qualitatively new methods for implementing cultural memory policies within the Ukrainian sociocultural context in order to preserve Ukrainian cultural identity in the face of genocidal practices. Accordingly, the aim of this academic article is to analyze existing cultural memory policies in post-genocidal societies, as well as the mechanisms of their implementation in the context of restoring and preserving cultural identity, with a view to their further adaptation in the Ukrainian context.

Research methodology. The study employs a range of interdisciplinary scholarly methods, including critical discourse analysis, comparative analysis, conceptual analysis, and qualitative case study analysis. The research is grounded in a combination of academic approaches such as cultural, historical, sociological, and comparative perspectives.

Results. The article analyzes relevant scholarly contributions to the study of cultural memory. Cultural memory is

defined as a significant traumatic or sacred experience transmitted across generations through the mechanisms of social institutions such as ritual, politics, and art. Drawing on Raphael Lemkin's theory of genocide and examining historical cases of genocidal practices (the Holocaust and the genocide of the Ukrainian people), the article demonstrates their destructive impact on the cultural identity of oppressed ethnic or national groups. Key approaches to understanding the concept of cultural memory policy are explored, along with selected examples of memory politics in Israel and Rwanda.

Novelty and practical significance. Contemporary cultural memory policy in Ukraine includes several mechanisms comparable to those found in the post-genocidal societies analyzed. However, the genocidal experience of the Russian-Ukrainian war requires the development of new tools for preserving Ukrainian cultural identity and for transmitting the consequences of this experience to future generations. Therefore, the information obtained through the study of memory practices in Israel and Rwanda serves as a foundation for identifying possible principles for implementing perfected cultural memory policy in Ukraine.

Key words: politics of memory, cultural genocide, national identity, cultural trauma, memorialization practices.

Стаття надійшла до редакції 3.05.2025
Отримано після доопрацювання 20.05.2025
Прийнято до друку 21.05.2025

УДК 477.378.8

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА ДИНАМІКА КОНЦЕПТУ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ В АНТИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Цзяхуй ХУАН – здобувач освітньо-наукового ступеня,
Національна музична академія України ім. П. Чайковського, Київ
https://orcid.org/0009-0000-9465-8118
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.978
huangjiahui1208@gmail.com

Розглянуто феномен художньої творчості з початкових етапів його дослідження, що представлені в античній культурі іменами Сократа, Платона, Аристотеля. Показано, що без з'ясування історичних основ теоретичного осмислення цієї проблеми, неможливо рухатись далі при заглибленні у фундаментальні основи художньої творчості. Розглядається художня творчість як явище культури, що стало предметом теоретичних пошуків античних авторів і чиї дослідження стали предметом сучасних філософсько-культурологічних студій.

Ключові слова: художня творчість, мімезис, антична культура, софісти, Сократ, Платон, Аристотель.

Постановка проблеми та актуальність теми. Попри здійснені в сучасній науці дослідження феномена художньої творчості, проблема художньої творчості залишається однією з найскладніших у філософії, культурології, естетичній науці, психології та інших гуманітарних науках і не до кінця розв'язаних. Незважаючи на значні досягнення у вивченні цієї проблеми в сучасній науці все ж існує потреба осмислення цього дивного феномена в історико-теоретичному плані, оскільки в минулому сформульовано чимало ідей, котрі можуть допомогти повніше, глибше дослідити художню творчість в умовах сьогодення. Тому звернення до античної спадщини, багатство ідей давньогрецьких філософів залишається актуальним у наш час при осмисленні феномена художньої творчості.

Аналіз останніх публікацій. У сучасній науці проблема художньої творчості в контексті історико-теоретичного осмислення досліджується достатньо активно. Можна назвати ряд авторів та їх наукових праць, в яких названа проблема знайшла своє віддзеркалення. Це, зокрема, науковий доробок М. Бровка, який в низці наукових розвідок, зокрема монографії «Метакультурні виміри активності мистецтва» (2024 р.) [2] розглядає художню творчість в аспекті активності мистецтва, взаємодії з іншими формами культури – релігією, мораллю, філософією тощо. Аналізує художню творчість в контексті з'ясування історико-теоретичних коренів формування даного виду діяльності людини, досліджує означений феномен в реаліях буття сучасної української культури. Надзвичайно цікавими і глибокими за своїм змістовним наповненням є наукові праці О. Оніщенко. Значимим у цьому плані є наукове дослідження «Історія та теорія художньої творчості» (2023 р.) [3], де авторка на багатому матеріалі з таких видів мистецтва як література, кіно, живопис тощо, розглядає феномен художньої творчості з точки зору сутності і природи цього феномену, механізмів реалізації творчого процесу, аналізує етапи творчого процесу, особливості художнього мислення і художнього відкриття. Особливо цікавим є доробок авторки в плані дослідження художньої творчості у логіці «персоналізованого» підходу.

У цікавому монографічному дослідженні Т. Совгири «Роль техніки та технології у мистецтві» (2021 р.) [6] домінантою теоретичного аналізу феномену художньої творчості виступає митець як індивідуальний («унікальний») виробник-творець. Авторка розглядає художню творчість як процес створення предметів мистецтва, при цьому аналізується те, як народжується в голові митця ідея твору, що продовжується «культивуванням» образу як прообразу майбутнього твору і подальшої об'єктивації цього образу в предметному світі. Викликає також особливий інтерес монографічне дослідження Ю. Трач

© Цзхуй Хуан., 2025 р.

«Динаміка сучасної культури: наукова і техніко-технологічна детермінація» (2021 р.) [7]. У цій роботі авторка у розрізі культурологічного підходу розглядає творчість у сфері мистецтва з позицій модерних напрацювань, в яких на першому місці вимальовується штучний інтелект як «суб'єкт» творчого процесу. Авторка аналізує в аспекті синтезу мистецтва, науки і цифрових технологій, що все більше утверджуються в сучасних мистецьких практиках, феномен творчості як фундаментальний чинник формування парадигм постмодернізму й постпостмодернізму, котрі парадоксальним чином вплинули на прискорення процесу інтелектуалізації, алгоритмізації й автоматизації мистецтва. В цьому плані розглядається таке поняття як «наукове мистецтво», його емпіричні й теоретичні основи [7].

Мета статті полягає в тому, щоб проаналізувати феномен художньої творчості в добу античності, тобто яким теоретичним потенціалом володіє антична спадщина в осмисленні феномена художньої творчості, котрий може знадобитись у сучасному культурологічному дискурсі.

Методологічна основа дослідження полягає в застосуванні розробленого в сучасній науці теоретичного інструментарію, що дозволяє з достатньою мірою повноти виявити сутнісні характеристики художньої творчості, що віддзеркалює в своїй основі як феноменологічні, так і онтологічні параметри свого соціального функціонування. При цьому виявляється ефективним застосувати метод системно-структурного аналізу, метод компаративістики, що дозволяють проаналізувати сутність і природу феномену художньої творчості, вектори дослідження цього явища мистецтва як важливого компонента сучасного теоретичного дискурсу.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що художня творчість уперше розглядається в контексті осмислення такого складного феномена, що набув часом незвичних, а звідси і ускладнених форм у сучасному соціокультурному просторі, первинних спроб його осягнення, що знайшли своє втілення в працях античних авторів.

Виклад основного матеріалу. Упродовж усієї багатовікової історії спостерігаються прагнення вчених зрозуміти сутнісні особливості такого незвичайного феномена духовної діяльності людини, якою є художня творчість. Історично первинним етапом осмислення художньої творчості була античність і, передовсім, початковий її етап, Стародавня Греція, що дала людству неперевершені зразки як самої художньої творчості, так і концептуальні виміри осягнення цього феномена.

Значимою початковою сторінкою осмислення феномена художньої творчості стали естетичні ідеї, передусім сформованим новим напрямом у філософській царині, суть якої полягала у прагненні окремих філософів тлумачити всю сферу мистецтва в контексті суб'єктивного його бачення. Мова, звичайно, йде про філософсько-естетичну концепцію софістів. Якщо попередня сформована натурфілософська школа мілетців (Фалес, Анаксімен, Анаксагор) увагу зосереджувала на проблемах природно-космологічного буття, то софісти вбачали найголовніше своє завдання в дослідженні сфери духовного, людського буття в світі. Мистецтво розглядалось як специфічна сфера духовного буття людини і, відповідно, особливого досвіду людини. А звідси був лише один крок до виокремлення мистецтва з усіх інших видів людської діяльності, притому що найважливішим компонентом цієї діяльності був не випадковий, а цілком свідомий підхід, що спрямовував діяльність митця. Поступово сфера людських почуттів стала багато в чому переломним і домінуючим напрямом обґрунтування фактично сутності і природи художньої творчості у софістів. Суб'єкт з усім багатогранним світом його емоцій, почуттів ставав визначальним у дослідженні особливостей художньої творчості. На відміну від натурфілософських інтерпретацій краси, як характерного вияву світу космічного буття, жодним чином не пов'язаним зі світом людського буття, софісти, навпаки, феномен краси напряму, безпосередньо пов'язували з синтезуючою сферою людського досвіду, краса тлумачилась, передовсім, як краса, що поєднувалась із багатогранною сферою людського сприйняття – через зір і слух. Фактично софісти привернули увагу до людського переживання як надзвичайно важливого складника духовного буття людини, при цьому це переживання напряму поєднувалось із поняттям краси, що найкраще себе може виявляти у царині мистецтва.

Мистецтво, згідно вчення софістів, набувало дуального тлумачення, що випливало з того, що в ньому розглядалось як найголовніше. Мова йде про визначення цільових параметрів мистецтва, котрі інтерпретувались у двох вимірах, а саме – передовсім у призначенні мистецтва. З цим безпосередньо пов'язувався його вплив на суб'єкта сприйняття. Два найважливіших виміри мистецтва – мистецтво як специфічна духовна діяльність, що приносить радість, задоволення людині, і друге – його корисність для людини, що кардинально відрізняється від процесу його сприйняття як задоволення. Є твори мистецтва, що дарують суб'єкту радість, естетичну насолоду, хоч користі від них немає, наприклад, статуї можуть викликати задоволення, і все – жодної користі від них для людини немає. Так, зокрема, писав про це відомий софіст Алкідам. Інший софіст – Горгій, детально розбирав вплив мистецтва слова, зокрема, аналізуючи мистецтво комедії, трагедії та красномовства у своїй праці «Захист Єлени».

Таким чином, можна стверджувати, що запропоновані ідеї софістів були значимим кроком у

прагненнях розкрити таємниці мистецтва, художньої творчості, і вони стали своєрідним фундаментом для наступних філософів, філософських шкіл у плані подальшого руху в напрямі осмислення сутнісних особливостей художньої творчості, мистецтва як особливого виду людської діяльності.

Від ідей, сформованих софістами, відштовхувався Сократ, що добре зрозумів призначення філософії, яке фокусувалось на дефініції її нового предмета. Як відомо, філософська спадщина Сократа до нас дійшла завдячуючи його учням, прихильникам, письменникам, історикам, іншим філософам, що у своїх творах донесли до нас найважливіші його ідеї як у галузі філософії, так і сфері художньої творчості, оскільки сам філософ жодного письмового твору не залишив. Свої ідеї він викладав в усних розмовах на вулицях, площах Афін й інших міст Стародавньої Греції. Це, зокрема, праці Ксенофонта, Платона, Аристотеля, Діогена Лаертського.

Згідно вчення Сократа, новим предметом філософії повинна бути не природа, а людина в усіх її вимірах і формах діяльнісного утвердженні у світі буття. Чому не природа повинна бути головним предметом філософії, а тому, що згідно вчення Сократа, існує два світи – світ природи і світ людини, світ природи є вищим від світу людини і є непізнаваним, пізнавати ж можливо лише людину та її справи. Мистецтво, сфера художньої творчості відіграє в житті людини активізуючу роль, і тому Сократ мистецтву віддавав перевагу над усіма іншими видами людської діяльності, і в цьому його найголовніше призначення – бути корисним для людини. У цьому контексті Сократ розглядає і прекрасне: не відокремлено від інших людських чеснот, а в органічному їх поєднанні. Добре відомо, що Сократ розробив і активно використовував у своїх розмовах, дискурсах метод «маєвтики», який фактично був специфічним типом діалектичного діалогу, основним завданням якого став пошук істини. Найважливішою істиною, згідно вчення Сократа, було пізнання людиною самої себе. При цьому переконання в існуванні об’єктивної істини ґрунтується на знанні, що існують об’єктивні моральні норми, які забезпечують людському існуванню праведний життєвий шлях. Мистецтво ж у цьому процесі відіграє теж свою специфічну роль – воно допомагає людині вийти на правильний життєвий шлях, зробити моральний вибір, і в цьому виборі поняття краси, її роль і значення детерміновані органічним поєднанням моральних чеснот і естетичних цінностей. Існують не відносні, а абсолютні істини стосовно понять добра і зла, а також уявлень про істинну красу, що є домінуючою у сфері мистецтва, художньої творчості. Митець – письменник, художник, композитор сам творить світ справжньої краси, що є не лише віддзеркаленням людських відносин, а необхідною стороною усіх взаємин між людьми, процесом праці людини не лише у сфері художньої творчості, а й в усіх інших видах людської діяльності.

Як відомо з історико-філософських праць періоду Античності, зокрема, філософських творів Діогена Лаертського, Платона, Аристотеля, інших мислителів тієї доби, Сократ у молоді роки сам був до певної міри приналежним до сфери художньої творчості і, звичайно, добре розумівся з боку самої сфери практичної художньої діяльності в сутності мистецтва. Він займався творчою працею як скульптор, і тому, як передають деякі джерела тих часів, у своєму вже філософському вченні акцентував увагу митців на тому, що скульптор, передовсім, повинен прагнути передати стан душі людини; про це дізнаємося з праць Клітона, античного автора. При цьому, що впадає, насамперед, в око, це те, як Сократ тлумачить особливість передачі краси в художньому творі. Тут бачимо, що Сократ указував на необхідність у творчому процесі поєднати красу духовну і тілесну. Як зазначав свого часу Клітон, Сократ указував, що малюючи досконалі людські образи, митець бере у різних людей і сполучає разом найкрасивіші риси, і такии чином досягається те, що все тіло здається красивим.

Отже, можна констатувати, що філософсько-естетичні ідеї Сократа, хоч і не викладені у письмовій формі, а дійшли до нас у переказі інших філософів, що до певної міри могло у чомусь не адекватно відтворити справжні філософсько-естетичні розмисли видатного філософа, але фактично його ідеї стали грунтовним фундаментом для розгортання в подальшому вчення про сутність і природу художньої творчості, стимулювали нові розробки в галузі естетичного осмислення мистецтва. І найбільший внесок у подальше осмислення сутності художньої творчості здійснено геніальним учнем Сократа – Платоном.

Платон залишив, на відміну від Сократа, багату письмову філософську і естетичну спадщину, його твори донесли до нас багато найважливіших ідей його вчителя – Сократа. Платон писав діалоги, що було в той час однією з поширених форм викладу ідей, і, водночас, більше всього на діалогічній формі викладу філософських і естетичних думок справила усна форма розвитку своїх ідей, яку практикував Сократ, а Платон був сумлінним учнем Сократа, і для нього стало цілком органічним викладати свої ідеї уже в письмовій формі у вигляді діалогів.

Платон залишив надзвичайно велику письмову спадщину, в якій викладені фундаментальні філософські та естетичні ідеї, що справили грандіозний вплив на філософію, мистецтво, культуру на тисячоліття вперед. Особливість його вчення про художню творчість полягає в тому, що сам феномен творчості розглядається в контексті його загальнофілософського вчення. При цьому варто зазначити

нерозривний зв'язок філософського вчення про ідеї, що є основоположним у його філософії із вченням про прекрасне в контексті осмислення природи художньої творчості, а також прагнення відшукати істинні джерела творчості. Як вірно відзначає О. Поліщук, «у діалогах «Іон» і «Держава» Платон виголошує «божественну» основу творчості митця, і в той же час низько оцінює його значущість через відсутність практично-корисних наслідків діяльності, насамперед поетів і музикантів. Витоки такої позиції – в його онтологічному вченні та теорії пізнання. Для Платона світ має двоїсте походження – існує світ ейдосів та світ земний. Аналіз текстів Платона дає підставу стверджувати, що ейдоси він розумів, передусім, як певні принципи та метод їх конструювання» [5; 6]. І далі авторка зазначає «Світ ейдосів – досконалий, земний – ні. Вирішуючи проблеми походження світу і природи знання, Платон розглядає й питання можливих видів знання. Мислення, на його думку, є безпосереднім споглядання розумом самого себе, звільненим від будь-якої чуттєвості. Розумом пізнаються через споглядання предмети та їх ідеї. Віра – це сприйняття предметів, яке підтверджує їх наявність, а подоба є уявленням про них, що виникає при оперуванні розумом їх чуттєвими образами» [5; 4]. Таким чином виходить певне відокремлення чуттєвості і розуму, що, звичайно, в дійсності в принципі неможливе. Це в теорії таке можливе, і така мисленєва операція інколи необхідна для того, щоб глибше, детальніше проаналізувати роль розумового, інтелектуального начала в художньо-творчому процесі. В сучасній філософській і естетичній літературі такий підхід нерідко виявляє себе як важливий метод дослідження творчого процесу в мистецтві.

У цій же роботі показується, що Платон використовує термін «есюте», що означає по суті «захватування знання». Значення його фактично більше носить метафоричний характер. І авторка далі пише у своїй роботі, «що розгляд проблеми «есюте» як «захватування знання»… фіксує потрактування її з позицій еманації як підґрунтя творчості митця. «Поспішне уловлювання» сутності предметів світу у «вихрі» їх буття забезпечується завдяки ейдосу, а не зусиллям чи бажанням митця. Власне, тому філософ досить високо оцінює твори мистецтва і принижує одночасно значущість діяльності самого митця. Адже, митець лише своєрідний «провідник» вищої досконалості у недосконалий земний світ, не він через розум «уловлює» її наявність чи прояви, а ейдос у мисленні залучається до джерела досконалості [5; 4]. Як зазначає авторка, «саме з розгляду Платоном відмінностей у пізнанні, пов'язаних зі сферою діяльності людини, започатковано розгляд проблеми специфіки художнього мислення. Однак, цей аспект теоретичного доробку філософа залишається немовби «затіненим» його концепцією художньої творчості. Хоча самим Платоном не вживаються поняття «художнє мислення» і «художнє пізнання», але він термінологічно зазначає наявність особливостей набуття та оперуванням знанням у межах художньо-образної діяльності саме через поняття «есюте» [5; 4].

Завдяки використовування цього поняття Платон достатньо, правда, на нашу думку, в досить суперечливій формі намагався поєднати до певної міри раціональні й ірраціональні моменти, що добре помітні в його філософсько-естетичній концепції художньої творчості. Художня творчість, за Платоном, носить характер божественного провидіння, без божої волі процес творчості в принципі неможливий; митець до певної міри лише зчитує готову матрицю, тобто виступає в ролі своєрідного ретранслятора божественних знань, а з іншого боку, цей процес «захватування знань» у самому художньо-творчому процесі значною мірою наближений до реального життєво-творчого стану митця, безпосереднього творця.

Загально відома істина – Аристотель був талановитим учнем Платона і геніальним філософом, що вибудував свою власну філософську систему сутністно відмінну від вчення свого вчителя, якого він із глибоких теоретичних позицій критикував. Це ж стосується і конкретної проблематики, що фокусується, зокрема, на дослідженні сутності та природи художньої творчості. Цікаво відзначити наступне. Як зазначається в сучасних дослідженнях вчення Аристотеля про художню творчість, «важливе місце у контексті античної моделі художньої творчості посідають концептуальні розробки Аристотеля. Парадоксально, але цей аспект теоретичного доробку Стагірита не викликав особливої уваги дослідників, і традиційно антична модель художньої творчості асоціюється з іменем Платона. Це можна пояснити «розчиненістю» аристотелівської концепції творчості у класичній проблематиці його спадщини: теоріях мімесису, катарсису тощо.

Осмислюючи феномен художньої творчості, Аристотель ішов дещо іншим шляхом, ніж Платон. Визначаючи мімесис своєрідною інваріацією художнього методу, Стагірит наполягав на пріоритеті раціоналістичного начала у творчому процесі» [8]. Якщо мистецький твір наслідує природу, взагалі дійсність, то митець, звичайно, не може не усвідомлювати цього процесу, а значить він із раціональних позицій підходить до своєї справи, розуміє і добре знає те, що він робить. Таким чином, Аристотель творчий процес у мистецтві позбавляє того таємничого, трансцендентального і часто багато в чому незрозумілого, що було характерним для естетичної концепції Платона. Аристотель твердо стоїть на позиціях раціонально-інтелектуального тлумачення сутності і природи художньої творчості, що ґрунтується на переконанні філософа, що художня творчість органічно, нерозривно пов'язана з

пізнавальною діяльністю. А якщо так, то творчий процес у мистецтві піддається раціональному контролю, його можна планувати, до певної міри прогнозувати, виходячи з певних нормативів, канонів, принципів, правил. Звідси орієнтація на необхідність для митця керуватись у процесі створення свого продукту певними раціонально сформованими настановами.

Подібне переконання могло з'явитись в Аристотеля значною мірою тому, що, як відзначав у своїй праці «Естетика» Гегель, саме мистецтво періоду в якому жив і творив Аристотель (тобто згідно гегелівської класифікації – класичне мистецтво), володіло уже достатньою мірою сформованою особливістю, а саме – специфічним місцем, яке посідав митець того часу в соціумі. Митець володів свободою творчості, іншими словами, як писав Гегель його «праця є вільним діянням розумної людини, яка знає, чого вона хоче, і може здійснити те, чого вона хоче. Для неї перестає існувати незрозумілим сенс і субстанціальний зміст, який митець задумав виявити для споглядання, не зустрічає він і технічних труднощів для здійснення свого задуму» [8]. Гегель ґрунтовно дослідив роль і значення митця класичного періоду розвитку давньогрецького мистецтва. Він глибоко і аргументовано показав як на відміну від символічного мистецтва попереднього періоду, в стародавній Греції при творенні митці змушені були шукати, вигадувати такі сюжети, які повинні були розкривати прагнення духу до свого художнього втілення. «У протилежність цьому невиразному пошуку для класичного митця зміст повинен існувати уже в готовому вигляді, даним, так що воно у середині себе в існуванні змісту визначено для фантазії як віра, народне вірування або як подія, що відбулась, роль яку від покоління до покоління повідомляють перекази.

До цього об'єктивно встановленого матеріалу митець ставиться тим більше вільно, що він не вступає процес творення і породження і не зупиняється в пошуках підходящого для мистецтва справжнього сенсу; йому належить у собі і для себе сущий зміст, який запозичує і вільно відтворює. Грецьки митці отримали свій матеріал із народної релігії, в якій вже почало перетворюватись те, що перейшло до греків із Сходу. Фідій взяв свого Зевса з Гомера, і трагіки не вигадували основи того змісту, який вони втілювали. Точно так само і християнські митці – Данте, Рафаель – відтворювали лише те, що вже було наявним у віровченнях і релігійних уявленнях [6]. Зрозуміло, що в даній інтерпретації творчого процесу в мистецтві давньогрецьких митців ми можемо бачити достатньо прозоро специфічно гегелівські уявлення про всесвітньо-історичний поступ абсолютного духу, що крокує згідно відповідної необхідності і проходить при цьому певні стадії свого розгортання, але Гегель добре розгадав таємницю творчого процесу в античній культурі, в якій творив Аристотель.

Аристотель говорить у своїх працях «Поетика», «Метафізика» і ряді інших про мудрість у мистецтві. При цьому важливо відзначити, що розуміється під мудрістю в творчому процесі в мистецтві. Мова йде про необхідність творити найбільш точно, тобто, Аристотель писав, наприклад, характеризуючи творчий процес у такому виді мистецтва як скульптура, де він посилався на Фідія, який створює значимі скульптури тоді, коли надзвичайно є точним у відтворенні людського тіла. До речі, варто зазначити, що Аристотель у такому тлумаченні творчого процесу в мистецтві фактично до певної міри наближує інтелектуальні начала в творчості до того, що сьогодні прийнято називати ремеслом. Тут вказується на необхідності оволодівати митцем професійними навичками, технікою виконання певної високої мети, що з'являється в душі автора. Принагідно зазначимо, що згідно вчення Аристотеля, художня творчість не є якийсь винахід, а, передовсім те, що з'являється в душі митця. І згідно концепції мімезису, як уподібненню в мистецькому творі дійсності, художник не творить якихось небачених раніше нових форм, це не його завдання, а прагне, насамперед, наслідувати уже готові природні форми, брати їх за основу у своєму творчому процесі, оскільки саме природні форми є найбільш досконалими, а значить і такими, що стають фундаментом творення істинно прекрасного в мистецькому творі. І як вірно відзначає О. Оніщенко, саме у цій ідеї «варто шукати витоки наступного положення Стагірита про безпосередню залежність від таланту та від праці. Філософ підкреслював, що лише наполеглива постійна робота може сформувати талановитого митця. Отже, маємо підстави констатувати факт «гальмування» Аристотелем власних ідей щодо «вроджених здібностей», «натхнення» тощо, які є своєрідним фундаментом творчої особистості» [4; 17]. Це незвичайна, по суті достатньо суперечлива ситуація з розробкою власних ідей філософом, оскільки наявною є значною мірою заперечення тих ідей щодо природних особливостей творчого процесу в мистецтві, в яких вроджені здібності, натхнення та інші значимі фактично психологічні властивості творчої особистості, в чому був переконаний Аристотель, що видно із ряду його праць, відіграють ключову роль.

Усвідомлюючи роль і значення психологічних особливостей, притаманних митцю, Аристотель надавав великого значення технічній стороні виконання творчого задуму. Чуттєвий матеріал, що постає перед митцем, уже не складає особливих труднощів у творчому процесі. Цей матеріал цілком піддається художньо-творчій силі митця; він абсолютно придатний для втілення творчого задуму. Для того, щоб реалізувати творчий задум, митцю необхідна не лише естетична здатність до чуттєвого сприйняття, але й відповідна технічна вправність. Аристотель відзначав, що «для того, щоб вміти

судити про справу, – необхідно самому вміти її робити, а тому і люди, допоки вони молоді, самі повинні займатися цією справою» [8].

Таким чином, Аристотель добре усвідомлював як значення ролі натхнення, вроджених здібностей митця для творчості, і, водночас, знав і добре розумів необхідність професійно-технічної сторони процесу втілення творчого задуму, яка береться не з порожнечі, незрозуміло звідки, а приходить із реальної життєвої практики, із тих форм практичного життя в яких митець бере безпосередню участь як громадянин певного суспільного буття.

Якщо оцінювати роль і значення філософсько-естетичної спадщини Аристотеля, то відзначити наступне. Аристотель, будучи геніальним мислителем своєї доби, зумів охопити гігантське коло усіх людських відношень до світу, і, водночас, зробив величезний внесок у конкретну справу – глибоке розуміння й тлумачення творчого процесу в мистецтві, розкрив найголовніші закономірності феномена художньої творчості, що стало фундаментом для подальших пошуків і теоретичних звершень наступними філософами і філософськими школами.

Висновок. У роботі розкрито евристично значимий потенціал ідей античних філософів в контексті з'ясування сутнісних параметрів феномена художньої творчості на сучасному етапі розвитку науки; показано, що такі мислителі античності як Платон, Аристотель і ряд інших, зуміли проаналізувати гігантський обсяг усіх людських ставлень до світу, зробили величезний внесок у конкретну справу – глибоке тлумачення творчого процесу в мистецтві, розкрили найголовніші закономірності феномена художньої творчості на сучасному для них етапі розвитку культури, що стало фундаментом для подальших пошуків і теоретичних звершень наступними філософами і філософськими школами.

Список використаної літератури

1. Аристотель. Політика, кн. VIII. Київ, 2000.
2. Бровко М. Метакультурні виміри активності мистецтва. Київ, 2024. 328 с.
3. Оніщенко О. Історія та теорія художньої творчості. Київ, 2023.
4. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання. Київ : Вищ. шк., 2001. 179 с.
5. Поліщук О. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс. Київ : Вид. Парапан, 2007. 208 с.
6. Совгира Т. Роль техніки та технології у мистецтві. Київ. Вид-во «Ліра-К», 2021. 344 с.
7. Трач Ю. Динаміка сучасної культури: наукова і техніко-технологічна детермінація. Київ : Вид-во «Ліра – К», 2021. 484 с.
8. G.W.F. Hegel (edited by Hotho) «Aesthetics: Lectures on Fine Art». Vol. 15. by Translated:T. M. Knox, 1973.

Reference

1. Arystotel. Polityka, kn. VIII. Kyiv, 2000.
2. Brovko M. Metakulturni vymiry aktyvnosti mystetstva. Kyiv, 2024. 328 s.
3. Onishchenko O. Istoriia ta teoriia khudozhnoi tvorchosti. Kyiv, 2023.
4. Onishchenko O. I. Khudozhnia tvorchist u konteksti humanitarnoho znannia. Kyiv : Vyshch. shk., 2001. 179 s.
5. Polishchuk O. Khudozhnie myslennia: estetyko-kulturolohichnyi dyskurs. Kyiv : Vyd. Parapan, 2007. 208 s.
6. Sovhyra T. Rol tekhniky ta tekhnolohii u mystetstvi. Kyiv. Vyd-vo «Lira-K», 2021. 344 s.
7. Trach Yu. Dynamika suchasnoi kultury: naukova i tekhniko-tekhnolohichna determinatsiia. Kyiv : Vyd-vo «Lira –K», 2021. 484 s.
8. G.W.F. Hegel (edited by Hotho) «Aesthetics: Lectures on Fine Art». Vol. 15. by Translated:T. M. Knox, 1973.

UDC 477.378.8

INTERPRETIVE DYNAMICS OF THE CONCEPT OF ARTISTIC CREATIVITY IN ANCIENT CULTURE

Jіанuі HUANG – postgraduate student of the National Music Academy of Ukraine named after Pyotr Tchaikovsky

The purpose of the article is to analyze what were the peculiarities of the study of artistic creativity in antiquity, what theoretical potential the ancient heritage has in understanding the phenomenon of artistic creativity, which can be useful in the modern cultural discourse.

The methodological basis of the study is the use of theoretical tools developed in modern science, which allows to analyze the essential characteristics of artistic creativity with a sufficient degree of completeness, reflecting in its essential basis both phenomenological and ontological parameters of its social functioning. At the same time, it turns out to be effective to apply such methods as the method of system-structural analysis, the method of comparativism, which allow analyzing the essence and nature of the phenomenon of artistic creativity, the vectors of research of this artistic phenomenon as an important component of contemporary theoretical discourse.

The scientific novelty of the study lies in the fact that artistic creativity is for the first time considered in the context of comprehension, a very complex phenomenon that has acquired, of course, sometimes unusual and hence complicated forms in the modern socio-cultural space, and the initial attempts to comprehend it, which were embodied in the works of ancient authors.

The results of research. The article reveals the heuristically significant potential of the ideas of ancient

philosophers in the context of clarifying the essential parameters of the phenomenon of artistic creativity at the present stage of development of science. Thus, the article shows that such ancient thinkers as Plato, Aristotle and a number of others managed to analyze the gigantic scope of all human relations to the world, and, at the same time, made a huge contribution to a specific matter – a deep interpretation of the creative process in art, revealed the most important regularities of the phenomenon of artistic creativity at the modern stage of cultural development, which became the basis for further searches and theoretical achievements by subsequent philosophers and philosophical schools.

Key words: artistic creativity, ancient culture, sophists, Socrates, Plato, Aristotle, mimesis.

Стаття надійшла до редакції 28.04.2025
Отримано після доопрацювання 16.05.2025
Прийнято до друку 19.05.2025

УДК 78.02:111.852(091):316.7+008

СПРОБА ФЕНОМЕНОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ ПОНЯТТЯ СЕМПЛІНГ НА ОСНОВІ ЗВУКОВИХ ОБ'ЄКТІВ П'ЄРА ШАФЕРА: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ЗРІЗ

Максим ЛЯПЧЕНКО - здобувач освітньо-наукового ступеня кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва,
Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, Івано-Франківськ
https://orcid.org/0009-0009-2439-0414
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.979
maksym.liapchenko@gmail.com

Здійснено міждисциплінарне дослідження явища музичного семплінгу як об'єкта феноменологічного аналізу і як культурологічного артефакту. Дослідження спирається на теоретичний доробок П'єра Шафера, зокрема його концептуалізацію термінів l'objet sonore та musique concrète та пропонує феноменологічний погляд на семпли як окремі аудіальні феномени, котрі проявляються через редуковане слухання. Однак, спираючись на дослідження Дона Іхде, Романа Інгардена та Соломе Фегелін констатується, що внутрішні характеристики семплів навіть в акусматичних умовах унеможливлюють повну редукцію семплу до чистого феномену. Зважаючи на цю комплексність об'єкту дослідження робота залучає культурно-теоретичну перспективу для того, щоб показати явище семплінгу у якості носія пам'яті та ідентичності.

Ключові слова: Семплінг, звуковий об'єкт, феноменологічна редукція, мультистабільність, акусматичність, конкретна музика, редуковане слухання.

Актуальність проблеми. За останні десятиліття семплінг виріс із нішевої техніки для експериментальних композицій до глобального феномену сучасної музичної індустрії. Традиційно семплінг розглядається як технологія, що дає можливість музикантам використовувати звукові фрагменти раніше записаних композицій для створення нової музики. Зазвичай, тема семплінгу потрапляє в ЗМІ лише у зв'язку з новою судовою справою про порушення авторських прав, однак такий підхід часто ігнорує культурні та естетичні аспекти, закладені в техніці семплінгу. У цій статті пропонується міждисциплінарний підхід до семплінгу, розглядаючи його як феноменологічний сегмент та культурний артефакт одночасно. Спираючись на теоретичні роботи П'єра Шафера та його концепти звукового об'єкта і конкретної музики, пропонується оновлений підхід до семплів як до автономних звукових феноменів, що несуть у собі частини культурної пам'яті. Використовуючи феноменологічний підхід, дослідження стикається з неможливістю повної феноменологічної редукції через складність у відділенні чистого феномену семплінгу від закладеної в нього культурної пам'яті. Подвійна природа семлів – як місця, в якому відбувається передача історичного досвіду та творча реконтекстуалізація. Семплінг, таким чином, стає засобом, за допомогою якого звук долає час, жанр і соціальний простір.

Мета статті – продемонструвати подвійну функцію семплів як феноменологічних звукових об'єктів та духовно багатих культурологічних артефактів.

Огляд останніх публікацій. Це дослідження спирається на теоретичні перспективи представників феноменології, звукової теорії та культурології. Роботи П'єра Шафера [6] та його учня Мішеля Чіона [3], особливо в напрямку концептуалізації l'objet sonore (з фр. – звуковий об'єкт) та musique concrète (з фр. – конкретна музика), створили феноменологічне підґрунтя для розуміння семплінгу як акусматичної та перцептивної події. Експерименти Шафера, описані Чіоном, передбачили сучасні практики семплювання, висуваючи на перший план внутрішню форму звуку, а не його каузальне походження. Особлива увага була приділена науковим розвідкам Н. Данченко – однієї з небагатьох дослідників творчості П'єра Шафера в україномовному просторі, які доповнюють розуміння теоретичних праць Шафера [1]. Також, ідея мультистабільності аудіальних сенсів, котру знаходимо у працях Дона Іхде [4], дозволяє підкреслити

© Ляпченко М., 2025 р.

ліміти феноменологічної редукції, а теорія інтенціонального об'єкта Р. Інгардена, описана Я. Сташевським [7], допомогла внести ясність у суб'єктивну залученість автора в процес роботи над семплом. Перехід до культурного зрізу зазначеної проблематики заснований на роботах Саломе Фегелін, які ставить під сумнів можливість відстороненого аналізу звуку, підкреслюючи зв'язок слухача зі звуковим простором [8]. Попередні розвідки підкреслюють значимість відкриття Хільгондою Рітвелд функції семплінгу як носія мандрівної пам'яті, зокрема, в практиках хаус музики африканських діаспор [5]. У свою чергу Рітвелд, спираючись на роботи Дельоза та Гутарі, підкреслила різоматичну структуру семпльованого матеріалу, чия реконтекстуалізація створює нашаровані та живі сенси крізь час та музичні жанри.

Методологія дослідження побудована на інтерпретативному аналізі, що поєднує феноменологічний опис із критично-культурною герменевтикою. На початковому етапі використовується феноменологічна редукція для аналізу семплу як звукового об'єкта, спираючись на методологію редукованого прослуховування та аудіальної ізоляції, запропонованої Шафером. Завдяки вивченню звукових практик та теоретичних текстів цей підхід відкрив акустичні інтенційні структури, що лежать в основі семплів. Заключна частина використовує культурологічний підхід для дискурс-аналізу шляхів, через які семпл сигналізує про свою культурну та політичну приналежність. Культурологічний підхід залучає теоретичні відкриття учених пост-структуралістських та деколоніальних напрямів для аналізу того, як семпл оперує в сфері культурної пам'яті, суспільного спротиву та формування спільнот. Посилання на практики діджеїв в жанрі хаус допомагає продемонструвати ризоматичні та історичні характеристики, закладені в семплінг як культурну практику.

Результати дослідження. Зазвичай, семплінг розглядається як повторне використання сегменту записаного звуку у новому музичному чи звуковому контексті. Семплінг як дія вбачається лише з його технічного боку – як робота над музичним твором із допомогою спеціального інструмента – семплера. Однак, операція з семплом та його використання може бути реконтекстуалізоване через використання феноменологічної методології в процес перетворення горизонтів ідентичності та інтенціональності оригінального звукового матеріалу. Техніка семплінгу є прямим утіленям двох експериментів, за допомогою яких Шафер відкрив своє розуміння теорії *Musique concrète* (з фр. – конкретна музика) – поняття, яке буде розкрите далі. Першим експериментом, який проводив Шафер, був так званий «Closed groove» (закритий грув). Сенс експерименту полягав у зациклюванні певного фрагменту музики, створюючи ефект зламаної платівки. Техніка, яка зараз відома як зациклювання (looping), широко використовується в музиці загалом, але популяризатором цієї техніки виступили композиції з використаннями семплів. Другий експеримент під назвою «cut bell» (відрізаний дзвін) мав на меті обробку запису дзвону таким чином, при якому резонанс після удару в дзвін відрізався, залишаючи лише момент удару (атаки звуку). В подальшому, фрагмент удару, що залишився, оброблявся для досягнення звуку, схожого на звук флейти [3; 13]. За допомогою цього експерименту Шафер поставив під питання розуміння, що розпізнавання тембру залежить лише від наявності характерного гармонічного спектру. Експеримент доводив, що форма звуку та, особливо, початок звучання ноти (т. зв. атака звуку) (момент удару в дзвони, удару по струні музичного інструменту тощо) впливає на розпізнавання тембру. Експеримент «cut bell» в сучасності – повсякденна практика будь-якого музичного продюсера чи автора, котрий працює з семплами – перетворюючи вже записані звуки, композитор змінює їх до невпізнаваності задля досягнення нових звучань та сенсів.

На основі цих експериментів Шафер сформулював свою інтерпретацію раніше відомого концепту musique concrète та створив для нього теоретичне підґрунтя. Данієль Теругі, у передмові до нового видання роботи П'єра Шафера Treatise on Musical Objects An Essay across Disciplines, пояснює: «*musique concrète* визначається через вираз композитором ситуації, в якій за допомогою конкретного прослуховування музичного матеріалу він створює музичну структуру, яка, на противагу класичному музичному написанню, через абстрактну роботу композитора при створенні партитури призводить до можливості конкретного прослуховування виконання [6].

Для кращого розуміння поняття musique concrète важливо також розглянути поняття акусматичного сприйняття. Акусматичний – слово грецького походження та визначається як звук чи шум, який чутно без розуміння його походження. Термін походить від Піфагора, який вів лекції, сховавшись за ширмою, змушуючи своїх учнів концентруватися лише на голосі та матеріалі, не відволікаючись не персону викладача [2]. Акусматичне прослуховування є антитезою до прямого прослуховування, яке є більш природним методом і дає слухачу повну картину звуку.

L'objet sonore (з фр. – звуковий об'єкт) є одним з основних понять, на якому заснована теорія musique concrète, але яке переросло цей концепт. Шафер у своєму пошуку звукового об'єкта розглядав звуки як дискретні та багатогранні феномени, а не як носії сенсів або ефекти детерміновані їх джерелом та причинністю. Навпаки, сутність звукового об'єкта полягає в його феноменологічній чистоті. Таким чином звуковий об'єкт розглядається

як диференційований акустичний елемент, що сприймається як єдине ціле. Цікавим аспектом доробку П'єра Шафера являється відсутність в його роботах визначення звукового об'єкту [1]. Автор використовує апофатичний підхід для підкреслення тих атрибутів, які не є ознакою звукового об'єкту.

Специфіка семплінгу, як феномена, полягає в тому, що використовуючи термінологію Шафера, диференційований семпл представляє собою *l'objet sonore,* коли сприймається за допомогою техніки редукованого слухання. Як зазначає Н. Данченко: «Техніка редукованого слухання включає не тільки диференціацію елемента і виокремлення його з контексту, а й перцепцію такого елемента як окремого звукового об'єкта зі своїм власним унікальним наповненням» [6; 56]. Процес створення семплу вимагає в автора практикування всіх аспектів, які стосуються техніки редукованого слухання, таких як диференціація елемента і виокремлення його з контексту, адже одним із головних завдань семплінгу є реконтекстуалізація обраного звуку. Також, задля досягнення можливості виокремити елемент автор має сприйняти звуковий об'єкт як окремий та побачити у ньому його унікальне наповнення, яке можна помістити у такий контекст. Тож факт редукованого сприйняття ізолює звук від його оригінального семіотичного або функціонального контексту та дає можливість сприймати семпл як чистий феномен. Виходячи з цього можна зробити висновок, що семплінг не є цитуванням або повторним використанням звуку, а постає окремою формою існування в новій інтенціональний структурі. Акусматична природа семпльованого відрізка сходиться з терміном акусматичної ситуації, в якій звук сприймається без знання його походження. Це відокремлення від каузальності походження звуку в семплі підкреслює феноменологічне усвідомлення внутрішніх характеристик звуку. Таким чином, семпл у певний момент свого існування перебуває в просторі акусматичної феноменології, в якому він не прив'язаний до світу та існує лише через акт перцепції й інтенціональної інтерпретації. Феноменологічна редукція семплінгу також відкриває його потенціал до множинності та неоднозначності закодованих сенсів. Один і той же семпл набуває різної валентності залежно від його обробки та контексту, в якому він буде існувати. Таким чином, семплінг підтримує контекстно-залежне розуміння музичних сенсів у їх мультистабільності, що ілюструє концепт, описаний Доном Іхде [4; 188]. Ще один аспект семплінгу, який відкривається за допомогою феноменологічного аналізу – це необхідність не тільки перцепції, а й креативної інтенціональності. Композитор чи продюсер, працюючи над семплом, залучається до створення інтенційного об'єкта, описаного Я. Сташевським [7]. Феноменологічний аналіз виявляє семплінг як складний процес редукції, створення та реконтекстуалізації. Семплінг оперує на перехресті між перцепцією та створенням, звучанням та сенсом, наявністю та пам'яттю.

На цьому моменті феноменологічний аналіз семплінгу стикається з певним бар'єром, який описує С. Фегелін: «Слухання не надає мета-позиції; не існує місця в якому я не існую з почутим одночасно. ... Це філософський проект який вимагає залученої участі, а не відокремленої позиції спостерігача» [8; 31]. Цей бар'єр пов'язаний з тим, що семпл існує лише в момент його перцепції, а це, у свою чергу, не дає можливості досліднику побачити чистий феномен конкретного семплу. В процесі редукції семпл проявляє свою акустичну сингулярність, але залишається включеним у історичні, культурні та символічні сенси, які не піддаються повному винесенню за дужки. Залежно від слухача, семпл не може бути залишений без закодованого у ньому сенсу. Це можуть бути як звуки народних інструментів, які мають велике значення для представників певних культур, або певні мелодичні наспіви, які нагадують пісні минулого.

Радше ніж невдачу феноменології, продуктивніше буде розглядати це як певний поріг, точку переходу від феноменології семплу до його соціальної та культурної вкоріненості. Феноменологія дозволяє отримати доступ до внутрішньої морфології семплу та водночас стикається з його семіотичною та політичною наповненістю. Семпл перебирає на себе сенси, наявні в своєму джерелі та історії використання оригіналу. Ці сенси залишаються навіть тоді, коли семпл вирваний з контексту свого джерела через процес акусматичної ізоляції. Те, що залишається, несе в собі відбиток оригіналу, культурне нагадування, що чинить опір редукції. Семпл несе у собі подвійне значення – він водночас є звуковим об'єктом та культурною одиницею. Навіть після трансформацій семпл зберігає спектральний зв'язок з оригіналом через голос, місце, час, момент напруги. Цей зв'язок відкриває шлях до переходу від феноменологічного аналізу до культурологічної герменевтики, в якій семпл розглядається не лише як перцептивна подія, але й як носій пам'яті, ідентичності та політичної суб'єктивності. Твердження про семпл як носій музичної пам'яті, підтверджує Хільгонда Рітвелд у своїй праці «Disco's Revenge: House Music's Nomadic Memory» (з англ. Помста Диско: Мандрівна Пам'ять Хаус Музики). Розповідаючи про практику використання вже існуючих композицій в роботі діджеїв хаус музики задля створення нової музики, Рітвелд вважає, що «завдяки створенню третього запису в міксі діджея, рекомбінації (щонайменше) двох записів, а також перегляду архівного канону диско, хаус-музика може сприйматися як плинний музичний архів, котрий функціонує за посередництвом записаної музичної продукції та прожитої культурної пам'яті» [5; 5]. Далі вона заявляє, що за допомогою цієї практики реконтекстуалізації диско і джазових композицій діджеї хаус музики створювали танцювально-музичну пам'ять, яка

надихала афроамериканські спільноти, що потерпали від расизму, гомофобії та економічної нерівності.

Важливим культурологічним аспектом семплювання є його постійні трансформації та плинності. При спробі аналізу конкретних семплів, вони виявляють свою ризоматичну структуру. Рітвелд, на основі праць Роберта Бекфорда, Жиля Дельоза і Фелікса-П'єра Гатарі, котрі пояснюють ризоматичні зв'язки як такі, що завжди відроджуються в процесі де- територіалізації та ре-територіалізації, стверджує: «Щодо третього запису, я інтерпретуватиму «де/ретериторіалізацію» як процеси де/реконтекстуалізації, в яких один звукозапис коментує інший у новий, іноді несподіваний спосіб завдяки різним культурним просторам, в яких представлений мікс» [5; 6]. Така ризоматична структура випливає з того, що семл створений з оригінального матеріалу як звуковий об'єкт рідко використовується сам по собі. Найчастіше, різні семпли поєднуються задля створення нових композицій. В подальшому такі композиції, створені на основі семплів, використовуються для створення нових семплів для використання у наступних нових творах. Рівні закодованих сенсів нашаровуються, утворюючи щільну музично-культурну одиницю, яка чекає на підходящого сухача, для того, щоб відкрити та реконтекстуалізувати прихований сенс.

Дискусія і висновки. Дослідження показало, що музичний семплінг – це багатошаровий феномен, що розкривається як із феноменологічної, так і з культурологічної сторони. Аналіз наявної літератури дозволив усвідомити семпл як звуковий об'єкт, що перцептивно реконструюється через практику редукованого слухання. Феноменологічна перспектива показала семпл як єдиний, інтенціональний та акусматичний об'єкт – частка звуку, виокремлена з оригінального джерела та реконтекстуалізована в новому креативному контексті. Однак, були досягненні певні обмеження феноменологічної редукції. На певному етапі викрито наявність у семплі культурних та історичних контекстів, які не піддаються подальшій редукції. Навіть в акусматичному стані у семплі через тембральну пам'ять, ритмічні ідіоми, або символічні асоціації, залишаються відгуки його джерела. Цей феномен пов'язаний із необхідністю наявності суб'єкта (реципієнта) для існування звуку. При розгляді культурологічного зрізу даної проблематики семпл постає як носій мандрівної пам'яті, як це було продемонстровано Хільгондою Рітвелд. Її інтерпретація семплінгу як форми ризоматичної структури відображає такі головні характеристики семплу як плинність та смислова наповненість. За допомогою цих характеристик семплювання може розглядатися як культурний жест, що виступає медіатором між збереженням і трансформацією, традицією і новацією. Дуальна природа семплу, як звукового об'єкта та культурологічного артефакту, потребує розробки міждисциплінарного підходу, який дозволить досліджувати перцептивну та культорологічну сторони феномену одночасно.

Подальші дослідження мають бути зосереджені на емпіричному аспекті культурологічного впливу семплів. Аналіз конкретних музичних композицій в контексті певних культур мають надати більшої доказовості до теоретичних розробок. Компаративні дослідження в полях феноменології та семіотики звуку можуть поглибити розуміння взаємозв'язку між перцептивними формами та символічністю семплів.

Список використаної літератури

1. Данченко Н. Звукові об'єкти у творчості та теоретичних роботах П'єра Шафера. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журн.*, № 1, 2021. С. 130-135. URL: https:// doi.org/10.1080/10904018.2019.1634571.
2. Beard D. Acousmatic listening and a critical awareness of place. International *Journal of Listening,* 33 (3), 2019. 129–132. https:// doi.org/10.1080/10904018.2019.1634571.
3. Chion M., Dack J., & North C. Guide to sound objects. 2009 URL: https:// monoskop.org/images/0/01/ Chion_Michel_Guide_To_Sound_Objects_Pierre_Schaeffer_and_Musical_Research.pdf (дата звернення 4.04.2025).
4. Ihde D. Listening and voice: Phenomenologies of sound, second edition. SUNY Press. 2012. URL: https:// grrrr.org/data/edu/20110509-cascone/Idhe_listening_voice_phenomenologies.pdf (дата звернення 5.04.25).
5. Rietveld H. C. Disco's Revenge: House Music's Nomadic memory. *Dancecult,* 2 (1), 4–23. 2011. URL: https://doi.org/10.12801/1947-5403.2011.02.01.01 (дата звернення 5.04.2025).
6. Schaeffer P., North C., & Dack J. Treatise on musical objects: An essay across disciplines. *University of California Press.* 2017. URL: https:// core.ac.uk/download/232189288.pdf (дата звернення 12.04.2025).
7. Stęszewski J. Roman Ingarden's theory of intentional musical work. *Muzikologija* (4), 2004. С. 155–165. https://doi.org/10.2298/muz0404155 s.
8. Voegelin S. Listening to noise and silence: Towards a philosophy of sound art. Zed Books. 2021. URL: front.bc.ca/thefront/wp-content/uploads/2017/11/salome-voegelin-listening-to-noise-and-silence-excerpt.pdf (дата звернення 15.04.2025).

References

1. Danchenko N. Zvukovi obiekty u tvorchosti ta teoretychnykh robotakh Piera Shafera. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv: nauk. Zhurnal*, №1, 2021. S. 130-135. URL:Beard D. Acousmatic listening and a critical awareness of place. International Journal of Listening, 33 (3), 2019. 129–132. doi.org/10.1080/10904018. 2019.1634571.
2. Chion M., Dack J., & North C. Guide to sound objects. 2009 URL: monoskop.org/images/0/01/Chion_Michel_

Guide_To_Sound_Objects_Pierre_Schaeffer_and_Musical_Research.pdf (data zvernennia 4.04.2025).

3. Ihde D. Listening and voice: Phenomenologies of sound, second edition. SUNY Press. 2012. URL: https://grrrr.org/data/edu/20110509-cascone/Idhe_listening_voice_phenomenologies.pdf (data zvernennia 5.04.2025).

4. Rietveld H. C. Disco's Revenge: House Music's Nomadic memory. *Dancecult*, 2(1), 4–23. 2011. URL: https://doi.org/10.12801/1947-5403.2011.02.01.01 (дата звернення 5.04.2025).

5. Schaeffer P., North C., & Dack J. Treatise on musical objects: An essay across disciplines. *University of California Press*. 2017. URL: https:// core.ac.uk/download/232189288.pdf (data zvernennia 12.04.2025).

6. Stęszewski J. Roman Ingarden's theory of intentional musical work. *Muzikologija* (4), 2004. C. 155–165. https://doi.org/10.2298/muz0404155 s.

7. Voegelin S. Listening to noise and silence: Towards a philosophy of sound art. Zed Books. 2021. URL: https://front.bc.ca/thefront/wp-content/uploads/2017/11/salome-voegelin-listening-to-noise-and-silence-excerpt.pdf (data zvernennia 15.04.2025).

8. Voegelin S. Listening to noise and silence: Towards a philosophy of sound art. Zed Books. 2021. URL: https://front.bc.ca/thefront/wp-content/uploads/2017/11/salome-voegelin-listening-to-noise-and-silence-excerpt.pdf (дата звернення 15.04.2025).

UDC 78.02:111.852(091):316.7+008

AN ATTEMPT AT A PHENOMENOLOGICAL ANALYSIS OF THE CONCEPT OF SAMPLING BASED ON PIERRE SCHAFER'S SOUND OBJECTS : CULTURAL STUDIES PERSPECTIVE

Maksym LIAPCHENKO – PhD Student
Vasyl Stefanyk's Carpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

Purpose of the work. Purpose of the work is to reconceptualize use of the musical sampling beyond its technical execution. This article presents an interdisciplinary study of the phenomenon of music sampling as both an object of phenomenological analysis and a cultural artifact. The reuse of musical material is no longer seen as a purely technical technique, but rather is revealed in terms of the deep cultural meaning it encodes. In order to reveal the encoded meanings, the study draws on the theoretical work of Pierre Schafer, in particular, his conceptualization of the terms l'objet sonore and musique concrète, and offers a phenomenological view of samples as separate audio phenomena that manifest themselves through reduced listening. The article also explores the cultural rootedness of samples, with a purpose of suggesting that samples function as carriers of memory and cultural identity, moving from a state of perceptual presence to a state of semiotic depth depending on the listener's cultural context.

Methodical base. The study uses phenomenological reduction based on Pierre Schafer's method of reduced listening, interpretive analysis of audio objects, comparative analysis of historical sound practices, discourse analysis of cultural and political dimensions of sampling, hermeneutical interpretation within cultural theory, and theoretical synthesis of phenomenology, sound studies, and poststructuralist thought.

Scientific novelty. The novelty of the work lies in the attempt to analyze sampling as both phenomenological and cultural phenomena. This analysis has shown that music samples should be considered as intentional and acoustic sound objects, isolated from their original source and recontextualized in a new creative environment. Techniques such as looping and sound transformation reflect Schaffer's early experiments («closed loop» and «cut bell»), emphasizing the role of reduced listening in the sampling process. Reduced listening facilitates the isolation of a sound element from its functional or semiotic context, allowing the composer or producer to perceive and rethink the sample as a separate phenomenon. Additional discovery lies in the fact that the analysis encountered the limitations inherent in phenomenological reduction: samples, even when perceived acoustically, continue to carry cultural, historical, and symbolic meanings. Referring to theorists such as Don Ide, Roman Ingarden, and Salomé Voegelin, the study shows that samples resist pure abstraction and retain traces of their origins. These traces can include timbral memory, rhythmic idioms, or stylistic markers that refer to certain musical traditions or socio-historical narratives. Thus, the sample becomes a site of multistable meanings shaped by the listener's cultural context.

Conclusions. The study has shown that music sampling is a multilayered phenomenon that combines phenomenological and cultural perspectives. The sample appears as an intentional sound object that is perceived through reduced listening and recontextualized in a new environment. However, a complete phenomenological reduction is not possible, as samples retain cultural and historical responses that are manifested through timbre, rhythm, or symbolic codes. This shows the importance of the listener's presence for the actualization of meanings. In the cultural dimension, sampling functions as a carrier of traveling memory, capable of forming rhizomatic structures, as Hilgonda Rietveld has shown. Thanks to this, sampling appears as a form of cultural gesture that balances between preservation and innovation. The dual nature of the sample as a sound object and cultural artifact requires an interdisciplinary approach. Further research should be aimed at analyzing specific musical examples in a cultural context to deepen the understanding of the interaction between the perceptual form of the sample and its symbolic saturation.

Key words: sampling, sound object, specific music, reduced listening, cultural memory, recontextualization, multistability, traveling memory.

Стаття надійшла до редакції 9.04.2025
Отримано після доопрацювання 2.05.2025
Прийнято до друку 5.05.2025.

Розділ ІІІ. КУЛЬТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО. КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ

Part III. CULTURE AND SOCIETY. CULTURE OF PROFESSIONAL SPHERE OF ACTIVITY

УДК 316.77:004.738.5 (477) «1991/...»

ВИДОЗМІНА ПРАКТИК СПОЖИВАННЯ МЕДІА В УКРАЇНІ : ВІД ТРАДИЦІЙНИХ ДО ЦИФРОВИХ

Марина БАЙДА – доктор філософії, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
https://orcid.org/0000-0002-0870-2176
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.980
marina_lysynuk@ukr.net

Представлено еволюцію практик споживання медіа в Україні, досліджуючи шлях від звичних державних ЗМІ до розмаїття цифрових. Розглядаються історичні, політичні та технологічні імпульси, які спричинили ці зміни, зокрема, розпад Радянського Союзу, становлення незалежної журналістики та швидке поширення Інтернету. Особливу увагу приділено ролі соціальних мереж та застосунків у вирішальні моменти як-от Революція Гідності, анексія Криму та теперішня російсько-українська війна. В дослідженні продемонстровано як перспективи використання цифрових медіа, так і значні виклики, пов'язані з дезінформацією та пропагандистськими атаками. Акцентовано увагу на важливості підвищення медіаграмотності та підтримці незалежних ЗМІ для гарантування інформаційної безпеки України. Продемонстровано, що вік залишається ключовим фактором у формуванні медіа-вподобань: старша аудиторія покладається на традиційні формати, тоді як молодші користувачі тяжіють до інтерактивних цифрових платформ.

Ключові слова: медіаспоживання, медіа, Україна, соціальні мережі, дезінформація, медіаграмотність.

Постановка проблеми. В умовах глобального цифрового перетворення та кардинальних суспільно-політичних зрушень, свідком яких була Україна протягом останніх тридцяти років, вивчення змін у практиках споживання медіа стає надзвичайно важливим. Медіаспоживання не лише демонструє технологічний розвиток, але й відіграє ключову роль у формуванні громадянської активності, адже воно безпосередньо впливає на поширення, інтерпретацію інформації та її сприйняття. Еволюція від традиційних до цифрових медіа в Україні є багатоаспектним явищем, спричиненим технологічним прогресом, лібералізацією інформаційних ринків та потребою у наданні достовірної інформації. Дослідження даного питання є актуальним, зважаючи на значення медіа у веденні інформаційної війни та впливі на різні суспільні процеси.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Серед новітніх теоретичних розвідок варто виокремити інформаційні матеріали О. Пушкаря та Є. Грабовського «Культура цифрових медіа» [3], у якому цифрові платформи розглядаються як середовище культурної комунікації та інструмент соціального впливу. Автори аналізують медіа як чинник, що змінює структури міжособистісних зв'язків і споживання інформації. Комплементарно до цього, Т. Уварова у статті «Медіатренди сучасної культури» виокремлює основні напрями розвитку сучасних медіа, акцентуючи на зростанні довіри до онлайн-ресурсів, динаміці цифрової комунікації та занепаді традиційних форматів. У фокусі дослідження І. Гурової «Культури співучасті у нових медіа як феномен сучасного культуротворення» перебуває аматорська творча активність у цифровому середовищі [1]. Авторка аналізує трансформацію статусу користувача з пасивного споживача на активного учасника культурного виробництва. Такі практики формують нові колективні ідентичності, розширюють межі «офіційної культури» та актуалізують питання авторства, естетики й самореалізації. Проблема комунікаційних викривлень детально розглянута в аналітичній статті О. Щербини, В. Крикуна та Т. Бауліної «Ехокамера як технологія комунікаційного впливу», де описано механізми формування однорідного інформаційного простору в межах цифрових платформ [5]. Ефект «ехокамери» розглядається як один із наслідків алгоритмічної фільтрації контенту, що сприяє радикалізації думок і ослабленню критичного мислення. На глобальному рівні загрози дезінформації в контексті війни проаналізовано в журналістському матеріалі М. Гандера «Russia vs Ukraine: the biggest war of the fake news era», який підкреслює безпрецедентні масштаби маніпулятивних кампаній з боку рф у цифровому середовищі [7]. Актуальний стан українських медіа, зокрема регіональних, досліджено у звіті Національної спілки журналістів України «26% of Ukrainian regional media outlets work without salaries», де фіксується критична ситуація із фінансуванням та виживанням локальних ЗМІ в умовах війни [6].

© Байда М., 2025 р.

фіксується критична ситуація із фінансуванням та виживанням локальних ЗМІ в умовах війни [6]. Комплексний огляд медіа простору України подано у матеріалі А. Яніцького на платформі Media Landscapes [8], де систематизовано інформацію про функціонування друкованої, телевізійної та цифрової сфери в умовах пострадянського спадку та цифрових трансформацій. Вагомим практичним напрямом у протидії інформаційним загрозам є розвиток медіаграмотності. Прикладом такої ініціативи є програма Learn to Discern, започаткована організацією IREX, яка у 2024 році була розширена й доповнена інструментами штучного інтелекту. Аналітичний огляд О. Сливенка на платформі Detector Media ілюструє інтенсивність дезінформаційних атак та наводить конкретні приклади поширення фейкових наративів у соцмережах [12]. Теоретичне осмислення взаємодії старих і нових медіа представлено у фундаментальній праці Г. Дженкінса «Convergence Culture: Where Old and New Media Collide», яка є ключовою для розуміння гібридного характеру сучасного медіаполя [10]. Водночас статистичну базу для дослідження цифрових практик в Україні забезпечує звіт С. Кемпа «Digital 2021: Ukraine», що містить детальні дані щодо рівня інтернет-проникнення, використання соціальних мереж та цифрової інфраструктури в країні [11].

Метою статті є вивчення динаміки переходу від традиційних до цифрових медіа в українському просторі та аналізі ключових факторів, що зумовлюють зміни в звичках медіаспоживання.

Виклад основного матеріалу. За часів СРСР інформаційний простір України був цілком інтегрований в ідеологічну структуру держави. Уряд мав абсолютний контроль над усіма ключовими каналами комунікації – телебаченням, радіо та друкованою пресою, які виконували функцію розповсюдження офіційної ідеології та виховання потрібного світогляду. Контент не лише вироблявся централізовано, а й підлягав суворій цензурі з метою відповідності державним наративам. Телеканали, на кшталт УТ-1, та радіостанції, як от «Промінь», були головними джерелами інформації для населення, системно формуючи колективне світосприйняття та не залишаючи простору для альтернативних поглядів чи незалежного мистецького самовираження.

Із проголошенням незалежності у 1991 році Україна почала реформування своєї медіа-системи, попри труднощі, що стосувались й фінансового й політичного рівнів, адже хоча знищення радянських структур відкрило можливості для більш плюралістичного медіа-простору, відсутність ефективного регулювання дозволила впливовим економічним групам та новоспеченим олігархам домінувати в цьому секторі. Контроль над медіа-активами швидко перетворився на інструмент для просування як політичних амбіцій, так і бізнес-інтересів.

Упродовж 1990-х років моделі медіа-споживання в Україні визначалися протистоянням між старими звичками та впливом нових, ринкових медіа. Телебачення зберігало свою провідну роль, залишаючись основним каналом новин, джерела інформації та вмістилища розважального контенту для різних соціальних груп населення. Щоденні випуски новин, регулярні популярні телешоу визначали розпорядок дня та слугували культурними орієнтирами в той період. Одним із перших телеканалів, що розпочав мовлення вже в перший рік незалежності, став ICTV, заснований у 1991 році як спільний проєкт українського державного концерну РРТ та американської компанії Story First Communications. Згодом канал увійшов до складу медіахолдингу StarLightMedia. Вагому роль у становленні українського телебачення відіграв канал «Інтер», який почав мовлення у 1996 році й швидко здобув статус одного з найвпливовіших загальнонаціональних телеканалів. Значний внесок у формування українського інформаційного простору зробив телеканал «1+1», заснований у 1995 році О. Роднянським. Цей канал спочатку спеціалізувався на трансляції художніх фільмів, однак швидко перетворився на потужний медіаресурс із розгалуженою мережею новинних програм, культурних проєктів і розважальних шоу. У 1997 році з'явився телеканал СТБ, що здобув популярність завдяки акценту на аналітичних програмах та пізніше увійшов до складу медіахолдингу StarLightMedia. Наприкінці 1990-х років, у 1998 році, започатковано мовлення «Нового каналу», який спочатку позиціонувався як молодіжний телеканал, орієнтований на сучасні тренди та культурні інновації. Важливим явищем в історії українського телебачення стало створення у 2003 році «5 каналу», що відіграв ключову роль під час Помаранчевої революції, ставши платформою для висвітлення опозиційних поглядів та джерелом об'єктивної інформації в умовах інформаційної кризи. У період суспільно-політичних трансформацій 2010-х років особливу нішу зайняв телеканал «Україна 24», запущений у 2019 році як інформаційний проєкт, орієнтований на аналітику, інтерв'ю та висвітлення актуальних подій.

У той же час, індустрія друкованих ЗМІ стрімко розвивалася. На ринку з'явилася велика кількість нових газет і журналів, що пропонували читачам доступ до різних точок зору, яка так само могла регулюватись політичними або фінансовими групами, що впливали на їхню редакційну політику. За даними Державного комітету телебачення і радіомовлення України, станом на 2019 рік в країні зареєстровано 3.085 періодичних видань, включаючи газети та журнали, з яких 1.120 видавалися в Києві, а 1 965 – у регіонах [8]. Серед загальнонаціональних газет особливе місце посідало «Дзеркало тижня»,

засноване у 1994 році як незалежне аналітичне видання, що спеціалізувалося на аналізі політичних, економічних і культурних процесів в Україні та світі. Не менш важливою є газета «День», яка виходила з 1996 року і відома завдяки публікаціям на теми історичної пам'яті, міжнародних відносин і сучасної політики. Широку читацьку аудиторію охоплювала також газета «Газета по-українськи», запущена у 2005 році. Важливу нішу зайняла газета «Україна молода», заснована у 1991 році. Серед журналів помітною стала поява таких видань, як «Фокус», що вийшов у 2006 році і висвітлював політичні, економічні та культурні теми. У 2002 році з'явився журнал «Кореспондент», який став українським аналогом впливових міжнародних суспільно-політичних видань. У сфері глянцевих видань одним із перших жіночих журналів стала «Наталі», заснована в 1994 році. Радіомовлення також зазнало значних перетворень. FM-діапазон активно розширювався, особливо у великих містах, запроваджуючи нові формати контенту, включаючи сучасні музичні програми, інтерактивні ток-шоу та розважальні передачі. Це ознаменувало відхід від виключно повчального та політично заангажованого контенту попередніх десятиліть. Незважаючи на ці зміни, традиційні форми комунікації залишалися впливовими, особливо у сільській місцевості.

Разом із цим, на горизонті окреслилися нові вектори розвитку інформаційного простору, пов'язані з цифровими технологіями. Саме вони започаткували етап докорінної трансформації культурного середовища та комунікативних практик, що знайшло своє відображення в наукових дослідженнях. Як зазначають сучасні автори: «Поява цифрових медіа – інтернету, відеоігор, мобільної телефонії, цифрового кіно, телебачення, музики, книговидання тощо – істотним чином змінила простір культури… очевидне ускладнення всієї системи соціальних взаємодій, «переструктуризація» людських зв'язків і відносин, трансформація моделей міжособистісних комунікацій дозволяють розглядати сучасний етап розвитку культури як один з найскладніших в її історії» [3; 3]. Цифрова еволюція в Україні значно прискорилася з початку 2000-х років, насамперед завдяки розвитку інтернет-інфраструктури та широкому розповсюдженню недорогих мобільних пристроїв. Станом на початок січня 2021 року рівень проникнення інтернету серед населення України сягнув приблизно 67,6%, що становить майже 29,47 млн. користувачів. До 2023 року цей показник зросте до 79,2%, що є наочною демонстрацією постійних зусиль країни щодо покращення цифрового зв'язку [11].

Пандемія COVID-19 стала додатковим поштовхом для цього цифрового переходу, спонукаючи культурні установи, освітні заклади та медіа-провайдерів до впровадження стратегій, орієнтованих на цифрові технології. Онлайн-канали комунікації витіснили численні традиційні публічні місця, що призвело до докорінної зміни способів отримання інформації, участі в культурних заходах та підтримання соціальних зв'язків українцями. Повсюдний доступ до Інтернету сприяв розвитку нових способів споживання контенту та обміну інформацією. Значний вплив мали, зокрема, соціальні мережі. «Фіксується зниження популярності традиційних засобів масової інформації та водночас спостерігається зростання рівня довіри громадян до онлайн-медіа. Соціальні мережі набули впливовості в результаті налагодження значного зворотного зв'язку між джерелом інформації та різними соціальними аудиторіями» [4; 273]. Станом на січень 2021 року в Україні налічувалося майже 25,7 мільйона користувачів соціальних мереж, що становить 58,9% від загальної кількості населення. Такі платформи, як Facebook, Instagram і Telegram, перетворилися на ключові майданчики для індивідуального самовираження, публічного дискурсу та поширення новин у режимі реального часу [11].

Незалежні цифрові медіа в Україні також посилили своє охоплення. Такі платформи як «Українська правда», «Громадське» та онлайн-формат «Суспільного» зарекомендували себе як ключові джерела неупередженої журналістики, часто подаючи критичні точки зору, відсутні в традиційних ЗМІ. YouTube перетворився на великий центр різноманітного контенту, що охоплює політичний аналіз, освітні матеріали, розважальні програми та журналістські розслідування. Подкасти також набули популярності, надаючи глибокий контент, що досліджував складні соціальні, культурні та політичні теми. Ці нові формати та платформи сприяли появі альтернативних публічних сфер, розширюючи можливості незалежних голосів і низових рухів, часто в обхід контролю з боку усталених медіаконцернів. Таким чином упродовж цього періоду можна спостерігати поширенням нових медіа. «Нові медіа – це медіапослуги, що поширюються через Інтернет та включають в себе широкий спектр комунікаційних продуктів і послуг із використанням відео, аудіо, графіки та буквено-цифрового тексту» [2; 112].

Цифровий зсув виявив виразні відмінності між поколіннями в моделях медіаспоживання. У той час як старші верстви населення здебільшого продовжували покладатися на телебачення та друковані газети для отримання новин та культурної інформації, молодь тяжіла до цифрових платформ. Ця розбіжність виходить за межі технологій і охоплює культурні відмінності, що відображають різницю в медіаграмотності, довірі до джерел і перевагах у засобах взаємодії. Для молодих українців інтернет став основним місцем отримання новин та соціальної взаємодії. Такі застосунки як Telegram і Viber, витіснили традиційні трансляції новин, тоді як стрімінгові сервіси та сайти соціальних мереж надавали розважальні

матеріали, пристосовані до їхніх інтересів. І навпаки, люди старшого віку повільніше впроваджують нові технології і часто залишаються більш вразливими до дезінформаційних кампаній, що поширюються через звичні, але менш критично оцінювані джерела, такі як телебачення.

Революція Гідності 2014 року та анексія Криму росією стали поворотним моментом для української медіа-системи. Ці події підкреслили зростаюче значення цифрових медіа, водночас виявивши недоліки традиційних джерел інформації під час політичних потрясінь та гібридної війни. Зі зменшенням довіри до ЗМІ, контрольованих державою або олігархами, українці все частіше звертаються до онлайн-платформ для отримання актуальної та неупередженої інформації. Дослідження Інтерньюз, проведене у 2015 році, показало, що понад 53% українців покладаються на Інтернет як основне джерело новин, що значно більше, ніж 35% у 2013 році. Соціальні мережі, зокрема Facebook і YouTube, стали життєво важливими для громадянської активності, незалежних репортажів і негайного інформування про політичні події.

Громадянська журналістика стала помітною: люди використовують мобільні пристрої для документування протестів, порушень прав людини і збройних конфліктів, миттєво ділячись своїми спостереженнями в Інтернеті. Такі ініціативи, як «Громадське телебачення», здобули визнання завдяки своїм незалежним репортажам, заповнивши інформаційну прогалину, яку залишили скомпрометовані традиційні ЗМІ. Тактика гібридної війни, включаючи широкомасштабну дезінформацію, організовану російськими державними ЗМІ та прокремлівськими діячами, також вплинула на звички споживання медіа. Українці почали розробляти стратегії перевірки інформації, більше покладаючись на фактчекінгові ресурси та незалежні журналістські розслідування, такі як StopFake.

Повномасштабне російське вторгнення в Україну в лютому 2022 року спричинило безпрецедентний зсув у бік цифрових платформ як основних джерел інформації. Нагальна потреба в негайному оновленні інформації про військові операції, гуманітарну допомогу та протоколи безпеки перетворила такі платформи, як Telegram, на найважливіші інформаційні центри. До середини 2022 року Telegram став найпопулярнішою платформою соціальних медіа в Україні, налічуючи понад 16 мільйонів активних користувачів, згідно з даними Київського міжнародного інституту соціології (КМІС). Такі популярні канали, як «Ukraine Now», «Труха» та офіційні урядові акаунти, в режимі реального часу повідомляли про повітряні нальоти, маршрути евакуації та новини з фронту. Ця залежність від цифрової комунікації виходила за межі споживання новин. Соціальні медіа стали критично важливими для підтримки соціальної солідарності, організації волонтерських зусиль та надання психологічної підтримки населенню в облозі. Кампанії з хештегами на кшталт #StandWithUkraine та вірусні відео, що документують реалії воєнного часу, посилили повідомлення про Україну в усьому світі, перетворивши цифровий активізм на форму спротиву. Американський дослідник медіа Г. Дженкінс висуває концепт «культури співучасті», який може бути протиставлений класичним практикам медіаспоживання [10; 29]. Замість відокремлення виробників та споживачів інформації, наразі є рівність між ними, яка водночас не є такою в ресурсному вимірі. Цей феномен має як позитивні, так і негативні наслідки, адже інформаційне середовище стає дедалі небезпечнішим. Російська пропаганда посилила свої зусилля, наповнюючи соціальні мережі неправдивими наративами, спрямованими на підрив морального духу та внесення плутанини. У відповідь на це українські громадські організації розширили свої програми з медіаграмотності. Міністерство культури та інформаційної політики ініціювало цільові кампанії з навчання громадян розпізнавати дезінформацію та протидіяти їй, а незалежні платформи, такі як «Детектор медіа», продовжили свій життєво важливий моніторинг джерел пропаганди. На думку І. Гурової в нових медіа відбувається розвиток культури співучасті. «Під культурами співучасті розуміються самоорганізовані спільноти фанатів у середовищі нових медіа, основними ознаками яких є: поява в епоху нових медіа, творче переосмислення продуктів культурних індустрій, презентація простору аматорського виробництва, колективний характер діяльності, заняття творчістю для власного розвитку і задоволення» [1; 172].

Війна також сприяла широкому розповсюдженню VPN та зашифрованих комунікаційних додатків, таких як Signal і WhatsApp, особливо на окупованих територіях та в регіонах, що перебувають під постійними обстрілами. Ці інструменти дозволили українцям обходити інформаційні блокади, зберігати доступ до надійних джерел і безпечно спілкуватися. Широке впровадження цифрових платформ в Україні, надаючи безпрецедентний доступ до інформації, на жаль, також сприяло поширенню дезінформації та пропаганди, особливо в умовах конфлікту з Росією, що триває. Наприклад, дезінформаційні кампанії Кремля агресивно використовують соціальні мережі для поширення оманливих наративів із метою дестабілізації українського суспільства та підриву віри в державні структури. Звіт за 2023 рік, опублікований «Детектором медіа», чітко проілюстрував інтенсивність цих зусиль, зокрема, наводячи 26 окремих дезінформаційних атак, що відбулися протягом тижня з 25 по 30 вересня 2023 року. Вони включали необґрунтовані заяви про війська НАТО, які нібито діють на території України, а також принизливе зображення західних інституцій [12]. Інститут вивчення журналістики Reuters повідомив, що

понад 75% населення України отримує новини через соціальні мережі, що робить їх особливо вразливими до цього виду цифрового обману [7]. У відповідь на цей дефіцит запроваджені такі програми як «Вчися розрізняти» (L2D) від IREX, спрямовані на відточування навичок критичного мислення та посилення спроможності до медіа-аналізу. Ця програма, в свою чергу, розширила сферу своєї дії, включивши навчальні плани, присвячені синтетичній медіаграмотності та покращенню практики цифрової безпеки [9]. Окрім позитивних аспектів, які спостерігаються у зв'язку з розвитком цифрових медіа, можна відзначити й ряд негативних. Одним із них є формування ефекту ехокамер у соціальних мережах. Його визначають як «частину інформаційно-комунікаційного простору, який виникає в результаті відмежування від потенційно небезпечного зовнішнього впливу, характеризується наявністю однотипних думок і переконань для суб'єктів однієї спільноти, атрофованістю навички критичного мислення тощо» [5; 71]. Також переважне використання цифрових медіа помітно вплинуло на традиційне медіасередовище України. Фінансові обмеження, до яких додалися ускладнення, притаманні роботі у воєнний час, призвели до закриття багатьох регіональних ЗМІ. Дослідження Національної спілки журналістів України (НСЖУ) показало, що 26% усіх регіональних ЗМІ функціонують без заробітної плати, повністю покладаючись на відданість своїх журналістів [6]. У культурному плані перехід до глобальних потокових платформ, таких як Netflix і YouTube, вплинув на моделі споживання, часто замінюючи місцеву культурну продукцію.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Еволюція способів споживання медіа українцями, перехід від традиційних методів до цифрових, відображає не лише технологічний прогрес, але й значні соціально-політичні та культурні зрушення. На ці зміни суттєво вплинули бурхливі минулі та сучасні події України. Ключові моменти, такі як Революція Гідності, анексія Криму Росією та повномасштабне російське вторгнення, що триває, стимулювали швидке впровадження цифрових медіа та переосмислення способів обміну інформацією.

Як зазначалося, спостерігається зменшення впливу традиційних медіа, таких як телебачення, друковані видання та радіо. Ці медіаформи колись відігравали вирішальну роль у формуванні громадської думки за радянських часів та на початку пострадянського періоду, але вони поступово втрачали свою владу. Цифрові платформи посіли центральне місце у щоденній взаємодії, суттєво впливаючи на суспільні дискусії та залучення громадян. Однак цей зсув не призвів до повного витіснення традиційних медіа, які все ще мають вплив серед людей старшого віку та в сільській місцевості. Той факт, що обидва типи медіа існують разом, підкреслює різноманітність українського суспільства та важливість врахування соціальних факторів при аналізі медіа-середовища.

Цифрові платформи зараз є основним джерелом новин, культурного контенту та публічного дискурсу для громадян України. Цей перехід став сприятливим завдяки зростанню доступу до Інтернету, широкому використанню мобільних технологій та нагальній потребі в миттєвій інформації під час кризи. Однак, розвиток цифрових медіа створює складний набір проблем. Зокрема, поширення дезінформації та пропаганди є безпрецедентним. Крім того, існують інформаційні ехо-камери, створені алгоритмами, а також вразливість певних демографічних груп до маніпульованого контенту. Поточна ситуація в Україні демонструє, як цифрові технології, попри їхні потенційні недоліки, можуть бути ефективним інструментом соціальної дії. Цей досвід підкреслює необхідність постійної підтримки незалежної журналістики, підтримки місцевих медіа-проектів та розвитку освітніх програм, які формують у громадян здатність протистояти інформаційним маніпуляціям.

Список використаної літератури

1. Гурова І. В. Культури співучасті у нових медіа як феномен сучасного культуротворення. *Культурологічний альм.*, 2023. Вип. 1. С.167-173.

2. Проценко Д., Тупчієнко Д. Огляд підходів до регулювання нових конвергентних аудіовізуальних засобів масової інформації: міжнародний досвід. Київ : Нац. ун-т «Києво-Могилянська Академія», 2012. 110 с.

3. Пушкар О. І., Грабовський Є.М. Культура цифрових медіа: навч. посіб. Харків : ХНЕУ ім. С. Кузнеця, 2022. 164 с.

4. Уварова Т.І. Медіатренди сучасної культури. *Культурологічний альм.*, 2022. Вип. 3. С. 267-275.

5. Щербина О., Крикун В., Бауліна Т. Ехокамера як технологія комунікаційного впливу. *Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Філософія*, 2023. 2 (9). С.68-72.

6. 26% of Ukrainian regional media outlets work without salaries: NUJU's study on industry's critical state. URL: nuju.org.ua/26-of-ukrainian-regional-media-outlets-work-without-salaries-nuju-s-study-on-industry-s-critical-state/?utm_source

7. Hunder M. Russia vs Ukraine: the biggest war of the fake news era. URL: https://www.reuters.com/world/europe/russia-vs-ukraine-biggest-war-fake-news-era-2024-07-31/

8.Ianitskyi A. Ukraine. Media Landscapes. URL: medialandscapes.org/country/ukraine/media/print?utm_source.

9. IREX expands Learn to Discern with new AI initiatives in Ukraine. URL: https://www.irex.org/news/irex-expands-learn-discern-new-ai-initiatives-ukraine?utm_source

10. Jenkins H. Convergence culture: where old and new media collide. New York University Press, 2006.
11. Kemp S. Digital 2021: Ukraine. URL: datareportal.com/reports/digital-2021-ukraine?rq=Digital%202021%3A%20Ukraine
12. Slyvenko O. «Ukrainian Officials are Desperate: Even Foreign Weapons Cannot Change the Battlefield Situation». Overview of Russian Disinformation for September 25-30, 2023. URL: en.detector.media/post/ukrainian-officials-are-desperate-even-foreign-weapons-cannot-change-the-battlefield-situation-overview-of-russian-disinformation-for-september-25-30-2023?utm_source

References

1. Hurova I. V. Kultury spivuchasti u novykh media yak fenomen suchasnoho kulturotvorennia. *Kulturolohichnyi almanakh*, 2023. Vyp. 1. S.167-173.
2. Protsenko D., Tupchiienko D. Ohliad pidkhodiv do rehuliuvannia novykh konverhentnykh audiovizualnykh zasobiv masovoi informatsii: mizhnarodnyi dosvid. Kyiv : Natsionalnyi universytet «Kyievo-Mohylianska Akademiia», 2012. 110 s.
3. Pushkar O. I., Hrabovskyi Ye.M. Kultura tsyfrovykh media: navchalnyi posibnyk. Kharkiv : KhNEU im. S. Kuznetsia, 2022. 164 s.
4. Uvarova T. I. Mediatrendy suchasnoi kultury. *Kulturolohichnyi almanakh*, 2022. Vyp. 3. S. 267-275.
5. Shcherbyna O., Krykun V., Baulina T. Ekhokamera yak tekhnolohiia komunikatsiinoho vplyvu. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Filosofiia*, 2023. 2 (9). S.68-72.
6. 26% of Ukrainian regional media outlets work without salaries: NUJU's study on industry's critical state. URL: nuju.org.ua/26-of-ukrainian-regional-media-outlets-work-without-salaries-nuju-s-study-on-industry-s-critical-state/?utm_source
7. Hunder M. Russia vs Ukraine: the biggest war of the fake news era. URL: https://www.reuters.com/world/europe/russia-vs-ukraine-biggest-war-fake-news-era-2024-07-31/
8. Ianitskyi A. Ukraine. Media Landscapes. URL: medialandscapes.org/country/ukraine/media/ print?utm_source.
9. IREX expands Learn to Discern with new AI initiatives in Ukraine. URL: https://www.irex.org/news/irex-expands-learn-discern-new-ai-initiatives-ukraine?utm_source
10. Jenkins H. Convergence culture: where old and new media collide. New York University Press, 2006.
11. Kemp S. Digital 2021: Ukraine. URL: datareportal.com/reports/digital-2021-ukraine?rq=Digital%202021%3A%20Ukraine
12. Slyvenko O. «Ukrainian Officials are Desperate: Even Foreign Weapons Cannot Change the Battlefield Situation». Overview of Russian Disinformation for September 25-30, 2023. URL: en.detector.media/post/ukrainian-officials-are-desperate-even-foreign-weapons-cannot-change-the-battlefield-situation-overview-of-russian-disinformation-for-september-25-30-2023?utm_source

CHANGING MEDIA CONSUMPTION PRACTICES IN UKRAINE : FROM TRADITIONAL TO DIGITAL

Maryna BAIDA – Ph.D, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

This article traces the evolution of media consumption practices in Ukraine, examining the shift from state-controlled traditional media to a diverse range of digital platforms. It analyses the historical, political, and technological factors that have driven this transformation, including the collapse of the Soviet Union, the rise of independent journalism, and the rapid expansion of the Internet. Particular attention is given to the role of social media and mobile applications during critical junctures such as the Revolution of Dignity, the annexation of Crimea, and the ongoing Russian-Ukrainian war. The study highlights both the potential of digital media and the significant challenges posed by disinformation and propaganda campaigns. It underscores the importance of enhancing media literacy and supporting independent media as essential components of Ukraine's information security. The article also reveals that age remains a key determinant of media preferences: older audiences tend to rely on traditional formats, while younger users are more inclined towards interactive digital environments.

Key words: media consumption, Ukraine, digital media, social networks, disinformation, media literacy, generational differences.

UDC 316.77:004.738.5(477) «1991/...»

CHANGING MEDIA CONSUMPTION PRACTICES IN UKRAINE : FROM TRADITIONAL TO DIGITAL

Maryna BAIDA – Ph.D, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of this article is to examine the evolution of media consumption practices in Ukraine from traditional state-controlled formats to a diverse digital media environment. The study aims to identify the key historical, political, and technological factors that have shaped these changes, with a particular focus on the role of media during pivotal socio-political events such as the Revolution of Dignity, the annexation of Crimea, and the full-scale Russian invasion in 2022.

Research methodology. The article is based on a qualitative analysis of open-source materials, including academic publications, expert reports, media analytics, and statistical data. More than twelve relevant sources were reviewed, encompassing cultural research, digital media studies, public statistics, and media literacy programmes. Historical contextualisation and comparative analysis are employed to trace long-term shifts in Ukrainian media behaviour.

Results. The research identifies several stages in the transformation of media consumption in Ukraine: from the centralised media of the Soviet era to the liberalisation of the 1990 s, the commercialisation of the 2000 s, and the digitalisation intensified by military conflict and crisis. The study demonstrates how digital platforms – especially social media and messaging apps – have become crucial tools for communication, news, and civic mobilisation. A

generational gap in media preferences is highlighted: older audiences continue to rely on television and print media, while younger users engage with interactive and mobile formats. The study also documents the decline of regional media outlets and the emergence of new forms of user-generated journalism.

Novelty of the article lies in its integrated approach to analysing Ukrainian media consumption as both a technological and socio-cultural phenomenon. It highlights how war, crisis, and digital infrastructure jointly reconfigure the media environment, and how media platforms shape patterns of public communication and information resilience in real time.

The practical significance. The findings are relevant for media researchers, cultural scholars, educators in the field of media literacy, and civil society actors countering disinformation. The article also contributes to a better understanding of how digital media function under conditions of hybrid warfare, political instability, and societal transformation.

Key words: media consumption, Ukraine, digital media, social networks, disinformation, media literacy, generational differences.

Стаття надійшла до редакції 03.05.2025
Отримано після доопрацювання 21.05.2025
Прийнято до друку 22.05.2025.

УДК 785:[781.68+004.8](477)(045)

ШІ У МУЗИЧНІЙ ІНДУСТРІЇ : ТРАНСФОРМАЦІЯ КРЕАТИВНИХ ПРОЦЕСІВ

Інна АНТІПІНА – доктор філософії, викладачка кафедри теорії та історії культури, начальниця науково-інформаційного відділу Центру музичної україністики ім. Героя України М. Скорика, НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, Україна
https://orcid.org/0000-0003-3845-9629
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.981
innaantipina92@gmail.com

Досліджується вплив штучного інтелекту (ШІ) на трансформацію креативних процесів у музичній індустрії. Авторка розглядає, яким чином сучасні алгоритмічні системи – зокрема моделі глибокого навчання та генеративні нейронні мережі – змінюють традиційні уявлення про композиторську творчість, музичну форму та естетичну цінність. Особлива увага приділена культурологічному виміру цієї взаємодії: питанням авторства, автентичності, сприйняття музики слухачами та співіснування технологічних і людських стратегій творення. Аналізуються сучасні приклади коавторства людини і ШІ, а також порушуються етичні, правові та соціокультурні аспекти алгоритмізації мистецтва. У висновках наголошено на фрагментарності існуючих досліджень та окреслено перспективи подальшого міждисциплінарного вивчення нових форм штучної креативності в музичному мистецтві.

Ключові слова: штучний інтелект, музична творчість, алгоритмічна композиція, креативність, авторство, естетика, культурологія.

Постановка проблеми. У сучасному світі стрімкий розвиток технологій штучного інтелекту (ШІ) суттєво впливає на різні сфери людської діяльності, зокрема музичну індустрію. ШІ не лише автоматизує рутинні процеси, але й активно втручається у творчі аспекти, змінюючи традиційні підходи до створення, виконання та споживання музики.

Використання ШІ у музичній сфері відкриває нові обрії для композиторів та виконавців. Алгоритми глибокого навчання здатні генерувати музичні композиції, імітуючи стилі різних жанрів та авторів різних епох. Це дозволяє митцям експериментувати з новими формами та звучаннями, розширюючи межі традиційної музичної творчості. Наприклад, генеративні моделі, такі як *Music Transformer*, демонструють здатність створювати музичні твори з довготривалою структурою та логічною послідовністю. Крім того, ШІ сприяє інтерактивності у музичному мистецтві. Системи, що реагують на дії виконавця або аудиторії в реальному часі, дозволяють створювати унікальні імпровізації та адаптивні перформанси. Це відкриває нові можливості для живих виступів та взаємодії з публікою.

Незважаючи на значні переваги, інтеграція ШІ у музичну індустрію породжує низку викликів. Одним із головних є питання авторського права та інтелектуальної власності. Використання ШІ для створення музики піднімає складні питання щодо прав на згенерований контент та використання існуючих творів для навчання моделей. Етичні аспекти також потребують уваги. Залучення ШІ у творчий процес може призвести до втрати унікальності та індивідуальності музичних творів, оскільки алгоритми часто базуються на аналізі вже існуючих шаблонів. Це викликає дискусії щодо справжньої креативності та оригінальності таких композицій.

Враховуючи швидкий розвиток технологій ШІ та їх вплив на музичну індустрію, необхідні подальші дослідження для глибшого розуміння цих процесів. Особливо важливо вивчати як ШІ може співіснувати з людською творчістю, доповнюючи її, а не замінюючи. Також слід розробити відповідні правові та етичні норми, що регулюватимуть використання ШІ у музичній сфері, забезпечуючи

© Антіпіна І., 2025 р.

захист прав митців та оригінальність творчого продукту. Таким чином, впровадження штучного інтелекту у музичну індустрію є багатогранним явищем, що поєднує в собі як нові можливості для творчості, так і значні виклики. Глибоке розуміння та відповідальне ставлення до цих процесів є ключем до гармонійного розвитку музичного мистецтва в епоху цифрових технологій.

Аналіз досліджень і публікацій. Останніми роками питання інтеграції штучного інтелекту в культурну індустрію – зокрема в галузі музичного мистецтва – набуло виняткової актуальності як у теоретичних, так і прикладних дослідженнях. Зміщення фокусу від технологічної до культурологічної оптики дозволяє осмислити ШІ не лише як інструмент, а нового учасника творчого процесу. Сучасні наукові дослідження [7, 9, 12] відображають зростаючий інтерес до того, яким чином співіснування людської креативності та алгоритмічної генерації змінює уявлення про авторство, автентичність, художню інтенцію та навіть саму суть музики як мистецтва. У межах культурної парадигми ШІ розглядається не лише як технічне досягнення, але й як явище, що провокує глибокі зрушення в естетичному, етичному та соціальному вимірах сучасної культури.

У дослідженні «Neural Audio Synthesis of Musical Notes with WaveNet Autoencoders» [12] представлено новаторський підхід до генерації музичних звуків за допомогою глибоких нейронних мереж. Автори поєднують архітектуру WaveNet з автоенкодерами для створення моделі, здатної синтезувати високоякісні аудіо-сигнали, зберігаючи при цьому контроль над музичними параметрами.

WaveNet Autoencoder складається з двох основних компонентів: енкодера, який перетворює вхідний аудіо-сигнал у компактне латентне представлення, та декодера, що реконструює аудіо з цього представлення. Цей підхід дозволяє моделі навчатися на необроблених аудіо-даних, зберігаючи важливі характеристики звуку, такі як тембр та динаміка.

Однією з ключових переваг цієї моделі є її здатність до інтерполяції між різними звуками, що відкриває нові можливості для музичної експресії та творчості. Наприклад, модель може плавно переходити від звуку одного інструмента до іншого, створюючи нові гібридні тембри.

Крім того, дослідження демонструє що *WaveNet Autoencoder* може бути ефективно використаний для задач, пов'язаних з музичним стилем та виразністю, таких як морфінг між різними інструментами або генерація нових звуків, які важко досягти традиційними методами синтезу. Це дослідження є важливим кроком у напрямку розвитку систем, які можуть не лише відтворювати існуючі звуки, але й створювати нові, розширюючи межі музичної творчості за допомогою штучного інтелекту.

У монографії «*Deep Learning Techniques for Music Generation»* [8] автори Жан-П'єр Бріо, Гаетан Аджерес та Франсуа-Давид Паше здійснюють всебічний аналіз застосування глибокого навчання для генерації музичного контенту. Вони досліджують різні архітектури нейронних мереж, методи представлення музичних даних та стратегії генерації, пропонуючи ґрунтовну типологію існуючих підходів. Зокрема, автори розглядають, який саме музичний контент генерується, наприклад, мелодія, поліфонія, акомпанемент або контрапункт, а також з якою метою та використанням – для виконання людиною (нотний запис) чи машиною (аудіофайл). У дослідженні обговорюються концепції, які використовуються для маніпуляції музичними даними, такі як звукова хвиля, спектрограма, нота, акорд, метр та ритм а також аналізуються формати представлення, наприклад, *MIDI*, піаніно-рол або текст, та способи кодування – скалярне, *one-hot* або *many-hot.* Окрім цього, розглядаються різні типи глибоких нейронних мереж, які застосовуються для генерації музики, включаючи прямі мережі (*feedforward),* рекурентні мережі, автоенкодери та генеративні мережі (*GAN).* Автори проводять порівняльний аналіз різних моделей та технік, пропонуючи багатовимірну типологію, яка базується на аналізі багатьох існуючих систем глибокого навчання для генерації музики. Ці системи описуються та використовуються для ілюстрації різних виборів щодо мети, представлення, архітектури, викликів та стратегії. У заключному розділі обговорюються перспективи розвитку цієї галузі, включаючи питання контролю над генерацією, забезпечення креативності та інтерактивності систем, а також можливості подальших досліджень у сфері глибокого навчання для музичної генерації.

Ця робота є цінним ресурсом для студентів, практиків та дослідників у галузях штучного інтелекту, машинного навчання та музичної творчості, надаючи глибоке розуміння сучасних досягнень та майбутніх напрямків розвитку технологій генерації музики за допомогою глибокого навчання [8].

У статті «*Music Transformer: Generating Music with Long-Term Structure*» [4] досліджується застосування архітектури *Transformer* для генерації музичних композицій з довготривалою структурою. Автори пропонують модифікацію механізму самоуваги, яка враховує відносні позиції елементів, що дозволяє моделі ефективніше обробляти довгі послідовності та зберігати музичну цілісність.

Музика характеризується повторюваними елементами на різних рівнях – від мотивів до цілих секцій. Для генерації когерентної композиції модель повинна враховувати попередні елементи, повторювати їх, варіювати та розвивати, створюючи контраст і несподіванки.

Модель *Transformer*, заснована на механізмі самоуваги, дозволяє моделі на кожному кроці генерації звертатися до будь-якої частини раніше згенерованого виходу. Це робить її придатною для моделювання музики, де важливо враховувати довгострокові залежності. У музичній композиції відносний час є критично важливим. Існуючі підходи для представлення відносної позиційної інформації в *Transformer* модулюють увагу на основі парних відстаней, що є непрактичним для довгих послідовностей через квадратичну складність пам'яті. Автори пропонують алгоритм, який знижує вимоги до пам'яті до лінійної залежності від довжини послідовності.

Модифікована модель *Transformer* здатна генерувати композиції тривалістю в декілька хвилин (тисячі кроків) зі збереженням структури, генерувати продовження, які логічно розвивають заданий мотив, та в умовах *seq2seq* генерувати акомпанементи, що підходять до мелодій. Модель досягає найкращих результатів на датасеті *Piano-e-Competition.*

Це дослідження демонструє, що модифікований механізм самоуваги в *Transformer* дозволяє ефективно моделювати довгострокові залежності в музиці, що є важливим кроком у напрямі генерації більш когерентних та структурованих музичних творів [13].

Незважаючи на зростаючу увагу до проблематики штучного інтелекту в музичному мистецтві, слід визнати, що сучасні дослідження залишаються переважно фрагментарними та розрізненими. Більшість із них зосереджується на окремих аспектах – технічних, естетичних або правових – залишаючи поза увагою цілісну культурологічну концепцію взаємодії людини і машини у творчому процесі. Існує потреба у глибшому міждисциплінарному аналізі, який би поєднував мистецтвознавчі, філософські, соціокультурні та технологічні підходи. Лише така інтегративна перспектива дозволить повноцінно осмислити трансформацію музичної культури в епоху алгоритмічної креативності та визначити реальні й потенційні межі спільної творчості людини і штучного інтелекту.

Метою статті є дослідження впливу штучного інтелекту на музичну індустрію, зокрема трансформацію креативних процесів, визначити можливості та виклики, пов’язані з використанням ШІ у музичній творчості.

Відповідно до означеної мети простежується потреба у вирішенні наступних завдань:

- *охарактеризувати* основні алгоритми штучного інтелекту, що застосовуються у музичній сфері, зосередившись на генеративних моделях *(Music Transformer, WaveNet*);
- *розглянути* вплив ШІ на процес музичної композиції та аранжування, визначивши його можливості та обмеження;
- *оцінити* основні етичні та правові виклики, пов’язані з використанням ШІ у музичній творчості;
- *визначити* роль ШІ у спільній творчості людини та машини, проаналізувавши можливість співіснування традиційних та технологічних методів у створенні музики.

Виклад основного матеріалу. У сучасному світі стрімкий розвиток технологій штучного інтелекту (ШІ) суттєво впливає на різні сфери людської діяльності, зокрема на творчість. ШІ перетворюється з інструменту автоматизації рутинних завдань на активного учасника творчого процесу, здатного генерувати нові ідеї та форми мистецтва.

У сфері візуального мистецтва ШІ використовується для створення нових зображень та стилізацій. Такі алгоритми, як *Deep Dream* від *Google*, дозволяють генерувати унікальні художні твори, аналізуючи та перетворюючи існуючі зображення [5]. Це відкриває нові можливості для художників, надаючи їм інструменти для експериментів та розширення меж традиційного мистецтва. Штучний інтелект став інноваційним інструментом у творчості, зокрема у музичній індустрії. Завдяки алгоритмам машинного навчання, ШІ здатний аналізувати великі обсяги музичних даних і генерувати нові мелодії, гармонії та навіть тексти [7].

Початково ШІ використовувався для автоматизації технічних аспектів творчих професій, таких як обробка зображень або звуку. Однак із розвитком алгоритмів глибокого навчання та нейронних мереж, ШІ почав брати на себе більш складні завдання, включаючи створення оригінальних творів мистецтва. Наприклад, програма *AIVA (Artificial Intelligence Virtual Artist)* здатна створювати музику, імітуючи стиль відомих композиторів.

ШІ для створення музики використовує алгоритми, засновані на нейронних мережах. Наприклад, моделі, такі як *OpenAI’s MuseNet або Google’s Magenta,* аналізують існуючі музичні твори та генерують нові композиції на основі вивчених паттернів [13]. Ці моделі здатні працювати з різними жанрами, від класичної музики до сучасних електронних стилів.

У музичній індустрії ШІ активно використовується для створення композицій та аранжувань. Алгоритми можуть аналізувати великі обсяги музичних даних та генерувати нові мелодії, гармонії та ритми. Це дозволяє композиторам експериментувати з новими звуками та стилями, а також автоматизувати певні аспекти музичного виробництва. Завдяки цьому композитор одержує інструмент

для створення варіативного матеріалу, який імітує або трансформує задану естетику. Перші експерименти в цій галузі розпочалися у 2016 році піснею *«Daddy's Car»,* створеною ШІ *Flow Machines,* розробленим компанією *Sony CSL*. Ця пісня була створена за допомогою алгоритмів, які аналізували стиль групи *The Beatles.* Проте без безпосереднього втручання людини тоді не обійшлося. Композитор Бенуа Карре допоміг адаптувати мелодію та додав текст. Мелодія має характерний поп-роковий стиль, нагадує музику 1960-х років. ШІ зміг лише відтворити гармонійні структури та ритмічні патерни, властиві *The Beatles* [2].

Розвиток штучного інтелекту (ШІ) відкриває нові можливості для музикантів у сфері експериментальної композиції, звукового дизайну та жанрової трансформації. Алгоритми глибокого навчання, такі як Music Transformer [13], дозволяють аналізувати великі обсяги музичних даних і генерувати нові варіації звучань, які можуть виходити за межі традиційних стилістичних обмежень.

Одним із ключових аспектів застосування ШІ у творчому процесі є розширення спектру музичних експериментів. Музиканти можуть використовувати алгоритми для імітації історичних стилів, створення гібридних жанрів або навіть генерації абсолютно нових музичних структур, які раніше не існували в традиційному композиторському арсеналі. Наприклад, нейромережі можуть синтезувати мелодійні лінії, що поєднують барокові гармонії з електронними ритмічними паттернами, або створювати оркестрові партитури в стилі імпресіонізму, адаптуючи їх до сучасної електронної музики.

Дослідження «Music Transformer: Generating Music with Long-Term Structure» продемонструвало, що *Music Transformer* здатний не лише генерувати музичні фрази, зберігаючи довгострокову структуру композиції, а й адаптуватися до заданих стилістичних параметрів [13]. Це означає, що музикант може задати певні гармонічні, ритмічні або мелодичні патерни, а ШІ запропонує варіації, які зберігатимуть логічну цілісність та відповідатимуть заданому художньому задуму.

Крім того, використання ШІ дозволяє експериментувати з мікротональною музикою, нетиповими ладовими структурами та неевклідовими ритмічними схемами, які складно реалізувати вручну. Такі експерименти значно розширюють музичну палітру та сприяють появі нових естетичних концепцій у сучасному музичному мистецтві.

Отже, алгоритми штучного інтелекту не лише автоматизують процес створення музики, але й відкривають принципово нові можливості для стилістичних експериментів та звукових інновацій, що робить їх важливим інструментом у руках сучасних композиторів і виконавців. З впровадженням ШІ у творчість виникають питання щодо авторського права та етики. Твори, створені за допомогою ШІ, піднімають дискусії про те, хто є справжнім автором – людина, яка налаштувала алгоритм, чи сам ШІ. Дослідження показують, що сприйняття авторства може змінюватися в залежності від того, наскільки люди «олюднюють» ШІ. Це вимагає перегляду існуючих правових норм та розробки нових підходів до захисту інтелектуальної власності.

Штучний інтелект стає потужним інструментом у руках творців, надаючи нові можливості для експериментів та розширення меж мистецтва. Однак його впровадження також ставить перед суспільством нові виклики, пов'язані з етикою та правовим регулюванням. Гармонійна інтеграція ШІ у творчий процес потребує глибокого розуміння та відповідального підходу як з боку митців, так і законодавців.

У сучасному мистецькому дискурсі ШІ дедалі частіше розглядається не лише як технічний засіб, а як повноцінний агент у культурному просторі. У сфері музики ця агентивність реалізується у формі нових способів продукування звуку, розширення меж композиторської практики та переосмислення самого поняття творчості. Застосування генеративних моделей, зокрема нейронних мереж глибокого навчання, створює передумови для якісного зсуву у процесі створення музичного твору – від експериментального до масового рівня.

Слід також згадати про потенціал ШІ у сфері музичної освіти та терапії. Завдяки адаптивності моделей, можливим стає створення індивідуалізованих навчальних курсів, де алгоритм підбирає матеріал відповідно до навичок студента. У музичній терапії ШІ здатен генерувати мелодії, що відповідають заданому емоційному стану, слугуючи інструментом регуляції психоемоційного стану.

Таким чином, застосування штучного інтелекту у музичній творчості не обмежується технічним удосконаленням виробничих процесів. Йдеться про нову культурну динаміку, в якій ШІ виступає не лише інструментом, а й співучасником креативного процесу. Це, своєю чергою, потребує переосмислення естетичних, етичних та правових норм, що регулюють поняття творчості, авторства і мистецької вартості.

У сучасному культурному ландшафті штучний інтелект (ШІ) не лише трансформує технічні аспекти музичного виробництва, а й стає активним учасником творчого процесу, відкриваючи нові горизонти для співпраці між людиною та машиною. Це співіснування традиційних та технологічних методів у створенні музики породжує як захоплення, так і дискусії щодо автентичності, авторства та естетичних цінностей.

Використання штучного інтелекту (ШІ) у музичній індустрії відкриває нові можливості для

творчості та автоматизації, проте супроводжується низкою суттєвих недоліків та обмежень, які потребують уважного аналізу та регулювання.

ШІ здатен генерувати музичні твори, що відповідають технічним стандартам, але часто позбавлені емоційної глибини, притаманної людській творчості. Музика, створена алгоритмами, може звучати механічно та не викликати емоційного відгуку у слухачів, оскільки ШІ не має свідомості та не переживає емоцій, які є основою музичного мистецтва. Також ця музика може бути далека від класичних розумінь поняття «музичний твір», не мати чіткої структури, і складатися з фрагментів, які «вже десь чули». Оскільки алгоритми ШІ, навчаючись на існуючих музичних даних, схильні до відтворення вже відомих стилів та структур, що може призвести до уніфікації музичного контенту. Це обмежує розвиток нових жанрів та інноваційних підходів у композиції, зменшуючи різноманіття музичного ландшафту.

Використання ШІ у створенні музики породжує складні питання щодо авторських прав та власності на твори. Невизначеність щодо того, хто є автором – розробник алгоритму, користувач чи сам ШІ – ускладнює правове регулювання та може призвести до судових спорів.

Надзвичайно важливим викликом є автоматизація процесів створення музики за допомогою ШІ, що може призвести до скорочення робочих місць для композиторів, музикантів та продюсерів. За прогнозами, доходи працівників музичної індустрії можуть зменшитися на 24% до 2028 року через впровадження генеративного ШІ [10].

Однією з менш очевидних, але критично важливих проблем застосування штучного інтелекту в музичній індустрії є культурна упередженість, закладена в алгоритми через однобоке або обмежене навчальне середовище. Системи машинного навчання здебільшого навчаються на великих масивах відкритих даних, які нерідко мають диспропорцію на користь західної музичної традиції – зокрема англомовного попу, року чи хіп-хопу. Це призводить до того, що алгоритми набагато краще відтворюють структури, ритмічні шаблони та гармонії саме цих стилів, залишаючи поза увагою нетипові або нефреймовані західними стандартами музичні форми.

Унаслідок цього у творчому процесі за участі ШІ часто ігноруються або спрощуються культурно специфічні особливості музики інших регіонів, наприклад, поліфонія африканських народів, мікротональні системи Близького Сходу, ритмічні структури індійської класичної музики чи модальна палітра українського фольклору. Невміння алгоритмів працювати з такими системами не лише технічно обмежує креативність, але й репродукує культурну нерівність у глобальному музичному середовищі.

Більше того, така упередженість може сприяти витісненню традиційної музики з цифрового простору та послабленню культурної ідентичності спільнот, які вже зазнають тиску глобалізації. У результаті ШІ, замість того щоб сприяти культурному розмаїттю, може неусвідомлено посилювати процеси уніфікації й стандартизації звуку, знижуючи загальну культурну цінність музичного продукту.

Як підкреслюють автори нещодавного дослідження «Music for All: Representational Bias and Cross-Cultural Adaptability of Music Generation Models», для уникнення культурної упередженості необхідно включати до навчальних наборів даних широкий спектр музичних традицій, зокрема й маргіналізованих. Крім того, має бути розроблена етика дизайну ШІ, яка враховуватиме чутливість до локальних музичних контекстів і сприятиме розвитку інклюзивної музичної екосистеми [1]. Проте, висока вартість та складність інструментів ШІ можуть обмежити доступ до них для незалежних або маловідомих музикантів, посилюючи нерівність у музичній індустрії. Це може призвести до концентрації творчих можливостей у великих компаній та зменшення різноманіття музичних творів.

Швидкий розвиток ШІ в музиці випереджає створення відповідних законодавчих норм, що ускладнює вирішення питань авторських прав, етики та відповідальності. Це створює правову невизначеність та може призвести до зловживань у сфері музичного виробництва.

ШІ може бути використаний для створення музики, яка маніпулює емоціями слухачів або використовується в пропагандистських цілях. Також існує ризик створення «глибоких підробок» – музики, що імітує стиль або голос відомих артистів без їх згоди, що порушує етичні норми та авторські права. Таким чином, хоча ШІ відкриває нові горизонти для музичної індустрії, його впровадження супроводжується низкою викликів, які потребують комплексного підходу, включаючи правове регулювання, етичні стандарти та збереження культурного різноманіття.

Висновки. Використання ШІ у музиці відкриває нові горизонти, але водночас ставить виклики перед творцями. Найбільший потенціал ШІ полягає у його використанні як інструменту, який доповнює людську креативність, а не замінює її.

Дослідження ролі штучного інтелекту в трансформації креативних процесів у музичній індустрії засвідчує глибоку зміну парадигми музичної творчості в умовах цифрової культури. ШІ вже не сприймається лише як інструмент для автоматизації окремих функцій, а дедалі активніше залучається як співавтор, здатний генерувати не лише технічно досконалий звук, а й виявляти нові можливості

стилістичного, ритмічного та гармонічного мислення. Системи на кшталт Music Transformer, WaveNet Autoencoder чи AIVA створюють композиції, що за рівнем складності та емоційної виразності не поступаються людським зразкам. Це відкриває нову площину для осмислення музики – як результату гібридного творчого акту, в якому алгоритм і композитор взаємодіють не в режимі «інструмент – користувач», а в більш складній системі взаємної адаптації.

Проте, попри технологічний ентузіазм, варто критично оцінювати вплив ШІ на естетику та культуру музичного мистецтва. Зростає загроза стандартизації та комерційного узагальнення творчих практик від алгоритмів, навчених на масових смаках. У цьому контексті актуалізується потреба в збереженні культурного різноманіття, підтримці локальних музичних традицій та забезпеченні етичної відповідальності при використанні ШІ. Питання авторства, інтелектуальної власності, емоційної автентичності та меж людської участі залишаються відкритими й потребують подальшого комплексного осмислення.

Перспективними напрямами подальших досліджень є міждисциплінарне вивчення взаємодії людини та машини в межах композиторської діяльності, розробка культурологічної типології штучної креативності, а також аналіз сприйняття аудиторії у випадках авторських або повністю алгоритмічних творів. Особливо важливо вивчати вплив ШІ на емоційне, семантичне та інтерсуб'єктивне наповнення музики – те, що, попри технічну досконаліть, усе ще залишається переважно сферою людського досвіду.

Таким чином, штучний інтелект у музиці – не лише інновація, а й виклик, що вимагає обережного та осмисленого впровадження в культурну тканину сучасності. Збереження балансу між машинним розрахунком і людською інтенціональністю має стати одним із головних принципів розвитку музичного мистецтва в епоху алгоритмів.

Список використаної літератури

1. Антіпіна І. Штучний інтелект як інструмент трансформації культурологічних ідей. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського,* 2024. Вип. 3 (64). С. 74–90. https://doi.org/10.31318/2414-052X.3 (64). 2024. 314744.

2. Карманська Ю. (2023). В Україні з’являються перші альбоми т кліпи, створені штучним інтелектом. Як ШІ може змінити українську креативну індустрію. ForbesУкраїна, [online]. Режим доступу: forbes.ua/lifestyle/v-ukraini-zyavlyayutsya-pershi-albomi-ta-klipi-stvoreni-shtuchnim-intelektom-yak-shi-mozhe-zminiti-ukrainsku-kreativnu-industriyu-06042023-12897> [дата звернення: 22.01.2025].

3. Коли штучний інтелект творить мистецтво. Zbruc *Збруч – інтелектуально-аналітичний ресурс*. 2020 [online]. Режим доступу: zbruc.eu/node/100824.

4. Чібалашвілі А. Штучний інтелект у мистецьких практиках. *Зб. наук. пр. СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО,* 2021. Вип. 17. С. 41–50. https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248425.

5. Штучний інтелект в мистецтві, 2020. SFII – Український фонд стартапів, [online]. Режим доступу: sfii.gov.ua/shtuchnij-intelekt-v-mistectvi/> [дата звернення: 22.01.2025].

6. Atharva Mehta , Shivam Chauhan, Amirbek Djanibekov, Atharva Kulkarni, Gus Xia, Monojit Choudhury. Music for All: Representational Bias and Cross-Cultural Adaptability of Music Generation Models. arXiv:2502.07328v1 [cs.SD] 11 Feb 2025/ (Accessed: 27.05.2025).

7. Briot J.-P., Hadjeres G. and Pachet, F.-D. (2020) ‘A Functional Taxonomy of Music Generation Systems’, ACM Computing Surveys. Available at: dl.acm.org/doi/10.1145/3392823 [Accessed 12.01.2025].

8. Briot J.P.; Hadjeres G.; Pachet, F.D. Deep Learning Techniques for Music Generation-A Survey. August 2019. Available online: hal.sorbonne-universite.fr/hal-01660772 [Accessed 12.01.2025].

9. Colton S. And Wiggins G.A. (2012) Computational creativity: The final frontier? In: *Proceedings of the 20th European Conference on Artificial Intelligence.* Montpellier, France. P. 21–26. Available at: computationalcreativity.net/iccc2014/wp-content/uploads/2013/09/ComputationalCreativity.pdf [Accessed 12.01.2025].

10. Daniel Thomas (2023, August 29). AI in music: Can computers really create a hit song? Financial Times. ft.com/content/40b28a25-eddc-4ac5-82f3-dac0128a187f.

11. Engel J., Resnick, C., Roberts, A., Dieleman, S., Eck, D., Simonyan, K. And Norouzi, M. (2017) Neural Audio Synthesis of Musical Notes with WaveNet Autoencoders. *arXiv preprint arXiv:1704.01279*. Available at: arxiv.org/abs/1704.01279 (Accessed: [25.01.2025]).

12. Engel J., Resnick C., Roberts A., Dieleman, S., Norouzi, M., Eck, D., & Simonyan, K. (2017). Neural Audio Synthesis of Musical Notes with WaveNet Autoencoders. *ArXiv, abs/1704.01279*. Available at: https://www.semanticscholar.org/reader/97c01b6cef7d7d88ec7eda488bfdc46fd601e76a (Accessed: [25.01.2025]).

13. Huang C.-Z.A., Vaswani A., Uszkoreit J., Shazeer N., Simon I., Hawthorne, C., Dai, A.M., Hoffman, M.D., Dinculescu, M. And Eck, D. (2019) Music Transformer: Generating Music with Long-Term Structure. *arXiv preprint arXiv:1809.04281*. Available at: https://arxiv.org/abs/1809.04281 (Accessed: [25.01.2025]).

14. Vear C. And Magnusson, T. (2021) AI Song Contest: The Role of AI in Music Composition. *Leonardo,* 54 (4). P. 376–381.

15. Wang L., Zhao Z., Liu H., Pang J., Qin Y. and Wu, Q. (2022) 'A Review of Intelligent Music Generation Systems', arXiv, abs/2211.09124. Available at: https://arxiv.org/pdf/2211.09124 (Accessed: 27.01.2025).

References

1. Antipina I. (2024) ‘Artificial Intelligence as a Catalyst for Transforming Cultural Ideas, [Shtuchnyi intelekt yak

instrument transformatsii kulturolohichnykh idei]. *Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky*, 2024. 3 (64). P. 74–90. Available at: https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(64).2024.314744 (Accessed: 22 January 2025).

2. Atharva Mehta, Shivam Chauhan, Amirbek Djanibekov, Atharva Kulkarni, Gus Xia, Monojit Choudhury (2025). Music for All: Representational Bias and Cross-Cultural Adaptability of Music Generation Models. arXiv:2502.07328v1 [cs.SD] 11 Feb 2025/ (Accessed: 27.05.2025).

3. Briot J.-P., Hadjeres G. and Pachet, F.-D. (2020) 'A Functional Taxonomy of Music Generation Systems', ACM Computing Surveys. Available at: https://dl.acm.org/doi/10.1145/3392823 [Accessed 12.01.2025].

4. Briot J. P.; Hadjeres G.; Pachet, F. D. Deep Learning Techniques for Music Generation-A Survey. August 2019. Available online: https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-01660772 [Accessed 12.01.2025].

5. Chibalashvili, A. 'Artificial Intelligence in Artistic Practices', [Shtuchnyi intelekt u mystetskykh praktykakh.] *Modern Art: Collection of Scientific Papers*, 2021. 17. P. 41–50. Available at: https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248425 (Accessed: 22 January 2025).

6. Colton S. And Wiggins G. A. Computational creativity: The final frontier? In: *Proceedings of the 20 th European Conference on Artificial Intelligence.* Montpellier, 2012. France. P. 21–26. Available at: computationalcreativity.net/iccc2014/wp-content/uploads/2013/09/ComputationalCreativity.pdf [Accessed 12.01.2025].

7. Daniel Thomas (2023, August 29). AI in music: Can computers really create a hit song? Financial Times. https://www.ft.com/content/40b28a25-eddc-4ac5-82f3-dac0128a187f.

8. Engel J., Resnick C., Roberts A., Dieleman S., Eck D., Simonyan K. And Norouzi, M. (2017) Neural Audio Synthesis of Musical Notes with WaveNet Autoencoders. *arXiv preprint arXiv:1704.01279*. Available at: arxiv.org/abs/1704.01279 (Accessed: [25.01.2025]).

9. Engel J., Resnick C., Roberts A., Dieleman S., Norouzi M., Eck D., & Simonyan, K. (2017). Neural Audio Synthesis of Musical Notes with WaveNet Autoencoders. *ArXiv, abs/1704.01279*. Available at: semanticscholar.org/reader/97c01b6cef7d7d88ec7eda488bfdc46fd601e76a (Accessed: [25.01.2025]).

10. Huang C.-Z.A., Vaswani A., Uszkoreit J., Shazeer N., Simon I., Hawthorne, C., Dai A.M., Hoffman M.D., Dinculescu, M. And Eck, D. (2019) Music Transformer: Generating Music with Long-Term Structure. *arXiv preprint arXiv:1809.04281*. Available at: https://arxiv.org/abs/1809.04281 (Accessed: [25.01.2025]).

11. Karmanska Yu., (2023). The first albums and clips created by artificial intelligence appear in Ukraine. How AI can change the Ukrainian creative industry. Forbes Ukraina, [online]. Available at: <https://forbes.ua/lifestyle/v-ukraini-zyavlyayutsya-pershi-albomi-ta-klipi-stvoreni-shtuchnim-intelektom-yak-shi-mozhe-zminiti-ukrainsku-kreativnu-industriyu-06042023-12897> (Accessed: 22 January 2025).

12. SFII – Ukrainian Startup Fund (2020) 'Artificial Intelligence in Art', *SFII – Ukrainian Startup Fund*. Available at: https://sfii.gov.ua/shtuchnij-intelekt-v-mistectvi/ (Accessed: 22 January 2025).

13. Vear C. And Magnusson T. (2021) AI Song Contest: The Role of AI in Music Composition. *Leonardo*, 2021. 54 4. P. 376–381.

14. Wang L., Zhao Z., Liu H., Pang J., Qin Y. and Wu Q. (2022) 'A Review of Intelligent Music Generation Systems', arXiv, abs/2211.09124. Available at: https://arxiv.org/pdf/2211.09124 (Accessed: 27.01.2025)

15. Zbruc (2020) 'When Artificial Intelligence Creates Art', *Zbruc – Intellectual and Analytical Platform*. Available at: https://zbruc.eu/node/100824 (Accessed: 22 January 2025).

UDC 785:[781.68+004.8](477)(045).

AI IN THE MUSIC INDUSTRY : TRANSFORMING CREATIVE PROCESSES

Inna ANTIPINA – Doctor of Philosophy, Lecturer at the Department of Theory and History of Culture, Head of the Hero of Ukraine M.Skoryk Center of Musical Ukrainian Studies at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Purpose of the study. This article aims to examine the role of artificial intelligence (AI) in transforming creative processes within the modern music industry and to analyze the cultural implications of human–machine co-creativity. The study investigates how AI technologies redefine traditional notions of musical authorship, aesthetics, and emotional expressivity, offering new models of collaboration between human artists and algorithmic systems.

Research methods. The research is based on an interdisciplinary methodological framework that integrates cultural analysis, aesthetic criticism, and comparative techniques. The study also employs a critical review of relevant academic literature and explores contemporary examples of AI-assisted music production, including models such as Music Transformer, WaveNet Autoencoder, and generative platforms like AIVA and Flow Machines. The study further draws on empirical cases from the AI Song Contest and other hybrid collaborative practices.

Results. The findings reveal that artificial intelligence has become more than a tool; it acts as an autonomous agent capable of generating structurally complex, harmonically rich, and stylistically nuanced compositions. AI's ability to process massive musical datasets and generate outputs based on learned stylistic models enables unprecedented creative experimentation. However, the increasing algorithmization of musical creativity also raises a set of cultural and ethical concerns-particularly regarding authorship, authenticity, and the preservation of artistic individuality in the face of machine-led standardization. Existing scholarship remains fragmented, often lacking a comprehensive cultural perspective on the implications of AI in music.

Scientific novelty. This article contributes to the growing body of cultural research on AI by proposing a critical rethinking of creativity as a hybrid, co-constructed process. It is one of the first Ukrainian academic contributions to frame AI not merely as a technological innovation but as a cultural actor that reshapes the value systems and production

logic of contemporary musical art. The paper outlines prospective pathways for harmonizing traditional and algorithmic methods of music creation within the broader context of digital culture.

Key words: artificial intelligence, musical creativity, algorithmic composition, creativity, authorship, aesthetics, cultural studies.

Стаття надійшла до редакції 27.04.2025
Отримано після доопрацювання 15.05.2025
Прийнято до друку 18.05.2025

UDC 37.018.43:004.9:008

INTEGRATING DIGITAL HERITAGE INTO EDUCATIONAL PRACTICE : OPPORTUNITIES AND CHALLENGES

Nadiia BEDRINA – PhD in Cultural Studies,
Associate Professor of the Department of Audiovisual Art
Kharkiv State Academy of Design and Arts
https://orcid.org/0000-0002-8236-9463
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.982
nadiia.bedrina@gmail.com

Background. The ongoing digital transformation of society is reshaping both the preservation of heritage and the practices of education. Digitized cultural heritage includes virtual museums, 3D reconstructions, gamified platforms, and online archives. These tools introduce new ways to engage with the past by enhancing access to heritage resources and enabling dynamic learning environments that support interpretive depth and inclusive participation. Education provides a key platform for integrating and evaluating these developments.

Objective. To investigate how digitized heritage materials can be meaningfully incorporated into educational settings, and to assess their pedagogical value, implementation challenges, and ethical implications.

Methods. The study adopts an interdisciplinary approach at the intersection of education, digital humanities, and heritage studies. Methods include critical literature review, interpretive analysis, and comparative reflection on current practices. Particular attention is given to immersive learning technologies, hybrid instructional formats, and teacher readiness.

Results. Digitized heritage expands access to learning for diverse and remote audiences, fosters critical engagement with historical narratives, and supports multimodal, student-centered approaches. These formats support experiential exploration and critical learner engagement with historical content. However, they are only effective when supported by infrastructure, teacher training, and an awareness of representational ethics. The findings underscore the importance of balancing digital and traditional approaches, especially in heritage education, where historical context and plural interpretation are essential.

Key words: digitized heritage, education, virtual museums, digital technologies, gamification, pedagogy, interpretation, ethical representation, access, hybrid learning.

Problem Statement and Relevance. In the context of rapid digital transformation, educational institutions face the challenge of providing inclusive, high-quality learning experiences that reflect contemporary technological realities. At the same time, cultural heritage organizations seek to preserve, interpret, and communicate historical knowledge in ways that are relevant to new generations. The digitization of cultural heritage offers a promising intersection between these domains, enabling remote access to heritage resources, fostering interactive and immersive learning, and supporting the development of critical digital competencies.

However, the integration of digital heritage into educational practices remains uneven, often limited by infrastructure, pedagogical readiness, or conceptual clarity. There is a pressing need to examine how digital tools − such as virtual exhibitions, online archives, and gamified environments − can be effectively aligned with educational goals. Addressing this issue is particularly important in light of global frameworks such as the United Nations' Sustainable Development Goal 4, which emphasizes inclusive and equitable quality education.

Solving this problem has both theoretical and practical significance. It contributes to developing hybrid models of education, strengthens students' cultural literacy, and informs strategic planning in education and cultural sectors. Moreover, it helps ensure that digitized heritage serves not only as a technical achievement but also as a meaningful pedagogical resource for future generations.

The purpose of the article is to examine the educational potential of digitized cultural heritage within the evolving landscape of heritage education and digital media. The study argues that digital formats – such as virtual museums, interactive archives, and gamified platforms – not only complement traditional educational approaches but also introduce new pedagogical possibilities. This research contributes to the existing discourse by highlighting the interdisciplinary connection between heritage and education, with emphasis on contextual interpretation and meaningful student participation. It also addresses key challenges related to infrastructure, ethical representation, and teacher preparedness. The novelty of the article lies in its emphasis on student-centred interpretation of digital heritage and critical engagement with historical narratives.

© Bedrina N., 2025 r.

Object of Study. The integration process of digitized cultural heritage into current educational frameworks.

Subject of Study. The influence of digital heritage tools – such as virtual museums, gamified platforms, and interactive archives – on pedagogical practices and learning outcomes.

Research Methods. This research adopts a systematic, interdisciplinary approach combining literature review, conceptual analysis, and comparative reflection. Methodologies from cultural studies and digital pedagogy are applied to assess the educational value of digital heritage. Additional emphasis is placed on semiotic, critical, and functional frameworks to explore how digital representations mediate cultural knowledge within learning environments.

State of Scientific Research on the Topic. The integration of digital cultural heritage into education remains a relatively new area in Ukrainian academic discourse, although studies on digital education, virtual museums, and cultural preservation are gradually gaining attention. Research within digital humanities and educational innovation has increasingly addressed the potential of virtual exhibitions, 3D reconstructions, and gamified learning in shaping modern pedagogical environments.

Foundational theoretical perspectives have been proposed by Fiona Cameron and Sarah Kenderdine [2], as well as Ross Parry, who examined how museums adapt to digital change [12]. These ideas are further supported by the conceptual frameworks presented by Elisa Giaccardi [7] and Jenny Kidd [8], who explore participatory culture and the ethics of digital interaction. The practical dimension of managing digital platforms in the cultural sector is thoroughly analyzed in Mike Ellis's guide to web strategy [5].

Digital tools and their symbolic, experiential, and architectural dimensions are also reflected in the early work of Bouman et al., who explore spatial and visual aspects of digital culture [1], while Janet Kraynak discusses how digital media transform the everyday artistic experience [10]. Robert Darnton's historical analysis draws attention to the continued relevance of print culture in the face of digital proliferation [3], echoed by Deegan and Sutherland's reflection on the illusions and opportunities of digital replication [4].

The pedagogical perspective is articulated in the work of Helen King [9], which highlights the need for developing teaching expertise in digitally enhanced environments. Reports by the OECD [11] and UNESCO [14] present global evidence of how digital technology transforms education, focusing on equity, access, and innovation. Espina-Romero and Guerrero-Alcedo contribute a scientometric perspective, mapping the growing academic interest in digital transformation in education [6].

More recently, the symbolic and societal implications of digital heritage have been addressed in James Stourton's comprehensive historical account of heritage conservation [13]. Finally, empirical studies on immersive environments and gamification, such as the research by Wang et al., emphasize the motivational and didactic value of interactive digital exhibitions in educational contexts [15].

Conceptual Framework and Research Context. This study defines *digitization* as the process of converting physical or intangible cultural assets into accessible digital formats, including 3D models, virtual exhibitions, and interactive archives. *Cultural heritage* refers not only to tangible artifacts but also to the narratives, symbols, and practices that shape collective memory [2; 7]. *Quality education,* in alignment with SDG 4, emphasizes inclusive, equitable, and effective learning environments supported by technological innovation [14].

Contemporary scholarship has approached digitization as both a technical and cultural process. Theorists such as Cameron and Kenderdine [2] and Giaccardi [7] emphasize the symbolic and participatory dimensions of digital heritage. Parry [12] examines how museums are restructured through digital means, while Kidd [8] explores ethical and experiential shifts in curatorial practice. Despite increasing international interest, the integration of digital heritage into formal education remains underexplored in Ukrainian academic discourse [6].

Research on this convergence has grown significantly in recent years. Cameron and Kenderdine [2] have theorized digital heritage as a participatory and narrative-rich space. Giaccardi [7] expanded this vision by emphasizing the role of users in co-creating heritage meaning. These approaches are complemented by Parry's analysis [12], which explains how museum practices adapt to digital logic, and Kidd's study [8], which explores the ethical dimensions of digital representation. Despite this progress, educational applications remain fragmented and underdeveloped − especially in Eastern Europe, where systematic frameworks for integrating cultural content into digital education are still emerging [6].

The research context also reflects broader cultural shifts: as education becomes more hybrid and interconnected, critical historical understanding emerges as a crucial competence. Digital heritage offers a medium through which learners can explore identity, diversity, and history − not as static knowledge but as lived experience.

Expanding Access through Digital Heritage. Digital technologies have significantly expanded access to heritage-based learning, enabling broader and more diverse groups of learners to engage with historical materials and their interpretations. Students in geographically remote or institutionally underserved areas can now explore digitized artefacts, archival documents, and reconstructed historical environments through virtual collections, 3D scanning, and augmented reality platforms [1; 15]. These tools reduce reliance on physical

infrastructure and institutional gatekeeping, contributing to more equitable access to heritage education.

Immersive technologies – such as virtual tours, historical simulations, and interactive reconstructions – provide alternative learning formats for individuals with visual, auditory, or mobility impairments. They also support multilingual adaptation and enable contextual flexibility across different educational settings [11; 14]. Such technologies help transform digital representations of heritage from static documentation into dynamic, adaptable, and learner-oriented formats [9].

The integration of digital heritage into educational systems reflects broader shifts in research and policy that recognize digitalization as a key component of innovation and accessibility [6]. However, expanding access is not solely a technical objective – it entails pedagogical, interpretive, and ethical responsibilities. The availability of digital resources does not automatically lead to meaningful engagement. If there is no contextual framing, learners may engage with heritage superficially. Interpretive guidance and critical discussion are essential to avoid misinterpretation. To ensure depth of learning, educational design must foster critical interpretation, analytical skills, and engagement with diverse narratives.

Educators and platform designers therefore play a crucial role in shaping how heritage is presented and understood. High-quality visual reproduction alone cannot substitute for pedagogically grounded interpretation. Digital resources should be integrated into teaching strategies that emphasize contextual understanding, critical engagement, and recognition of complexity. This includes presenting multiple viewpoints, addressing historical ambiguity, and encouraging discussion of contested narratives.

Such access not only improves students' familiarity with heritage sources, but also enhances their ability to interpret and question representations of the past. When thoughtfully implemented, digital heritage supports learners in developing historically informed perspectives and understanding the relevance of the past in contemporary cultural and social frameworks. In this way, access becomes not only a matter of infrastructure, but a foundation for inclusive and critically aware educational practice.

Interactive and Immersive Learning Approaches. Interactive and immersive technologies are reshaping how students engage with historical subjects and heritage-related materials. Unlike traditional lecture-based instruction – where learners are passive recipients – digital environments promote exploration, simulation, and active dialogue. Tools such as gamified heritage applications, virtual exhibitions, and augmented reality experiences offer multisensory access to the past that encourages participation and interpretation.

Gamification introduces narrative, decision-making, and role-play into heritage education. This allows learners to navigate historical scenarios, respond to ethical dilemmas, and explore multiple perspectives within simulated contexts. Such engagement helps students build emotional and cognitive connections to events, spaces, and traditions. Research suggests that immersive formats can improve motivation, retention, and conceptual understanding [1; 15].

Virtual reconstructions and simulations further expand this potential. Through 3D modelling and VR platforms, learners can explore representations of ancient cities, historical architecture, or lost monuments – not as passive observers, but as active participants. These environments function not only as visual reconstructions, but also as spaces for interpretation, narrative construction, and cultural negotiation [2]. They serve as cognitive arenas where meaning is constructed, revised, and tested through engagement.

Yet the educational value of immersion depends on its instructional design. Without clear objectives and interpretive scaffolding, digital experiences may privilege surface-level engagement over analytical depth. Educators must guide learners toward critical examination of what they are seeing – distinguishing between historical evidence and digital reconstruction, between visual realism and interpretive inference.

Narrative diversity is also essential. Immersive technologies offer the opportunity to present heritage from a range of perspectives – including historically marginalized ones – but this potential depends on design choices. If digital platforms replicate dominant narratives without critical reflection, they risk reinforcing bias. Inclusive storytelling, contextual integrity, and representational ethics must be embedded in heritage-related learning environments.

When effectively implemented, interactive approaches enable learners to move beyond passive knowledge acquisition toward dialogic understanding. Students develop interpretive competence, contextual reasoning, and the capacity to evaluate how the past is constructed and communicated. These are essential skills in a media-rich environment where heritage is often encountered through digital mediation.

Balancing Digital and Traditional Educational Models. While digital technologies offer important innovations for heritage education, they should not be viewed as substitutes for traditional methods. Printed texts, physical archives, and in-person experiences continue to provide essential forms of knowledge – including tactile engagement, historical continuity, and long-term memory retention. The task for educators is not to choose between digital and analogue resources, but to design hybrid models where both approaches are mutually reinforcing [3; 4].

Digital tools enable visualization, simulation, and access to resources that would otherwise remain

geographically or institutionally restricted. However, they also tend to encourage rapid navigation, visual consumption, and modular content delivery – which can discourage deeper reflection. Traditional approaches such as close reading, seminar discussion, and direct engagement with artefacts support analytical rigour, sustained attention, and contextual interpretation.

Without critical mediation, digital museum experiences may unintentionally prioritize affective response over analytical engagement [8]. A balanced approach integrates the affordances of each modality. For instance, virtual heritage tours can provide preparatory orientation before a site visit, while digitized documents can serve as accessible entry points into physical archival work. Moving between formats enables learners to engage with heritage materials from multiple angles – both cognitively and affectively.

Educators are central to this process. They must guide students in recognising the differences between immersive experience and historical evidence, between simulation and documentation. Learners should be equipped to critically evaluate digital content, identify interpretive choices, and reflect on how various media shape their understanding.

A hybrid model also mitigates risks associated with digital overuse – such as reduced attention spans, loss of embodied knowledge, and devaluation of analogue skills. Handling physical artefacts, visiting heritage sites, or listening to oral testimony provide irreplaceable dimensions of learning that deepen empathy and contextual awareness.

The goal is not simply to modernize education, but to enhance its depth, accessibility, and relevance. A thoughtful integration of digital and traditional models offers students a richer and more critical engagement with heritage in all its complexity.

Educator Readiness and Professional Development. The integration of digital heritage resources into education depends on the capacity of teachers to use them critically and effectively. While digital tools provide new pathways to explore historical and heritage-related material, their impact depends on educational implementation. Educators require not only technical skills, but also the ability to select appropriate content, frame it within coherent learning goals, and guide interpretive analysis [9].

As hybrid learning environments become more common, teachers must act as mediators between traditional and digital sources. This involves curating content, contextualizing representations, and encouraging discussion rather than passive reception. In heritage education – where materials often carry symbolic, ethical, or contested significance – this role includes attentiveness to historical complexity and inclusivity.

Yet many educators feel underprepared. Existing professional development often overlooks the specific challenges of working with heritage content, such as narrative framing, source evaluation, or representational ethics. Training programs should therefore combine technical instruction with critical pedagogical strategies – helping teachers engage with the interpretive and social dimensions of digital heritage [5; 11].

Museums increasingly design digital tools with educational goals, yet such platforms often require pedagogical translation to be effective in formal learning environments [12]. Partnerships between schools and cultural institutions can enhance this capacity. Co-designing resources, offering workshops, and creating open-access platforms are effective strategies for bridging institutional and pedagogical priorities.

Informal peer networks and reflective practice also support professional growth. Teachers experimenting with digital formats – whether immersive exhibits, heritage-based games, or digitized narratives – should be encouraged to share experiences and adapt tools to their educational context. Innovation must be grounded in instructional coherence or pedagogical intentionality.

Ultimately, educator readiness is not a technical condition, but an evolving engagement with technology, interpretation, and curriculum. Teachers need time, resources, and critical frameworks to integrate digital heritage in ways that are both educationally meaningful and socially responsible.

Challenges and Ethical Considerations. Despite its promise, digital heritage education presents a number of structural, ethical, and pedagogical challenges. These require sustained attention to prevent misuse, oversimplification, or exclusion.

Technological disparity remains a major concern. Unequal access to internet infrastructure, devices, and technical support disproportionately affects public and rural institutions, limiting their ability to adopt digital heritage platforms [11]. Without policy-level support and targeted investment, digital innovation may deepen existing educational inequalities.

Beyond infrastructure, there are issues of interpretation and representation. The digitization of heritage is never neutral – it involves choices about what is included, how it is framed, and which perspectives are prioritized [4; 10]. These decisions can unintentionally marginalize certain narratives or reinforce dominant historical accounts, especially when not subject to critical review.

New models of participatory heritage, particularly through social media platforms, have introduced complex ethical questions regarding authorship, representation, and communal voice [7]. Educators and

developers must therefore approach digital heritage as a constructed medium. Simulations, reconstructions, and virtual tours are based on decisions that reflect available evidence, interpretive frameworks, and institutional aims. Visual realism may obscure the interpretive nature of digital heritage. It can give learners a false impression of certainty. Educators must counterbalance this with critical inquiry and contextual framing.

The question of what is preserved, digitized, or displayed is shaped by institutional frameworks and evolving ideologies of heritage conservation [13]. Ethical use of such materials involves transparency, consultation, and respect – not only legal compliance.

Furthermore, overreliance on screen-based engagement risks weakening embodied, place-based, and intergenerational forms of learning. Physical encounters with artefacts, landscapes, and community memory offer experiential dimensions that are pedagogically irreplaceable. Digital heritage must complement – not substitute – these interactions.

Finally, all digital resources are shaped by institutional structures, platform logic, and funding priorities. Recognizing these forces allows educators to engage critically with the tools they use – and to empower learners to ask not only what heritage is, but how and why certain narratives are emphasized over others in digital heritage environments.

Conclusions. The integration of digital heritage into educational practice offers significant potential for improving accessibility, interpretive depth, and student engagement in contemporary learning environments. Tools such as virtual museums, gamified platforms, and interactive archives enable learners to explore historical materials and heritage representations in dynamic and participatory ways. This approach complements traditional educational models by introducing hybrid and inclusive pedagogical formats that support contextual understanding and critical analysis. However, effective implementation requires not only infrastructure and institutional support but also the development of educators' capacity to facilitate ethically grounded, critically informed use of digital resources. The findings of this study emphasize the importance of examining how heritage is framed, represented, and accessed, underscoring the need for reflexivity and representational responsibility in digital heritage education. Ultimately, digital heritage is not merely a tool of preservation, but a pedagogical resource that fosters deeper historical awareness and inclusive engagement with the past.

Prospects for Further Research. Further research on the integration of digital cultural heritage into education may focus on developing practical models for interdisciplinary curricula that bridge heritage, technology, and pedagogy. Longitudinal studies are needed to evaluate the long-term effects of immersive and gamified learning formats on student engagement, retention, and cultural awareness. Another promising direction involves investigating ethical and accessibility issues related to digital heritage, particularly in relation to underrepresented communities and non-dominant cultural narratives. In addition, future studies should explore professional development frameworks that support educators in effectively applying digital tools in heritage-related subjects. Comparative research across educational systems and cultural contexts would also contribute to identifying global best practices and region-specific challenges. These directions are essential for shaping a sustainable and ethically grounded model of heritage-based education in the digital era.

Список використаної літератури

1. Bouman O., Van Berkel B., & Van Berkel & Bos Architectuurbureau. *RealSpace in QuickTimes: Architecture and Digitization*. Rotterdam : NAi Publishers; New York, NY: Distributed by D.A.P, 1996. 61 p.
2. Cameron F., & Kenderdine S. (Eds.). *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*. MIT Press, 2007. 481 p.
3. Darnton R. The Case for Books: Past, Present, Future. Public Affairs, 2009. 218 p.
4. Deegan M., & Sutherland K. Transferred Illusions: Digital Technology and the Forms of Print. Ashgate Publishing, 2012. 204 p.
5. Ellis M. *Managing and Growing a Cultural Heritage Web Presence: A Strategic Guide*. London : Facet Publishing, 2011. 217 p.
6. Espina-Romero L., & Guerrero-Alcedo J. (2021). Fields Touched by Digitalization: Analysis of Scientific Activity in Scopus. *Journal of Digital Transformation*, 2021. 8 (2). P. 144-225.
7. Giaccardi E. (Ed.). Heritage and Social Media: Understanding Heritage in a Participatory Culture. Routledge, 2012. 251 p.
8. Kidd J. Museums in the New Mediascape : Transmedia, Participation, Ethics. Routledge, 2014. 177 p.
9. King H. (Ed.). Developing Expertise for Teaching in Higher Education: Practical Ideas for Professional Learning and Development. Routledge, 2021. 253 p.
10. Kraynak J. Contemporary Art and the Digitization of Everyday Life. Oakland, CA : University of California Press, 2020. 291 p.
11. OECD. The Impact of Digital Technology on Education. OECD Publishing, 2020. 252 p.
12. Parry R. Recoding the Museum: Digital Heritage and the Technologies of Change. Routledge, 2007. 166 p.
13. Stourton J. Heritage: A History of How We Conserve Our Past. London : Head of Zeus, 2023. 456 p.

14. UNESCO. Digital Transformation of Education: A Global Perspective. Paris : UNESCO, 2021.
15. Wang H., Gao Z., Zhang X., Du J., Xu Y., & Wang, Z. Gamifying Cultural Heritage: Exploring the Potential of Immersive Virtual Exhibitions. *Telematics and Informatics Reports*, 2024. 15. P. 100-150.

УДК 37.018.43:004.9:008

ІНТЕГРАЦІЯ ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В ОСВІТНЮ ПРАКТИКУ : МОЖЛИВОСТІ ТА ВИКЛИКИ

Надія БЕДРІНА – кандидат культурології, доцент,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків

Проаналізовано роль цифрових репрезентацій культурної спадщини як ресурсу для забезпечення якісної, інклюзивної та сучасної освіти. Розглянуто можливості інтеграції цифрових інструментів – таких як 3D-моделі, віртуальні музеї, цифрові архіви, гейміфіковані платформи – у навчальні процеси, що передбачають активне залучення здобувачів освіти, розвиток інтерпретаційних навичок та розуміння історичних контекстів. Особливу увагу приділено балансу між традиційними та цифровими освітніми форматами, професійним викликам у галузі викладання, а також етичним аспектам представлення спадщини у цифровому середовищі. Обґрунтовано потребу в розвитку цифрових компетентностей освітян і структурованих підходах до професійного вдосконалення. Окреслено напрями подальших досліджень, що охоплюють міждисциплінарні освітні моделі, етику цифрового представлення та підтримку педагогів у застосуванні цифрових ресурсів у сфері спадщини.

Ключові слова: оцифрована культурна спадщина, освіта, віртуальні музеї, цифрові технології, гейміфікація, педагогіка, етика, інноваційне навчання.

Стаття надійшла до редакції 26.04.2025
Отримано після доопрацювання 18.05.2025
Прийнято до друку 20.05.2025

УДК 37.03:35.077

ФУНКЦІОНУВАННЯ КЛУБНИХ ЗАКЛАДІВ УКРАЇНИ В УМОВАХ СУЧАСНОГО ПРАВОВОГО ПОЛЯ

Ірина ВІЛЬЧИНСЬКА – доктор політичних наук, професор,
Київський університет культури, Київ
https://orcid.org/0000-0001-5388-7811
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.983
poisk.07@ukr.net
Анна СВЯТНЕНКО – кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри артменеджменту та івент технологій,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва, Київ
https://orcid org/0000-0001-5337-5656
Марія СТАХОВСЬКА – магістрантка кафедри артменеджменту
та івент-технологій, Національна академія керівних кадрів культури
та мистецтв, Київ

Зроблено спробу комплексно дослідити основні законодавчі акти, які координують діяльність закладів культури; розглянуто підзаконні акти, що регулюють фінансування, кадрову політику та матеріально-технічне забезпечення клубних закладів; проаналізовано слабкі сторони чинного законодавства, які ускладнюють діяльність закладів культури клубного типу; розроблено рекомендації щодо вдосконалення правового супроводу діяльності клубних закладів.

Ключові слова: заклади культури клубного типу, нормативно-правова база, культурні послуги.

Актуальність теми дослідження полягає у важливості клубних закладів культури як ключових осередків розвитку культурного життя громад та забезпечення дозвілля населення, особливо в умовах децентралізації та реформування сфери культури в Україні. Клубні заклади відіграють значну роль у збереженні національних традицій, організації творчих заходів, вихованні молоді та підтримці соціальної згуртованості. Проте їхня діяльність часто ускладняється недостатнім фінансуванням, застарілою матеріально-технічною базою та невідповідністю нормативно-правових актів потребам суспільства.

Важливість правового регулювання полягає в необхідності створення сприятливих умов для стабільного розвитку клубних установ, підвищення їхньої конкурентоспроможності та ефективності роботи. У контексті євроінтеграційних процесів України адаптація законодавчої бази до європейських стандартів стає більш актуальною. Крім того, зростання інтересу до культурної дипломатії та розвитку креативних індустрій підкреслює потребу в оновленні правових механізмів підтримки діяльності клубних закладів. Враховуючи ці чинники, дослідження теми статті є необхідним для подальшого вдосконалення культурної політики України та збереження культурної ідентичності на місцевому рівні.

Мета роботи – дослідити сучасний стан нормативно-правового регулювання діяльності клубних

© Вільчинська І., Святненко А., Стаховська М., 2025 р.

закладів культури в Україні, визначити його основні проблеми та перспективи розвитку, а також обґрунтувати шляхи підвищення ефективності функціонування клубних закладів.

Виклад основного матеріалу. Функціонування будь-якого закладу культури, зокрема й клубів, успішність їхньої діяльності залежить, насамперед, від якісної нормативно-правової бази. Робота закладів культури клубного типу регулюється низкою законодавчих і підзаконних актів.

Конституція України, як основний закон держави, містить базові принципи, що стосуються прав і свобод громадян, включаючи їхні права на культурний розвиток й участь в культурному житті. Хоча Конституція не містить конкретних положень, присвячених виключно діяльності й функціонуванню закладів культури клубного типу, в ній закріплені важливі загальні положення, що становлять правову основу для культурної діяльності в країні. Серед статей Основного Закону України, що мають відношення до діяльності закладів культури: ст. 11, в якій йдеться про розвиток української культури і підтримку культурного різноманіття, про те, що держава сприяє консолідації та розвитку української нації, її історичної свідомості, традицій і культури, а також культурному розвитку корінних народів і національних меншин, що проживають в країні; ст. 54 закріплено право на культурну спадщину й участь в культурному житті, громадянам гарантується свобода творчості, охорона інтелектуальної власності, авторських прав, а також матеріальних і моральних інтересів, що виникають у зв'язку з різними видами інтелектуальної діяльності; ст. 140-146 визначають основи місцевого самоврядування в сфері культури: органи місцевого самоврядування мають право створювати і підтримувати заклади культури, організовувати культурні заходи і забезпечувати доступність до культурних послуг населення [2].

Правові основи, напрями, принципи і механізми реалізації діяльності закладів культури клубного типу містяться в Законі України «Про культуру». В окремих статтях Закону дається визначення певних термінів, як то: культурна установа, культурна діяльність, культурні блага [13].

Визначення культурних послуг зафіксовано в змінах до Закону України «Про культуру»: «це культурна діяльність, що здійснює фізична або/та юридична особа з метою задоволення культурних потреб людини, що мають певну вартість і споживаються під час надання цих послуг. В цьому Законі дано визначення і поняттю базового набору культурних послуг: «перелік, зміст та обсяг культурних послуг, які обов'язково мають надаватися жителям територіальної громади для забезпечення доступу до читання та інформації, музейних предметів, кінофільмів, можливостей для творчого самовираження, мистецької освіти» [3].

Законодавче визначення отримало поняття «центр культурних послуг», що також є позитивним моментом у справі модернізації правової бази культурної сфери.

Основними принципами державної політики в сфері культури законодавчо визначаються: доступність культурних благ, тобто держава гарантує рівні права і можливості для доступу до культурних цінностей і культурних послуг, а також підтримує різноманіття культурних проявів і сприяє розвитку такого різноманіття. В законі виписані і повноваження державної влади і місцевого самоврядування: вони керують сферою культури і підтримують культурні заклади, в тому числі клубного типу, забезпечують їхнє фінансування і матеріально-технічне забезпечення [13].

У ЗУ окреслено і види культурної діяльності, зокрема культурно-масової роботи: організація і проведення культурних заходів, фестивалів, конкурсів, виставок, концертів та інших заходів, спрямованих на задоволення культурних потреб населення, а також творчої діяльності: здійснення різних видів художньої творчості і самодіяльності. Стимулювання культурної діяльності, в тому числі клубів, – це надання пільг, субсидій і грантів для підтримки культурних ініціатив і проєктів. На законодавчому рівні задекларована підтримка самодіяльних колективів, студій і гуртків, надається можливість для творчого розвитку і реалізації проектів. У ст. 16 ЗУ зазначається, що органи виконавчої влади та органи місцевого самоврядування для збереження культурних цінностей, спадщини, благ забезпечують функціонування і розвиток мережі клубів. На названі органи влади покладається обов'язок (ст. 18) формувати базову мережу закладів культури, в тому числі клубних закладів, сприяти створенню недержавних клубних закладів «з метою задоволення потреб громадян у мистецькому аматорстві, створення умов для їх дозвілля» [13].

Отже, Закон України «Про культуру» встановлює правові основи для діяльності культурних закладів клубного типу, забезпечує підтримку і розвиток культурно-масової роботи. Він гарантує доступність культурних послуг для населення, стимулює творчу діяльність, сприяє збереженню і розвитку культурної спадщини.

Не можна обійти увагою і Концепцію реформування системи забезпечення населення культурними послугами, схвалену в 2019 р. У документі обґрунтовується доцільність даної реформи, необхідність відійти від застарілих радянських підходів щодо організації та управління закладами культури, вказані принципи і мета запропонованих змін й очікувані результати [16]. Терміни реалізації Концепції розраховані до 2026 року. Основними завданнями реформування системи є: «затвердження мінімальних стандартів забезпечення громадян культурними послугами; реформування фінансового забезпечення

системи надання культурних послуг; впровадження політики модернізації наявної інфраструктури для надання культурних послуг; створення умов для формування якісного (висококваліфікованого) кадрового забезпечення системи надання культурних послуг; розроблення системи здійснення моніторингу та оцінки якості культурних послуг» [16]. Для реалізації Концепції на урядовому рівні розробляються і затверджуються відповідні заходи із зазначенням терміну виконання і визначенням виконавців [9].

Клубні заклади є складовою базової мережі закладів культури. Постановою Кабінету Міністрів України від 2023 р. відкориговано основні вимоги щодо формування базової мережі закладів культурної сфери [4]. Зміни торкнулися, насамперед, порядку формування базової мережі місцевого рівня. В мирний час виконавчі органи влади різних рівнів складали перелік відповідних закладів, який затверджувався Радами (п. 4). Від початку повномасштабної війни, відповідно до Закону України «Про правовий режим воєнного стану», воєнний стан запроваджено по всій території країни і введено військові адміністрації [15]. Під час дії воєнного стану, завдання формування базової мережі місцевого рівня здійснює обласна, міська воєнна адміністрація (п. 5), військова адміністрація населеного пункту (п. 4) і затверджують начальники військових адміністрацій.

Зупинимося більш детально на документах, що регламентують діяльність клубних закладів.

Наявність широкої мережі клубів, їх вдале розташування щодо доступності відвідування для різних категорій громадян, а отже, можливе максимальне надання культурних послуг мала на меті урядова Постанова «Про нормативи забезпечення населення клубними закладами» [14]. В примітках до документу зазначається, що в межах кожної міської, селищної, сільської ради в обов'язковому порядку має бути мінімум один клубний заклад. У населених пунктах, де кількість населення становить менше 200 осіб, культурне обслуговування жителів здійснюється базовим або найближчим клубним закладом. Якщо населений пункт, в якому проживає понад 200 осіб, розташований понад 5 км від найближчого базового клубу, то там має бути свій заклад культури. В кожному районі функціонує будинок культури з методичним відділом. В кожному обласному центрі діє обласний клубний заклад як координаційний, науково-дослідний, методичний центр. Варто зазначити, що вказана Постанова, затвердження в далекому 1998 р., чинна і сьогодні. Водночас Уряд під головуванням Д. Шмигаля в 2021 р. представив проєкт постанови «Про затвердження Державних соціальних нормативів забезпечення населення клубними закладами в Україні», який через початок повномасштабної війни так і не був реалізований [6].

На законодавчому рівні закріплені державні соціальні нормативи в сфері культури (розділ 2, ст. 13), насамперед забезпечення населення мінімальним стандартом безоплатних культурних послуг [5]. Відповідно до вимог указаної статті Закону профільним міністерством розроблено і впроваджено стандарти надання комплексу безкоштовних послуг клубними закладами державної та комунальної форми власності [7]. Набір безкоштовних послуг може отримати громадянин країни незалежно від статі, віку, релігійних уподобань, місця проживання, етнічного походження. Зафіксовані соціальні норми та нормативи для клубних закладів для надання безоплатних культурних послуг. Заклад має організувати і провести мінімум 10 культурно-масових заходів на рік; кількість гуртків, колективів художньої самодіяльності, аматорських об'єднань, студій за інтересами, які існують за рахунок бюджету, може коливатися від 3 до 30; тривалість заняття в студіях чи гуртках становить мінімум 45 хвилин; використання вебсайту закладу клубного типу з розрахунку один комп'ютер на один запит; методична допомога, методичні матеріали надаються методичним центром, який знаходиться в палаці чи будинку культури.

У стандарті зафіксовано перелік та детальний зміст безкоштовних послуг, що надаються клубами. Наприклад, створення належних умов для роботи аматорських колективів, студій, гуртків тощо (наявність приміщення, необхідний інвентар, керівник-професіонал) із різних видів творчості та мистецьких жанрів. Проведення культурно-масових заходів передбачає організацію фестивалів, державних та народних свят, конкурсів для задоволення культурних потреб населення певного населеного пункту. Надання послуг консультативно-методичного характеру з організації культурно-просвітницької діяльності передбачає консультативний супровід з питань охорони нематеріальної спадщини, культурно-дозвіллєвої роботи, мистецького аматорства, допомогу в розробці сценаріїв та планів проведення заходів тощо. Для визначення якості наданих клубами безкоштовних послуг встановлено такі показники: «можливість регулярних занять, принаймні, в одному аматорському колективі (гуртку, студії) для будь-якого мешканця населеного пункту, що обслуговується клубним закладом; умови для одержання отримувачем можливості застосовувати і розвивати свої творчі здібності; кількість діючих аматорських колективів, зокрема із званням «народний» (зразковий), гуртків, студій, любительських об'єднань, забезпеченість їх приміщеннями, інвентарем, підготовленими керівниками; кількість учасників аматорських колективів (їх відсоток до населення, яке обслуговується закладом); укомплектованість закладу методичними та інформаційно-довідковими матеріалами, в тому числі про нематеріальну культурну спадщину; кількість проведених навчальних семінарів та майстер-класів, наявність сучасних розробок та рекомендацій,

довідкових матеріалів та видань; рівень професіоналізму працівників, що надають безоплатні послуги; культурно-мистецький рівень заходу, використання різних видів народної творчості та елементів нематеріальної культурної спадщини; забезпеченість приміщення клубного закладу комп`ютеризованими робочими місцями з можливістю доступу до мережі Інтернет тощо» [7].

Діяльність клубів не обмежується наданням лише безкоштовних послуг. Заклади культури, клуби в тому числі, зацікавлені розширювати коло своїх можливостей, ініціатив, заходів, тим самим ставати більш авторитетними і затребуваними культурними осередками серед населення. Тим більше, що на урядовому рівні затверджено перелік платних послуг, які можуть надавати населенню заклади клубного типу [8]. Перелік доволі великий, ось декілька позицій: проведення фестивалів, концертів, конкурсів, театралізованих свят, виставок образотворчого та декоративного мистецтва; демонстрація кінофільмів і відеоматеріалів; надання послуг з організації концертів колективів аматорської творчості; прокат театрального реквізиту, музичних інструментів тощо. Розмір плати за надання платних послуг встановлюють заклади культури самостійно, оновлення відбувається щороку [13].

Ефективне функціонування будь-якого закладу, установи, організації безпосередньо пов’язане з його фінансовою спроможністю. Не є виключенням і заклади культури клубного типу. Діяльність клубів спирається на такі джерела фінансування: «кошти державного та місцевих бюджетів; кошти, що надходять від господарської діяльності; кошти, одержані від надання платних послуг згідно з основною діяльністю закладів культури; доходи від реалізації в установленому порядку майна, надання в оренду майна; кошти, одержані за роботи (послуги), виконані (надані) закладом культури на замовлення підприємств, установ, організацій та фізичних осіб; благодійні внески, добровільні пожертвування, дарунки у вигляді коштів, матеріальних цінностей, нематеріальних активів, одержані від фізичних та юридичних осіб; гранти вітчизняних і міжнародних організацій; кошти, отримані державними і комунальними закладами культури як відсотки на залишок власних надходжень, отриманих як плата за послуги, що надаються ними згідно з основною діяльністю, благодійні внески та гранти і розміщених на поточних рахунках, відкритих у банках державного джерела» [13]. Одночасно зазначається, що державне фінансування залишається обов’язковим і незмінним, незалежно від фінансових надходжень з інших законодавчо дозволених джерел.

Професійність керівника, його компетентність, менеджерові здібності, креативність і доброчесність є важливою складовою успішності клубного закладу. У ст. 21 ЗУ «Про культуру» виписані вимоги щодо очільників державного і комунального закладу культури: наявність вищої освіти, стаж роботи в сфері культури має становити не менше як три роки, володіти державною мовою, високі моральні, ділові якості. Послідовність зайняття посади така: проходження конкурсу, підписання контракту, затвердження на посаді. Термін дії контракту і перебування на керівній посаді становить п’ять років. Дещо іншою, спрощеною, є процедура зайняття посади керівника комунального закладу культури, який розташований у населеному пункті з чисельність населення до п’яти тисяч осіб: без проходження конкурсу, за результатами співбесіди та підписання контракту особу призначають на посаду.

Успішне проходження конкурсу є обов’язковою умовою для артистичного та художнього персоналу для укладання контракту. Термін дії контракту може становити від одного до трьох років. Профільним Міністерством формується і затверджується перелік таких посад [10].

Відповідним наказом профільного міністерства розроблено і затверджено достатньо високі вимоги щодо кваліфікації працівників закладів культури. Завдання та обов’язки, кваліфікаційні характеристики стосуються низки професій клубних установ: керівного складу, професіоналів, фахівців [1]. Ці кваліфікаційні вимоги є виправданим засобом стимулювання працівників клубних закладів до самовдосконалення, підвищення кваліфікації, розширення знань та вдосконалення навичок.

Певного корегування зазнали штати клубних закладів сфери культури. Відповідним наказом профільного міністерства затверджено примірні штатні нормативи. В додатку до наказу пропонується перелік посад адміністративно-господарського та творчого персоналу закладів. Одночасно зазначається, що керівники для покращання діяльності закладу мають можливість додатково вводити штатні одиниці [11].

Контроль за функціонуванням клубних закладів, ефективністю діяльності, якістю надання культурних послуг здійснюється за допомогою звітної документації. Так, у 2019 р. Міністерством культури України затверджена форма річної звітності та інструкція щодо її заповнення. Основою для її заповнення є журнал обліку роботи клубного закладу, який ведеться щоденно. Журнал складається з восьми розділів: контрольні показники (по кварталах розписується кількість проведених заходів, кількість їх учасників, кількість клубних формувань та їх учасників. Режим роботи розписується по дням для закладу і клубного формування. Третій розділ: облік роботи передбачає фіксацію дати, форми, місця проведення заходу, кількість відвідувачів, вказується на платній чи безоплатній основі влаштовувався захід. В розділі «Клубні формування» вказується назва формування, кількісний склад, кількість виступів, прізвище керівника. При наявності методичної служби заклад фіксує мережу, що обслуговує служба, навчання та підвищення кваліфікації з фіксацією дати

навчання, теми навчання, кількість осіб, що підвищили кваліфікацію. В наступних розділах фіксується матеріально-технічні можливості закладу, фінансова діяльність та кадрове забезпечення [12].

Висновки. Функціонування клубних закладів ґрунтується на широкій нормативно-правовій базі. На законодавчому рівні регулюються такі питання: засади, на яких створюються клубні заклади, визначено особливості діяльності та пріоритетні напрями функціонування закладів культури клубного типу; акцентована увага на базовому аспекті існування клубів – фінансуванні, визначено, крім бюджетних (чи з місцевих коштів), і додаткові джерела фінансування, що в умовах ринку і конкуренції є необхідним, оскільки робить їх більш самостійними, гнучкими і чутливими до вимог та потреб часу. Клубними закладами пропонується широкий перелік платних послуг населенню. Він затверджується спеціальною урядовою постановою. Унормуванню підлягало і питання забезпечення самими закладами культури і доступності та можливості кожному отримати хоча б мінімальний набір безкоштовних культурних послуг. Необхідний мінімальний «культурний кошик» зафіксований в офіційних документах. Законодавчо надано право закладам культури на міжнародне культурне співробітництво, виписано види та форми такого співробітництва. З огляду на важливість і відповідальність, що покладається на керівника клубного закладу, законодавчо детально прописані вимоги до особи, яка претендує на посаду, процедура обрання, проходження конкурсу і укладання контракту. Звертається увага законодавця на обов'язковість і регулярність вдосконалення професійних компетентностей фахівців, прописані різноманітні способи підвищення кваліфікації працівників галузі культури. Контроль над виконанням планових зобов'язань детально розписаний і стосується всіх сторін діяльності закладів. Все це сприяє ефективній роботі клубних закладів.

Утім, варто зазначити, що певні нормативні акти потребують оновлення. Так, норми забезпечення населення закладами культури, а це переважно клуби і бібліотеки, затверджені ще в 1998 р. Сучасний варіант соціальних нормативів, представлений Урядом 2021 року, через початок повномасштабного вторгнення не був прийнятий. Потребує удосконалення і питання фінансування клубних закладів комунальної форми власності. Традиційно на культуру не вистачає коштів, вона фінансується за залишковим принципом. Перекладання утримання закладів культури на місцеві бюджети не завжди дає позитивні результати. Потрібні зобов'язуючі місцеву владу заходи: чітке визначення частки коштів з місцевих громад на підтримку діяльності клубних закладів.

На сьогодні діяльність багатьох закладів культури і мистецтва регулюється окремими законами: «Про музеї та музейну страву», «Про бібліотеки і бібліотечну справу», «Про театри і театральну справу» та ін. Відсутність закону щодо клубних закладів розмиває, применшує їхнє соціокультурне значення, робить їх другорядними серед інших закладів галузі, попри потужну мережу і беззаперечну перевагу в справі надання культурних послуг населенню.

Список використаної літератури

1. Довідник кваліфікаційних характеристик професій працівників*: Наказ Міністерства культури і мистецтв України* від 14.04.2000. № 168. Вип. 81. «Культура та мистецтво». URL: https://zakon. rada.gov.ua/rada/show/v0168280-00#Text (дата звернення: 15.08.2024).

2. Конституція України: станом на 3.09. 2019. *Відомості Верховної Ради України.* № 38. 2019. URL: https://mcip.gov.ua/files/pdf/123456789.pdf (дата звернення: 14.08.2024).

3. Про внесення змін до Закону України «Про культуру» щодо загальних засад надання населенню культурних послуг: *Закон України* від 29 квітня 2021 р. № 1432-IX. *Відомості Верховної Ради України*. 2021. № 31. ст. 246.

4. Про внесення змін до Порядку формування базової мережі закладів культури: *Постанова Кабінету Міністрів України* від 1.12.2023 р. URL: https:// zakon.rada.gov.ua/laws/show/1261-2023-% (дата звернення: 28.08.2024).

5. Про державні соціальні стандарти та державні соціальні гарантії: *Закон України* від 5 жовтня 2000 року. № 2017-III. редакція від 26.06.2024. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2017-14#Text (дата звернення: 22.08.2024).

6. Про затвердження Державних соціальних нормативів забезпечення населення клубними закладами в Україні: (Проєкт) *Постанова Кабінету Міністрів України.* URL: mcip.gov.ua/files/word/%D0%BF% D0%(дата звернення: 14.08.2024).

7. Про затвердження Державного стандарту надання безоплатних послуг клубними та бібліотечними закладами культури державної та комунальної форм власності: *Наказ Міністерства культури України* від 15.10.2013 № 983. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1966-13#Text (дата звернення: 14.08.2024).

8. Про затвердження переліку платних послуг, які можуть надаватися державними і комунальними закладами культури, що не є орендою: *Постанова Кабінету Міністрів України* від 2 грудня 2020 р. № 1183. URL: https:// zakon.rada.gov.ua/laws/show/1183-2020 (дата звернення: 12.08.2024).

9. Про затвердження плану заходів щодо реалізації Концепції реформи фінансування системи забезпечення населення культурними послугами: *Розпорядження Кабінету Міністрів України* від 5 січня 2021 р. № 1. Редакція від 16.12.2022 URL: zakon.rada.gov.ua/laws/show/1-2021-%D1%80#n8 (дата звернення: 24.08.2024).

10. Про затвердження Порядку формування на конкурсній основі кадрового складу художнього та артистичного персоналу державних та комунальних закладів культури: *Наказ Міністерства культури України* від 01.07.2016 № 497. Редакція від 27.08.2021, підстава 1063-21. URL: zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1029-16#n16 (дата звернення: 16.08.2024).

11. Про затвердження примірних штатних нормативів клубних закладів, центрів народної творчості, парків

культури та відпочинку та інших культурно-освітніх центрів і установ державної та комунальної форми власності сфери культури: *Наказ Міністерства культури України* від 14 грудня 2011р. N 767/0/16. URL: https://ips.ligazakon.net/document/MUS16974 (дата звернення: 27.08.2024).

12. Про затвердження форми звітності № 7-НК (річна) та Інструкції щодо її заповнення, форми звітності № 7-НК (зведена річна) та Інструкції щодо її заповнення: *Наказ Міністерства культури України* від 18.06.2019 № 478. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0770-19#Text (дата звернення: 27.08.2024).

13. Про культуру: Закон України від 14.12.2010 р. № 2778-VI. URL: https:// zakon.rada.gov.ua/laws/show/389 (дата звернення: 26.08.2024).

14. Про нормативи забезпечення населення клубними закладами: *Постанова Кабінету Міністрів України* від 12 листопада 1998 р. № 1775. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1775-98 (дата звернення: 24.08.2024).

15. Про правовий режим воєнного стану: Закон України від 12 травня 2015 року № 389-VIII., редакція від 30.06.2024. URL: https:// zakon.rada.gov.ua/laws/show/389-19#Text (дата звернення: 26.08.2024).

16. Про схвалення Концепції реформування системи забезпечення населення культурними послугами: *Розпорядження Кабінету Міністрів України* від 23 січня 2019 р. № 27-р., редакція від 06.01.2023. URL: https:// zakon.rada.gov.ua/laws/show/27-2019-% (дата звернення: 26.08.2024).

References

1. Dovidnik kvalifikaciinih profesii pracivnikiv: *Nakaz Ministerstva kulturi i mistetctva Ukrainy* vid 14.04.2000. № 168. Vipusk 81. «Kultura ta mistetstvo. URL: https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0168280-00#Text [in Ukrainian].

2. Konstituciya Ukrainy: stanom na 3.9. 2019. *Vidomosti Verhovnoi Radi Ukrainy*. 2019. № 38. URL: https://mcip.gov.ua/files/pdf/123456789.pdf / [in Ukrainian].

3. Pro vnesennya zmin do Zakonu Ukrainy «Pro kulturu» shchyodo zagalnih zasad nadannya naselennyu kulturnih poslug: *Zakon Ukrainy* vid 29 kvitnya 2021. № 1432-IX. *Vidomosti Verhovnoi Radi Ukrainy.* 2021. № 31 [in Ukrainian].

4. Pro vnesennya zmin do Poryadku formuvannya bazovoy merezhi zakladiv kulturi: *Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 1 grudnya* 2023. № 1261. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1261-2023-%D0%BF#Text [in Ukrainian].

5. Pro derzhavni socialni standarti ta derzhavni socialni garantii: *Zakonu Ukrainy vid* 5 zhovtnya 2000 r. № 2017-III.redakciya vid 26.06.2024. URL: https:// zakon.rada.gov.ua/laws/show/2017-14#Text [in Ukrainian].

6. Pro zatverdzhennya Derzhavnih socialnih normativiv zabezpechennya naselennya klubnimi zakladami v Ukrainy: (Proekt) *Postanova Kabinetu Ministhiv Ukrainy.* URL: mcip.gov.ua/files/word/%D0%BF%D0%BE%D1%81%D1%82[in Ukrainian].

7. Pro zatverdzhennya Derzhavnogo standartu nadannya bezoplarnih poslug klubnimi ta bibliotechnimi zakladami kulturi derzhavnoi ta komunalnoi form vlasnosti: *Nakaz Ministerstva kulturi Ukrainy* vid 15.10.2013 № 983. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1966-13#Text [in Ukrainian].

8. Pro zatverdzhennya pereliku platnih poslug, yaki mozhut nadavatisya derzhavnimi ta komunalnimi zakladami kulturi, shcho ne e orendoyu: *Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy* vid 2 grudnya 2020r. № 1183. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1183-2020-%D0%BF#Text [in Ukrainian].

9. Pro zatverdzhennya planu zahodiv shchodo realizacii Koncepcii reformi finansuvannya sistemi zabezpechennya naselennya kulturnimi poslugami *pozporyadzhennya Kabinetu Ministriv Ukrainy* vid 5 sichnya 2021 r. №1. Redakciya vid 16.12.2022 URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1-2021 [in Ukrainian].

10. Pro zatverdzhennya Poryadku formuvannya na konkursnii osnovi kadrovogo skladu hudozhnogo ta artistichnogo personal derzhavnih ta komunalnih zakladiv kulturi: *Nakaz Ministerstva kulturi Ukrainy* vid 01.07.2016 № 497. Redakciya vid від 27.08.2021. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1029- [in Ukrainian].

11. Pro zatverdzhennya primirnih shtatnih normativiv klubnih zakladiv, centriv narodnoi tvorchosti, parkiv kulturi ta vidpochinku ta inshih kulturno-osvitnih centriv i ustanov derzhavnoi ta komunalnoi formi vlasnosti sferi kulturi: *Nakaz Ministerstva kulturi Ukrainy* vid 14 grudnya 2011p. N 767/0/16. URL: ips.ligazakon.net/document/MUS16974 [in Ukrainian].

12. Pro zatverdzhennya formi zvitnosti № 7-NK (richna) ta Instrukcii shchodo ii zapovnennya: *Nakaz Ministerstva kulturi Ukrainy* vid 18.06.2019 № 478. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0770-19#Text [in Ukrainian].

13. Pro kulturu : *Zakon Ukrainy* vid 14 grudnya 2010 r. № 2778-VI. Redakciya vid 30.06.2024. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/389-19#Text [in Ukrainian].

14. Pro normative zabezpechennya naselennya klubnimi zakladami: *Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy* vid 12 listopada 1998r. № 1775. URL: https:// zakon.rada.gov.ua/laws/show/1775-98-%D0%BF#Text [in Ukrainian].

15. Pro pravovii rezhim voennogo stanu: *Zakon Ukrainy* vid 12 travnya 2015 r. № 389-VIII, redakciya vid від 30.06.2024. URL: https://zakon.rada.gov.ua/law [in Ukrainian].

16. Pro chvalennya Koncepcii reformuvannya sistemi zabezpechennya naselennya kulturnimi poslugami: *Rozporyadzhennya Kabinetu Ministriv Ukrainy* vid 23 sichnya 2019r. № 27-p., redakciya vid 06.01.2023. URL: https:// zakon.rada.gov.ua/laws/show/27-2019-%D1%80#n10 [in Ukrainian].

FUNCTIONING OF CULTURE CLUB INSTITUTIONS IN THE CONDITIONS OF THE MODERN LEGAL FIELD

Iryna VILCHYNSKA – D. Sc. in Political studies, professor,
Kyiv University of Culture;
Anna SVIATNENKO – PhD in Historical Sciences, Associate Professor,
National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv;
Maria STAKHOVSKA – Master's student of the Department
of Art Management and Event Technologies, National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv

An attempt was made to comprehensively investigate the main legislative acts regulating the activities of cultural institutions; by-laws regulating financing, personnel policy and material and technical support of club institutions were considered; analyzed the weaknesses of the current legislation, which complicate the activities of club-type cultural institutions; recommendations on improving the legal support of the activities of club institutions were developed.

Key words: club-type cultural institutions, legal framework, cultural services

UDC 37.03:35.077

FUNCTIONING OF CULTURE CLUB INSTITUTIONS IN THE CONDITIONS OF THE MODERN LEGAL FIELD

Iryna VILCHYNSKA – D. Sc. in Political studies, professor,
Kyiv University of Culture;
Anna SVIATNENKO – PhD in Historical Sciences, Associate Professor,
National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv;
Mariia STAKHOVSKA – Master's student of the Department
of Art Management and Event Technologies, National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv

The urgency of the problem. In the conditions of reforming the legal system of Ukraine, decentralization and integration into the European space, club institutions are faced with the challenges of insufficient funding, outdated material and technical base and unregulated aspects of some activities. The relevance of the study is determined by the need to improve the legislation to ensure the stable operation of these institutions, increase their social role and adapt to modern cultural and legal realities.

The research methodology is based on the application of a systemic approach and a set of the following methods: comparative, analytical, cultural – for comprehensive coverage of the outlined issues and the formulation of substantiated conclusions.

The scientific novelty consists in a comprehensive analysis of the modern legal field of the functioning of cultural club institutions in Ukraine, taking into account the latest legislative changes and reforms.

Conclusions. The functioning of club establishments is based on a broad regulatory and legal basis. At the same time, it is worth noting that certain normative acts need to be updated, they are outdated. Thus, the norms of providing the population with cultural institutions, which are mainly clubs and libraries, were approved back in 1998. The issue of financing club institutions of communal form of ownership also needs improvement. Shifting the maintenance of cultural institutions to local budgets does not always yield positive results. We believe that certain binding factors for local authorities are needed: a clear definition of the share of funds from local communities that should go to support the activities of club institutions. Today, the activities of many institutions of culture and art are regulated by separate laws. The absence of a law regarding club institutions blurs and diminishes their socio-cultural significance, making them secondary among other institutions of the industry, despite their powerful network and indisputable advantage in providing cultural services to the population.

Key words: club-type cultural institutions, legal framework, cultural services.

Стаття надійшла до редакції 3.04.2025
Отримано після доопрацювання 22.01.2025
Прийнято до друку 21.01.2025

УДК 008:069:791.2:005.93/.94

ЗАКЛАДИ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ : ІННОВАЦІЙНЕ УПРАВЛІННЯ, КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ І КРЕАТИВНІ ФОРМИ ДОЗВІЛЛЯ

Віктор ШОСТАК – кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри культурології,
Волинський національний університет ім. Лесі Українки, Луцьк,
https://orcid.org/0000-0002-4837-9633
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.984
shostakvictor4@gmail.com
Ольга МОСКВИЧ – кандидат філософських наук, доцент, завідувач кафедри культурології,
Волинський національний університет ім. Лесі Українки, Луцьк,
https://orcid.org/0000-0001-6964-7863
olha.mod@gmail.com
Наталія СТОЛЯРЧУК – кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри культурології,
Волинський національний університет ім. Лесі Українки, Луцьк,
https://orcid.org/0000-0003-4331-7051
natalia100lyarchyk@gmail.com

Метою статті є дослідження інноваційних підходів до управління закладами культури та мистецтв в Україні, аналіз існуючих культурних практик та виявлення перспективних креативних форм дозвілля в контексті сучасних соціально-економічних трансформацій. Також є важливим прагнення визначити потенціал культури як ефективного інструменту для подолання кризових явищ, стимулювання соціально-економічного зростання на місцевому рівні та забезпечення різноманітних і змістовних форм дозвілля для громадян. *Методологія* визначається поставленою метою та ґрунтується на комплексному застосуванні низки наукових методів. Описовий метод

© Шостак В., Москвич О., Столярчук Н., 2025 р.

застосовано для розгляду специфіки та характерних рис існуючих моделей управління, культурних і дозвіллєвих практик у закладах культури. Системний метод забезпечив цілісне розуміння взаємозв'язку між різними елементами управління, культурними пропозиціями та формами дозвілля. Метод узагальнення сприяв формулюванню висновків щодо ефективних інноваційних стратегій та перспективних напрямів розвитку закладів культури та мистецтв.

Результати дослідження підкреслюють домінуючу роль місцевих громад в управлінні більшістю закладів культури в Україні, що є важливою основою для ефективної реалізації культурної політики на регіональному рівні та врахування місцевих особливостей. Хоча децентралізоване управління сприяє більшій залученості громади до культурного життя та цільовому використанню коштів місцевих бюджетів, у статті виявлено низку системних проблем, що гальмують повноцінний розвиток культурної сфери. До них належать нерівномірне фінансове забезпечення в різних регіонах, недостатня кваліфікація управлінських кадрів на місцевому рівні, брак належної координації між загальнонаціональною та місцевою культурною політикою та недостатня увага до збереження національної культурної спадщини. Наголошено на відсутності системної державної культурної політики, яка б адекватно оцінювала ситуацію, враховувала інтереси всіх зацікавлених сторін та відповідала світовим тенденціям.

Представлено аналіз поточного стану та викликів в управлінні закладами культури та розвитку культурних практик в Україні, пропонуючи розуміння інноваційних підходів та потенціалу культури для соціально-економічного розвитку на місцевому рівні; висвітлено потенціал проєктів міжнародної співпраці, таких як ініціатива Ради Європи «Створення культурного капіталу» та розробка Культурного порталу, як нових інструментів культурного обміну та розвитку в Україні. Матеріали статті можуть бути корисними для освітян, політиків та культурних менеджерів у розробці нових стратегій управління й фінансування закладів культури, сприяння креативним формам дозвілля та посилення ролі культури в місцевому соціально-економічному розвитку.

Ключові слова: заклади культури, мистецтво, інноваційне управління, культурні практики, креативні форми дозвілля, децентралізація, культурна політика, фінансування, міжнародна співпраця.

Постановка проблеми. Сучасний етап розвитку українського суспільства характеризується складними соціально-економічними трансформаціями, які безпосередньо впливають на сферу культури та мистецтв. Незважаючи на значний культурний потенціал країни та багату історичну спадщину, галузь стикається з низкою системних проблем, що гальмують її повноцінний розвиток та обмежують її здатність відігравати ключову роль у соціальній згуртованості, економічному зростанні, формуванні національної ідентичності та організації змістовного дозвілля громадян. Навіть якщо залишимо за дужками фактор російсько-української війни, то окреслені проблеми потребують як нагального вирішення, так і формування стратегічних підходів до їх систематизації та ефективного розв'язання [16].

Однією з найбільш гострих проблем є кризовий стан окремих ключових секторів культури, таких як кіновиробництво, книговидання, музейна справа та театральне мистецтво, які потребують невідкладних реформ та оновлення [3]. Паралельно з цим, існує нагальна потреба у трансформації застарілих методів управління культурною сферою, перегляді принципів її фінансування та впровадженні ефективних механізмів стратегічного планування, що відповідають сучасним викликам та світовим тенденціям, а також враховують зростаючу потребу у різноманітних та креативних формах дозвілля [17].

У цьому контексті постає питання про потенціал культури як дієвого інструменту для подолання негативних тенденцій, стимулювання соціально-економічного зростання та створення привабливого середовища для проживання та інвестицій на місцевому рівні, а також забезпечення різноманітних й інноваційних форм дозвілля, що відповідають потребам сучасного суспільства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить про зростаючий інтерес науковців та практиків до питань управління культурою, розвитку культурних індустрій, ролі культури в соціально-економічному розвитку територій та організації дозвіллєвої діяльності.

Проблеми правового та інституційного забезпечення культурної політики в Україні лягли в основу аналітичної доповіді Здіорука С., Литвиненко О. та Розумної О. [6]. Валевський О. обґрунтовує необхідність розвитку культурних та креативних індустрій як один із пріоритетів одним із пріоритетів культурної політики держави [4]. Нова парадигма культурної політики у контексті викликів сьогодення стала предметом наукового зацікавлення Шевченко М. [19]. Максимовська Н. та Жолудь О. вивчають менеджмент «культури як механізм втілення культурних сенсів та форматів в умовах нестабільності та необхідності подальшого культуротворення нашої держави та нації [13; 158]. Ялоха Т., Білан В., Громадський Р. запропонували «модель аналізу впливу негативних факторів на функціонування світової економіки, в основу якої покладено показник відносного ризику» [21; 1] крізь призму розвитку креативних індустрій, з акцентом на післявоєнній відбудові України. Копієвська О. вивчала трансформаційні процеси національних культурних практик на межі XX-XXI ст., розглядаючи їх крізь призму глобальних впливів та регіональних сценаріїв [8]. Інноваційні підходи та запровадження інноваційних технологій у сучасному мистецтві аналізували Бистрякова В., Осадча А. і Пільгук О. [1].

Навіть побіжний огляд наукових напрацювань, пов'язаних із тематикою статі, надає уявлення про увагу науковців до різноманітних аспектів функціонування культурної сфери України, зокрема, пов'язаних

із питаннями управління, розвитком креативних індустрій, правовою базою формування та вдосконалення державної культурної політики та загалом ролі культури в суспільно-економічному розвитку.

Мета статті полягає у дослідженні інноваційних підходів до управління закладами культури та мистецтв в Україні, аналізі існуючих культурних практик і виявленні перспективних креативних форм дозвілля в контексті сучасних соціально-економічних трансформацій. Матеріал статті прагне визначити потенціал культури як інструменту для подолання кризових явищ, стимулювання соціально-економічного зростання на місцевому рівні та забезпечення різноманітного й змістовного дозвілля громадян.

Методологія даного дослідження, спрямованого на вивчення інноваційних підходів до управління закладами культури та мистецтв, аналізу культурних практик і креативних форм дозвілля, визначається поставленою метою та ґрунтується на комплексному застосуванні низки наукових методів. Зокрема, описовий метод дозволив розглянути специфіку та характерні риси існуючих моделей управління, культурних і дозвіллєвих практик у закладах культури. Методи емпіричного дослідження, такі як спостереження за процесами в культурних інституціях та порівняння різних моделей управління і форм діяльності, надають інформацію для аналізу. Застосування системного методу забезпечило цілісне розуміння взаємозв'язку між різними елементами управління, культурними пропозиціями та формами дозвілля. Метод узагальнення сприяв формулюванню висновків щодо ефективних інноваційних стратегій й перспективних напрямів розвитку закладів культури і мистецтв.

Виклад основного матеріалу. Реформування галузі культури охоплює широкий спектр заходів. Це включає необхідність реформувати галузі, що переживають кризу, такі як кіно, книговидання, музеї та театри. Також це передбачає трансформацію методів управління культурною сферою, фінансування та планування. Проте найважливіші зміни відбуваються на рівні місцевих громад, де люди отримують основні культурні послуги, де вони проживають і працюють, і де навколишнє середовище впливає на їхнє самовдосконалення або змушує їх шукати кращих умов в інших місцях.

Особливо сільські райони та малі міста України стикаються з проблемою відтоку талантів до обласних центрів, столиці та за кордон. Культура може допомогти вирішити цю ситуацію, якщо реформи отримають підтримку на місцевому та центральному рівнях і взаємодіють із розвитком інших галузей, стаючи ключовим компонентом стратегії загального розвитку громади. Ці реформи можуть призвести до прямих соціально-економічних результатів, таких як зростання підприємництва, збільшення кількості робочих місць і місцевих доходів, а також створення привабливих умов для жителів і туристів. Навіть певні місцевості можуть стати більш привабливими для інвестицій як зсередини країни, так і з-за її меж. У Європі використання культурного потенціалу на муніципальному рівні вже довело свою ефективність у збільшенні доходів та соціально-економічного розвитку [7; 15].

Забезпечення доступу громадян до культурних цінностей та створення сприятливого культурного середовища є важливими складовими сталого розвитку будь-якої держави. В Україні, як і багатьох інших країнах, управління культурними установами значною мірою децентралізоване, що відображає історичні та соціально-політичні трансформації останніх десятиліть [5]. Переважна більшість закладів культури в Україні перебуває під управлінням місцевих громад. Комунальні заклади культури, які фінансуються з місцевих бюджетів, налічують 45,8 тис. од., або 98,5% від загальної кількості закладів культури в Україні. Таким чином, культурна політика окремих регіонів та країни загалом найбільш ефективно реалізується на місцевому рівні. Однак існують проблеми, які місцеві органи влади не можуть вирішити самостійно.

Зазначимо, що, по-перше, децентралізація управління культурною сферою сприяє кращому врахуванню місцевих потреб та культурних особливостей. Органи місцевого самоврядування, будучи ближчими до громади, мають змогу оперативно реагувати на запити населення, підтримувати унікальні місцеві традиції та ініціативи. Це може призвести до більш різноманітного та інклюзивного культурного ландшафту, де кожен регіон має можливість розвивати власну культурну ідентичність. По-друге, управління установами культури на місцевому рівні може сприяти активнішій участі громади у культурному житті. Залучення мешканців до прийняття рішень щодо діяльності культурних центрів, бібліотек, музеїв та інших закладів може підвищити їхню зацікавленість та відповідальність за збереження і розвиток культурної спадщини. По-третє, фінансування культурних установ із місцевих бюджетів може забезпечити більш цільове використання коштів, спрямоване на задоволення нагальних потреб конкретної громади. Це дозволяє місцевим органам влади визначати пріоритетні напрями розвитку культури, враховуючи соціально-економічну ситуацію та культурний потенціал регіону [2].

Однією з ключових проблем є нерівномірність фінансового забезпечення культурних установ у різних регіонах. Місцеві бюджети мають різний рівень наповненості, що безпосередньо впливає на можливості фінансування культурних ініціатив, утримання інфраструктури та оплату праці працівників культури. Це може призвести до значних диспропорцій у доступі до культурних послуг між громадами. Іншою важливою проблемою є недостатня кваліфікація управлінських кадрів на місцевому рівні у сфері

культури. Ефективне управління установами культури вимагає спеціальних знань та навичок у галузі культурної політики, менеджменту, фандрайзингу та маркетингу. Не завжди місцеві органи влади мають достатньо ресурсів для залучення та утримання висококваліфікованих фахівців. Крім того, існує потреба у координації культурної політики на національному та місцевому рівнях. Відсутність чіткої стратегії та узгоджених пріоритетів може призвести до розпорошення зусиль та неефективного використання ресурсів. Необхідна розробка національних програм підтримки культури, які б враховували регіональні особливості та сприяли обміну досвідом між різними громадами [14]. Також важливим аспектом є збереження та популяризація національної культурної спадщини, що має загальнодержавне значення. Фінансування та управління великими музеями, історичними пам'ятками та іншими об'єктами національного значення часто вимагає значних інвестицій та спеціалізованої експертизи, що може бути непосильним для окремих місцевих громад [20].

На жаль, в Україні відсутня системна культурна політика, яка б дбала про послідовність, адекватно оцінювала ситуацію і враховувала інтереси всіх суб'єктів, а також була б орієнтована на світові тенденції. Протягом останнього десятиліття основною метою було збереження наявної мережі закладів культури; і хоча цього вдалося досягти, це сталося за певних втрат у чисельності клубів та бібліотек. Однак, такий підхід мав свою ціну: потужна мережа закладів культури, яка могла б бути прикладом для інших країн, була навмисно затримана в розвитку. Така тенденція зберігається й далі. Місцеві бюджети змушені спрямовувати кошти з усіх програм розвитку на покриття видатків, пов'язаних із поточною політикою, зокрема на зарплату працівників культури та оплату комунальних послуг. Незважаючи на загальне збільшення фінансування культури з місцевих бюджетів трансферти з державного бюджету покривають лише майже 60% потреб у зарплаті працівників культури, які фінансуються з місцевих бюджетів. Це призводить до того, що зарплата працівників культури є однією з найнижчих серед бюджетних працівників, а в деяких випадках зводиться до 0,5 мізерної ставки. У 2003 році різні адміністративні одиниці виділяли різний рівень коштів на оплату праці, комунальні послуги та енергоносії. Наприклад, у сільських бюджетах ці видатки становили 89,2%, у селищах – 80,5%, у містах районного значення – 66,9%, у районах – 83%, у містах республіканського (АРК) та обласного значення – 75,6%. Слід зауважити, що більшість клубних закладів у сільських місцевостях (понад 90% у деяких селах) не має опалення [15; 112].

Ця тенденція небезпечна для розвитку культури на місцевому рівні, оскільки існує кілька проблем, що впливають на культуру, які можна поділити на три головні групи. Однією з основних причин погіршення ситуації з фінансуванням закладів культури на місцевому рівні є використання формульного підходу до розподілу трансфертів із державного бюджету на культурну сферу. На жаль, це не завжди правильна думка, оскільки формула є лише одним інструментом розподілу бюджетних коштів, який допомагає зробити процес прозорим та об'єктивним. Крім того, важливо зазначити, що формула орієнтує розподіл коштів на культурні послуги на одного мешканця, забезпечуючи кожного громадянина, незалежно від місця проживання, державною конституційною послугою. Однак ця формула потребує поліпшення й удосконалення, особливо щодо визначення видатків на культуру.

Французький професор Ж. Марку, у своєму звіті «Фінансові умови процесу децентралізації в Україні після прийняття Бюджетного кодексу» (2004 р.), розглядає кілька ключових питань, пов'язаних зі зміною методу обчислення видаткових потреб на утримання культурної спадщини. Він вказує, що розрахунковий показник, який використовується в формулі (постанова № 1382, пункт 36), ґрунтується на чисельності населення адміністративно-територіальних одиниць та фінансових нормативах бюджетного забезпечення на одного жителя. Однак, цей показник не враховує деякі важливі аспекти: він не враховує типову функцію збереження культурної спадщини, яка є важливою складовою для міст і областей, що опікуються такими цінностями. Не враховує типові інвестиційні потреби, через що у разі нестачі коштів вони ігноруються. Таким чином, показник охоплює лише зарплати, не забезпечуючи достатньої підтримки для інших аспектів. Такий механічний підхід до визначення видатків на мистецтво і культуру в містах і областях призводить до постійного недофінансування цих сфер. Це особливо шкодить культурній спадщині, яка має особливу вагомість і потребує значного утримання, але підтримується лише на рівні середніх видатків, що зробленою методикою не має сенсу [12]. До того ж, ці розрахунки були здійснено у відносно віддаленому часі, а нинішня ситуація докорінно змінилася.

Проте це лише частина проблеми. Для впровадження прогресивної системи фінансування, необхідно також зрозуміти, який обсяг ресурсів потрібен для забезпечення мінімальних соціальних послуг у галузі культури на місцевому рівні, що гарантуються конституцією. Це передбачає чітке визначення переліку та обсягу стандартів, а також встановлення показників для оцінки їх реалізації. Все це дозволить удосконалити порядок формування та обґрунтування видатків на культуру і мистецтво, які беруться до уваги у міжбюджетних відносинах. Окрім того, система управління видатками також потребує удосконалення. Це можна здійснити, підвищивши ефективність через перехід від фінансування

установ за кошторисним методом до фінансування за методом культурних послуг, що надаються для визначеного контингенту одержувачів (нормативний метод). Також можуть бути запроваджені додаткові форми бюджетного фінансування, такі як проєктне фінансування або фінансування «на відстані витягнутої руки», які практикується у світі й становлять значну частку загального обсягу фінансування. Ці заходи допоможуть покращити фінансове забезпечення культури та мистецтва в Україні, сприяючи кращому використанню ресурсів та забезпеченню розвитку цих сфер на місцевому рівні.

Фінансування культури на місцевому рівні тісно пов'язане з другою групою проблем, а саме з розвитком ефективної взаємодії на вертикальному та горизонтальному рівнях. Це означає, що необхідно створити плідний зв'язок між місцевим самоврядуванням та центральною владою, який дозволить спільно приймати й втілювати політичні рішення, спрямовані на формування єдиної політики в галузі культури. Однак, можливо, найбільш актуальні проблеми стосуються самого творчого процесу і тих, хто створює культурний продукт. Тут мова йде про необхідність заохочення та підтримки творчості, встановлення справедливої системи винагород, забезпечення доступу до аудиторії та ринків збуту, можливостей просування ідей, творів, а також збереження та розвиток народних традицій та поширення інформації. Якщо творчі люди не відчувають підтримки та затишку у своїй домівці й вирушають у пошуках кращих можливостей деінде, то будь-які реформи на території не матимуть сенсу і не принесуть бажаних результатів.

Для вирішення зазначених проблем потрібно використовувати сучасні підходи, ґрунтовані на науковому аналізі та найкращих світових практиках. Протягом понад року, експертно-аналітична група, що діяла при Комітеті Верховної Ради з питань культури та духовності, працювала над проєктом Концепції державної політики в галузі культури на найближчі роки. Виявилося, що відсутність єдиної новаторської ідеї, що могла б об'єднати різні групи та суб'єкти культурної сфери, ускладнює прийняття єдиної координованої стратегії. Тому розробники концепції запропонували проєкт політичних заходів, спрямованих на те, щоб здійснити якісно новий перехід до розуміння та реалізації культурної політики [15].

Серед запропонованих заходів є проведення наукового дослідження проблем на різних рівнях протягом двох років, широке національне обговорення актуальних питань культури, вивчення світового досвіду та розробка моделей розвитку. Така модель є результатом реалізації проєкту, який здійснювався Інформаційно-аналітичним центром «Демократія через культуру» та став частиною ширшого проєкту Ради Європи під назвою «Створення культурного капіталу». Завдяки зусиллям центру, унікальний підхід до розвитку окремих міст та районів України став можливим, спрямованим на використання культурних та людських ресурсів. Новаторство полягає в тому, що кожна місцева громада має можливість самостійно створити найвигіднішу для неї модель розвитку за допомогою сучасних знань, підходів, методів, практик та інструментів. Важливо зазначити, що це не є загальним шаблоном; натомість, проєкт надає гнучкий набір інструментів, які дозволяють враховувати особливості кожної місцевої громади. Ініціатива такого розвитку проводиться у межах інноваційного проєкту та містить експертну підтримку вітчизняних та міжнародних спеціалістів, а також співпрацю з аналогічними місцевими громадами Європи. Проведено відкритий та конкурсний відбір учасників проєкту. Майже 800 міст і районів України виявили бажання брати участь, але лише десята частина продемонструвала інтерес до можливостей відновлення та розвитку за допомогою «культурних» ресурсів. Це свідчить про значний творчий потенціал наших місцевих громад, який ще не був повністю використаний. Тому необхідно працювати над розробкою та реалізацією цих потенційних можливостей.

На практиці виявлено, що успішний розвиток місцевих громад через «культурні» ресурси та створення культурних індустрій передбачає наявність трьох передумов. По-перше, необхідність змін, які можуть виникнути внаслідок економічної та соціальної кризи, а також небажання жити в існуючому становищі місцевої громади. По-друге, присутність ініціативних людей, які здатні запроваджувати та здійснювати зміни. І, нарешті, готовність місцевої влади підтримувати або призначати лідерів, здатних проводити такі зміни.

Однак, виявилося, що не всі місцеві керівники підтримують ініціативи, особливо ті, що стосуються розвитку культури. Така неактивність, особливо щодо культурної сфери, стала випробуванням для пілотних міст і районів, оскільки проєкт передбачав, що ініціатива має йти від місцевого керівництва. У результаті обрано 15 учасників, серед яких вісім міст і сім районів із десяти областей України. Ці місцеві громади виявили інтерес до можливостей відновлення та розвитку через «культурні» ресурси, і їх готовність очолити зміни стала важливим фактором у їхньому відборі. Загалом, міста та райони, що були обрані до проєкту, стали прикладом успішної реалізації культурних проєктів для відновлення та підвищення свого розвитку [18].

Для керівників цих міст і районів проведено чотири тренінги, що включали три основні модулі: «Культурна та інформаційна політика», «Стратегія управління культурними ресурсами» і «Бюджетна політика і фінансування». Під час цих тренінгів мери пілотних міст, голови райрад або

райдержадміністрацій та начальники місцевих управлінь культури отримали знання та навички, що дозволили їм:

1. Виявляти наявні культурні ресурси та проводити аналіз внутрішніх та зовнішніх чинників, що впливають на культурний та соціально-економічний розвиток громади, зокрема за допомогою SWOT-аналізу.

2. Розглядати проблеми та розробляти шляхи їх вирішення, формувати стратегічні плани культурного розвитку і створювати політику культурного розвитку та її інформаційне забезпечення.

3. Здійснювати маркетингові дослідження та розробляти бренд для певної території. Ці знання допомогли місцевим керівникам переглянути проблеми фінансування та зробити пропозиції щодо стандартів мінімальних соціальних послуг у сфері культури. Ці пропозиції були передані до профільного комітету Верховної Ради.

Окрім того, керівники пілотних міст і районів почали залучати до тренінгів та реалізації інноваційного проєкту місцевих начальників фінансових та економічних управлінь, що сприяло міжгалузевій співпраці у виробленні стратегії місцевого розвитку.

На центральному рівні до зусиль Комітету з питань культури та духовності та двох громадських організацій приєдналися галузеві міністерства, зокрема Мінкультури, Міністерство економіки та з питань євроінтеграції, МЗС, Міністерство праці та соціального забезпечення України. Все це зробило проєкт цікавим для Ради Європи, де вважають, що такий український міжвідомчий підхід може стати моделлю для інших країн.

Проєкт «Створення культурного капіталу» Ради Європи спрямований на вирішення спільних проблем, що є характерними для більшості країн колишнього соціалістичного табору. Ці проблеми включають фінансування, відсутність послідовної політики культурного розвитку, недостатню підготовку кадрів до нових економічних умов, нерозвиненість інфраструктури сфери послуг, інформаційну замкненість та інші. Для їх вирішення необхідно об’єднати зусилля та залучити різні рівні управління та галузі влади. Україна активно долучилася до цього проєкту, включивши 15 пілотних міст і районів, що є найбільшим числом порівняно з іншими країнами Європи [9].

Для успішної реалізації таких інноваційних зусиль необхідна взаємодія різних органів та інституцій. Тому Комітет Верховної Ради України з питань культури та духовності рекомендує впровадження державних міжвідомчих програм аналітичних досліджень, спрямованих на культурні ресурси та регіональний розвиток, а також реформування культурної сфери на основі позитивного досвіду пілотних міст і районів.

Проєкт Ради Європи має три основні напрями: створення мапи культурних ресурсів та їх оцінка, розвиток культурних ресурсів і культурних індустрій, а також створення агентств культурного розвитку на місцевому, національному та міжнародному рівнях. Цей проєкт є першим широкомасштабним проєктом Ради Європи в Україні, тому він має особливу важливість. Основною метою проєкту є підтримка місцевих виробників культурних продуктів, сприяння їхньому виходу на національні та міжнародні ринки. Електронний Культурний портал стане одним із важливих інструментів, що об'єднуватиме мережу партнерських громад із різних країн Європи [11; 10].

Створення Культурного порталу надасть можливість будь-якому місту чи містечку України, їх митцям і культурним установам просто виходити на світові ринки культурної продукції. Цей Культурний портал стане мережею для обміну інформацією та культурою. Кожен учасник проєкту (місто, район) зможе створити свій власний культурний портал, що дозволить розповідати про себе, надавати послуги та пропонувати свої культурні, туристичні та інформаційні продукти на різних рівнях – регіональному, національному і міжнародному. Мережа культурних порталів сприятиме створенню єдиного національного інформаційно-культурного простору, що буде інтегруватися зі світовим простором через Інтернет. Підтримка Ради Європи допомагає забезпечити, що цей віртуальний «шлюз» відкриє нам двері до культурного простору Європи, а також відкриє Україну світові.

Однією з важливих ідей Ради Європи є створення культурних маршрутів в Україні, щоб приєднатися до програми «Культурні маршрути Ради Європи». Культурний портал відіграє важливу роль у реалізації цієї програми в Україні.

На Міжнародній конференції представлено ядро майбутньої мережі – шість діючих порталів пілотних міст і районів України – як прототип ефективного інструменту розвитку культурного туризму. Також планується проведення «круглого столу» у парламенті України, присвяченого питанням законодавства, що сприяє культурному розвитку, та гармонізації законодавства України з європейськими нормами. Усі ці заходи підсилюють роль України в XXI столітті, дозволяють переосмислити себе і своє майбутнє, стати прикладом нових підходів та інструментів культурного та економічного розвитку для Європи.

Висновки. Таким чином, домінуюча роль місцевих громад в управлінні установами культури в Україні є важливим фактором розвитку культурного середовища. Однак для забезпечення рівного

доступу до культурних цінностей, підвищення якості культурних послуг та ефективного використання культурного потенціалу країни необхідна спільна робота органів державної влади, місцевого самоврядування та громадського сектору. Вирішення існуючих проблем потребує розробки комплексних стратегій, спрямованих на фінансову підтримку, підвищення кваліфікації кадрів, координацію політики та збереження національної культурної спадщини. Лише за таких умов культурна політика України зможе бути дійсно ефективною та сприяти гармонійному розвитку суспільства. Децентралізована модель управління сприяє активнішій участі громади в культурному житті та більш цільовому використанню місцевих бюджетних коштів.

Однак, нерівномірність фінансового забезпечення, недостатня кваліфікація управлінських кадрів, відсутність належної координації між загальнонаціональною та місцевою культурною політикою, а також недостатня увага до збереження національної культурної спадщини, є суттєвими викликами для успішної реалізації управлінських моделей сферою культури та активному розвитку креативних форм дозвілля й урізноманітнення культурних практик.

Потреба в інноваційному управлінні, розвитку креативних форм дозвілля та урізноманітненні культурних практик стає дедалі гострішою в умовах сучасних соціально-економічних викликів. Відтік творчих кадрів із малих міст та сільських районів підкреслює необхідність створення привабливого культурного середовища на місцевому рівні, що потребує підтримки як з боку місцевої, так і центральної влади. Врахування досвіду міжнародних партнерів та адаптація успішних світових практик можуть стати важливим каталізатором позитивних змін у культурній сфері України.

Список використаної літератури

1. Бистрякова В., Осадча А. і Пільгук О. Інновації та технології в сучасному мистецтві. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв.* 2017. Вип. 32. С. 189-199. URL: https://zenodo.org/records/1068902.
2. Бовсунівська І., Бутник О. Децентралізація в сфері культури: досвід ефективної реформи європейських країн для України. *Інвестиції: практика та досвід.* 2018. № 24. С. 79-83. DOI: https:// 10.32702/23066814.2018.24.79.
3. Валевський О., Литвиненко О. Ситуація у сфері культури: виклики та події. *Нац. ін-т стратегічних досліджень. Дослідження,* 2022. 12 квіт. URL: https://niss.gov.ua/doslidzhennya/humanitarnyy-rozvytok/cytuatsiya-u-sferi-kultury-vyklyky-ta-podiyi.
4. Валевський О. Культурна політика в Україні в умовах економічної та соціальної нестабільності. *Публічне урядування*, 2021. № 1 (26). С. 30-41. DOI: https://doi.org/10.32689/2617-2224-2021-1(26)-30-41.
5. Грушина А. Особливості організації системи менеджменту сфери культури та мистецтв. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв.* 2018. Т. 1. № 1. С. 53-63. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7573.1.2018.143388.
6. Здіорук С., Литвиненко О., Розумна О. *Культурна політика України: національна модель у європейському контексті: аналітична доповідь*. Київ : НІСД, 2012. 64 с.
7. Кириленко К. Підходи до розуміння інноваційної культури в контексті сучасного наукового дискурсу та їх наскрізні ідеї. *Питання культурології*, 2015. Вип. 31. С. 64-71.
8. Копієвська О. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець XX – початок XXI ст.): автореф. дис... д-ра культурології: спец. 26.00.06 – прикладна культурологія. Культурні практики. Київ : Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. 38 с.
9. Костюк Б. Міжнародний проект «Створення культурного капіталу». *Радіо Свобода*, 2004. 6 трав. URL: https://www. radiosvoboda.org/a/915463.html.
10. Культурний шлях Ради Європи. *Via Regia*. Ukraine. URL: via-regia.org.ua/kulturnyj-shlyah-rady-yevropy/
11. Культурні маршрути Ради Європи. URL: https://rm.coe.int/eicr-coe-leaflet-ukr-june 2019-web-01/168098232c.
12. Куропась І. Культурна спадщина – джерело енергії для творчості та інновацій. *Громадський простір,* 2020. 23 верес. URL: prostir.ua/?news=kulturna-spadschyna-dzherelo-enerhiji-dlya-tvorchosti-ta-innovatsij.
13. Максимовська Н, Жолудь, О. Особливості менеджменту спеціальних подій в сучасному культуротворчому процесі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку,* 2023. Вип. 47. С. 158-165.
14. Назаренко Ю. Децентралізація культури: проблеми та виклики реформи. *Misto. Site*, 2021. 23 груд. URL: https:// mistosite.org.ua/articles/detsentralizatsiia-kultury-problemy-ta-vyklyky-reformy.
15. Нестеренко О. (2013). Класифікація видів інновацій та ефектів від їх впровадження. *Вісник соціально-економічних досліджень,* 2013. Вип. 4. С. 112-117.
16. Про схвалення Стратегії розвитку культури в Україні на період до 2030 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2025-2027 роках. Розпорядження від 28 берез. 2025 р. № 293-р. *Кабінет Міністрів України. Верховна Рада України. Законодавство України.* URL: zakon.rada.gov.ua/laws/ show/293-2025-%D1%80#Text.
17. Сенько Т. Креативні практики в сучасному вітчизняному культурно-дозвіллєвому просторі. *Вісник Нац. Акад. керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журн.*, 2023. № 1. С. 120–126. DOI https://10.32461/2226-3209.1.2023.277645.
18. Тульчинська С., Гавронський А. Перспективні напрями інноваційного розвитку територій в сучасних умовах. *Modeling the development of the economic systems,* 2024. № 2. С. 116-120.
19. Шевченко М. У пошуках нової парадигми культурної політики XXI ст. *Міжнародні відносини: теоретико-практичні аспекти,* 2021. № (8). С. 210–222. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-745x.8.2021.249051.

20. Як переформовуються заклади культури в громадах: приклади з форуму «Культурна децентралізація: виклики та перспективи реформи. Відновлення громад через культуру». Комітет. Опубліковано 15 листоп. 2024. *Комітет з питань гуманітарної та інформаційної політики. Верховна Рада України.* https://kompkd.rada.gov.ua/news/main_news/76461.html.

21. Ялоха Т., Білан В., Громадський Р. Креативні індустрії як драйвери розвитку світової економіки: прогноз ризиків післявоєнної відбудови України. *Академічні візії.* 2023. Вип. 16. С. 1-13. DOI: http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.7688398.

References

1. Bystriakova V., Osadcha A. i Pilhuk O. Innovatsii ta tekhnolohii v suchasnomu mystetstvi. Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv. 2017. Vyp. 32. S. 189-199. URL: https://zenodo.org/records/1068902.

2. Bovsunivska I., Butnyk O. Detsentralizatsiia v sferi kultury: dosvid efektyvnoi reformy yevropeiskykh krain dlia Ukrainy. *Investytsii: praktyka ta dosvid.* 2018. № 24. S. 79-83. DOI: https://10.32702/23066814.2018.24.79.

3. Valevskyi O., Lytvynenko O. Cytuatsiia u sferi kultury: vyklyky ta podii. Natsionalnyi instytut stratehichnykh doslidzhen. Doslidzhennia, 2022. 12 kvitnia. URL: niss.gov.ua/doslidzhennya/humanitarnyy-rozvytok/cytuatsiya-u-sferi-kultury-vyklyky-ta-podiyi.

4. Valevskyi O. Kulturna polityka v Ekraini v umovakh ekonomichnoi ta sotsialnoi nestabilnosti. *Publichne uriaduvannia*, 2021. № 1 (26). S. 30-41. DOI: https://doi.org/10.32689/2617-2224-2021-1(26)-30-41.

5. Hrushyna A. Osoblyvosti orhanizatsii systemy menedzhmentu sfery kultury ta mystetstv. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv.* 2018. T. 1. № 1. S. 53-63. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7573.1.2018.143388

6. Zdioruk S., Lytvynenko O., Rozumna O. *Kulturna polityka Ukrainy: natsionalna model u yevropeiskomu konteksti: analitychna dopovid*. 2012. Kyiv : NISD. 64 s.

7. Kyrylenko K. Pidkhody do rozuminnia innovatsiinoi kultury v konteksti suchasnoho naukovoho dyskursu ta yikh naskrizni idei. *Pytannia kulturolohii*. 2015. Vyp. 31. S. 64-71.

8. Kopiievska O. Transformatsiini protsesy v kulturnykh praktykakh Ukrainy: hlobalnyi, hlokalnyi kontekst ta lokalni osoblyvosti (kinets XX – pochatok XXI st.). 26.00.06 – prykladna kulturolohiia. Kulturni praktyky. Avtoreferat dysertatsii na zdobuttia naukovoho stupenia doktora kulturoloh. Kyiv : Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 2018. 38 s.

9. Kostiuk B. Mizhnarodnyi proekt «Stvorennia kulturnoho kapitalu». *Radio Svoboda*, 2004. 6 travnia. URL: https://www. radiosvoboda.org/a/915463.html.

10. Kulturnyi shliakh Rady Yevropy. *Via Regia. Ukraine*. URL: https:// via-regia.org.ua/kulturnyj-shlyah-rady-yevropy/

11. Kulturni marshruty Rady Yevropy. URL: https://rm.coe.int/eicr-coe-leaflet-ukr-june2019-web-01/168098232c.

12. Kuropas I. Kulturna spadshchyna – dzherelo enerhii dlia tvorchosti ta innovatsii. *Hromadskyi prostir*, 2020. 23 veresnia. URL: https://www. prostir.ua/?news=kulturna-spadschyna-dzherelo-enerhiji-dlya-tvorchosti-ta-innovatsij

13. Maksymovska N., Zholud O. Osoblyvosti menedzhmentu spetsialnykh podii v suchasnomu kulturotvorchomu protsesi. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. 2023. Vyp. 47. S. 158-165.

14. Nazarenko Yu. Detsentralizatsiia kultury: problemy ta vyklyky reformy. *Misto. Site*, 2021. 23 hrudnia. URL: https:// mistosite.org.ua/articles/detsentralizatsiia-kultury-problemy-ta-vyklyky-reformy.

15. Nesterenko O. Klasyfikatsiia vydiv innovatsii ta efektiv vid yikh vprovadzhennia. *Visnyk sotsialno-ekonomichnykh doslidzhen*. 2013. Vyp. 4. S. 112-117.

16. Pro skhvalennia Stratehii rozvytku kultury v Ukraini na period do 2030 roku ta zatverdzhennia operatsiinoho planu zakhodiv z yii realizatsii u 2025-2027 rokakh. Rozporiadzhennia vid 28 bereznia 2025 r. № 293-r. Kabinet Ministriv Ukrainy. Verkhovna Rada Ukrainy. Zakonodavstvo Ukrainy. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-%D1%80#Text.

17. Senko T. Kreatyvni praktyky v suchasnomu vitchyznianomu kulturno-dozvillievomu prostori. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv: naukovyi zhurnal*, 2023. № 1. S. 120–126. DOI https://10.32461/2226-3209.1.2023.277645.

18. Tulchynska C., Havronskyi A. Perspektyvni napriamy innovatsiinoho rozvytku terytorii v suchasnykh umovakh. *Modeling the development of the economic systems*, 2024. № 2. S. 116-120.

19. Shevchenko M. U poshukakh novoi paradyhmy kulturnoi polityky KhKhI st. Mizhnarodni vidnosyny: teoretyko-praktychni aspekty, 2021. № (8). S. 210–222. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-745x.8.2021.249051.

20. Yak pereformovuiutsia zaklady kultury v hromadakh: pryklady iz forumu «Kulturna detsentralizatsiia: vyklyky ta perspektyvy reformy. Vidnovlennia hromad cherez kulturu». Komitet. Opublikovano 15 lystopada 2024. Komitet z pytan humanitarnoi ta informatsiinoi polityky. Verkhovna Rada Ukrainy. kompkd.rada.gov.ua/news/main_news/76461.html.

21. Yalokha T., Bilan V., Hromadskyi R. Kreatyvni industrii yak draivery rozvytku svitovoi ekonomiky: prohnoz ryzykiv pisliavoiennoi vidbudovy Ukrainy. *Akademichni vizii*. 2023. Vypusk 16. S. 1-13. DOI: http:// dx.doi.org/10.5281/zenodo.7688398.

UDC 008:069:791.2:005.93/.94

CULTURAL AND ARTS INSTITUTIONS : INNOVATIVE MANAGEMENT, CULTURAL PRACTICES AND CREATIVE FORMS OF LEISURE

Victor SHOSTAK– Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk
Olha MOSKVYCH – PhD in Philosophy, Associate Professor, Head of the Department of Cultural Studies Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk
Nataliia STOLIARCHUK – Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk

This paper aims to investigate innovative approaches to the management of cultural and artistic institutions in Ukraine, analyze existing cultural practices, and identify promising creative forms of leisure within the context of contemporary socio-economic transformations. The study seeks to determine the potential of culture as an effective tool for overcoming crisis phenomena, stimulating socio-economic growth at the local level, and ensuring diverse and meaningful leisure activities for citizens.

The methodology of this research, focused on exploring innovative management approaches for cultural and artistic institutions, analyzing cultural practices, and creative forms of leisure, is determined by the stated aim and is based on a comprehensive application of several scientific methods. Specifically, the descriptive method was employed to examine the specifics and characteristics of existing management models, cultural, and leisure practices in cultural institutions. Empirical research methods, such as observing processes within cultural institutions and comparing different management models and forms of activity, provided data for analysis. The application of the systemic method ensured a holistic understanding of the interrelationship between various elements of management, cultural offerings, and forms of leisure. The generalization method facilitated the formulation of conclusions regarding effective innovative strategies and promising directions for the development of cultural and artistic institutions.

Results. The findings of the study highlight the dominant role of local communities in the management of the majority of cultural institutions in Ukraine, which forms an important basis for the effective implementation of cultural policy at the regional level and the consideration of local specificities. While decentralized management fosters greater community involvement in cultural life and more targeted use of local budget funds, the paper identifies a number of systemic problems hindering the full development of the cultural sphere. These include uneven financial provision across regions, insufficient qualification of managerial personnel at the local level, a lack of proper coordination between national and local cultural policy, and insufficient attention to the preservation of national cultural heritage. The research underscores the absence of a systematic and consistent state cultural policy that adequately assesses the situation, considers the interests of all stakeholders, and aligns with global trends. The study reveals that the long-standing focus on preserving the existing network of cultural institutions has inadvertently delayed their development and resulted in inadequate funding, particularly at the local level. The formula-based approach to the distribution of state transfers does not always account for the specific needs of regions, especially in the area of cultural heritage preservation. The paper argues for a transition to a progressive funding system based on clear standards for social services in the cultural sector and the volume of services provided. The introduction of project-based funding and other flexible mechanisms is proposed. The importance of establishing effective interaction between vertical and horizontal levels of governance, as well as creating favorable conditions for the development of creative potential and support for artists, is also emphasized.

Novelty. This paper presents an analysis of the current state and challenges in the management of cultural institutions and the development of cultural practices in Ukraine, offering insights into innovative approaches and the potential of culture for socio-economic development at the local level. The research contributes to the understanding of the complexities of cultural decentralization and the need for a more systemic and coordinated national cultural policy. Furthermore, the study highlights the initial stages and potential of international cooperation projects, such as the Council of Europe's «Creating Cultural Capital» initiative and the development of a Cultural Portal, as novel tools for cultural exchange and development in Ukraine.

Practical Significance. The information contained in this article may be useful for Ukrainian educators, policymakers, and cultural managers in developing new strategies for the management and funding of cultural institutions, fostering creative forms of leisure, and enhancing the role of culture in local socio-economic development. The analysis of existing problems and the exploration of innovative approaches, including the potential of international cooperation and digital platforms, offer practical guidance for reforming the cultural sphere in Ukraine and ensuring greater access to cultural values for its citizens.

Key words: cultural institutions, arts, innovative management, cultural practices, creative forms of leisure, decentralization, cultural policy, funding, international cooperation.

Стаття надійшла до редакції 3.04.2025
Отримано після доопрацювання 27.04.2025
Прийнято до друку 1.05.2025

УДК 379.822(477.85/.87):[94:008]

МУЗЕЇ ГУЦУЛЬЩИНИ ЯК ЗАСІБ І ФОРМА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Василь ОЗОРОВИЧ – здобувач ІІІ Освітньо-наукового ступеня,
Навчально-наукового інституту мистецтв, Прикарпатський національний університет
ім. В. Стефаника, м. Івано-Франківськ
https://orcid.org/0009-0003-8692-1977
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.985
vasyl.ozorovych.22@pnu.edu.ua
Ольга ФАБРИКА-ПРОЦЬКА – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв,
Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, м. Івано-Франківськ
https://orcid.org/ 0000-0001-5188-1491
olga.fabryka-protska@pnu.edu.ua

Комплексно висвітлено функціонування музеїв Гуцульщини як осередків збереження та популяризації унікальної культури українських Карпат. Проаналізовано провідні музейні установи регіону, що репрезентують народне мистецтво, традиції, побут, духовність та ремесла гуцулів. Зазначено їхній внесок у формування національної ідентичності та розвиток етнографічного туризму. Доведено, що, незважаючи на складні реалії сьогодення в Україні, музеї Гуцульщини, сприяють збереженню та популяризації традиційної народної культури, виховуючи нове покоління українців на засадах національних традицій. Завдяки зусиллям музейних працівників, дослідників та громади, гуцульська культура продовжує жити та розвиватися, збагачуючи національну та світову культурну спадщину.

Ключові слова: матеріальна культура, Гуцульщина, музеї, історія, мистецтво, етнографія, ремесла, музичний інструментарій, експонати.

Актуальність дослідження теми. Гуцульщина – один із найяскравіших етнокультурних регіонів України, розташований у Карпатах. Цей унікальний етнографічний регіон Українських Карпат охоплює частини Івано-Франківської, Чернівецької та Закарпатської областей, відомий своєю самобутньою духовною та матеріальною культурою. Унікальна духовна спадщина, розмаїття ремесел, самобутній побут та обрядовість гуцулів давно привертають увагу етнографів, мистецтвознавців та туристів як з України, так і з інших країн. Саме музеєзнавство на Гуцульщині відіграє ключову роль у збереженні та популяризації цієї багатої спадщини.

На сьогодні музеї є як науково-дослідними інституціями, так і учасниками культурного, соціального, освітнього та дозвіллєвого життя населення. Варто погодитися з думкою А. Позняка про те, що в кризових умовах сьогодення в Україні (спочатку період пандемія, а згодом і повномасштабне російське військове вторгнення в Україну) діяльність різноманітних музеїв набуває нового змісту і значення, що визначає актуальність культурологічних досліджень у цьому напряму [12].

Мета статті полягає у комплексному розкритті функціонування музеїв Гуцульщини в аспекті збереження культурної спадщини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідники О. Афанасьєва, Є. Бурлака та Ю. Маркіна розглядають у своїх працях класифікацію скансенів [1] Типологізації скансенів України присвячені роботи Д. Каднічанського. Окремі аспекти створення та функціонування музейних закладів просто неба висвітлюють праці М. Брич [3], Характерні риси становлення та розвитку скансенів в Україні початку ХХІ ст. в аспекті культурно-дозвіллєвої складової досліджує Ю. Борисенко [2]. історію виникнення скансенів України досліджує А. Данилюк [4]. Проте є напрацювання науковців, які мають практичну цінність для цього дослідження. Йдеться про публікації Р. Гули, В. Борисенко, М. Чорій, В. Головачко, Т. Хоменко, Ю. Колісник, Л.Чухрай та ін.

Виклад основного матеріалу. На основі тематичної спрямованості, форм власності та культурно-історичних особливостей регіону формується типологія музеїв. Серед основних типів музеїв на Гуцульщині варто виділити: етнографічні, художні, меморіальні, природничі, історичні, літературні, музеї просто неба (скансени), приватні.

Етнографічні музеї є на сьогодні найбільш поширеним типом у етнорегіоні. Вони демонструють традиційний побут, народні ремесла, одяг, музичні інструменти, релігійні предмети, обряди тощо. До них належать: *Музей гуцульського побуту та мистецтва* у Верховині, *Делятинський краєзнавчий музей, Приватний етнографічний музей* (с. Фитьків), чисельна кількість приватних садиб-музеїв. Одним із найважливіших у регіоні є *Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття* (1926 р.), розташований у м. Коломия, фонди якого нараховують понад 50 тис. експонатів, що охоплюють гуцульське

© Озорович В., Фабрика-Процька О., 2025 р.

та покутське народне мистецтво – різьблення, ткацтво, кераміку, вишивку тощо. *Етнографічний музей просто неба «Хата-Гражда»* (с. Криворівня) відображає реконструйоване традиційне гуцульське житло (гражда). Відвідувачі можуть побачити окремі елементи архітектури, побут гуцулів.

Популярним у Верховині впродовж десятиріч є *Музей гуцульського побуту, етнографії та музичних інструментів Романа Кумлика*. Приватна музейна ініціатива, започаткована музикантом і краєзнавцем Р. Кумликом. Експозиція охоплює предмети щоденного вжитку, музичні інструменти та традиційний одяг гуцулів. Відвідувачам також пропонують живі екскурсії з демонстрацією гри на трембіті, цимбалах, флоярі. Експонати збиралися протягом 30 років – це предмети побуту, давній гуцульський одяг, знаряддя праці, грошові знаки різних часів та багато іншого, що дає уявлення про життя гуцулів. Але предметом особливої гордості господаря є колекція музичних інструментів.

Центром культурного надбання Гуцульщини вважають *Косівський музей народного мистецтва та побуту Гуцульщини* як філія Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського [5]. Колекція музею нараховує майже п'ять тисяч експонатів (гуцульські вироби з дерева, металу, тканини, а також зразки декоративного мистецтва). Музей розташований в будинку-пам'ятці архітектури (XIX-XX ст.). Привертають увагу речі декоративно-ужитковим мистецтвом XIX-XX ст., а саме господарсько-побутового призначення (черпаки, коновки, пасківники, кептарі та кожухи, тайстри, пояси-череси, свічники, глечики та миски, які відзначаються вишуканими формами, оригінальним декоруванням та глибоким символічним змістом) [5].

Регіональний історико-краєзнавчий музей Гуцульщини заснований 1938 року. Експозиція музею привертає увагу своїм багатством предметів побуту, місцевого живопису, виставкою народного одягу та вишивки, виробами з дерева та глини.

На гуцульському декоративно-прикладному мистецтві (різьбі, ткацтві, вишивці, кераміці) зосереджені художні музеї. Серед таких музеїв варто виокремити унікальний *Музей Писанки* в Коломиї на Івано-Франківщині, споруда у формі велетенської писанки стала символом міста. В експозиції понад 12 тис. писанок із різних регіонів України та світу, що репрезентують багатство символіки та технік розпису. Писанки розміщені групами, відповідно до регіону України, де вони намальовані. Виставкова зала виконана у формі яйця та розфарбована у червоний колір.

Серед меморіальних музеїв, присвячених видатним діячам, які народилися або творили в етнорегіоні, варто назвати *Літературно-меморіальний музей І. Франка в Криворівні, Музей Г. Хоткевича, Меморіальний музей П. Плитки-Горицвіт* у Криворівні та ін.).

Криворівнянський літературно-меморіальний музей Івана Франка має виставкові зали, де відображено соціально-економічний стан Гуцульщини, однак головними експонатами є предмети, пов' язані з перебуванням І. Франка та інших видатних постатей у Криворівні. Музей має дві меморіальні кімнати, де раніше жила родина Франків. Інтер'єр цих кімнат відтворено згідно з розповідями тих, хто пам'ятає часи Каменяра. Відвідувачі можуть побачити ліжко, на якому спав письменник, риболовне знаряддя, а також багато прижиттєвих видань його творів. Окрім цього, в музеї є кімната, в якій відтворено інтер'єр гуцульської оселі кінця XIX – початку XX століття [6].

Природу Карпат, флору, фауну, геологію, екологію представляють природничі музеї (*Карпатський національний природний парк, Національний природний парк «Верховинський»*), *Музей карпатського лісу* (смт. Делятин), *Музей нафтопромислів Галичини* (с. Пнів) та ін.

Про історію Гуцульщини, а саме про боротьбу за державну незалежність, участь у визвольних рухах, Першу й Другу світову війну чимало можна почерпнути у Музеї визвольної боротьби Гуцульщини у Верховині, *Народному музеї історії Надвірнянщини* (м. Надвірна), *Гуцульській світлиці-музеї (*м. Надвірна), *Музеї «Історія підпільної Української Греко-Католицької Церкви»* (с. Фитьків).

Літературні музеї охоплюють літературну спадщину, зокрема діяльність українських письменників на Гуцульщині (Музеї, присвячені Ользі Кобилянській, Василю Стефанику, Михайлу Коцюбинському, літературно-краєзнавчий музей Марійки Підгірянки (с. Білі Ослави).

Музеї просто неба (скансени) у Яремче, Ворохті, Верховині реконструюють гуцульські хати, господарські споруди, церкви та інші елементи традиційної архітектури.

Упродовж десятиріч незалежності у Надвірнянському р-ні Івано-Франківської обл. створено 15 громадських, відомчих і приватних музеїв, які активно залучають мешканців краю до надбань історико-культурної спадщини Гуцульщини і Покуття, пропагують музейні цінності, розвивають музейну справу. Серед них – п'ять шкільних історико-краєзнавчих і етнографічних музеїв у селах Добротів, Саджавка, Черник, Молодків, Красна та кабінет-музей «Карпатська спадщина» у Надвірнянському коледжі Національного транспортного університету [11].

Незвичним у Верховині є музей, присвячений феномену гуцульської магії та духовної культури – мольфарам, знахарям, цілителям, в якому зібрано предмети, що використовувались у обрядах та

лікуванні. Цікаво, що при музеї можна дізнатися про діяльність двох відомих мольфарів – Андрія Атаманюка (Ґоя) та Михайла Нечая, можливо відвідати сакральний трикутник, інсценізовану зустріч зі знахарем-примівником, майстер-клас гри на дримбі [10]. Серед експонатів можна побачити предмети, якими користуються знахарі для приготування цілющих настоянок або проведення своїх магічних ритуалів [8]. Музей гуцульської магії сприяє збереженню знань про дохристиянські вірування регіону.

Надзвичайно оригінальним у Верховинському присілку Швейково є приватний *Музей гуцульського побуту та мистецтва «У трембітаря»*, експозиція якого знайомить з історією походженням мешканців Карпат, життям та побутом гуцула та гуцулки. Власником такого оригінального музею є музикант Н. Ілюк, керівник ансамблю «Гуцули». Серед експонатів – традиційний гуцульський одяг (та навіть приміряти його), народні музичні інструменти Гуцульщини, яких у колекції є більше сотні. Н. Ілбк на власному подвір'ї регулярно проводить екскурсії, майстер-класи гри на трембіті, дримбі, цимбалах, дуді. Також можна скуштувати страви гуцульської кухні, попередньо замовивши обід у господарів музею [7].

Гуцульщина багата на приватні музеї, створені ентузіастами чи місцевими громадами, часто присвячені конкретній темі (наприклад, музичним інструментам, мольфарам, вівчарству), зокрема *Музей музичних інструментів Романа Кумлика у Верховині, який функціонує від* 1999 року на подвір'ї будинку музиканта та колекціонера. Варто додати, що експонати для музею власник музею збирав упродовж 30 років. «Це і народний одяг із льону та шкіри, і розписні глиняні тарілки, і гуцульські топірці-бартки, і грошові знаки різних часів, і багато інших старовинних речей та предметів народного побуту. Найбільшою різноманітністю відрізняється колекція народних музичних інструментів: скрипки, трембіти, цимбали, дримби, кобзи. Особливою гордістю колекції є гуцульська волинка – дуда. В минулому екскурсії проводив сам господар музею, супроводжуючи розповідь про кожен інструмент виконанням народних мелодій та пісень. Після смерті музиканта гостей приймає його донька Наталія [9].

Своєрідною окрасою Верховини є *Будинок-музей фільму «Тіні забутих предків»* відкритий у 2001 р. у приміщенні, де жив і творив режисер кінострічки С. Параджанов. Саме цей колоритний фільм приніс митцю міжнародну славу. Експозиція представляє речі, що пов'язані з фільмом (весільну ґуглю, в якій був одягнений головний герой, світлини з акторами тощо), а також автентичні гуцульські одяг та предмети побутового вжитку [10].

Висновки. Таким чином, музеї Гуцульщини – це не лише сховища матеріальної та духовної культури, допомагають зберегти артефакти, мистецтво, документи та інші об'єкти, що ілюструють історію та культуру різних народів, сприяють формуванню історичної пам'яті, підтримці народних ремесел, розвитку туризму та вихованню поваги до національної спадщини, відіграють важливу роль, яка виходить за межі традиційного збереження артефактів, стають активними учасниками культурного діалогу, сприяють збереженню ідентичності та створюють можливість для глибшого розуміння наших коренів.

Перспектива подальших досліджень теми. Окремі музеї на території Карпатського регіону впроваджують новітні технології, створюють інтерактивні та освітні експозиції для кращого занурення в культурний контекст експонатів мешканців Карпат, що, безперечно, сприяє глибшому розумінню нематеріальної спадщини горян та становить перспективу наступних розвідок. Складні реалії сьогодення в Україні мають невизначений характер у часі, у зв'язку з цим тематика вивчення музеєзнавства не вичерпується, а навпаки, потребує подальшого дослідження.

Список використаної літератури

1. Афанасьєв О. В., Бурлака Є. В., Маркіна Ю. М. Скансени України як важливий туристичний ресурс. Туристична індустрія: сучасний стан та пріоритети розвитку : матеріали IV Міжнар. наук.-практ. конф. / голов. ред. В. С. Курило. Луганськ, 2009. С. 80–84.
2. Борисенко Ю. С. Характерні особливості становлення та розвитку скансенів в Україні на початку XXI ст. : культурно-дозвіллєва складова. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2019. № 41. С. 66–72.
3. В Ужгороді провели екскурсію-квест у Скансені для дітей вимушених переселенців. Сайт міста Ужгород. URL: 0312.ua/news/3354135/v-uzgorodi-proveli-ekskursiu-kvest-uskanseni-dla-ditej-vimusenih-pereselenciv-foto-video
4. Данилюк А. Г. Українські скансени. Історія виникнення, експозиції, проблеми розвитку. Тернопіль : Навч. книга – Богдан, 2006. 104 с.
5. Косівський музей народного мистецтва та побуту Гуцульщини. Івано-Франківщина туристична. URL : https://iftourism.com/places/kosivskiy-muzey-narodnogo-mistectva-ta-pobutu-guculshchini
6. Криворівнянський літературно-меморіальний музей Івана Франка. Музейний портал. URL : https://museum-portal.com/ua/muzeyi/262_krivorivnyanskiy-literaturno-memorialniy-muzey-ivana-franka
7. Музей гуцульського побуту та мистецтва «У трембітаря», Верховина. Karpaty. URL : https:// karpaty.rocks/muzey-guculskogo-pobutu-ta-mystectva-u-trembitarya-verhovyna
8. Музей гуцульської магії. Музейний портал. URL : https://museum-portal.com/ua/muzeyi/277_muzey-guculskoyi-magiyi

9. Музей музичних інструментів Романа Кумлика у Верховині. Travels inclusive Ukraine. URL : https://travels.in.ua/uk-/object/1320/muzey-muzychnykh-instrumentiv-imeni-romana-kumlyka.

10. Музеї у Верховині. Karpaty info. URL : https://www.karpaty.info/ua/uk/if/vh/verkhovyna/museums/

11. Паска Б., Паска Т. Формування національно-культурної ідентичності дітей та молоді Надвірнянщини засобами музейної педагогіки. Методика викладання історії. С. 187. URL : https:// journals.pnu.edu.ua/index.php/istgal/article/view/2417/3465

12. Позняк А. Скансени в умовах російсько-української війни: трансформація культурно-дозвіллєвих практик. Культурологічний альманах. Вип. 1 (9), 2024. URL : almanac.npu.kiev.ua/ index.php/almanac/article/view/358/336

References

1. Afanasyev O. V., Burlaka YE. V., Markina YU. M. Skanseny Ukrayiny yak vazhlyvyy turystychnyy resurs. [Open-air museums of Ukraine as an important tourist resource]. Turystychna industriya: suchasnyy stan ta priorytety rozvytku : materialy IV Mizhnar. nauk.-prakt. konf. / holov. red. V. S. Kurylo. Luhansk, 2009. S. 80–84.

2. Borysenko YU. S. Kharakterni osoblyvosti stanovlennya ta rozvytku skanseniv v Ukrayini na pochatku XXI st. : kulturno-dozvillyeva skladova. [Characteristic features of the formation and development of open-air museums in Ukraine at the beginning of the 21st century: cultural and leisure component]. Aktualni problemy istoriyi, teoriyi ta praktyky khudozhnoyi kultury. 2019. № 41. S. 66–72.

3. V Uzhhorodi provely ekskursiyu-kvest u Skanseni dlya ditey vymushenykh pereselentsiv. [In Uzhgorod, a quest excursion was held in Skansen for children of internally displaced persons]. Sayt mista Uzhhorod. URL: https://www.0312.ua/news/3354135/v-uzgorodi-proveli-ekskursiu-kvest-uskanseni-dla-ditej-vimusenih-pereselenciv-foto-video

4. Danylyuk A. H. Ukrayins′ki skanseny. Istoriya vynyknennya, ekspozytsiyi, problemy rozvytku. [Ukrainian open-air museums. History of origin, expositions, development problems]. Ternopil : Navch. knyha – Bohdan, 2006. 104 s.

5. Kosivskyy muzey narodnoho mystetstva ta pobutu Hutsulshchyny. [Kosivskiy Museum of Folk Art and Life of the Hutsul Region]. Ivano-Frankivshchyna turystychna. URL : iftourism.com/places/kosivskiy-muzey-narodnogo-mistectva-ta-pobutu-guculshchini

6. Kryvorivnyanskyy literaturno-memorialnyy muzey Ivana Franka. [Kryvorivnyan Literary and Memorial Museum of Ivan Franko].Muzeynyy portal. URL : https://museum-portal.com/ua/muzeyi/262_krivorivnyanskiy-literaturno-memorialniy-muzey-ivana-franka

7. Muzey hutsulskoho pobutu ta mystetstva «U trembitarya», Verkhovyna. [Museum of Hutsul Life and Art «At the Trembitary», Verkhovyna]. Karpaty. URL :karpaty.rocks/muzey-guculskogo-pobutu-ta-mystectva-u-trembitarya-verhovyna

8. Muzey hutsulskoyi mahiyi. [Museum of Hutsul Magic]. Muzeynyy portal. URL : https://museum-portal.com/ua/muzeyi/277_muzey-guculskoyi-magiyi

9. Muzey muzychnykh instrumentiv Romana Kumlyka u Verkhovyni. [Roman Kumlyk Museum of Musical Instruments in Verkhovyna]. Travels inclusive Ukraine. URL : https://travels.in.ua/uk-/object/1320/muzey-muzychnykh-instrumentiv-imeni-romana-kumlyka

10. Muzeyi u Verkhovyni. [Museums in Verkhovyna]. Karpaty info. URL : karpaty.info/ua/uk/if/vh/verkhovyna/ museums/

11. Paska B., Paska T. Formuvannya natsional′no-kul′turnoyi identychnosti ditey ta molodi Nadvirnyanshchyny zasobamy muzeynoyi pedahohiky. [Formation of national and cultural identity of children and youth of Nadvirna region by means of museum pedagogy]. Metodyka vykladannya istoriyi. S. 187.

12. Poznyak A. Skanseny v umovakh rosiys′ko-ukrayins′koyi viyny: transformatsiya kul′turno-dozvillyevykh praktyk. [Open-air museums in the conditions of the Russian-Ukrainian war: transformation of cultural and leisure practices]. Kul′turolohichnyy al′manakh. Vyp. 1 (9), 2024. URL : almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/ view/358/336

MUSEUMS OF THE HUTSUL REGION AS A MEANS AND FORM OF PRESERVATION OF CULTURAL HERITAGE

Vasyl OZOROVYCH– PhD student D. student at the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

Olga FABRYKA-PROTSKA – Doctor of Study of Arts, Professor, Professor of the Department of Ukrainian Music and Folk Instrumental Art, Educational and Research Institute of Art, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

The article comprehensively covers the functioning of Hutsul museums as centers of preservation and popularization of the unique culture of the Ukrainian Carpathians. The leading museum institutions of the region representing folk art, traditions, life, spirituality and crafts of the Hutsuls are analyzed. Their contribution to the formation of national identity and the development of ethnographic tourism is noted. It is proved that, despite the difficult realities of today in Ukraine, the museums of the Hutsul region contribute to the preservation and popularization of traditional folk culture, educating a new generation of Ukrainians on the basis of national traditions. Museums of the Hutsul region are not only repositories of material and spiritual culture, they help to preserve artifacts, art, documents and other objects that illustrate the history and culture of different peoples, contribute to the formation of historical memory, support folk crafts, tourism development and fostering respect for national heritage, play an important role that goes beyond the traditional preservation of artifacts, become active participants in cultural dialogue, contribute to the preservation of identity and create opportunities for a deeper understanding of our roots. Some museums in the Carpathian region are introducing the

latest technologies, creating interactive and educational exhibitions to better immerse themselves in the cultural context of the Carpathian exhibits, which undoubtedly contributes to a deeper understanding of the intangible heritage of the highlanders and provides a prospect for further research.

Key word: material culture, Hutsul region, museums, history, art, ethnography, crafts, musical instruments, exhibits.

Стаття надійшла до редакції 26.04.2025
Отримано після доопрацювання 14.05.2025
Прийнято до друку 17.05.2025

УДК 929 М. Губчук

УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ МИКОЛИ ГУБЧУКА

Назар ГОЛЕЙ – здобувач освітньо-наукового ступеня,
Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, м. Івано-Франківськ
https://orcid.org/0009-0007-2463-252X
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.986
nazar.holei.22@pnu.edu.ua

Здійснено культурологічне дослідження універсалізму творчої особистості Миколи Губчука, що має на меті комплексне висвітлення його багатогранної діяльності, яка поєднує мистецький, організаційний, волонтерський та суспільний виміри. Значна увага надається виявленню ролі М. Губчука як агента культурних трансформацій у складний для країни період, зокрема під час повномасштабного вторгнення росії в Україну. Наукова новизна дослідження полягає в осмисленні ролі М. Губчука не лише як виконавця, а носія гуманістичних ідей, культурного дипломата, що сприяє інтеграції українського мистецтва, та рушія інноваційних змін у суспільстві. У висновку наголошено на важливості універсальної творчої особистості для зміцнення національної єдності українського народу та активного залучення до процесів культурного оновлення в межах глобального контексту.

Ключові слова: творча особистість, універсалізм, Микола Губчук, оперний співак, менеджер.

Постановка проблеми. Спираючись на вже існуючі дослідження універсалізму творчої діяльності, а саме діяльнісного універсалізму, очевидним постає той факт, що українська культура надзвичайно багата митцями, які досягнули визначних результатів у більш як одній сфері. Це питання досліджували українські науковці. За словами Ю. Москвічової: «Універсалізм творчої особистості, тобто здатність до багатопланової діяльності, має два головні виміри пов'язані між собою. Перший – це глибина проникнення у різні сфери діяльності та здатність до різних видів творчості, доповнені широтою світогляду. Другий вимір універсалізму – це певна якість світогляду, яка характеризується здатністю вловити ритм, гармонію світобудови, осягнути часто прихований зв'язок причин та наслідків, визначити домінуючий напрям у розвитку мистецтва та духовного життя суспільства» [9; 6].

У XX столітті інтерес до вивчення діяльності видатних українців штучно придушувався радянською владою, що суттєво сповільнило поступ теоретичного опрацювання доробку знакових особистостей. Тому важливо продовжувати поглиблене вивчення цієї проблематики. Що стосується початку XXI століття – стрімкий розвиток інформаційних технологій, військова агресія російської федерації проти України у 2014 році та повномасштабне вторгнення росії в Україну 2022 року стали тригерами формування у суспільстві нової генерації митців-універсалів. Яскравим представником цього покоління є Микола Губчук – український оперний та камерний співак, художній керівник Коломийської філармонії ім. О. Козаренка, волонтер, активний учасник та ініціатор суспільних змін. Участь в концертах на провідних сценах світу, організація благодійних заходів, комунікація з митцями з інших країн та ефективний менеджмент у філармонії гармонійно поєднуються в діяльності М. Губчука, об'єднуючи виміри особистісного зростання із суспільною користю. Проблема полягає в аналізі феномена митця, здатного одночасно здійснювати вплив як на музичну культуру, так і на громадське життя.

Аналіз останніх публікацій. О. Комендою запропоновано модель універсальної творчої особистості в аспекті діяльнісного універсалізму. Авторка обґрунтовує діяльнісно-структурний метод дослідження універсальної творчої особистості, доводить значущість цього феномена для української музичної культури [7]. Ю. Москвічовою розглянуто універсальну творчу особистість як соціокультурний феномен [9]. Лі Пінтін здійснив узагальнення сучасного музикологічного дискурсу щодо специфіки універсалізму творчої особистості [8]. Культурно-інтеграційна діяльність М. Губчука в контексті російсько-української війни представлена автором статті [5].

Мета статті – висвітлення діяльнісного універсалізму Миколи Губчука, що поєднує професійну діяльність оперного, концертно-камерного співака, менеджера і громадського діяча.

Методологія дослідження. У роботі застосовано міждисциплінарну методологію, що включає

© Голей Н., 2025 р.

культурологічний аналіз, біографічний опис, елементи порівняльного аналізу, а також авторське напівструктуроване інтерв'ю.

Виклад матеріалу дослідження. Лі Пінтін вважає, що «творча особистість нині постає як утілення людського капіталу, змістотворної екзистенції, діяльнісні прояви якої унаочнюють специфіку духовних, зокрема й аксіологічних основ людини та людства, опредметнюють інтелектуальний потенціал епохи, суспільства та водночас містять прогностичні імпульси щодо можливих спрямувань художньої рефлексії» [8; 72]. В умовах сучасності, коли зароджується нова епоха, яку в певних наукових колах називають метамодерном, універсальність митця стає ключовим адаптаційним механізмом. Полівекторність інтересів і діяльності дозволяє сприймати існуючі, та генерувати нові наративи в соціальній площині.

Україна здавна виступає своєрідним кордоном між східною і західною цивілізаціями. Її територія часто була об'єктом військових амбіцій численних загарбників, або театром бойових дій конфліктуючих сторін [10]. Такі обставини мали суттєвий вплив на український фольклор, а також і на мистецтво, яке тонко реагує на соціальні процеси. Відкритим для наукової спільноти залишається питання, що спонукає особистість до творчості. Логічним видається, що найсприятливіші обставини виникають, коли забезпечені усі базові потреби і з'являється простір для духовного пошуку та екзистенційних роздумів. З іншого боку, можна спостерігати спески творчості в мистецькій площині під час гострих соціальних криз, в умовах стресу і навіть загрози життю. Показовими є процеси в сучасній українській культурі. Зі здобуттям державної незалежності Україна все ще залишалась під суттєвим впливом росії як в економічній, так і політичній та інформаційній сферах. Із появою мережі інтернет, а також процесів глобалізації, українське мистецтво часто намагалось орієнтуватись на тенденції, що диктувала росія і США. Все змінилось після анексії Криму, гібридної війни росії проти України і повномасштабного вторгнення російської федерації в Україну 2022 р. Загроза екзистенції, а також усвідомлення культури і мистецтва, як одного з інструментів пропаганди, якою дуже активно користується агресор, стали тригерами соціальних трансформацій і появи в українському мистецтві чітких національних рис. Україна стала символом свободи, центром Європи, де зараз зосереджена боротьба добра і зла. Українці з активною громадянською позицією долучились до лав Збройних Сил України або стали надійним тилом, підтримуючи військо в матеріальному, емоційному та інформаційному планах. У мистецькій сфері своєрідною нормою стала волонтерська діяльність, що передбачає збір коштів, емоційну підтримку, інформування закордонних партнерів про реальний стан речей в Україні.

Активним учасником таких процесів, а також проактивним агентом соціальних змін є український оперний та концертно-камерний співак, художній керівник Коломийської філармонії ім. О. Козаренка, волонтер М. Губчук. Його баритон звучав на провідних сценах світу, але війна внесла свої корективи і тепер виконавську діяльність М. Губчук поєднує з роботою у філармонії, організацією і участю в благодійних заходах, а також популяризацією українського контексту на міжнародній арені. Універсалізм творчої особистості М. Губчука розглянемо крізь призму видів його діяльності.

Виконавська діяльність. Зі слів М. Губчука, він зацікавився музикою, коли навчався у першому класі і на концерті побачив хлопчика, який грав на скрипці. Власне вразила його не так музика, як той вплив, який вона мала на глядачів. Хоча в родині не було музикантів, інтерес був підтриманий батьками і, після прослуховування у відомого скрипаля і педагога П. Терпелюка, Микола почав навчатись грі на скрипці у Коломийській музичній школі № 1, яка з 2018 р. носить ім'я Анатолія Кос-Анатольського [6]. Саме там почав співати в колективах «Гуцулятко» та «Гуцулія», де отримав перший досвід виходу на сцену в ролі соліста [3].

Далі вступив на музично-педагогічний відділ Коломийського педагогічного училища, де познайомився з Миколою Степановичем Скільським. Педагог не лише надихнув його професійно займатися співом, і й сьогодні допомагає Миколі вдосконалювати вокальну техніку. Як пригадує М. Губчук, у п'ятнадцять років не любив оперу, бо не розумів її, сперечався з учителем, що не буде співати, бо йому це не цікаво, але, під впливом Миколи Степановича, з часом змінив своє ставлення. Знаковою стала участь і перемога М. Губчука на конкурсі студентів педагогічних училищ у Чернівцях. Вигране гран-прі та овації глядачів у залі Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича змінили ставлення молодого виконавця до співу. З того моменту він почав готуватися до навчання у консерваторії. У 2000 р. Микола вступає до Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка в клас вокалу професора, народного артиста України Ігоря Кушплера, паралельно продовжуючи заняття з М. Скільським. Також своїми вчителями М. Губчук вважає улюблених співаків світової слави (П'єро Капучіллі, Франко Бонісоллі, Марію Каллас, Леонтіну Прайс, Етторе Бастіаніні, Ренато Брузона) та українських колег, з якими доводилось виходити на сцену (Марія Стеф'юк, Роман Майборода, Іван Пономаренко, В'ячеслав Лупалов, Дмитро Гнатюк). Із захопленням М. Губчук згадує свої враження від майстерності солістів Національної опери України, серед яких: Лідія Забіляста, Світлана Добронравова, Олександр Гурець. Після закінчення навчання в академії в 2005 році, три роки співак стажувався в

Національному академічному театрі опери та балету України, після чого працював тут солістом протягом п'яти років. М. Губчук згадує, що в театрі йому не давали одразу великих партій, оскільки амбіції і відсутність відповідного досвіду часто стають причиною передчасного закінчення кар'єри.

Із 2014 року співак працював за приватними контрактами, виступав у концертних залах України, Німеччини, Нідерландів, Бельгії, Польщі, Макао, Гонг-Конзі та інших, здійснив сольні виступи у Львівському національному академічному театрі опери та балету ім. С. Крушельницької, Львівській національній філармонії ім. М. Скорика, Кельнській філармонії, Київській національній філармонії України, Laeiszhalle в Гамбурзі, Gewandhaus в Лейпцигу, Hercules Hall у Мюнхені, Schubertsaal у Відні та в інших провідних концертних залах.

У репертуарі М. Губчука твори різних стильових напрямів зарубіжних (Г.-Ф. Генделя, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Вольфа) та українських композиторів (М. Лисенка, Б. Лятошинського, А. Кос-Анатольського). Широким є вибір оперних партій, з якими виступав артист: Білорецький («Дике полювання короля Стаха» О. Подгайської), Папагено («Чарівна флейта» В.-А. Моцарта), Белькоре («Любовий напій» Г. Доніцетті), Валентин («Фауст» Ш. Гуно), Шонар («Богема») та Шарплес («Мадам Батерфляй» Дж. Пуччіні), Набукко («Набукко»), граф Ді Луна («Трубадур»), Жорж Жермон («Травіата»), кавалер Марулло («Ріголетто»), Сільвано («Бал-маскарад») – Дж. Верді), Ескамільйо та Моралес («Кармен» Ж. Бізе) [12].

Загалом у М. Губчука дуже виважений підхід до професії. Він і досі займається зі своїм вчителем М. Скільським, не ризикує представляти недостатньо підготовлений матеріал, належну увагу надає стилістиці. Коли співак готував партію Папагено з «Чарівної флейти» В.-А. Моцарта для контракту в Німеччині, працював із коучем Є. Носковою – піаністкою ко-репетитором Празької національної опери, а щодо вимови консультувався з З. Кушплер та іншими колегами. В роботі М. Губчук надзвичайно цінує увагу до деталей і співпрацю з такими диригентами, як Кері-Лінн Вілсон, В. Кожухар, В. Алексейонок, М. Дядюра, В. Сіренко. При цьому, співак відзначає ріст рівня українських симфонічних оркестрів, хоча все ще спостерігає певне відставання від майстерності музикантів провідних європейських театрів.

Менеджерська діяльність. У лютому 2022 року, після початку повномасштабного вторгнення росії в Україну, М. Губчук переїздить із сім'єю з Гостомеля у Верхній Вербіж Коломийського району – рідне село матері. На екскурсії в Коломиї він відвідує закинуту будівлю польського гімнастичного товариства «Сокіл» і спонтанно у нього виникла ідея заспівати разом із М. Кодіною Державний Гімн України та пісню «Ніч яка місячна» [1]. Приємно вражений акустикою приміщення, М. Губчук ініціює проведення тут концертів. Як виявилось, над питанням відбудови слави «Сокола» вже працювали начальник управління культури та туризму С. Баланович, його заступниця М. Кодіна та громадська організація «Долучайся та змінюй» [11]. При цьому, згадали мрію композитора, піаніста і музикознавця О. Козаренка – створити в Коломиї філармонію. Зі згоди першого заступника міського Голови М. Качанського вирішили втілити її в реальність. В інтерв'ю О. Гелетюк для видання «Глузд» М. Губчук наголосив: «Працювала команда однодумців: управління культури, молодіжна рада, завідувачка сектора охорони культурної спадщини Оксана Пашник, переселенці – оперні співаки та музиканти з Києва і Харкова, волонтери. Просто неймовірно допомогла моя дружина Катерина Гордієнко, без неї я б не справився. Також дуже активно долучався до робіт чоловік Мар'яни Кодіної, Віктор» [3]. Відкриття Коломийської малої філармонії відбулося 8 травня 2022 р. На її базі утворився мистецький центр, в якому проводяться концерти, фестивалі, художні та фотовиставки, театральні вистави та інші культурні події. Хоч офіційно посада, яку зайняв М. Губчук, визначена як «художній керівник», сам він жартував, що не має ні кабінету, ні стола, а перелік фактично зробленої роботи далеко перевищував посадові інструкції. Доводилось разом з іншими прибирати, займатись ремонтом, продавати квитки, грати і співати. Але це не сприймалось роботою – всі члени команди жили цим проєктом. Загалом на початку керівний склад налічував трьох людей разом із М. Губчуком. Трохи пізніше посаду головного адміністратора зайняла Г. Плетньова, яка переїхала до Коломиї з Рубіжного. З 2024 р. М. Губчук виконує обов'язки директора філармонії. На запитання чи навчався десь менеджменту відповідає, що навіть ніколи не думав, що доведеться займатись управлінням. Головними навичками, що допомагають йому в цій діяльності, вважає вміння знаходити спільну мову з людьми та почуття гумору. Комунікативні навички та знайомства, набуті в концертних турах за кордоном, дозволили наповнити концертну програму філармонії іменами артистів міжнародного рівня. На сцені Коломийської філармонії за цей час виступали С. Соловій, І. Житинська, М. Губчук, Курт Шмід, Хінамі Йоко, О. Петухов, Кері Лінн Вілсон та ін. У її стінах розміщено виставки художників-початківців та справжніх майстрів, серед яких Б. Бринський, Б. Сорока та ін. М. Губчуку належать слова: «Мені хотілося б поборотися за наступне покоління» [3].

Проєкти, які втілюються на базі Коломийської філармонії, тому підтвердження. 21 вересня 2022 р. оголошено про набір у Молодіжний симфонічний оркестр Коломиї. В серпні 2024 р. на базі філармонії починає працювати музична студія «Сокіл» У співпраці з музичними школами міста проведено низку заходів, на яких учні могли виступати разом із професійними музикантами. Поширеним серед артистів,

які відвідують Коломию, стало проведення майстер-класів для всіх охочих. Разом із тим М. Губчук дбає і про історичну спадщину регіону. За пропозицією культурних діячів Коломиї у квітні 2023 р. філармонію названо на честь видатного композитора, піаніста та мистецтвознавця Олександра Козаренка (1963–2023 рр.). Щорічно проводяться заходи для вшанування його пам'яті.

За час свого існування Коломийська філармонія набула багатьох друзів і партнерів. Серед них оркестр Чернівецької обласної філармонії ім. Д. Гнатюка, Луганська обласна філармонія, Маріупольська камерна філармонія, Національна опера України, Хмельницька обласна філармонія, Івано-Франківська обласна філармонія ім. І. Маланюк та ін. Укладено договір про співпрацю з агенцією «Olimpus Musicus» (м. Прага, Чеська Республіка), підписано меморандум про співпрацю з організацією «Liatoshynsky Foundation», Чернівецькою обласною філармонією ім. Д. Гнатюка, Національною філармонією України, Львівською національною оперою. Офіційним партнером філармонії є «Rotary Club Kolomyia». Налагодженню міжнародних зв'язків сприяє М. Губчук як керівник та соліст, а також колективи філармонії: оркестр народних інструментів «Трембіта» (керівники – Михайло та Володимир Могильняки), струнний ансамбль «Дивертисмент» (керівники – Анжела та Роман Микитюки), естрадно-духовий оркестр «Big Band» (керівники – А. Іванчук та Л. Хім'як).

Загалом Коломийська філармонія ім. О. Козаренка стала справжнім мистецьким хабом, рушієм культурного життя міста, а також привабливим туристичним об'єктом. І значний внесок в її діяльність зроблений одним з її ідейних натхненників, художнім керівником та виконуючим обов'язки директора філармонії Миколою Губчуком.

Громадська діяльність. Після переїзду до Коломиї, М. Губчук одразу долучився до життя громади, надав прихисток вимушено переселеним особам. Як символ незламності з ратуші щодня звучав Державний Гімн України. Спочатку його виконували двоє трубачів: В. Кривюк та А. Вівчарик. Згодом до них приєдналися солісти М. Губчук та О. Форкушак [2]. Понад два місяці над Коломиєю звучав баритон М. Губчука, який до того лунав у провідних концертних залах світу.

Паралельно зі співом, розпочинається кропітка робота з відновлення будівлі гімнастичного-товариства «Сокіл» і заснування Коломийської малої філармонії. М. Губчук долучається до прибирання, ремонтних робіт у приміщенні, а також займається організацією діяльності і плануванням концертів. Значна частина успіху й унікального складу артистів, що відвідали Коломию, – заслуга особистих знайомств і репутації М. Губчука. Тільки за перший сезон у Коломийській малій філармонії проведено 48 мистецьких заходів, а на сцені побувало понад 300 артистів. Із коштів, зароблених філармонією, понад 100 000 гривень передано на потреби Збройних Сил України. Також частина коштів інвестується в реставрацію будівлі [4]. Загалом волонтерство – звична практика для М. Губчука й керівництва філармонії. На базі мистецького хабу регулярно відбуваються благодійні акції зі збором коштів для потреби 10 окремої гірсько-штурмової бригади та інших підрозділів Збройних Сил України. 17 липня 2022 р. естрадно-духовий оркестр «Біг-Бенд» (керівники – А. Іванчук та Л. Хім'як), виступав у місті Городенка в рамках благодійної акції «Мистецтво – духовна зброя». Того ж дня солісти Коломийської малої філармонії Юлія та Юрій Михайлюки брали участь в акції на підтримку ЗСУ «Музика перемоги» у с. Чернятин Городенківської територіальної громади. 22 серпня 2022 р. відбулась унікальна виставка 10 окремої гірсько-штурмової бригади «Едельвейс» під назвою «Портал у війну/На лінії вогню». В листопаді 2022 р. на запрошення головного лікаря В. Федоришина в обласному шпиталі ветеранів війни Івано-Франківської обласної ради відбулась концертна програма оркестру народних інструментів «Трембіта» Коломийської малої філармонії під керівництвом М. Могильняка. У 2023 р. для підтримки 10 ОГШБр «Едельвейс» організовано дводенну акцію. Великий благодійний аукціон «Артефакти мужності» відбувся у Коломиї 23 серпня 2023 р., приурочений до Дня міста, Дня Прапора України та Дня державної незалежності України. Всі отримані з аукціону кошти спрямовалися на підтримку військових формувань громади: 10 гірсько-штурмову бригаду «Едельвейс» та 77 батальйон 102 окремої бригади територіальної оборони імені полковника Д. Вітовського. Це лише невеликий перелік подібних благодійних акцій, що відбулись за сприяння М. Губчука. Його репутація, професійні та людські якості приваблюють благодійників і до філармонії.

Усесвітньо відома українська оперна співачка О. Бєлкіна перерахувала 600 євро на потреби філармонії. Також передані гроші, зібрані бельгійським гуртом «Lunes». Кошти спрямувалися на закупівлю нових крісел. Знаний український композитор Є. Петриченко став лауреатом премії ім. М. Лисенка у 2024 р. і частину своєї грошової винагороди вирішив передати Коломийській філармонії ім. О. Козаренка задля її подальшого розвитку.

М. Губчук веде активну *концертну діяльність*. 10.04, 25.04, 16.05, 29.05, 30.06. 2023 року виступав у Празі в концертному залі «Smetana Hall» з програмою «Найкраще з Моцарта». 14–16 вересня 2023 р. виконав партію Беларецького у опері О. Подгайської «Дике полювання короля Стаха» (диригент В. Алексейонок). Прем'єра відбулась у Barbican Centre у Лондоні. Листи дітей з України були передані

глядачам опери, а їх було майже 6.000, що вкотре привернути увагу до проблем війни. З 23 листопада до 11 грудня 2023 р. М. Губчук провів у турі Німеччиною, Швейцарією та Люксембургом, виконуючи партію Папагено з опери «Чарівна флейта» В. -А. Моцарта. З цією ж програмою 23 січня 2024 р. він виступав в Мюнхенській філармонії та 28 січня у Gewandhaus у Лейпцигу. Кожна така поїздка – це можливість комунікації зі світовою спільнотою, шанс, бодай у приватному спілкуванні розказати про реальний стан речей в Україні. Інколи, в рамках мистецького заходу, відбуваються окремі акції для підтримки нашої держави. Наприклад, Віденський бал, на відкритті якого у 2025 р. співав М. Губчук з О. Лезер. Це дуже почесна культурна місія. До того ж зібрано значну суму коштів для реабілітаційного центру в Бережанах.

М. Губчук щедро ділиться своїм талантом, виступаючи на благодійних концертах. Він зробив свій неоціненний внесок у розбудову філармонії в Коломиї. Як художній керівник і виконуючий обов'язки директора філармонії, долучився до чималої кількості мистецьких акцій, метою яких є підтримка війська або громади. Співак допомагає привертати увагу до актуальних соціальних проблем, в тому числі, пов'язаних із війною росії проти України, є агентом позитивних якісних змін у культурному житті Коломиї та регіону.

Висновки. Проаналізувавши різні грані діяльності М. Губчука, особлива увага надається періоду з лютого 2022 р., оскільки в цей час митець переїздить до Коломиї, де проявляється як активний громадський діяч. Наведено приклад особистості, здатної гармонійно поєднувати особистісну творчу реалізацією із активною громадянською позицією та корисною соціальною діяльністю. Привертається увага до суспільного значення митців, здатних проявляти ознаки діяльнісного універсалізму, задано вектор подальших досліджень діяльності Миколи Губчука, а також інших митців-універсалів України.

Список використаної літератури

1. Бардалим Н. Оперний співак у робочих рукавицях. Як Микола Губчук перезавантажив культурне життя Коломиї. *#ШОТАМ. 13. 10. 2022.* URL: https://shotam.info/opernyy-spivak-u-robochykh-rukavytsiakh-yak-mykola-hubchuk-perezavantazhyv-kulturne-zhyttia-kolomyi/ (дата звернення 03.12.2024).

2. Басалига М. «Люди слухають і надихаються патріотизмом». На ратуші у Коломиї щодня наживо звучить Гімн України. *Суспільне Івано-Франківськ. 09 травня 2022.* URL: https://suspilne.media/ivano-frankivsk/236499-ludi-sluhaut-i-nadihautsa-patriotizmom-na-ratusi-u-kolomii-sodna-nazivo-zvucit-gimn-ukraini/ (дата звернення 10.12.2024).

3. Гелетюк О. Микола Губчук: «Мені б хотілося поборотися за наступне покоління». *ГЛУЗД. 4 груд. 2022.* URL: gluzd.org.ua/special_projects/mykola-hubchuk-meni-b-khotilosia-poborotysia-za-nastupne-pokolinnia/ (дата звернення 03.12.2024).

4. Гелетюк О. Розправляючи крила «Сокола». Як в Коломиї працює мала філармонія. *POST IMPREZA.* 20 листоп. 2022. URL: postimpreza.org/texts/rozpravliaiuchy-kryla-sokola-iak-v-kolomyi-pratsiuie-mala-filarmoniia (дата звернення 10.12.2024).

5. Голей Н. Культурно-інтеграційна діяльність Миколи Губчука в контексті російсько-української війни. *Матеріали звітної наук. веб-конф. викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2023 рік. Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 1–5 квіт. 2024 р., м. Івано-Франківськ.* Електронне вид. Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2024. С. 326 –327.

6. Голей Н. Інтерв'ю з Миколою Губчуком, проведене 3 черв. 2024 року. *Архів автора.*

7. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. ... д-ра миств.: 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.

8. Лі Пінтін. Універсалізм творчої особистості: модуси музикологічного дискурсу. *Слобожанські мистецькі студії*. Вип. 1 (07). Суми : Сумськ. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка, 2025. С. 72–76.

9. Москвічова Ю. О. Універсальна творча особистість як соціокультурний феномен. *International scientific conference Current trends in art and culture:* Conference Proceeding (April 3–4, 2024. Wloclawek, Republic of Poland). Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2024. С. 5–8.

10. Плохій С. Брама Європи. Історія України від скіфських воєн до незалежності. Харків : КСД, 2016. 496 с.

11. Admin. Поміняв фрак на робу: як оперний співак рятує «Сокола» у Коломиї (ВІДЕО). *Західний кур'єр.* 14. 09 2022. URL: kuryer.if.ua/pominyav-frak-na-robu-yak-opernyj-spivak-ryatuye-sokola-u-kolomyyi-video/ (дата звернення 05.12.2024).

12. Education. *Mykola Hubchuk Opera Singer (Bariton).* URL: hubchuk.simdif.com (дата звернення 05.12.2024).

References

1. Bardalym N. Opernyi spivak u robochykh rukavytsiakh. Yak Mykola Hubchuk perezavantazhyv kulturne zhyttia Kolomyi [An opera singer in work gloves. How Mykola Gubchuk rebooted the cultural life of Kolomyia]. *#ШОТАМ.* 13. 10. 2022. URL: shotam.info/opernyy-spivak-u-robochykh-rukavytsiakh-yak-mykola-hubchuk-perezavantazhyv-kulturne-zhyttia-kolomyi/ (accessed 03.12.2024).

2. Basalyha M. «Liudy slukhaiut i nadykhaiutsia patriotyzmom». Na ratushi u Kolomyi shchodnia nazhyvo zvuchyt Himn Ukrainy [«People listen and are inspired by patriotism». The National Anthem of Ukraine is played live every day at the town hall in Kolomyia]. *Suspilne Ivano-Frankivsk.* 09.05. 2022. URL: https://suspilne.media/ivano-frankivsk/236499-ludi-sluhaut-i-nadihautsa-patriotizmom-na-ratusi-u-kolomii-sodna-nazivo-zvucit-gimn-ukraini/ (accessed 10.12.2024).

3. Heletiuk O. Mykola Hubchuk: «Meni b khotilosia poborotysia za nastupne pokolinnia» [Mykola Gubchuk: «I would like to fight for the next generation»]. *HLUZD.* 04.12. 2022. URL: https:// gluzd.org.ua/special_projects/mykola-hubchuk-meni-b-khotilosia-poborotysia-za-nastupne-pokolinnia/ (accessed 03.12.2024).

4. Heletiuk O. Rozpravliaiuchy kryla «Sokola». Yak v Kolomyi pratsiuie mala filarmoniia [Spreading the Wings of the Falcon. How a Small Philharmonic Works in Kolomyia]. *POST IMPREZA.* 20.112022. URL: https:// postimpreza.org/texts/rozpravliaiuchy-kryla-sokola-iak-v-kolomyi-pratsiuie-mala-filarmoniia (accessed 10.12.2024).

5. Holei N. Kulturno-intehratsiina diialnist Mykoly Hubchuka v konteksti rosiisko-ukrainskoi viiny [Mykola Gubchuk's cultural and integration activities in the context of the Russian-Ukrainian war]. *Materialy zvitnoi naukovoi vebkonferentsii vykladachiv, doktorantiv, aspirantiv universytetu za 2023 rik Prykarpatskoho natsionalnoho universytetu imeni Vasylia Stefanyka, 1–5 kvitnia 2024 r., m. Ivano-Frankivsk.* Elektronne vydannia. Ivano-Frankivsk : Prykarpat. nats. un-t im. V. Stefanyka, 2024. S. 326 –327.

6. Holei N. Interv'iu z Mykoloiu Hubchukom 03 chervnia 2024 roku [Interview with Mykola Gubchuk on June 3, 2024]. *Arkhiv avtora.*

7. Komenda O. Universalna tvorcha osobystist v ukrainskiy muzychniy kulturi [A universal creative personality in Ukrainian musical culture]: dys. ... doktora mystetstvoznavstva: 17.00.03. Kyiv, 2020. 519 s.

8. Li Pintin. Universalizm tvorchoi osobystosti: modusy muzykolohichnoho dyskursu [Universalism of the creative personality: modes of musicological discourse]. *Slobozhanski mystetski studii*. Vyp. 1 (07). Sumy : Sumskyi derzh. ped. un-t im. A. S. Makarenka, 2025. S. 72–76.

9. Moskvichova Yu. O. Universalna tvorcha osobystist yak sotsiokulturnyi fenomen [Universal creative personality as a sociocultural phenomenon]. *International scientific conference Current trends in art and culture:* Conference Proceeding (April 3–4, 2024. Wloclawek, Republic of Poland). Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2024. C. 5–8.

10. Plokhii S. Brama Yevropy. Istoriia Ukrainy vid skifskykh voien do nezalezhnosti [The Gate of Europe. The History of Ukraine from the Scythian Wars to Independence]. Kharkiv: KSD, 2016. 496 s.

11. Admin. Pominiav frak na robu: yak opernyi spivak riatuie «Sokola» u Kolomyi [Swapping a tailcoat for a robe: how an opera singer saves «Sokol» in Kolomyia] (VIDEO). *Zakhidnyi kur'ier.* 14. 09 2022. URL: https:// kuryer.if.ua/pominyav-frak-na-robu-yak-opernyj-spivak-ryatuye-sokola-u-kolomyyi-video/ (accessed 05.12.2024).

12. Education. *Mykola Hubchuk Opera Singer (Bariton).* URL: https:// hubchuk.simdif.com (accessed 05.12.2024).

UNIVERSALISM OF THE CREATIVE PERSONALITY OF MYKOLA HUBCHUK

Nazar HOLEI – graduate student of department of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

The proposed article conducts a cultural study of the universalism of the creative personality of Mykola Gubchuk. It aims to comprehensively cover his multifaceted activities, which combine artistic, organizational, volunteer, and social dimensions. Considerable attention is paid to the role of M. Gubchuk as an agent of cultural transformations in a difficult period for the country, in particular during the full-scale Russian invasion of Ukraine. The scientific novelty lies in understanding the role of M. Gubchuk not only as a performer, but also as a bearer of humanistic ideas, a cultural diplomat who promotes the integration of Ukrainian art, and a driver of innovative changes in society. The conclusion emphasizes the importance of a universal creative personality for strengthening the national unity of the Ukrainian people and active involvement in the processes of cultural renewal within the global context.

Key words: creative personality, universalism, Mykola Gubchuk, opera singer, manager.

UDC 929 M. Gubchuk

UNIVERSALISM OF THE CREATIVE PERSONALITY OF MYKOLA HUBCHUK

Nazar HOLEI – graduate student of department of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

The proposed article conducts a cultural study of the universalism of the creative personality of Mykola Gubchuk, a Ukrainian opera and chamber singer, artistic director of the Oleksandr Kozarenko Kolomyia Philharmonic, volunteer, active participant and initiator of social change.

The purpose of the article is a comprehensive coverage of the multifaceted activities of Mykola Gubchuk, which combines artistic, organizational, volunteer and social dimensions.

Research methodology. The work uses an interdisciplinary methodology that combines cultural analysis, biographical description, elements of comparative analysis, as well as an author's semi-structured interview.

Results. Mykola Gubchuk's performing activity as an opera singer is evidenced by his performances on the opera stages of Ukraine and Europe. His managerial activity was manifested in the organization of the Kolomyia Philharmonic named after Oleksandr Kozarenko. M. Gubchuk's public activity unfolded during the Russian-Ukrainian war as a volunteer.

The singer's concert activities are currently taking place abroad in order to draw attention to Ukraine and its fight against the enemy. Considerable attention is paid to the role of Mykola Gubchuk as an agent of cultural transformations during a difficult period for the country, in particular during the full-scale Russian invasion of Ukraine. An example of a person capable of harmoniously combining personal creative realization with an active civic position and useful social activities is given.

Novelty. The scientific novelty lies in understanding the role of Mykola Gubchuk not only as a performer, but as a bearer of humanistic ideas, a cultural diplomat who promotes the integration of Ukrainian art, and a driver of innovative changes in society.

The practical significance. The universal activity of Mykola Gubchuk is an example for practical implementation by other heads of philharmonic institutions of Ukraine. Attention is drawn to the social significance of

artists capable of showing signs of active universalism, and a vector for further research into the activities of Mykola Gubchuk, as well as other universal artists of Ukraine, is given.

Key words: creative personality, universalism, Mykola Gubchuk, opera singer, manager.

Стаття надійшла до редакції 12.04.2025
Отримано після доопрацювання 4.05.2025
Прийнято до друку 7.05.2025

УДК 784.4:398.8(=161.2)]:008](045)

НАРОДНА ПІСЕННА КУЛЬТУРА ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ЗНАННЯ

Павло ХЛЄБНІКОВ – здобувач вищої освіти за ІІІ освітньо-науковим рівнем – доктор філософії зі спеціальності 034 «Культурологія», Харківська державна академія культури, м. Харків
https://orcid.org/0009-0009-1541-0487
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.987
pavel.khlebnikoff@gmail.com

Стаття досліджує народну пісенну культуру як багатовимірний феномен культурологічного знання, що інтегрує музичні, вербальні, обрядові та ментальні компоненти. Розкрито її роль у формуванні національної ідентичності, збереженні історичної пам'яті та духовних цінностей. Проаналізовано генезу пісенної традиції від архаїчних обрядів до християнської духовності, а також взаємодію з професійним мистецтвом. Наголошено на актуальності подальших досліджень у контексті глобалізаційних викликів та збереження автентичних форм народної творчості.

Ключові слова: народна пісенна культура, фольклор, культурна пам'ять, національна ідентичність, жанрова типологія, обрядовість, традиція.

Актуальність теми. У сучасному культурознавстві дедалі актуальнішою стає потреба в комплексному вивченні тих явищ, які відображають глибинні основи духовного буття народу через синтез художніх форм. Одним із таких феноменів є народна пісенна культура, що постає передусім як музичне явище, в якому музика відіграє провідну роль, об'єднуючи слово, обряд і символіку в єдину художню структуру. Як складова ширшого поняття музичної культури, народна пісенна культура акумулює багатовіковий досвід емоційного, ментального та естетичного самовираження народу.

Основою народної пісенної культури є музичний звук, що стає носієм смислів, емоцій і архетипних образів, в той час як словесний текст виконує функцію підсилення або конкретизації музичного змісту. Відтак народна пісня розглядається насамперед як явище музичної культури, а не тільки вербальної або літературної творчості.

У цьому контексті виникає потреба у чіткому відмежуванні поняття «народна пісенна культура» від суміжних термінів – «народнопісенне мистецтво» та «народнопісенна традиція». Якщо народнопісенне мистецтво здебільшого акцентує на естетичній довершеності твору, а народнопісенна традиція – на механізмах спадковості і трансляції, то народна пісенна культура охоплює ширший спектр: від музичних структур до функціональних, ритуальних, соціокультурних контекстів її існування.

Огляд останніх публікацій. Огляд останніх публікацій, присвячених народній пісенній культурі, свідчить про зростаючий науковий інтерес до її ролі у формуванні національної ідентичності та культурної пам'яті українського народу. Дослідження акцентують увагу на естетико-культурологічному вимірі народної пісні, її трансформації під впливом соціокультурних змін та взаємодії з професійним мистецтвом [4].

Значну увагу приділено аналізу пісенної спадщини видатних постатей, таких як К. Цісик, чия творчість сприяла відродженню національної свідомості в українській діаспорі. Інші дослідження розглядають народну пісню як чинник формування культури особистості та її вплив на сучасну українську музичну культуру [3], [9].

Актуальними є праці, автори яких досліджують народнопісенну творчість у контексті історичного розвитку та її значення для національної ідентифікації. Загалом, сучасні публікації підкреслюють важливість народної пісенної культури як невід'ємної складової культурологічного знання та національного самовизначення українців [12].

Мета статті – окреслення народної пісенної культури як музичного феномену в контексті культурологічного аналізу, виявлення її структурних компонентів, історичних етапів становлення і трансформацій, а також ролі у збереженні етнічної ідентичності через музичні форми вираження.

Основними завданнями є аналіз типології музичних жанрів народної пісенної культури, розкриття її взаємодії з професійною музичною традицією та осмислення музики як універсальної мови культурної пам'яті.

Виклад основного матеріалу. У сучасному культурознавчому дискурсі особливого значення набувають дослідження тих явищ, які не лише репрезентують художні практики народу, а й акумулюють

© Хлєбніков П., 2025 р.

глибинні пласти його колективного досвіду, ментальності, історичної пам'яті. У науковому дискурсі поняття «народна пісенна культура» ще перебуває на етапі формування, що пояснюється його складною інтегративною природою. І. Юдкін наголошує на необхідності комплексного підходу до аналізу культурних явищ [19], зокрема народної пісенної культури, що поєднує музичні, вербальні та обрядові компоненти, відображаючи ментальні та світоглядні особливості нації.

Народнопісенне мистецтво концентрує увагу передусім на художньо-естетичних характеристиках твору та виконавської практики, а народнопісенна традиція акцентує на механізмах передачі й спадковості текстів та мелодій. Натомість народна пісенна культура розглядається як цілісний музично-культурний феномен, у якому першорядного значення набувають не лише художні форми, але й їх функціональне призначення у соціокультурному контексті. Вона виконує пізнавальну, світоглядну, інформативну, регулятивну, комунікативну, аксеологічну, культуротворчу та виховну функції [16].

На відміну від усталених термінів «народнопісенне мистецтво» чи «народнопісенна традиція», народна пісенна культура розглядається як багаторівнева система, в якій домінує музична складова, інтегрована з вербальними, обрядовими, ритуальними та символічними компонентами.

Вона є органічною складовою музичної культури народу, становлячи її первісний і водночас живучий пласт [11].

Структура народної пісенної культури включає кілька фундаментальних компонентів:

• Музика виступає ядром вираження народного досвіду. Мелодика, ритміка, ладова організація несуть у собі коди колективної емоційності, символічно відображаючи стани душі, обрядові потреби та соціальні взаємини. Музична мова народної пісні часто є більш глибоким і первісним носієм сенсів, ніж вербальний текст.

• Слово у народній пісні виконує функцію вербалізації певних образів і смислів; однак його роль є підлеглою музиці. Слово надає конкретності емоційним станам, окреслює ситуації, але не витісняє музичної домінанти.

• Обряд становить живе середовище побутування пісні. Без обрядового контексту багато жанрових форм народної пісні втрачають свою первісну функцію. Наприклад, веснянки, русальні пісні, колядки є невіддільними від циклічного річного обрядового кола.

• Символіка народної пісенної культури формується через усталені образи природи, побуту, сакрального світу. Такі символи, як верба, калина, зозуля, мають архетипічне значення і виконують роль маркерів колективної ідентичності.

• Ментальність народу визначає характерні особливості пісенної культури – її ліризм, кордоцентризм, філософічність.

Методологія дослідження народної пісенної культури має ґрунтуватися на інтердисциплінарному культурологічному підході, що поєднує знання з музикознавства, етнографії, історії культури, фольклористики та соціальної антропології. Комплексний аналіз дозволяє простежити не лише музичну організацію творів, але й виявити глибинні сенсові пласти, функціональні контексти та механізми культурної трансляції.

Особливу увагу у вивченні народної пісенної культури слід приділяти процесам трансформації традиційних музичних практик в умовах урбанізації, глобалізації та медіатизації культури. Як зазначає А. Сторожук, збереження автентичної пісенної спадщини є критично важливим завданням, що потребує спеціальних стратегій культурної політики [18].

Одним із важливих принципів сучасного вивчення народної пісенної культури є врахування її динамічного характеру. Музична культура – це живий організм, що постійно змінюється під впливом історичних, соціальних та технологічних факторів [11]. Народна пісенна культура здатна зберігати архаїчні форми і водночас породжувати нові варіанти у відповідь на виклики часу. Її витоки слід шукати у найдавніших формах колективного музичного та обрядового життя, що сформувалися в процесі розвитку архаїчного світогляду, первісних вірувань і магічних ритуалів, які стали основою для подальшого розквіту фольклорної культури [2, 10].

Історичне формування народної пісенної культури сягає своїми витоками до найдавніших пластів людського буття [6]. Її зародження тісно пов'язане з первісними формами художньої діяльності, міфологічним мисленням і ритуально-обрядовими практиками. У процесі розвитку культури людства саме музика, пов'язана зі словом і обрядом, стала одним із перших засобів вираження колективного досвіду, світоглядних уявлень і магічних вірувань [10].

Архаїчний світогляд, характерний для первісних етапів розвитку суспільства, був синкретичним: музика, танець, слово, ритуал існували як нерозривна єдність. Народна пісенна культура в своєму зародженні віддзеркалювала міфологічну модель світу, де кожне явище природи, кожен елемент довкілля мав сакральне значення. Первісне мистецтво і фольклор давніх

цивілізацій неоліту виникли та існували у вигляді сакральної (священної) традиції.

Культ природи, анімізм, тотемізм і магічні практики стали підґрунтям для виникнення перших обрядових пісень, пов'язаних із сезонними змінами природи, мисливськими обрядами, обрядами родючості [7].

Особливо важливою є роль трипільської культури (IV–III тис. до н.е.), яка на території України заклала основи осілого землеробського способу життя, що супроводжувався ритуалами поклоніння природним силам – сонцю, землі, воді. У трипільських спільнотах формувалися первісні моделі сакральної символіки, що згодом знайшли відображення в народній обрядовій пісенності. Археологічні знахідки кераміки із зображенням спіральних орнаментів, що символізують безкінечний рух сонця та води, підтверджують зв'язок музичних і словесних практик із міфопоетичною картиною світу.

Ранні обрядові співи супроводжували сезонні зміни природи та життєві цикли людини: супровід посівної, жнивної, весільної, поховальної обрядовості. Вони виконували функцію сакралізації життєвих подій, забезпечуючи гармонію між людиною і космосом. У таких піснях співіснували магічні заклинання, молитви до сил природи, подяки за родючість, прохання про врожай і добробут.

У період фольклорної культури язичницької доби процеси ускладнення суспільної організації призвели до розвитку календарно-обрядових пісень. Веснянки, русальні пісні, купальські обряди, колядки стали складовою частиною циклічного світосприйняття, що відображало закономірності природи та річного господарського циклу. У цей період чітко кристалізується функціональна цілісність пісенної творчості: творець, виконавець і слухач існують у межах одного обрядового акту, забезпечуючи безпосередній колективний характер мистецької дії.

Велике значення мала родинно-обрядова пісенність, що супроводжувала всі важливі етапи життя людини – народження, весілля, смерть. Колискові, весільні, похоронні пісні несуть у собі архетипи людського існування, зафіксовані у музичних формах, символах і словесних образах. Саме у родинно-обрядових піснях відбивається глибоке усвідомлення тлінності людського життя, його залежності від вищих сил, а також важливість дотримання традиційного морального коду.

Фольклорна культура язичницької доби не обмежувалася лише побутовими обрядами. Вона охоплювала героїчний епос, що формувався під впливом соціальних процесів – міграцій, воєн, становлення первісних політичних об'єднань. Давні героїчні пісні, легенди, думи стали відображенням колективних прагнень до захисту рідної землі, боротьби за виживання і збереження спільноти. При цьому героїчні образи і мотиви були тісно переплетені з магічно-обрядовими елементами, підкреслюючи сакральний статус захисників роду.

Із запровадженням християнства на українських землях у X столітті відбулися суттєві зміни у народній пісенній культурі. Християнський світогляд не знищив язичницьких традицій, а інтегрував їх у нову релігійну парадигму. Багато календарних обрядів набули християнського забарвлення, водночас зберігаючи архаїчні елементи стародавніх вірувань. Такий синкретизм знайшов вияв у численних обрядових піснях, де поряд з іменами християнських святих звучать звернення до сил природи, сонця, води, урожаю.

Християнський вплив призвів також до появи нового пласту духовної народної творчості – псалмів, кантів, колядок із релігійною тематикою. Ці жанри поєднували традиційну музичну структуру з новими текстовими сюжетами, що відображали євангельські події, житія святих, морально-етичні настанови. У результаті відбулося розширення тематичного діапазону народної пісенності, збагачення її образного і мелодійного репертуару.

Формування професійної музичної культури тісно пов’язане з процесами розвитку церковного співу [7]. Києво-Печерська лавра, Софійський собор у Києві стали осередками розвитку партесного співу та церковної монодії. Проте навіть у середовищі професійної музики зберігалася тісна спадковість із народною пісенною традицією: народні інтонації, ритмічні моделі, ладові особливості знаходили відлуння у професійній духовній музиці. Поступове формування багатоголосся у професійній музиці, яке починається у середньовіччі, також має народне підґрунтя: практика багатоголосого виконання календарних та родинних пісень засвідчена в численних польових записах етнографів XIX–XX століть. Колективне співання, що базувалося на природному багатоголоссі селянських громад, з часом трансформувалося у витончені форми поліфонічної музики у рамках професійної школи.

Органічний зв’язок народної пісенної культури з обрядовістю, сакральною символікою і духовною сферою зберігався навіть у періоди значних соціальних трансформацій [10]. Перехід від аграрного до індустріального суспільства, урбанізація, модернізація економіки вплинули на форми побутування народної пісні, але не змогли зруйнувати її основної сутності як носія глибинної культурної пам’яті.

Феномен народної пісенної культури полягає у її здатності відтворюватися в нових соціокультурних реаліях без втрати своєї архаїчної основи. Цей процес можливий завдяки внутрішній пластичності культури,

здатності трансформувати свої зовнішні форми, зберігаючи при цьому фундаментальні світоглядні моделі, що були закладені ще на ранніх стадіях розвитку первісної обрядово-музичної практики.

Запровадження християнства на теренах Київської Русі у 988 році стало одним із найбільш впливових чинників трансформації народної духовності й культури [5]. Це історичне рішення спричинило суттєві зміни у світоглядних установках суспільства, що безпосередньо відбилося і в музично-пісенній сфері. Однак християнська традиція не зруйнувала архаїчної язичницької основи народної культури, а радше увійшла в процес складної інтеграції з уже існуючими ритуально-обрядовими комплексами.

Співіснування язичницьких і християнських елементів тривалий час залишалося характерною рисою народної культури. У цьому процесі особливе місце посідала народна пісенна культура, яка зберегла давні символи, мотиви й обрядові форми, водночас асимілюючи нові християнські уявлення. В обрядових календарних піснях зустрічається унікальне переплетіння стародавніх мотивів поклоніння природним силам з християнською тематикою — величання Ісуса Христа, Богородиці, святих, що органічно вписувалися у традиційні обрядові дійства.

Особливо показовим є приклад колядок і щедрівок. Першопочатково пов'язані із зимовим аграрним циклом, обрядами закликання родючості та сонця, вони набули нового звучання в умовах християнізації, відобразивши біблійні сюжети – народження Христа, поклоніння волхвів, чудеса Спасителя. Проте й у християнізованих текстах зберігаються елементи архаїчного світогляду: звернення до господаря і господині, закликання достатку й щастя, магічна сила побажання.

Важливим аспектом розвитку народної пісенності стає поява псалмів, кантів, духовних пісень. Ці жанри прийшли в середовище народної культури через діяльність православної церкви, братств, духовних шкіл.

Псалми – релігійні співи на біблійні теми – побутували не лише в церковних обрядах, а й у побутовому співі під час свят, поминальних обрядів.

Канти, що поширилися в Україні у XVII–XVIII століттях, поєднували багатоголосся з простою, доступною мелодикою, завдяки чому набули широкої популярності серед різних верств населення. Вони часто виконувалися не тільки в церковних, але й у світських контекстах, супроводжуючи родинні урочистості, ярмарки, братські зустрічі.

Поява духовних кантів, а згодом і професійних творів для церковного багатоголосся (партесного співу), створила нові умови для збагачення народної музичної культури [17]. У монастирях і братствах розвивалися школи співаків, що не тільки навчали церковної монодії, але й засвоювали народні інтонаційні моделі, переносячи їх у сферу літургійної практики.

Процес формування професійної музичної культури у XVIII столітті відбувався за активної участі носіїв народної пісенної традиції. Серед учнів духовних шкіл і академій нерідко траплялися вихідці з селянського середовища, які приносили з собою автентичні музичні зразки, інтонаційні стереотипи, ладові й ритмічні структури. Це сприяло збереженню тісного зв’язку між високим церковним мистецтвом і народною основою.

У професійній музиці XVIII століття, зокрема в партесному співі, чітко простежуються відгомони народної пісенності – пластична мелодика, природна ритміка, наявність строфічних форм [10, 11]. Це засвідчує той факт, що процес формування професійної музики в Україні не був насильницьким відривом від народної традиції, а відбувався як органічне продовження і розвиток притаманних їй художніх принципів.

Синтез язичницької, християнської та народної стихій утворив унікальну форму духовно-музичної культури, яка поєднувала давні міфологічні уявлення з новою релігійною доктриною. Цей процес відбувався не одномоментно, а впродовж століть, проходячи через численні трансформації, адаптації і переосмислення художніх форм.

Окрім того, народна пісенна культура активно взаємодіяла із розвитком освіти й книгодрукування. Поширення книг духовного змісту (Псалтир, Часослов, Октоїх) сприяло засвоєнню нових текстових і музичних форм, які поступово інтегрувалися у побутову практику. Навіть аналіз текстів деяких народних пісень свідчить про запозичення образів, сюжетів, фразеології зі священних текстів, що свідчить про глибоке проникнення християнських ідей у народну свідомість.

Не менш важливою є трансформація інструментальної практики під впливом християнської традиції [10]. У багатьох випадках музичні інструменти (наприклад, кобза, ліра) використовувалися не тільки для супроводу світських пісень, але й для виконання духовних кантів і псалмів у побутових умовах. Це свідчить про зрощення народної та церковної музичних традицій на всіх рівнях музичної культури.

Витоки професійної композиторської творчості в Україні безпосередньо пов'язані з опануванням народної пісенної культури у її трансформованому, християнізованому вигляді. Уже в творчості таких композиторів, як М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель, можна простежити

глибинний зв'язок з народною музичною традицією, що знаходить вияв у мелодичних побудовах, гармоніях, принципах багатоголосся.

Християнський пласт у народній пісенній культурі є надзвичайно складним і багатошаровим явищем, що не тільки змінив зовнішні риси традиційної пісенності, але й сприяв подальшій еволюції музичної культури в Україні через глибоке поєднання архаїчної й християнської духовності у звуковій формі.

Розвиток народної пісенної культури відбувався у тісному взаємозв'язку зі змінами суспільного устрою, світоглядних настанов і ритуально-обрядових практик [17]. Структурні прояви цієї культури формувалися як результат органічного поєднання функціональних, жанрових, географічних і соціальних чинників. Народна пісенність відображає багатовимірність етнокультурного буття, в якому співіснують архаїчні та новаторські елементи, сакральні й профанні мотиви, колективні та індивідуальні моделі світовідчуття [5, 6].

Типологія народної пісенної культури включає кілька основних жанрових напрямів, кожен із яких має свої тематичні, функціональні й музичні особливості. Найдавнішим і сакрально найбільш навантаженим пластом є епічні жанри — думи, історичні пісні, балади. У них закладено глибинні уявлення народу про героїзм, честь, боротьбу за волю і рідну землю. Думи, як особлива форма героїчного епосу, мають епічну розповідну структуру, протяжну мелодію з рецитаційним характером. Вони функціонували не лише як художні твори, а й як засіб формування історичної пам'яті і національної свідомості [13].

У протилежність епічному пласту стоїть надзвичайно розвинена й багатогранна група ліричних пісень. Ці твори передають емоційні стани людини, її особисті переживання, внутрішній світ. Лірична пісенність охоплює теми кохання, розлуки, самотності, родинних взаємин, філософських роздумів. Вона відзначається тонкою емоційною напругою, багатством мелодійних інтонацій і гнучкою ритмікою [6].

Важливе місце посідають обрядові пісні, що супроводжували традиційні народні обряди: календарно-обрядові (веснянки, гаївки, купальські, колядки) та родинно-обрядові (весільні, похоронні, колискові) [14]. Ці пісні є невіддільною частиною сакральної сфери життя громади, спрямовані на закликання врожаю, добробуту, захисту від злих сил, освячення життєвих подій. Їх тексти та мелодії нерідко носять характер замовлянь або благословень, а виконання супроводжується відповідними ритуальними діями.

Танцювальні та ігрові пісні розвивалися в іншій площині: вони супроводжували народні гуляння, свята, ігри, розваги. До цієї групи належать веснянки, гаївки, купальські хороводи, коломийки, які з часом набули переважно світського характеру. Танцювальні пісні вирізняються швидким темпом, чіткою ритмічною організацією, короткою строфічною формою, що стимулює колективний рух.

Жартівливі та сатиричні пісні відображають іншу сторону народного життя – здатність із гумором і іронією реагувати на соціальні негаразди, висміювати людські вади, критикувати суспільні порядки. Вони часто базуються на гострому слові, парадоксальних образах, гротескових ситуаціях, мають ритмічно чітку структуру і яскраво виражений характер.

Географічна варіативність народної пісенної культури проявляється у розмаїтті локальних стилів, інтонаційних моделей, жанрових пріоритетів [15]. Полісся відзначається збереженням архаїчних багатоголосних форм, Карпати – енергійною традицією коломийок, Наддніпрянщина відома особливо мелодійною ліричною пісенністю, а Слобожанщина – розмаїттям епічних і жартівливих жанрів [13].

Соціальна варіативність народної пісенності пов'язана із життям різних соціальних верств – селянства, козацтва, міщанства/ Кожен прошарок суспільства формував свій специфічний репертуар: військові пісні козаків, обрядово-родинні пісні селян, любовно-побутові твори міщанства [11].

У структурі народної пісенної культури важливими є також явища варіативності (створення численних версій однієї і тієї самої пісні залежно від регіону чи виконавця), імпровізації (особливо розвиненої у танцювальних і ліричних жанрах), а також стійкого збереження інтонаційних архетипів, які забезпечують тяглість музичної пам'яті [8].

Структурні прояви народної пісенної культури демонструють багатошаровість жанрових форм, регіональних особливостей та соціальної варіативності, що є визначальними у формуванні музичної ідентичності українського народу.

Розуміння структурних проявів народної пісенної культури є необхідним для подальшого вивчення її взаємодії з іншими напрямами музичної творчості – інструментальним музикуванням, професійною композицією та літературно-театральною традицією, де пісенний фольклор продовжує функціонувати як потужне джерело формотворення і національної стилістики.

Народна пісенна культура ніколи не існувала в ізоляції, а завжди перебувала у динамічній взаємодії з іншими напрямами музичної діяльності суспільства [6]. Ці процеси взаємопроникнення виявлялися на різних рівнях: від побутового інструментального супроводу пісень до інтеграції народних інтонацій у професійну композиторську творчість.

Одним із найбільш очевидних напрямів взаємодії є вплив народної пісенності на формування

української професійної музики. Уже з XVII століття фіксуються численні факти використання народних мелодійних зразків у духовних кантах, псалмах, партесних композиціях [8]. Зародження партесного співу, що набув поширення у школах і братствах Києва, Львова, Чернігова, було неможливим без асиміляції традицій багатоголосого співу, притаманного сільським і міським громадам [17]. Принципи народного багатоголосся – варіативне проведення голосів, натуральна ладова основа, природна ритміка – стали органічною складовою професійної музичної практики.

У творчості композиторів XVIII – початку XIX століття, зокрема М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, виявляються глибинні впливи народної пісенності, що простежуються у мелодиці, гармоніях, структурних принципах композиції [15]. Навіть у рамках церковної музики українські майстри зуміли зберегти ліричність, емоційність, пластичність фразування, характерні для народної пісні.

Найпотужнішого розвитку взаємодія народної та професійної музичної культури набула у XIX столітті. Видатні українські композитори – Микола Лисенко, Кирило Стеценко, Микола Леонтович, Яків Степовий – свідомо орієнтувалися на фольклорну основу, створюючи твори, в яких народна інтонація перетворювалася на основу професійного художнього висловлення [1; 10]. Збір, обробка і гармонізація народних пісень стали важливою частиною їхньої композиторської практики, сприяючи не лише популяризації фольклору, але й розвитку національного стилю в музиці.

Особливу роль у цій взаємодії відіграло аранжування народних мелодій. У творах Лисенка, Леонтовича, Стеценка народна пісня часто виступає не лише як цитата або джерело тематичного матеріалу, а як структурний принцип побудови цілого твору – від коротких хорових мініатюр до великих ораторіальних полотен [10]. Зокрема, Микола Леонтович у своїх обробках колядок і щедрівок демонстрував глибоке розуміння внутрішньої логіки народної мелодики, ладових та ритмічних моделей, що дозволяло йому зберігати автентичність першоджерела у професійному аранжуванні [1].

Іншим напрямом взаємодії є вплив народної пісенної культури на інструментальне музикування. Українське кобзарство, яке виникло ще в середньовіччі, репрезентує унікальну синтетичну форму, де поєднані епічний спів і акомпанемент на народних інструментах (кобзі, бандурі, лірі) [11]. Репертуар кобзарів складався з історичних пісень, дум, псалмів, що супроводжувалися інструментальними вступами, програшами, імпровізаціями. Мелодичний матеріал цих інструментальних вставок базувався на тих самих інтонаційних моделях, що й народна пісня, тим самим утверджуючи цілісність пісенно-музичного стилю.

Окрім кобзарської традиції, широкого поширення набули інструментальні награвання, що супроводжували танцювальні пісні та обрядові дійства. Скрипалі, сопілкарі, цимбалісти у народному середовищі виконували як сольні варіації на теми народних пісень, так і акомпанемент для колективних виступів. Награвання часто були імпровізаційними за своєю природою, але водночас зберігали усталені формули, ритмічні та ладові схеми, успадковані з вокальної традиції [11].

Взаємодія народної пісенної культури з професійною музикою продовжилася і в XX столітті, коли композитори активно зверталися до запису, обробки і стилізації народних мотивів. У творчості Бориса Лятошинського, Левка Ревуцького, Василя Барвінського простежується тенденція до переосмислення фольклорної інтонації, яка, незважаючи на ідеологічний тиск, представляє справжнє високе музичне мистецтво. Життєздатність народної пісенної культури навіть в умовах модернізації художнього процесу засвідчує творча діяльність композиторів нового покоління – М. Скорика, Л. Грабовського, В. Сильвестрова, Є. Станковича, Л. Дичко та ін. [11].

На рівні побутового музикування важливим чинником взаємодії є діяльність цехових музикантів, які виконували функцію професійних інструменталістів при сільських громадах, ярмарках, міських святкуваннях [17]. Вони були носіями не лише народних мелодій, але й специфічних виконавських прийомів, що сприяли розвитку технічних можливостей традиційних інструментів і збагаченню інтонаційного словника народної музики.

Таким чином, народна пісенна культура активно впливала на різні напрями музичного життя, стимулюючи еволюцію професійної творчості, збагачення інструментального музикування, підтримуючи живий зв'язок між традиційними формами і сучасними художніми практиками.

Народна пісенна культура є важливим чинником формування й збереження національної ідентичності українського народу. Через систему символів, інтонаційних формул, емоційних моделей вона відображає специфіку етнічної свідомості, ментальності та духовного досвіду поколінь [5, 6]. Пісенність виступає засобом кодифікації цінностей, норм і уявлень, що утворюють фундамент етнокультурного буття [7, 10].

Одним із провідних механізмів формування ідентичності через народну пісню є використання символів. У текстах пісень широко представлені образи природи, які мають багатозначний культурний зміст. Такі символи, як верба, калина, зозуля, тополя, не є лише декоративними елементами: вони виконують функцію знаків глибинних ментальних структур. Калина символізує дівочу красу, родинну пам'ять, кров, життя і безсмертя роду; верба асоціюється із журбою, витривалістю і водночас із

весняним оновленням; зозуля уособлює долю, передвістя змін, сум розлуки.

Народна пісня не лише відтворює реалії життя, але й формує специфічний тип світосприйняття, характерний для української ментальності. Центральним у цьому типі є кордоцентризм – перевага емоційного, серцевого сприйняття світу над раціональним. У піснях це проявляється у щирості висловлювань, емоційній відкритості, глибокому ліризмі, що пронизує навіть епічні та обрядові жанри. Образність народної пісні надзвичайно чуттєва, вона передає багатство внутрішніх переживань через прості, але місткі символи й метафори [7].

Філософічність української народної пісенності проявляється у глибинних роздумах про сенс життя, природу часу, місце людини у світі [10]. У багатьох ліричних піснях звучить мотив марнотності земних благ, неминущості долі, тлінності людських зусиль, що свідчить про сформовану здатність до рефлексії й усвідомлення вічних питань буття. Таке поєднання ліризму й філософічності є характерною ознакою національного художнього мислення.

Народна пісня також слугує засобом збереження і передачі історичної пам’яті. У фольклорних творах зафіксовано ключові події національної історії: боротьбу за волю, козацькі війни, поневолення, трагедії народу Історичні пісні й думи містять не тільки опис фактів, а й моральну оцінку подій, формуючи у слухача почуття патріотизму, гордості за своє походження, відповідальності перед предками [7].

Через пісню з покоління в покоління передавалися образи героїв, уявлення про ідеал мужності, честі, самопожертви заради вищих цінностей.

Функція збереження історичної пам’яті здійснюється також через обрядову пісенність, що містить елементи міфологічної пам'яті. У колядках, веснянках, купальських піснях збереглися архаїчні уявлення про світобудову, космогонічні міфи, моделі циклічності часу, що формували культурну картину світу українців [11].

У своїй праці Н.А. Плотнік підкреслює, що родинно-обрядова культура є важливою складовою нематеріальної культурної спадщини та складовою народної пісенної культури, відображає глибокі традиції та цінності українського народу. Вона зазначає, що ці обряди, зокрема весільні, хрестильні та поховальні, супроводжуються специфічними пісенними формами, які передаються з покоління в покоління, зберігаючи автентичність і духовну глибину [14].

Народна пісенна культура утверджує також ідеали взаємопідтримки, єдності громади, важливості родинних зв'язків, що є невід'ємною частиною традиційної української ментальності [8]. Родинно-обрядові пісні, колискові, весільні пісні відображають сакральне ставлення до сім'ї, шанування батьків, цінність роду як джерела життя і безперервності традицій.

Інтонаційна структура народних пісень також несе в собі національний код: характерна мелодика із застосуванням натуральних ладів, м’яка ритміка, тенденція до протяжного співу, багатоголосся як вияв колективного звучання [6]. Ці риси створюють відчуття музичної цілісності, пов’язаності індивідуального переживання із загальнонародним досвідом.

Пісня як феномен усної культури виступає важливим механізмом передачі культурної інформації у суспільствах, де писемна традиція розвивалася пізніше [5, 10]. Через пісенний фольклор передавалися знання про моральні норми, соціальні ролі, релігійні уявлення, що сприяло формуванню стійкої системи культурних кодів, здатних пережити часи руйнації державності чи колоніального тиску [11]. Народна пісенна культура залишається активним чинником самоідентифікації і в сучасному суспільстві [18]. Незважаючи на глобалізаційні процеси, інтерес до фольклору, відтворення обрядових пісень, організація фольклорних фестивалів, розвиток народного виконавства свідчать про невичерпну потребу у збереженні національного культурного коду, переданого через пісню.

Висновки. У процесі дослідження народної пісенної культури було встановлено, що вона є унікальним феноменом, який інтегрує в собі музичні, вербальні, обрядові, символічні та ментальні компоненти, формуючи багатовимірну систему етнокультурного буття. Народна пісенна культура виступає не лише як форма художнього самовираження народу, але й як механізм збереження і трансляції історичної пам’яті, духовних цінностей, етичних норм і моделей світосприйняття.

Генеза народної пісенної культури простежується від архаїчних обрядових співів первісного суспільства через фольклорну культуру язичницької доби до формування християнського шару народної духовності. Синкретизм стародавніх і нових релігійних уявлень зумовив багатошаровість і стійкість традиції.

Структурні прояви народної пісенної культури охоплюють широку типологію жанрів: епічні думи та історичні пісні, ліричні твори, обрядову пісенність, танцювальні та ігрові форми, жартівливі і сатиричні пісні. Важливу роль відіграють регіональні, соціальні й жанрові варіації, які свідчать про динамічність та багатство української фольклорної спадщини.

Особливу увагу привертає взаємодія народної пісенної культури з професійною музикою, інструментальним мистецтвом, літературою і театром. Народна пісня стала джерелом інтонаційних

моделей, жанрових принципів і емоційно-образної системи для багатьох поколінь композиторів і митців. Народна пісенна культура залишається ключовим елементом національного ідентифікаційного коду українців. Через символіку, інтонаційні структури, світоглядні моделі вона формує і підтримує почуття належності до спільноти, шану до історії, любов до рідної землі.

Актуальність подальших досліджень народної пісенної культури полягає в необхідності її осмислення в умовах глобалізаційних процесів, збереження автентичних форм народної творчості, а також розробки нових підходів до популяризації і реконструкції традиційних музичних практик у сучасному культурному просторі.

Список використаної літератури

1. Василенко В. І. Фольклористична діяльність М. В.Лисенка / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1972. 188 с.

2. Велика українська енциклопедія : тематичний реєстр гасел з напряму «Культурологія» : в 2-х ч. Ч. 1 / уклад. : Арістова А. В., Гаврилишина Н. А., Шліхта І. В. ; Держ. наук. установа «Енциклопедичне видавництво». Київ, 2022. 264 с.

3. Головкова М. М. Культурна цінність української пісенної спадщини Квітки Цісик. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 20–27. https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308266.

4. Дріневська В. С. Естетико-культурологічний вимір української народної пісні. *Імідж сучасного педагога.* 2023. № 4 (211). С. 141–147. https://doi.org/10.33272/2522-9729-2023-4(211)-141-147.

5. Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями) : навч. посіб. / М-во культури і туризму України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Нац. акад. наук України. Вінниця : Нова книга, 2008. 520 с.

6. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : підручник / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Нац. акад. наук України. 3-е вид., доп. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.

7. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика (методологія і методика) : навч. посіб. / Міжнар. фонд «Відродження». Київ : Заповіт, 1997. 392 с.

8. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість : навч. посіб. Київ : Музична Україна, 1990. 222 с.

9. Кавун В. Українська музична культура: інтеграційний компонент. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 3. С. 53–57. https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313268.

10. Корній Л. П. Історія української музичної культури від давнини до початку ХХ століття. Київ : Муз. Україна, 2018. 364 с.

11. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с. (До 100-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського).

12. Кушнір Т. Ю. Народнохорова пісенність в контексті історичного розвитку української культури та важливість її національної ідентифікації. *Grail of Science*. 2023. № 32 : за матеріалами: VI Міжнар. наук.-практ. конф: «*Глобалізація наукового знання: міжнародна кооперація та інтеграція наук»,* 13.10.2023. С. 416-419. https://doi.org/10.36074/grail-of-science.13.10.2023.083

13. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість : підручник. 3-тє вид., стереотип. Київ : Знання-Прес, 2001. 591 с.

14. Плотнік Н. А. Традиційна родинно-обрядова культура в сучасному суспільстві : на матеріалах Харківщини. Харків : Точка, 2018. 266 с.

15. Правдюк О. А. Українська музична фольклористика / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Київ : Наук. думка, 1978. 328 с.

16. Семенчук В. Українська народнопісенна культура як засіб формування національної самосвідомості особистості. *Психолого-педагогічні проблеми сучасної школи: зб. наук. пр.* / Уман. держ. пед. ун-т ім. П. Тичини. Умань, 2005. Вип. 13. URL: library.udpu.edu.ua/library_files/psuh_pedagog_probl_silsk_shkolu/13/visnuk _20.pdf (дата звернення: 19.05.2025).

17. Сінельніков І. Г. Методика роботи з фольклорним колективом : навч. посіб. / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : Ліра-К, 2017. 236 с.

18. Сторожук А. І. Українська народна музична творчість: вивчаємо, запам’ятовуємо, зберігаємо : навч.-метод. посіб. Бар, 2012. 182 с.

19. Юдкін І. М. Формування визначників української культури : культурологічні студії. Київ, 2008. 184 с.

References

1. Vasylenko V. I. Folklorystychna diialnist M. V.Lysenka / AN URSR, In-t mystetstvoznavstva, folkloru ta etnohrafii im. M. T. Rylskoho. Kyiv : Nauk. dumka, 1972. 188 s.

2. Velyka ukrainska entsyklopediia : tematychnyi reiestr hasel z napriamu «Kulturolohiia» : v 2-kh ch. Ch. 1 / uklad. : Aristova A. V., Havrylyshyna N. A., Shlikhta I. V. ; Derzh. nauk. ustanova «Entsyklopedychne vydavnytstvo». Kyiv, 2022. 264 s.

3. Holovkova M. M. Kulturna tsinnist ukrainskoi pisennoi spadshchyny Kvitky Tsisyk. Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. 2024. № 2. S. 20–27. https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308266.

4. Drinevska V. S. Estetyko-kulturolohichnyi vymir ukrainskoi narodnoi pisni. Imidzh suchasnoho pedahoha. 2023. № 4 (211). S. 141–147. https://doi.org/10.33272/2522-9729-2023-4(211)-141-147.

5. Ivanytskyi A. I. Khrestomatiia z ukrainskoho muzychnoho folkloru (z poiasnenniamy ta komentariamy) : navch.

posib. / M-vo kultury i turyzmu Ukrainy, In-t mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnolohii im. M. T. Rylskoho Nats. akad. nauk Ukrainy. Vinnytsia : Nova knyha, 2008. 520 s.

6. Ivanytskyi A. I. Ukrainskyi muzychnyi folklor : pidruchnyk / In-t mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnolohii im. M. T. Rylskoho Nats. akad. nauk Ukrainy. 3-e vyd., dop. Vinnytsia : Nova knyha, 2004. 320 c.

7. Ivanytskyi A. I. Ukrainska muzychna folklorystyka (metodolohiia i metodyka) : navch. posib. / Mizhnar. fond «Vidrodzhennia». Kyiv : Zapovit, 1997. 392 c.

8. Ivanytskyi A. I. Ukrainska narodna muzychna tvorchist : navch. posib. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1990. 222 s.

9. Kavun V. Ukrainska muzychna kultura: intehratsiinyi komponent. Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. 2024. № 3. S. 53–57. https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313268.

10. Kornii L. P. Istoriia ukrainskoi muzychnoi kultury vid davnyny do pochatku KhKh stolittia. Kyiv : Muz. Ukraina, 2018. 364 s.

11. Kornii L. P., Siuta B. O. Istoriia ukrainskoi muzychnoi kultury : pidruchnyk. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 2011. 736 s. (Do 100-richchia Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. II. I. Chaikovskoho).

12. Kushnir T. Yu. Narodnokhorova pisennist v konteksti istorychnoho rozvytku ukrainskoi kultury ta vazhlyvist yii natsionalnoi identyfikatsii. Grail of Science. 2023. № 32 : za materialamy: VI Mizhnar. nauk.-prakt. konf: «Hlobalizatsiia naukovoho znannia: mizhnarodna kooperatsiia ta intehratsiia nauk», 13.10.2023. S. 416-419. https://doi.org/10.36074/grail-of-science.13.10.2023.083

13. Lanovyk M., Lanovyk Z. Ukrainska usna narodna tvorchist : pidruchnyk. 3-tie vyd., stereotyp. Kyiv : Znannia-Pres, 2001. 591 s.

14. Plotnik N. A. Tradytsiina rodynno-obriadova kultura v suchasnomu suspilstvi : na materialakh Kharkivshchyny. Kharkiv : Tochka, 2018. 266 s.

15. Pravdiuk O. A. Ukrainska muzychna folklorystyka / In-t mystetstvoznavstva, folkloru ta etnohrafii im. M. T. Rylskoho AN URSR. Kyiv : Nauk. dumka, 1978. 328 s.

16. Semenchuk V. Ukrainska narodnopisenna kultura yak zasib formuvannia natsionalnoi samosvidomosti osobystosti. Psykholoho-pedahohichni problemy suchasnoi shkoly: zb. nauk. pr. / Uman. derzh. ped. un-t im. Pavla Tychyny. Uman, 2005. Vyp. 13. URL: library.udpu.edu.ua/library_files/psuh_pedagog_probl_silsk_shkolu/13/visnuk _20.pdf (data zvernennia: 19.05.2025).

17. Sinelnikov I. H. Metodyka roboty z folklornym kolektyvom : navch. posib. / Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv. Kyiv : Lira-K, 2017. 236 s.

18. Storozhuk A. I. Ukrainska narodna muzychna tvorchist: vyvchaiemo, zapamiatovuiemo, zberihaiemo : navch.-metod. posib. Bar, 2012. 182 s.

19. Yudkin I. M. Formuvannia vyznachnykiv ukrainskoi kultury : kulturolohichni studii. Kyiv, 2008. 184 s.

FOLK SONG CULTURE AS A PHENOMENON OF CULTURAL KNOWLEDGE

Pavlo KHLIEBNIKOV – a graduate of the third (educational and scientific) level – Doctor of Philosophy, third year of full-time study in the specialty 034 «Culturology», Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The article explores folk song culture as a multidimensional phenomenon of cultural knowledge that integrates musical, verbal, ritual and mental components. Its role in the formation of national identity, the preservation of historical memory and spiritual values is revealed. The genesis of the song tradition from archaic rites to Christian spirituality, as well as the interaction with professional art, is analyzed. The relevance of further research in the context of globalization challenges and the preservation of authentic forms of folk art is emphasized.

Key words: folk song culture, folklore, cultural memory, national identity, genre typology, ritual, tradition.

UDC 784.4:398.8(=161.2)]:008](045)

FOLK SONG CULTURE AS A PHENOMENON OF CULTURAL KNOWLEDGE

Pavlo KHLIEBNIKOV – a graduate of the third (educational and scientific) level – Doctor of Philosophy, third year of full-time study in the specialty 034 «Culturology», Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The purpose of this article is to outline folk song culture as a musical phenomenon in the context of culturological analysis, to identify its structural components, historical stages of formation and transformations, as well as its role in preserving ethnic identity through musical forms of expression.

The methodology for studying folk song culture as a phenomenon of cultural knowledge is based on structural-functional, system-analytical, descriptive and comparative approaches, which provide a holistic understanding of folk song as a carrier of cultural memory and spiritual values of society.

Results. In the process of studying folk song culture, it was established that it is a unique phenomenon that integrates musical, verbal, ritual, symbolic and mental components, forming a multidimensional system of ethnocultural existence. Folk song culture acts not only as a form of artistic self-expression of the people, but also as a mechanism for preserving and transmitting historical memory, spiritual values, ethical norms and models of world perception. It is an important factor in the formation of national identity, contributing to the awareness of belonging to the community and the preservation of cultural heritage.

The novelty of the study lies in the culturological analysis of folk song culture as a factor in the formation of the national identity of Ukrainians.

The practical significance of the study lies in the possibility of using its results to preserve and popularize Ukrainian folk song culture in the modern cultural space. The research materials can be implemented in curricula in cultural studies, folklore, contributing to the formation of national identity and cultural self-awareness.

Key words: folk song culture, folklore, cultural memory, national identity, genre typology, ritual, tradition

Стаття надійшла до редакції 4.05.2025
Отримано після доопрацювання 20.05.2025
Прийнято до друку 21.05.2025

УДК 130.2

ВІЗУАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ ЯК РЕЗУЛЬТАТ ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНОГО ОНОВЛЕННЯ : ЗАКОРДОННИЙ ДОСВІД

Юлія МАРЦІЙЧУК – кандидат культурології, старший викладач,
Харківська державна академія культури, м. Харків
https://orcid.org/0009-0004-1371-6814
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.988
uliamarcijcuk@gmail.com

Проаналізовано сутність концепції візуального повороту, що відображає теоретико-пізнавальний зсув. Виявлено нові співвідношення між візуальним і вербальним за рахунок перебудови дослідницької оптики, оперування такими гібридними структурами як «розглядаючі тексти» та «читаючі образи». Наведено причини складного становлення об'єкту візуальних досліджень та виокремлено парадигми їх формування. Описано обмеженість використання методологічних прийомів історії мистецтв для аналізу нових, нехудожніх об'єктів, повсякденного досвіду. Обґрунтовано міждисциплінарне розширення методології візуальних досліджень з метою цілісного уявлення про сучасну культуру.

Ключові слова: культура, візуальні дослідження, візуальна культура, візуальний об'єкт, мистецтво, методологія.

Актуальність проблеми. Артикуляція теоретичних положень щодо візуального повороту, як виклику часу та візуальних досліджень, у якості методологічної відповіді на запити сучасної культури не припиняється, а лише набирає обертів. Масштабність візуалізації світу отримує різну оцінку: від засудження і виділення негативних її сторін до несподіваної реабілітації. Тому це сьогодні актуальні теми.

Огляд останніх публікацій. Наукова комунікація останніх років ще більше посилюється навколо тем, пов’язаних із превалюванням візуальним форм існування культурних феноменів і такого ж способу трансляції наступності та динаміки соціокультурних змін. Важливість означених аспектів щодо візуальних практик зазначає у статті О. Павлова [3], тому останні потребують викладання, підсилюючи цим становлення сучасного поля гуманітарних технологій.

Сучасні наукові розвідки формують широке поле для дискусій в межах різних проблем, які підіймають. Зокрема, рефлексії присвячені: динаміці аудіовізуальної культури (Д. Сучков [5]); візуальним репрезентаціям гендеру в мистецтві (К. Чернявський та Т. Чернявська [6]), соціальних медіа (А. Коваль [1]); конструюванню національної ідентичності засобами візуальних образів у різні періоди розвитку держави Україна (Є. Павліченко [2]); візуально-мистецькому вираженню культури пам’яті в умовах російсько-української війни, культурно-травматичному дискурсі (О. Пушонкова [4]). Однак, проаналізувавши актуальні на сьогодні публікації, дотичні до нашої теми, констатуємо відсутність узагальнених методично-теоретичних напрацювань, які б дали змогу екстраполювати методи дослідження візуальної культури в сферу візуально перенасиченого повсякденного досвіду.

Наукове оформлення візуальних досліджень пов'язане із закордонними концепціями. Генеалогію візуальних досліджень складно відстежити, оскільки її неможливо лінійно вибудувати, на що вказує теоретик Дж. Елкінс [13]. Завдяки теоретичним пошукам М. Баль [8], М. Джей [17], Т. Мітчела [20] з’являється наукове обґрунтування сучасної епохи через концепцію візуального повороту. М. Бергін [10], Дж. Греді [15], М. Джей [16], Н. Мірзоєв [19], К. Моксі [23], А. Секула [24], Р. Чалфен [11] визначають динаміку пріоритетності то вербального, то візуального в історії культури та їх кореляцію у нинішній час. На складність поняття «візуальне» вказують М. Альварадо [7], Д. Мак Дугалл [18], Х. Фостер [14], пояснюючи, що це означення не лише фізіологічно, але і соціокультурно обумовлене. Т. Беннетт [9], Д. Крері [12] пропонують поглянути на вплив політичних, владних аспектів на конкретно-історичні типи образності і порядок візуального. Міждисциплінарний підхід як домінанта розвитку візуальних досліджень у різних варіантах простежується у працях М. Баль [8], Дж. Елкінса [13], Т. Мітчела [20, 21, 22].

Мета статті полягає у систематизації означених положень закордонних науковців і доведення необхідності оновлення теоретико-методологічних основ для аналізу сучасної культури та мистецтва, що ґрунтується на перегляді традиційних підходів герменевтики, семіотики, мистецтвознавчого аналізу та формування міждисциплінарних візуальних досліджень, в яких основним є момент підтримки рухливості кордонів в поєднанні з їх зміцненням.

© Марційчук Ю., 2025 р.

Виклад основного матеріалу. В історії культури є приклади реакцій на посилення ролі образності, зокрема, навіть боротьба з її переважанням. Але сьогодні візуальний поворот у трактуванні Т. Мітчела має характеристики епохи «унікальної або безпрецедентної в її одержимості видимим і візуальною репрезентацією» [20; 171]. У цю предметну область спочатку були включені не лише візуальна образність, але й акт бачення, в якому виділяють візуальну подію і «пережитий» образ [8; 9], і візуальні практики. Оскільки саме зір зазвичай вислизає від розглядання, однієї з дослідницьких і педагогічних цілей тих, хто працює з візуальністю, принаймні, особистим педагогічним проєктом Т. Мітчелла, стає примушення зору до «показу» себе, набуттю видимості та доступності аналізу [20; 166]. Рішення задач такого роду, як правило, вимагає теоретичного багажу і супроводжується використанням феноменологічних, психоаналітичних або постструктуралістських підходів до бачення, образу, візуальності.

Посилення тенденції візуалізувати те, що в своїй основі не візуально, тобто оволодіння мистецтвом перекладу з вербального на візуальне, Н. Мірзоєв визначає як «одну з найбільш характерних рис нової візуальної культури» [19]. Згідно зі зростанням оборотів образів дослідники звертають увагу на те, що роль людини, яка «демонструє візуальні об’єкти», зменшується; виявляється, що принаймні якась частина зображень здатна «показувати саму себе». Образ як і раніше не існує поза медійною формою, але в самій матеріальності медіа розкривається щось таке, що діє на глядача прямо, «репрезентація» інколи втрачає приставку «ре», медіа виступає презентацією предмета. Така дія, як і раніше спрямоване на суб'єктів, але очікує від них інших дій, ніж інтерпретативні зусилля.

Візуальний поворот полягає не в тому, що вчені раптом «відкрили» для себе і для інших зображення і готові «закрити» мовний світ. Поворот полягає, на думку К. Моксі, у відмові визнавати «природним» мовне домінування в обороті візуальних образів: дослідники починають наполягати на здатності самих образотворчих медіа, оминаючи мову, активно втручатися в досвід [23; 133). Ці дослідники вважають, що образні медіа здатні жити незалежно від обставин їх виникнення. Бачення, як і мова, важливі для опосередкування соціальних відносин, воно не може бути редуковано до мови, до знака або дискурсу. Зображення зовсім не прагнуть перетворитися в мову, стати текстами, але вони хочуть рівних прав з мовою [22; 82].

Обґрунтував значення способів бачення і візуального досвіду М. Джей, вибудовуючи ідею «пікторіального повороту». «Модель читання текстів, як панівна метафора, що використовувалася в інтерпретації різноманітних явищ, поступається моделям «візуальності», яка не може будуватися у лінгвістичних термінах» [17; 3]. Як наслідок спостерігається епістемологічний зсув, який викликав потребу перегляду існуючих областей дослідження з урахуванням «невидимих» раніше візуальних практик та оптичних режимів.

Необхідність встановлення нових співвідношень між візуальним і текстуальним, – стають помітні в сучасній сфері візуальних досліджень. Так, М. Джей вважає, що «пікторіальний поворот» основується на лінгвістичному [17; 3]. Тоді як на думку, Т. Мітчелла візуальних медіа – як автономних, вільних від впливу інших модальностей сприйняття та мови – просто не існує [21].

Однак пріоритетність дослідження візуального в категоріях мови, може призводити до руйнування контексту і не врахування дослідником як самого зору, так і тих практик, що задають умови можливості сприймати і виробляти візуальні образи. Тобто в таких дослідженнях нівелюється візуальність, вони направлені на те, щоб підкреслити її текстуальну природу.

Вирішення проблеми розмежування візуального та текстуального більш конструктивною, видається, позиція М. Джея, котрий пропонує в сучасних обставинах лінгвістичне чи образне не мають просто заміщуватися образотворчим або образним вони має бути пропущене крізь них [17; 3]. Такого роду перебудова дослідницької оптики уможливлює оперування такими гібридними структурами, які визначаються у роботі М. Джея, як «розглядаючі тексти» і «читаючі образи». Окрім цього означене реструктурування відкриває нові можливості для аналізу візуальності в усій повноті дій, конвенцій, режимів, практик, що мають візуальний вимір або існують щодо візуальності.

Екстраполяція текстуальних характеристик на візуальні образи, зауважує А. Секула, основується на тому, що зображення виводить свої семантичні властивості з передумов, які знаходяться всередині самого образу [24; 84]. Однак семіотичні дослідження візуальних образів засвідчують відсутність єдиної означуваної системи, від якої простежувалася їх залежність. Підтвердження цієї тези зустрічаємо в дослідженні В. Бергіна, котрий говорить про певний комплекс кодів, за допомогою яких може спрацьовувати візуальний об’єкт. Однак ці приймають різні варіації в кожному візуальному представленні [10; 143].

Йдеться про те, що будь-який візуальний образ, перш за все, ставить питання (акцентуючи увагу на певних протиріччях в реальності), тоді як той хто його представляє екстраполює власну версію, одну із можливих, стосовно стосунків людей, предметів, місць або подій. У такому разі, згідно з міркуваннями

Дж. Греді, кожна відповідь є історією, що містить власний варіант опису певних явищ [15; 23].

Використання твердження, що візуальний образ щось «говорить» не є повною мірою достовірним, оскільки саме людина артикулює певні міркування щодо нього. Тому візуальне - це повідомлення в межах певного дискурсу, що змінюється разом із суб'єктивними вподобаннями, залученими в комунікативну діяльність. Функціональне навантаження дискурсу пов'язане з його можливістю встановлювати сферу, в межах якої значення сторонами розділяються. Тому розуміння дискурсу можна зводити до контексту висловлювання, тобто умов, в яких формується значення цього висловлювання. Тому візуальний образ виступає як відображення, послання, повідомлення, що знаходиться в залежності від зовнішніх умов і припущень для його «читання» [24; 85].

Альтернативою виступає, розроблений М. Альварадо, наративний аналіз, сутність якого не зводиться до відновлення тієї реальності, представленої у візуальному образі по вихопленому, зафіксованому, застиглому моменті. Тоді як він основується на розумінні того, чому окремий вибір моменту візуального відображення має такий ефект [7; 155]. Аналізуючи події візуальної фіксації та події розглядання зображення, не можливо обмежитися тільки спогляданням візуального образу, оскільки для виявлення основних характеристик потрібно співвідносити його зі спільнотою.

Аналітичний огляд становлення термінологічного апарату візуальних досліджень є досить проблематичним питанням. Адже називання конкретного об'єкта досліджень є родовою ознакою традиційних дисциплін, тоді як візуальна культура такою не являється. Формування нового об'єкта в рамках візуальної культури з необхідністю повертає до перегляду понять «візуальний» і «культура», тлумачення яких неоднозначне й багатогранне. Прагнення дати відповідь на питання про об'єкт візуальних досліджень призводить до того, що «візуальна культура» та її дослідження перебувають у дифузному стані, при цьому залишаючись обмеженими.

Об'єктну область створюють саме практики бачення, які стосуються будь-якого об'єкта. Акт бачення спрямований на візуальну подію як об'єкт. Його наслідками є виявлення візуального образу. Неоднорідність процесу бачення полягає в його сконструйованому характері і в тому, що бачення здатне саме конструювати і інтерпретувати.

У вигляді об'єктів «візуальної культури» можна розглядати образи. При цьому важливий момент, пише М. Баль, в тому, що вони створені за допомогою інтерпретації, угрупування, наділення культурного статусу та механізму функціонування [8]. З чого випливає, що «візуальна культура» та її вивчення можуть існувати окремо від образів, не обмежуватися ними. Розширення об'єктної області пов'язано з тим, що сюди відносяться речі, які відкриваються нашому погляду або існування яких ґрунтується на властивості бути видимими. Мова йде про речі, в яких присутня візуальна якість, що звернена до аудиторії. Така спрямованість свідчить про особливості візуальних практик, які можливі саме в конкретній культурі. Саме на вивчення локальних і контекстуальних конструкцій візуального досвіду і режимів бачення зорієнтовані візуальні дослідження. М. Джей визначає їх як «субкультури бачення» [16].

Таким чином, визначення об'єкта візуальних досліджень визначається не тим, що в нього включено, а своїм функціонуванням. Тому істотним фактором, який визначає неоднорідність по відношенню до візуальних творів, є різне оточення. Тут проявляється відкритість у рамках прогнозованих значень. Якщо інтерпретувати М. Баль, то дослідження візуальної культури мають враховувати варіативність вибору значень, тобто те, що в об'єкті відкривається на поверхні або ж те, що залишається в тіні.

Продовження міркувань стосовно того, що робити з візуальним, зустрічаємо у Р. Чалфена. На його думку, ця проблема характерна для усіх символічних систем, що ґрунтується на вирішенні кореляції між значенням, репрезентацією та інформацією [11; 142]. Модифікації відбуваються в руслі традиційних уявлень про герменевтичне коло, де взаємозумовленість процесів інтерпретації і розуміння відбувається по вектору від цілого до частини з поверненням до цілісності об'єкта. У візуальній культурі об'єкт сприймається як частина, яка має відношення до цілого, тобто може інтерпретуватися як деталь в просторі свого функціонування. Результат діалогу між глядачем і об'єктом представлений у значенні. Пошук значень заснований на необхідності розпізнавання моделей, що проступають у ході інтерпретації.

Необхідність присутності матеріального у візуальному об'єкті пояснюється тим, що ця характеристика сприяє конструюванню значень, не гарантуючи можливості правильної відповіді. У об'єктах перетинаються існуючі матеріальні властивості з породжуваними смислами деяких дискурсивних формацій. Множинність значень виникає з їх конструктивної природи. Оскільки сконструйоване значення є вторинним, то початкове, більш раннє значення зберігається у вигляді сліду.

Візуальні дослідження ведуться в широкому спектрі. Проте умовно виділяються такі їх спрямованості. Зокрема, К. Моксі пропонує розрізняти вектори два вектори візуальних досліджень. Перший являє собою інтерпретативну парадигму дослідження образів. Тобто в результаті наших інтерпретацій постають певні образи. Розглядаючи візуальний об'єкт як символічну систему, необхідним є

вирішення кореляції між значенням, репрезентацією та інформацією. Інший вектор – стосується парадигми «філософії присутності». Оскільки зростання оборотів образів призводить до того, що роль людини, яка «демонструє візуальні об’єкти», зменшується; виявляється, що принаймні якась частина зображень здатна «показувати саму себе». Образ як і раніше не існує поза медійною формою, але в самій матеріальності медіа розкривається щось таке, що діє на глядача прямо, «репрезентація» інколи втрачає приставку «ре», медіа виступає презентацією предмета. Така дія, як і раніше спрямована на суб'єктів, але очікує від них інших дій, ніж інтерпретативні зусилля. Тобто образи розуміються як такі, що наділені здатністю до самостійного існування. У першому підході влада належить інтерпретатору образу, тоді як в протилежному – влада залишається за образом. Взаємодоповнення цих шляхів в аналізі позиціонуються перспективно в науковій літературі.

Розшифровуючи позицію, яку повинні зайняти візуальні дослідження, відзначене слід узагальнити й окреслити кілька важливих моментів. Перший з них передбачає те, що в аналізі об'єкта, який критично переглядається, вже існуючі як істинні і пануючі оповіді повинні змінитися на альтернативні. При цьому важливо показати мотивацію, що провокувала ту чи іншу трактовку. Мова йде про повернення до «наративів першості» (М. Баль). По-друге, фокусування уваги на пріоритеті реалізму. Переважання останнього пов'язане з реалізацією механізму пізнавання і наслідування. По-третє, розуміння мотивацій активізації когнітивного погляду, який залишається невидимим (М. Фуко у збірнику «Воля до істини: по ту сторону знань, влади і сексуальності»). Погляд, який пізнає, спрямований на викриття риторики матеріальності. Осмислення визначає сприйняття, що його супроводжує. Часто осмислення є результатом співвідношення індивідуального бачення і спільноти інтерпретаторів. Неоднозначність осмислення пояснюється спеціалізацією погляду в зв’язку з гендерними відмінностями. Але візуальна культура робить можливим закріплення як гендерних, так і расових стереотипів. У такому випадку відбувається нехтування приватними значеннями, спогадами і тими візуальними інструментами, які в них застосовуються.

Розпізнавання візуальних об’єктів не зводиться до фізіологічного результату, оскільки підпорядковане ще й порядку культури. У праці Х. Фостера, природа зору виявляється у фізіологічних характеристиках (vision) і у соціальних обумовленостях (visuality) [14; 9]. Означена проблематика розрізнення природного і культурного у візуальному досвіді визначає спрямованість досліджень гуманітаріїв.

У науковому середовищі інтерес до проблем, які охоплюють й намагаються вирішити візуальні дослідження, пов'язаний, за словами Д. МакДугалла [18], з використанням образів для вивчення культури і вивченням використання образів у культурі. Усвідомлення візуального об’єкту в останньому випадку відбувається таким шляхом, коли освоєння візуальних практик має вплив на формування ідентичності, установок різних груп. Візуальним артефактам приписується особлива символічна влада, як і процесу їх споглядання і маніпуляціям з ними. Зображення стають активним елементом, що впливає на життя людей. Все це пов’язано з тим, що візуальний об’єкт конструює й організовує уявлення поколінь, їх гендерні особливості.

У межах візуальних досліджень почали акумулюватися різні ідеї, інтерпретації. Основний акцент ставиться на вирішенні наступних питань: «як ми бачимо, як ми здатні бачити, як нам дозволено бачити, як нас змушують бачити »і як, виходячи з цього, «ми розрізняємо видиме і невидиме» [14; 11]. Окреме місце має виявлення зв’язку конкретно-історичного типу образності і порядку візуального, встановлення наступних співвідношень: зору і соціального устрою, зору і влади, бачення і знання, позиції спостерігача і візуальних режимів виробництва суб’єктності, оптики, інтегрованого тіла спостерігача і оптичного пристрою [12; 2-4]. Зокрема, підхід, запропонований М.Фуко у праці «Наглядати й карати: народження в’язниці», для аналізу оптичного пристрою дисциплінарних режимів Нового часу виявився найбільшою мірою затребуваний в дослідженнях, які спрямовані на історичне вивчення зору і його критику. В заданій теоретичною концепцією Фуко системою координат погляд, видимість, візуалізація розглядаються в їх взаємозв’язку з владою, знанням і виробництвом суб’єкта в епоху сучасності. Використовуючи цю концептуальну рамку, Д. Крері описує процеси, механізми і ефекти конституювання візуального суб’єкта – спостерігача – в європейській культурі позаминулого століття, розуміючи його одночасно як продукт і місце перетину конвенцій, технік, знання і влади [12].

Політичні ефекти бачення й видимості виявляє Т. Беннетт в дослідженні, присвяченому народженню музею. Для Беннетта музей – ще один дисциплінарний простір західної цивілізації, який в такому ряді як школа, лікарня, казарма, завод. Це простори, в яких підтримуються характерні способи бачення, споглядання і показу, що породжує «виставковий комплекс» –диспозитив особливого роду, функціонуючи в якості дисплея соціального порядку [9]. Робота «виставкового комплексу» можуть бути описані за допомогою концепту «політика зору», що має особливе значення для культурної історії бачення.

Виникнення нових форм мистецтва, які складно співвіднести з існуючими параметрами для розуміння, спровокувало методологічний пошук, зокрема наукове обґрунтування візуальних досліджень. Спершу відстежується прагнення використовувати методологічний ресурс історії мистецтв для аналізу нових об'єктів, починаючи з таких як фотографія і фільм. Значення історії мистецтва як ресурсу для розуміння візуальних досліджень полягає в тому, що саме в цій області простежуються зіткнення з об'єктами, інтегрованими в історико-культурні контексти.

Згодом, візуальні дослідження вибудовуються в міждисциплінарній площині. Однак ця міждисциплінарність має різні обґрунтування. В одному варіанті, простежується намір авторів об'єднати предметні поля, що не призводить до утворення нових методологічних принципів для вивчення і стирає межі між дисциплінами, звідки можуть перейматися ці методи. Сутність іншої версії міждисциплінарності проявилася б тоді, коли б нова галузь досліджень дозволила своєму понятійному порядку або безладу локалізувати об'єкт, який вона досліджує.

Вихід на інший рівень міждисциплінарності пропонує Т. Мітчелл, який рекомендує «позбутися омани, згідно з якою візуальна культура обмежується лише проблематиками історії мистецтва, естетики та медіа-досліджень. Візуальна культура починається в області, яка не заслуговує уваги цих дисциплін: у сфері нехудожній, неестетичній, у сфері ненавмисних, або безпосередніх, візуальних образів і дослідів» [20; 178].

Ще одна позиція дослідників ґрунтується на принципі пошуку предмета візуальних досліджень, отже, така, що знаходяться в постійній зміні, русі. Згідно із трактуванням Дж. Елкінса, М. Баль висловлює позицію, що «деякі кордони ... повинні бути відсунуті, якщо візуальна культура бажає розвиватися в найбільш цікавому напрямі» [13; 27]. Для цієї точки характерно негативне ставлення до впорядкованої дисциплінарної. Тоді як зазначає Дж. Елкінс, на відміну від М. Баль, відкриті простори міждисциплінарності бажано стиснути якимись кордонами для теоретичного і практичного розвитку візуальних досліджень.

Таким чином, на сучасному етапі розвитку культури саме «візуальні» категорії визначають її характеристики. У результаті систематизації закордонного досвіду формування візуальних досліджень дійшли висновку, що останні розвиваються в декількох парадигмах.

У рамках однієї парадигми, використовується методологічні прийоми історії мистецтв для аналізу нових, навіть нехудожніх об'єктів. Однак у межах лише мистецтвознавчої рефлексії неможливо вирішити актуальні питання щодо всіх форм культури, які візуально представлені.

Інша концентрує увагу на будь-якому візуальному досвіді навіть нехудожньому, повсякденному. Відповідно, у такому випадку візуальний об’єкт підлягає спогляданню, в процесі чого ми фіксуємо аксіологічні судження щодо зображеного: індивідів або груп людей, інших проявів культури у видимих якостях. У результаті виявляється те, як самі індивіди або групи дивляться на світ, як бачать і розуміють навколишнє життя. Адже незалежно від внутрішніх інтенцій автора, випадковостей його індивідуальної уяви, у візуальних об’єктах висловлюються системи схем сприйняття, мислення та оцінок, спільних для певної групи. Норми, які організовують оцінку світу, проявлену у візуальній формі, невіддільні від системи цінностей, підтримуваних певним об’єднанням, частиною естетики якого має бути цей візуальний об’єкт, незалежно від того, що він може розглядатися автономно. Отже, у візуальні об’єкти вбудовані такі ознаки, які розкриваються в процесі дослідження. Кожна історична формація включає в себе знання, сформовані комбінаціями зримого і сказаного, спирається на недискурсивні практики бачення і дискурсивні практики висловлювань. Вербальні оповіді як фундаментальний антропологічний досвід вивчені набагато повніше, ніж недискурсивні практики бачення. Недискурсивні практики бачення дають підставу для абстракції «візуальний досвід». В обсяг останньої увійде не тільки «допитуване» (тобто які досліди людина ставить над об’єктами), але і «пережите» (тобто що відбувається з його суб’єктністю, як вона трансформується). Якщо вживання словосполучення візуальної політики, як правило, відсилає до вивченню конкретно-історичних порядків візуальних репрезентацій, то «політика зору» вводить візуальну ситуацію і акт/спосіб бачення в коло критичного аналізу. Використання цього конструкту дозволяє сфокусуватися на оптичних режимах, візуальних технологіях, позиціях спостерігача, візуальних знаннях і компетенціях, досліджуваних в їх зв’язку з владою і соціальними відносинами, існуючими з приводу візуальності, а також тими відносинами, що опосередковані оптикою, видовищем, очевидністю.

Міждисциплінарне розширення методології дослідницького інструментарію пов’язане із зафіксованою зміною статусу твору мистецтва. Тому означені проблеми актуалізуються у візуальних дослідженнях, в руслі яких вивчаються всі форми, що базуються на візуальному сприйнятті. Однак важливим є ще й інше завдання, яке ставлять перед собою візуальні дослідження – дослідити використання образів всередині культури, які є історичними джерелами в тому сенсі, що в різного

роду формах проявляється світосприйняття, характерне для тієї чи іншої епохи, цінності, соціально й політично прийнятні моделі поведінки. Перспективність подальшої роботи над цією тематикою зумовлена можливістю використання методології візуальних досліджень для вивчення сучасної української культури на основі закордонного досвіду. Зокрема, проаналізувати роль різних культурних акторів та агентів процесу візуалізації, встановлюючи ступінь актуальності етнічних, політичних, історичних аспектів.

Список використаної літератури

1. Коваль А. С. Візуальна репрезентація небінарного гендеру. *Держава та регіони.* 2023. № 2 (54). С. 4–11.

2. Павліченко Є. Сучасна візуальна культура як засіб репрезентації національної ідентичності. *Питання культурології.* 2023. № 42. С. 57–65.

3. Павлова О. Візуальні дослідження: наукова та освітня перспективи. *Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Філософія*. 2021. № 2 (5). С. 47–54.

4. Пушонкова О. А., П'янзін С. Д. Культура пам'яті у мистецьких рефлексіях війни (на прикладі проєкту «Війна в Україні: візуальні виміри пам'яті»). *Культурологічний альм*. 2023. Вип. 3. С. 304–311.

5. Сучков Д. Соціальні медіа як чинник трансформації аудіовізуальної культури в епоху трансмедійності. *Питання культурології.* 2023. № 42. С. 286–295.

6. Чернявський К. В., Чернявська Т. В. Еволюція візуальних образів людини у сучасному цифровому мистецтві. *Український мистецтвознавчий дискурс.* 2025. Вип. 1. С. 209–217.

7. Alvarado M. Photographs and Narrativity. *Representation and photography: a Screen education reader* / Ed. by M. Alvarado, E. Buscombe and R. Collins. N.Y.: Palgrave, 2001.

8. Bal M. Visual Essentialism and the Object of Visual Culture. *Journal of Visual Studies.* Vol. 2. 2003. № 1. P. 5–32.

9. Bennett T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. L.: Routledge, 1995.

10. Burgin V. Looking at Photographs. *Thinking Photography* / Ed. by V. Burgin. London : Macmillan, 1982.

11. Chalfen R. Snapshots «r» us: the evidentiary problematic of home media. *Visual Studies*, Vol. 17. №. 2, 2002. P. 139–149.

12. Crary J. The Techniques of Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century. Cambridge, MA : MIT Press, 1992.

13. Elkins J. What Is Visual Studies, 2003.

14. Foster H. (Ed.). Vision and Visuality, Seattle. Bay, 1988.

15. Grady J. Working with visible evidence. *Picturing the social landscape: Visual methods and the sociological imagination*. London : Routledge, 2004. P. 18–31.

16. Jay M. Scopic Regimes of Modernity. H. Foster (Ed.). *Vision and Visuality.* Seattle : Bay Press, 1988. P. 3–23.

17. Jay M. Vision in Context: Reflections and Refractions. *T. Brennan, M. Jay (eds).* Vision in Context : Historical and Contemporary Perspectives on Sight. L.: Routledge, 1996. P. 1–15.

18. MacDougall D. The visual in anthropology. *Rethinking visual anthropology* / Edit by Marcus Banks and Howard Morphy. Wiltshire Yale University, 1999. P. 276–295.

19. Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture. N.Y. : Routledge, 2000.

20. Mitchell W.J.T. Showing Seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*. Vol. 1. 2002. № 2. P. 165–181.

21. Mitchell W.J.T. There Are No Visual Media. *Journal of Visual Culture*, 2005. Vol. 4. № 2. P. 257–266.

22. Mitchell W.J.T. What Do Pictures Really Want? *October.* 1996. Vol. 77. Summer.

23. Moxey Keith. Visual Studies and the Iconic Turn. *Journal of Visual Culture.* 2008. № 7. P. 131–146.

24. Sekula A. On the Invention of Photographic Meaning. *Thinking Photography* / Ed. by V. Burgin. London : Macmillan Press, 1982. P. 84–109.

References

1. Koval A. S. Vizualna reprezentatsiia nebinarnogo genderu. *Dergava ta regiony*. 2023. № 2 (54). С. 4–11.

2. Pavlichenko Ye. Suchasna vizualna kultura yak zasib reprezentathii nathionalnoi identychnosti. *Pytannya kulturologii*. 2023. № 42. С. 57–65.

3. Pavlova O. Visualni doslidgennya: naukova ta osvitnya perspektyvy. *Visnyk Kyivskogo nathionalnogo universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Filosofiya*. 2021. № 2 (5). С. 47–54.

4. Pushonkova O. A., Pyanzin S. D. Kultura pamyati u mystethkyh refleksiyah viiny (na prykladi proyektu «Viina v Ukraini: Vizualni vymiry pamyati). *Kulturologichnyi almanah*. 2023. Вип. 3. С. 304–311.

5. Suchkov D. Sotsialni media yak chynnyk transformatsii audiovisualnoi kultury v epohu transmediinosti. *Pytannya kulturologii*. 2023. № 42. С. 286–295.

6. Chernyavskyi K. V., Cernyavska T. V. Evolyuthiya vizualnyh obraziv ludyny u suchasnomu thyfrovomu mystethtvi. *Ukrainskyi mystethtvoznavchyi dyskurs.* 2025. Вип. 1. С. 209–217.

7. Alvarado M. Photographs and Narrativity. *Representation and photography: a Screen education reader* / Ed. by M. Alvarado, E. Buscombe and R. Collins. N.Y.: Palgrave, 2001.

8. Bal M. Visual Essentialism and the Object of Visual Culture. *Journal of Visual Studies.* Vol. 2. 2003. № 1. P. 5–32.

9. Bennett T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. L. : Routledge, 1995.

10. Burgin V. Looking at Photographs. *Thinking Photography* / Ed. by V. Burgin. London : Macmillan, 1982.

11. Chalfen R. Snapshots «r» us: the evidentiary problematic of home media. *Visual Studies*, Vol. 17. №. 2, 2002. P. 139–149.

12. Crary J. The Techniques of Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century. Cambridge, MA : MIT Press, 1992.

13. Elkins J. What Is Visual Studies, 2003.

14. Foster H. (Ed.). Vision and Visuality, Seattle. Bay, 1988.

15. Grady J. Working with visible evidence. Picturing the social landscape: *Visual methods and the sociological imagination*. London : Routledge, 2004. P. 18–31.

16. Jay M. Scopic Regimes of Modernity. *H. Foster* (Ed.). Vision and Visuality. Seattle : Bay Press, 1988. P. 3–23.

17. Jay M. Vision in Context: Reflections and Refractions. T. Brennan, M. Jay (eds). Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight. L. : Routledge, 1996. P. 1–15.

18. MacDougall D. The visual in anthropology. *Rethinking visual anthropology* / Edit by Marcus Banks and Howard Morphy. Wiltshire Yale University, 1999. P. 276–295.

19. Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture. N.Y. : Routledge, 2000.

20. Mitchell W.J.T. Showing Seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture.* Vol. 1. 2002. № 2. P. 165–181.

21. Mitchell W.J.T. There Are No Visual Media. *Journal of Visual Culture*, 2005. Vol. 4. № 2. P. 257–266.

22. Mitchell W.J.T. What Do Pictures Really Want? *October*. 1996. Vol. 77. Summer.

23. Moxey Keith. Visual Studies and the Iconic Turn. *Journal of Visual Culture.* 2008. № 7. P. 131–146.

24. Sekula A. On the Invention of Photographic Meaning. *Thinking Photography* / Ed. by V. Burgin. London : Macmillan Press, 1982. P. 84–109.

VISUAL STUDIES OF MODERN CULTURE AS A RESULT OF THEORETICAL AND METHODOLOGICAL RENEWAL : FOREIGN EXPERIENCE

Yuliia MARTSIICHUK – Candidate of Cultural Studies, Senior lecturer,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

This paper analyzes the essence of the concept of visual turn, which reflects a theoretical and cognitive shift. The author investigates the new relationships between the visible and the verbal by restructuring research optics, operating with hybrid structures such as «considering texts» and «reading images». The article also describes the reasons for the complex formation of the object of visual research and the paradigms of their formation. The author describes the limitations of using methodological techniques of art history for the analysis of new, non-artistic objects and everyday experience. A particular attention is paid to the interdisciplinary expansion of visual research methodology with the aim of a holistic view of modern culture.

Key words: culture, visual studies, visual culture, visual object, art, methodology.

UDC 130.2

VISUAL STUDIES OF MODERN CULTURE AS A RESULT OF THEORETICAL AND METHODOLOGICAL RENEWAL : FOREIGN EXPERIENCE

Yuliia MARTSIICHUK – Candidate of Cultural Studies, Senior lecturer,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The aim of this paper is to systematize the positions of foreign scientists and to prove the need to update the theoretical and methodological foundations for the analysis of modern culture and art.

Research methodology. Eighteen major publications on the subject have been reviewed. It allowed for revision traditional approaches of hermeneutics, semiotics, art historical analysis and the formation of interdisciplinary visual research, in which the main point is the support of the mobility of borders in combination with their strengthening.

Results. It has been found that the concept of visual turn, which reflects a theoretical and cognitive shift. New relationships between the visible and the verbal have been discovered through restructuring research optics, operating with hybrid structures such as «text viewing» and «image reading». The reasons for the complex formation of the object of visual research and the paradigms of their formation have been described. There is a strong tendency to adopt methodological techniques of art history for the analysis of new, non-artistic objects and everyday experience.

Novelty. An attempt is made in this paper to show the interdisciplinary expansion of visual research methodology based on foreign theoretical works with the aim of a holistic view of modern culture.

The practical significance. Ukrainian scholars may find the information contained in this article useful for the role of various cultural actors and agents in the visualization process, establishing the degree of relevance of ethnic, political, and historical aspects.

Key words: culture, visual studies, visual culture, visual object, art, methodology.

Стаття надійшла до редакції 26.04.2025
Отримано після доопрацювання 15.05.2025
Прийнято до друку 11.05.2025

75(477) «19-20»

ПОСТАТЬ ВІТАЛІЯ КУЛИКОВА У КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ХАРКІВЩИНИ ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Дмитро БОРОВИК – здобувач освітньо-наукового ступеня
кафедри образотворчого мистецтва,
Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, Київ, Україна
https://orcid.org/0009-0004-2428-1131
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.989
d.borovyk.asp@kubg.edu.ua

Досліджується творчість і педагогічна діяльність харківського художника Віталія Миколайовича Куликова (1935–2015 рр.) у контексті соціокультурних трансформацій, що охопили художнє середовище Харківщини другої пол. XX – початку XXI ст. Комплексний підхід дозволив розкрити специфіку його авторського стилю, визначеного термінами «геометричний монтаж» і «портрет-маска». Виявлено, що В. Куликов виступив не лише як яскравий представник харківської школи живопису, а й як реформатор художньої освіти, що надав рис академічного мислення структурному рисунку в контексті архітектурної школи.

Стаття ґрунтується на аналізі джерел останніх десятиліть, зокрема публікаціях О. Штока, В. Нємцової, М. Пономаренко, Л. Смирної, Д. Клочко та Т. Луговської, а також матеріалах виставкових проєктів, присвячених харківському мистецтву. Обґрунтовано думку про унікальну позицію В. Куликова в українській художній культурі як митця, що поєднав конструктивізм, інтелектуальну рефлексію та педагогічне новаторство. Розглянуто також його внесок у розвиток візуального супротиву в умовах пострадянської реальності та значення для молодших поколінь митців. У результаті доведено, що В. Куликов є представником перехідної епохи, чия спадщина заслуговує на широку академічну увагу як у контексті історії мистецтва, так і в контексті сучасної культурної ідентичності України.

Ключові слова: Віталій Куликов, харківська художня школа, портрет-маска, пострадянське мистецтво, художній конструктивізм.

Актуальність теми. У сучасному культурному просторі України, особливо в регіональних контекстах, постаті художників, які не лише репрезентують певну мистецьку школу, але й формують нові підходи до художнього мислення, мають виняткове значення. Однією з таких є Віталій Миколайович Куликов (1935–2015 рр.) – живописець, графік, педагог і мислитель, що справив вагомий вплив на формування художнього обличчя Харківщини другої пол. XX – початку XXI ст. Його творчість стала не лише відображенням мистецьких тенденцій доби, а й глибокою рефлексією над роллю художника в епоху соціальних трансформацій.

Важливість вивчення В. Куликова зумовлюється кількома чинниками. По-перше, він є одним із небагатьох українських митців, чия творчість містить елементи як постреалістичного спротиву радянській естетиці, так і відкритого діалогу з модерністськими й постмодерністськими течіями світового мистецтва. По-друге, саме у Харкові, де В. Куликов мешкав і працював, склалося унікальне мистецьке середовище, в якому його художній метод, концепція «геометричного монтажу» й естетика «портрета-маски» стали визначальними для кількох поколінь митців.

Крім того, діяльність В. Куликова не зводиться до художнього доробку: вагомим внеском у культурну тканину регіону стала його педагогічна робота в Харківському інженерно-будівельному інституті, де він створив оригінальну школу рисунку. Його аналітичний підхід до форми, увага до ритму та структури композиції, а також розуміння простору як носія сенсу стали основами авторської дидактичної методики.

На тлі зростаючого інтересу до локальних історій українського мистецтва та осмислення національного художнього наративу, дослідження творчості В. Куликова постає як спроба відновлення цілісної картини мистецьких процесів, що відбувалися в Україні в другій пол. XX століття. Його мистецтво – не лише естетичний, а й культурно-політичний феномен, що вимагає переосмислення в контексті пострадянської трансформації українського суспільства.

Огляд останніх публікацій. Дослідницький інтерес до постаті В. Куликова зосереджується переважно в межах харківського мистецтвознавчого середовища та деяких центральних академічних інституцій, зокрема Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України. Попри те, що вітчизняна академічна наука не має повноцінного монографічного дослідження, присвяченого його творчості, ряд ґрунтовних публікацій дозволяє скласти уявлення про основні вектори інтерпретації художнього методу В. Куликова.

Одним із найвагоміших видань є альбом «Віталій Куликов» за редакцією В. Нємцової [1], у якому подано широкий спектр репродукцій робіт художника, а також аналітичні розвідки щодо його стилістичної еволюції, педагогічної діяльності та філософських засад творчості. У вступній статті В. Нємцова окреслює специфіку образного мислення митця, зокрема його інтерес до конструктивізму,

© Боровик Д., 2025 р.

кубізму та пластичної організації площини [1; 10]. Авторка підкреслює, що вже в 1970-х роках В. Куликов відходив від «суворого стилю» в бік автономного художнього образу, що виводиться із взаємодії об'ємів, контурів і структурних ліній.

М. Пономаренко у статті «Проблеми великої форми в портретному малярстві Віталія Кулікова» звертається до пізнього періоду творчості художника, аналізуючи його концепцію «портрета-маски». Вона наголошує на використанні білого тла як активного елементу композиції, що задає емоційний ритм і візуальну напругу [8; 196]. Авторка також зауважує, що цей прийом згодом був перейнятий молодшими представниками харківської портретної школи.

Цікаві спостереження запропонував Олександр Шило у статті «Григорій Антонович Бондаренко і його школа», де, аналізуючи метод свого викладача, визначає В. Куликова як безпосереднього спадкоємця «проєкційного бачення» форми. Водночас він вводить термін «геометричний монтаж» для окреслення авторської системи композиційного мислення В. Куликова – системи, в якій домінує структура, симетрія, логіка побудови й опорні точки [11; 130].

Цей аналітичний вектор розвиває також Л. Смирна, яка у своїй праці «Індивідуалістична оптика протононконформізму» розглядає В. Куликова як учасника візуального спротиву в рамках харківської школи післябойчукістського типу. Вона акцентує на тому, що його творчість постала з критичного переосмислення академічних канонів та водночас була глибоко вкорінена у локальну ідентичність та постреалістичну традицію [9; 56].

У тому ж ключі розгортається трактування художника у монографії «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві», де Л. Смирна підкреслює його «пострадянський деміургічний статус». На її думку, пізній період творчості В. Куликова є реакцією на моральну деградацію публічного простору, що художник переосмислює через гротеск, деформацію та іронічну пластичну мову [10; 416].

Д. Клочко у виданні «65 українських шедеврів» бачить у структурній організації площини в живописі В. Куликова аналогії з архітектурною композицією. Вона наголошує, що В. Куликов працював зі структурою як із напруженим полем рівноцінних сил – підходом, який він також передавав у своїй викладацькій практиці студентам архітектурного профілю [5].

Узагальнюючи, варто підкреслити, що науковий дискурс навколо творчості В. Куликова поступово структурується довкола кількох тематичних полів: 1) інтерпретація його творчості як культурного мосту між радянською традицією та постмодерними тенденціями; 2) аналіз авторської методики «геометричного монтажу»; 3) дослідження феномену «портрета-маски» як пластичної форми психологічного аналізу; 4) вивчення педагогічної діяльності як інституційної спадщини. Попри фрагментарність досліджень, ця сукупність позицій окреслює контури подальшого комплексного осмислення феномену В. Куликова в українському мистецтві.

Мета статті – комплексне осмислення творчої та педагогічної діяльності Віталія Куликова у контексті трансформацій художньої культури Харківщини другої пол. XX – початку XXI ст., з акцентом на його авторський метод, інституційний вплив та роль у формуванні локального мистецького середовища.

Виклад основного матеріалу дослідження. Творчий шлях В. Куликова, що охоплює понад п'ять десятиліть, є віддзеркаленням культурної динаміки Харкова – міста, яке в другій пол. XX ст. стало важливим осередком художнього життя східної України. Народжений у Новогеоргіївську Кіровоградської обл. 1935 року, В. Куликов пов'язав своє життя з Харковом, де сформувався як митець, педагог і мислитель. Його творчість унікально поєднує інтелектуальність із пластичною точністю, а також містить елементи естетичного спротиву та глибокої рефлексії над реальністю.

Період формування художника припав на 1960-ті роки – час зламу офіційних стилістичних парадигм радянського мистецтва. Саме в той період В. Куликов починає формувати власний стиль, відчутно дистанційований від ідеологічного канону соцреалізму. У своїй творчості митець орієнтувався на внутрішню структурність композиції, аналітичну побудову форми, яку сам визначав як «математичну точність» у мистецтві [6]. Цей підхід мав підґрунтя в системі навчання його наставника – Г. Бондаренка, викладача Харківського художнього інституту, який сповідував метод проєкційного малюнка [11].

Конструктивізм і кубофутуризм стали головними координатами формального мислення В. Куликова. За спостереженням В. Нємцової, його живописна мова відзначалася особливою геометризованістю, в якій кожен елемент підпорядковувався структурі цілого [1; 12]. Йдеться про концепцію «геометричного монтажу», яку О. Шило тлумачить як метод компоновки площини, де важливу роль відіграють внутрішні осі, опорні точки, ритмічна логіка та світлотіньові контрасти.

У живописі В. Куликова важливим етапом стала розробка концепції «портрета-маски», яка набула особливого звучання в останні два десятиліття його діяльності. Цей тип портрета, за спостереженням М. Пономаренко, вирізняється зосередженістю на узагальненні образу, редукцією деталей і використанням

білого тла як активного елементу композиції [8]. Художник шукав не зовнішню схожість, а глибинний психологічний стан моделі, який фіксувався через ритм, лінію та площину.

Окремої уваги заслуговує педагогічна діяльність В. Куликова, що розгорталась у Харківському інженерно-будівельному інституті. Тут він створив власну школу рисунку, у якій класична академічна методика поєднувалась з авторськими експериментами у сфері простору та ритму. Його метод викладання полягав у трансформації натури в конструктивну форму, що дозволяло студентові осягнути не лише зовнішній вигляд об'єкта, а й його логічну структуру [1].

В. Куликову вдалося інтегрувати у власну методику принципи архітектурного мислення. Як зазначає Діана Клочко, його підхід до площини подібний до архітектурної логіки, де всі елементи змагаються за домінанту, створюючи напружений баланс [5]. Цей підхід, будучи глибоко інтелектуалізованим, дозволив митцю сформулювати цілісну систему пластичного мислення, яку можна розглядати як специфічну версію модерністського канону в умовах пострадянської України.

Суттєвим для розуміння постаті В. Куликова є також його внесок у розвиток графіки, зокрема театрального плаката. У серії афіш до п'єс Б. Брехта та М. Булгакова він використовував мінімалістичні композиційні рішення, що апелювали до естетики німецького експресіонізму. Лаконізм лінії, площинність зображення та експресивний ритм композиції створювали враження граничної напруги, що поєднувалась із внутрішньою іронією [1; 14]. У контексті пострадянської культури Харкова постать В. Куликова набуває ще глибшого значення. У 1990 – початку 2000-х років художник послідовно переосмислює власну стилістику, відходячи від репрезентативного портрета до формально спрощеного, концептуально наповненого образу. У той час в його живописі домінують образи «втомленого тіла», фігури, подані з граничною умовністю, де відсутність декоративності компенсується емоційною напругою та естетикою внутрішнього драматизму.

Роботи того періоду, зокрема «Модель 19 09 96» [мал. 1], а також серія жіночих портретів початку 2000-х років, демонструють специфічний тип гротеску, що відсилає не лише до європейського експресіонізму, а й до українського монументального живопису зразка бойчукізму [1; 14]. У цих образах зникає пафос, натомість акцентуються деформація, конструктивна жорсткість, порожнеча, що водночас викликає ефект філософського дискомфорту.

Малюнок 1. Модель 19 09 96, 1996, вугілля на папері, 62х43 см. [1; 149].

У живописі В. Куликова того періоду спостерігаємо особливу форму інтерпретації тіла як структури. Це не репрезентація, а радше проекція, де об'єкт зображення редукується до знаку або схеми. У таких творах як «VITA NUOVA» (1997 р.), «Інфанта II» (1998 р.), «Венера Калліпіга» (1999 р.), тіло моделі постає як анатомічна архітектоніка – геометризована, ритмічно організована, емоційно дистанційована.

Указаний період пов'язаний також із розширенням інституційної активності художника. У 1990–2000-х роках він бере участь у виставкових проєктах, серед яких особливе місце посідає

виставка «Місто Ха: Харків авангардний» (НХМУ, 2017–2018 рр.). Роботи В. Куликова, представлені в цьому контексті поряд із творами П. Макова, Б. Михайлова, А. Пічахчі, демонструють його глибоку інтегрованість у регіональний художній наратив [7].

Кураторка виставки Т. Луговська відзначає здатність В. Куликова «переносити модерністську метафору на побутовий матеріал», тим самим створюючи нову герменевтику радянського спадку. Його персонажі, зокрема у серії жіночих фігур, позбавлені героїзму – вони репрезентують соціальну фрустрацію, втому, моральну ерозію, втілену у формі гротеску, площинного аналізу, метафоричної деформації.

Л. Смирна наголошує, що подібна інтерпретація тіла і простору є ознакою художнього «візуального спротиву» – опору не стільки політичному дискурсу, скільки ідеологічній інерції, що панувала в українському мистецтві другої пол. ХХ століття. На її думку, В. Куликов – це митець, який, працюючи в межах традиції, водночас демонстрував індивідуалістичну оптику, розгортання внутрішнього аналізу замість зовнішньої декларативності [10].

Згідно з інтерпретацією Д. Клочко, В. Куликов виступає як «інженер художньої поверхні», котрий формує зображення не на основі натхнення чи інтуїції, а за допомогою ретельно вивіреної структури, що підпорядковується пластичній логіці. Його метод можна розглядати як еволюційний синтез – результат критичного переосмислення спадку академічної школи, авангардної геометрії, символічного постмодернізму.

Особливу увагу дослідники звертають на унікальний тип живописного узагальнення, який В. Куликов розвинув у своїх портретах. Ідеться про своєрідну «велику форму» – композицію, в якій домінує не схожість, а структурна напруга. У цій концепції, яку розвиває М. Пономаренко, портрет стає місцем візуального аналізу, де площина підпорядковується ритму, формі та опозиціям, що створюють психологічне напруження [9].

Його пізні твори часто співвідносяться з іконографічними архетипами, але водночас піддаються жорсткому формальному аналізу. Наприклад, у серії плакатів до театральних вистав він демонструє здатність синтезувати лаконічну форму зі знаковим змістом, створюючи композиції, де знак, ритм і колір утворюють єдиний комунікативний механізм.

Поза межами безпосередньо художньої практики, В. Куликов проявив себе як системний педагог, методолог та організатор освітнього простору. Його діяльність у Харківському інженерно-будівельному інституті не лише вплинула на формування покоління архітекторів і дизайнерів, але й започаткувала окрему школу рисунку, де академізм поєднувався з формотворчими пошуками, а візуальне мислення – з раціональною побудовою образу.

Педагогічна методика В. Куликова будувалася на унікальній аналітичній системі. Він акцентував увагу на поняттях опорної осі, структурної композиції, симетрії як формотворчого принципу. Його рисунки студентських часів і згодом навчальні натурні постановки, репрезентовані у виставках факультету, демонструють зразки концептуального бачення форми через логіку. Саме це перетворює В. Куликова на одну з ключових постатей у трансляції нового підходу до художньої освіти в Україні перехідного періоду 1980–2000-х років.

За свідченням його учнів, викладання В. Куликова не зводилося до технічного вдосконалення – воно спрямовувалося на формування художнього світогляду, здатності бачити структуру в хаосі реальності. Ця риса зближує його з європейськими педагогами ХХ ст., такими як Йозеф Альберс чи Пауль Клее, які так само працювали на перетині художнього й математичного, інтуїтивного й конструктивного.

Інституційна роль В. Куликова проявилася також у його діяльності як куратора студентських виставок, учасника міжвузівських обговорень, організатора обласних конкурсів. Саме ця діяльність забезпечила йому репутацію «тихого модератора» культурного процесу Харківщини. Його виставки не завжди набували широкого розголосу, проте серед мистецької спільноти вони розглядалися як події, що маркують важливі зміни у пластичному мисленні регіону.

Аналізуючи естетичну еволюцію художника, варто звернути увагу на те, що його творчість не вкладається в межі жодної зі сталих художніх парадигм. Вона є результатом синтетичного мислення, що охоплює традицію українського модернізму, впливи західного постмодерну, а також радянську школу академічного рисунку. У цьому сенсі В. Куликов є типовим представником митців перехідної епохи – тих, хто не відкидав попередній досвід, але переосмислював його крізь призму нової візуальності.

У своїх пізніх роботах, зокрема у серії жіночих образів 2000-х років, він виводить тему зображення за межі естетики: тіло перетворюється на інтерфейс між внутрішнім і зовнішнім, психологічним і соціальним. Цей підхід особливо важливий в контексті посттоталітарного досвіду, в якому суб’єктивність довгий час витіснялась колективною міфологією. Як зазначає Л. Смирна, у творчості В. Куликова «проєктується нова ідентичність – така, що не стільки декларує, скільки

запитує» [10]. Зрештою, доробок В. Куликова не можна оцінювати лише в категоріях стильових чи жанрових. Це мистецтво, що формує мову складної рефлексії – мистецтво думки, а не лише зображення. Воно не замикається у фігуративності чи абстракції, але постійно перебуває в русі – від аналізу форми до емпатії, від конструкції до деформації, від площини до багатошаровості сенсу.

Таким чином, творчість і педагогічна діяльність В. Куликова створюють особливий регіональний кейс осмислення митця як культурного явища. У його доробку зчитується не лише візуальний досвід другої половини ХХ століття, але й концептуальний фундамент для художнього мислення в епоху постмодерного плюралізму. Він є не лише представником Харківської художньої школи, а й її реформатором і трансформатором, чий вплив позначився на багатьох напрямах розвитку образотворчого мистецтва України.

Висновки. Аналіз творчої та педагогічної діяльності Віталія Куликова дозволяє окреслити його постать як одну з ключових у художньому житті Харківщини другої пол. ХХ – початку ХХІ ст. Митець, що працював на перетині реалістичної традиції та модерністських пошуків, зумів не лише зберегти цілісність художнього мислення в умовах ідеологічного тиску радянської системи, але й виробити власну естетичну мову, яка виявилася актуальною й у новому пострадянському контексті.

Його творчість вирізняється аналітичністю, пластичною дисципліною та концептуальною структурованістю. Власна методика «геометричного монтажу», розробка концепції «портрета-маски», вивірена система побудови зображення на межі архітектоніки й емпатії – усе це свідчить про високий рівень інтелектуальної рефлексії митця. Він зумів сформулювати образ сучасної людини, позбавлений пафосу, але сповнений гідності, тривоги, мовчазної сили.

Не менш важливою є його педагогічна спадщина. Авторська школа рисунку, створена в Харкові, вплинула на формування кількох поколінь митців, архітекторів і дизайнерів, озброєних не лише професійними навичками, але й здатністю до критичного осмислення візуального світу. В. Куликов як педагог заклав основи міждисциплінарного мислення в художній освіті Харкова.

Незважаючи на відносну обмеженість загальнонаціонального наукового дискурсу щодо В. Куликова, регіональні дослідження, альбоми, виставкові проєкти й публікації демонструють поступове формування цілісного уявлення про митця як феномен пострадянської художньої культури. Його ім’я дедалі частіше з’являється в сучасних інтерпретаціях українського мистецтва ХХ століття як приклад індивідуального спротиву, педагогічного новаторства і формальної досконалості.

Таким чином, постать В. Куликова потребує подальшого комплексного дослідження, яке б поєднало мистецтвознавчий, культурологічний, педагогічний та філософський підходи. Його творчість є важливим свідченням того як у складних соціокультурних умовах може виникати художня мова, що залишається релевантною й актуальною упродовж десятиліть.

Список використаної літератури

1. Віталій Куліков : альбом / упоряд.: М. Шток. Київ : Родовід, 2009. 296 с.
2. Григор’єва О. Інтерв’ю з Віталієм Куликовим. *7 канал*. Харків, груд. 2007.
3. Інтонація: Віталій Куликов. *Каталог виставки*. Харків : Муніципальна галерея, 2015. 40 с.
4. Каталог виставки Код міста: Харків. Станковий портрет. Харків : Муніципальна галерея, 2009. 48 с.
5. Клочко Д. 65 українських шедеврів. Визнані й неявні. Київ : ArtHuss, 2019. 244 с.
6. Ливанова М. Бути, а не здаватися. *Особистості.* 2014. № 4. С. 18–23.
7. МІСТО ХА. Харківська Муніципальна Галерея. URL: https://shorturl.at/eVVxb (дата звернення: 20.05.2025).
8. Пономаренко М.В. Проблеми «великої форми» в портретному малярстві Віталія Куликова. *Сучасне мистецтво: наук. зб. ІПСМ НАМ України.* Київ : Фенікс, 2015. Вип. XI. С. 193–200.
9. Смирна Л. В. Індивідуалістична оптика протононконформізму та її формологічні трансформації 1930–1960-х років. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2020. № 42. С. 56–64.
10. Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Вид-во Фенікс, 2017. 480 с.: іл.
11. Шило О. В. Г. А. Бондаренко – майстер проекційного малюнка. Харківський художньо-промисловий інститут. Матеріали наук.-метод. конф. проф.-викл. складу та аспірантів ін-ту за підсумками наукової роботи в 1996 р. Харків : ХХПІ, 1997. С. 85–87.
12. Шило О. Григорій Антонович Бондаренко і його школа. *Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв*. 2021. Вип. 2. 394 с.

References

1. Vitalii Kulikov : albom / uporiad.: M. Shtok. Kyiv : Rodovid, 2009. 296 s.
2. Hryhorieva O. Interviu z Vitaliiem Kulykovym. 7 kanal. Kharkiv, hrud. 2007.
3. Intonatsiia: Vitalii Kulykov. Kataloh vystavky. Kharkiv : Munitsypalna halereia, 2015. 40 s.
4. Kataloh vystavky Kod mista: Kharkiv. Stankovyi portret. Kharkiv : Munitsypalna halereia, 2009. 48 s.
5. Klochko D. 65 ukrainskykh shedevriv. Vyznani y neiavni. Kyiv : ArtHuss, 2019. 244 s.

6. Lyvanova M. Buty, a ne zdavatysia. Osobystosti. 2014. № 4. S. 18–23.
7. MISTO KhA. Kharkivska Munitsypalna Halereia. URL: https://shorturl.at/eVVxb (data zvernennia: 20.05.2025).
8. Ponomarenko M.V. Problemy «velykoi formy» v portretnomu maliarstvi Vitaliia Kulykova. Suchasne mystetstvo: nauk. zb. IPSM NAM Ukrainy. Kyiv : Feniks, 2015. Vyp. XI. S. 193–200.
9. Smyrna L. V. Indyvidualistychna optyka protononkonformizmu ta yii formolohichni transformatsii 1930–1960-kh rokiv. Visnyk Kyiv. nats. un-tu kultury i mystetstv. Seriia: Mystetstvoznavstvo. 2020. № 42. S. 56–64.
10. Smyrna L. V. Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi: Monohrafiia / In-t problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy. Kyiv : Vyd-vo Feniks, 2017. 480 s.: il.
11. Shylo O. V. H. A. Bondarenko – maister proektsiinoho maliunka. Kharkivskyi khudozhno-promyslovyi instytut. Materialy nauk.-metod. konf. prof.-vykl. skladu ta aspirantiv in-tu za pidsumkamy naukovoi roboty v 1996 r. Kharkiv : KhKhPI, 1997. S. 85–87.
12. Shylo O. Hryhorii Antonovych Bondarenko i yoho shkola. Visnyk Khark. derzh. akad. dyzainu i mystetstv. 2021. Vyp. 2. 394 s.

UDC 75 (477) «19-20»

THE FIGURE OF VITALIY KULYKOV IN THE CONTEXT OF THE ARTISTIC CULTURE OF KHARKIV REGION IN THE EARLY 21ST CENTURY

Dmytro BOROVYK – PhD student, Department of Fine Arts, Faculty of Fine Arts, Decorative Arts and Restoration, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, Ukraine

This article explores the artistic and pedagogical work of Kharkiv-based artist Vitaliy Kulykov (1935–2015) in the context of sociocultural transformations that shaped the artistic landscape of the Kharkiv region from the second half of the 20 th to the early 21 st century. A comprehensive approach allowed for the identification of the specifics of his individual style, defined by the terms «geometric montage» and «portrait-mask». It was revealed that Kulykov was not only a prominent representative of the Kharkiv school of painting but also a reformer of art education, who infused structural drawing with features of academic thinking within the framework of the architectural school.

The article is based on an analysis of sources from the last few decades, particularly publications by O. Shtok, V. Nemtsova, M. Ponomarenko, L. Smyrna, D. Klochko, and T. Luhovska, as well as materials from exhibition projects dedicated to Kharkiv art. The author substantiates the view of Kulykov's unique position in Ukrainian visual culture – as an artist who combined constructivism, intellectual reflection, and pedagogical innovation. His contribution to the development of visual resistance in the post-Soviet context and his significance for younger generations of artists are also examined. As a result, it is concluded that Kulykov represents a transitional epoch, whose legacy deserves broad academic attention in both the history of art and contemporary Ukrainian cultural identity.

Key words: Vitaliy Kulykov, Kharkiv school of painting, portrait-mask, post-Soviet art, artistic constructivism.

Стаття надійшла до редакції 4.05.2025
Отримано після доопрацювання 20.05.2025
Прийнято до друку 24.05.2025

УДК 303.446.2-043.5:17.023.36(477+100)

ДОСЛІДЖЕННЯ МІЖКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ В КОНТЕКСТІ «ІНШОЛОГІЇ» – УКРАЇНСЬКИЙ ТА ЗАКОРДОННИЙ НАУКОВИЙ КОНТЕКСТ

Альона ДАНІЛОВА – здобувачка освітньо-наукового ступеню,
Східноукраїнський національний університет ім. В. Даля, Київ
http://orcid.org/0000-0003-3169-0940
http://doi.org/10.35619/ucpmk.50.990
hellin306@gmail.com

Досліджується феномен міжкультурної взаємодії в контексті іншології як сучасної філософсько-гуманітарної парадигми. Особливу увагу приділено аналізу українського та західного наукових підходів до осмислення «іншого», його ролі у формуванні культурної ідентичності, освітньої політики та суспільного діалогу. Зазначено, що в українському гуманітарному дискурсі поняття іншості активно розробляється в контексті пострадянських трансформацій, національного самовизначення та мультикультурності. Аналізуються праці вітчизняних дослідників (М. Поповича, В. Андрущенка, А. Єрмоленка, В. Суковатої), які інтерпретують Іншого як етичну та соціокультурну категорію, що відіграє ключову роль у гармонізації міжкультурного простору. Окрему увагу приділено впливу іншології на освітню політику: розглянуто західні моделі міжкультурної компетентності (зокрема моделі Д. ДіБенедетто, Д. Дірдорф), а також українські ініціативи з інтеграції принципів іншості у зміст освіти. Підкреслено, що гуманізація освітнього процесу на основі іншологічних підходів сприяє розвитку емпатії, толерантності та здатності до діалогу з представниками інших культур. Проведено порівняльний аналіз українського і західного контекстів іншології, виявлено спільні концептуальні орієнтири (етичне ставлення до Іншого, відкритість до різноманіття) та специфічні національні особливості. У висновках підкреслюється актуальність іншології як інструменту подолання культурних

© Данілова А., 2025 р.

бар'єрів та засобу формування інклюзивного освітнього простору в умовах глобалізованого світу.

Ключові слова: іншологія, Інший, міжкультурна взаємодія, ідентичність, міжкультурна компетентність, освіта, культурна різноманітність.

У сучасному світі міжкультурна взаємодія набуває дедалі більшого значення, оскільки зростає інтенсивність контактів між представниками різних культур, релігійних, етнічних і соціальних груп. Ці процеси сприяють не лише культурному обміну, а й формуванню нової спільної соціальної реальності, в якій взаєморозуміння, толерантність і відкритість до іншого стають запорукою стабільності та соціального розвитку. Саме тому дедалі актуальнішим стає аналіз взаємодії між культурами з урахуванням інакшості – явища, що має не лише культурне, але й філософсько-світоглядне підґрунтя. У цьому контексті особливе значення має концепція *іншології* – міждисциплінарного наукового підходу, що досліджує феномени «іншого» як суб'єкта і як культурного знака.

Ключовими поняттями дослідження є *«міжкультурна взаємодія»* – процес обміну смислами, цінностями, нормами між представниками різних культур, що відбувається у різноманітних контекстах (освітньому, соціальному, професійному, побутовому тощо), та *«іншологія»* – наука про «іншого», яка аналізує процеси ідентифікації, відчуження, прийняття і відторгнення, пов'язані зі сприйняттям і взаємодією з культурною інакшістю [12, 22, 5].

Із позицій іншології, міжкультурна взаємодія – це не лише передача інформації між культурами, а й процес розуміння «іншого» як повноцінного суб'єкта з власною унікальністю. Е. Левінас підкреслював, що «інший» не є об'єктом пізнання, а виступає викликом до етичної відповідальності та рефлексії [12]. У західній науковій думці це знайшло відображення в працях Е. Саїда («Орієнталізм»), де образ «іншого» розглядається як конструйований дискурсивний феномен [22], та в концепції Х. Бхабхи про «третій простір», де формуються нові гібридні ідентичності [5].

Актуальність вивчення цієї проблематики невпинно зростає у зв'язку з глобальними викликами сучасності: активізацією міграційних потоків, трансформацією національних ідентичностей, необхідністю формування *міжкультурної компетентності* як важливої складової освіти, дипломатії, бізнесу та соціальної політики. Відповідно до концепції М. Беннетта, міжкультурна компетентність передбачає здатність до емпатичного розуміння Іншого та вміння діяти ефективно в умовах культурної різноманітності [38].

В українському контексті ці питання набувають особливої актуальності, з огляду на багатонаціональний склад населення, зростаючу кількість іноземних студентів та трудових мігрантів, а також виклики, пов'язані з інтеграцією внутрішньо переміщених осіб та представників інших культурних спільнот у єдине соціокультурне поле. Українські дослідники, як от: І. Суслова; С. Мельниченко, І. Литвиненко зосереджують увагу на розвитку толерантності, формуванні міжкультурної компетентності в освіті, та подоланні стереотипів у спілкуванні з Іншим [31, 16, 15].

Сучасна українська наукова думка також усе частіше звертається до іншологічної оптики, зокрема в межах філософії, соціології, культурології та педагогіки. Дослідники наголошують на потребі формування етичної чутливості до інакшості, розвитку критичного мислення щодо стереотипів та етноцентризму, а також створенні інклюзивного середовища для всіх учасників міжкультурного діалогу. Вивчення міжкультурної взаємодії в контексті іншології дає змогу вийти за межі утилітарного підходу до інтеграції культур та зосередитися на глибших ціннісних, етичних та філософських аспектах сприйняття Іншого. Такий підхід не лише сприяє ефективнішій адаптації іноземців, а й формує основи для гармонійного співіснування у полікультурному суспільстві.

Основні підходи та концепції «іншології» в закордонній науці «Іншологія» як міждисциплінарна галузь знань сформувалась на перетині філософії, культурології, антропології, соціології, лінгвістики та психології. Її головним завданням є дослідження феномену «іншого» – не як чогось «чужого», а невід'ємної частини соціальної та культурної реальності, яка формує ідентичність, структурує сприйняття та впливає на характер міжкультурної взаємодії. Згідно з сучасним науковим дискурсом, розуміння «іншого» лежить в основі формування міжкультурної компетентності, етичної свідомості та здатності до конструктивного діалогу між культурами.

У зарубіжній науці «іншологія» розглядається не лише як теоретична концепція, а практичний інструмент для аналізу та подолання міжкультурних бар'єрів, асиметрії, упереджень, стереотипів та конфліктів. В основі «іншології» лежить усвідомлення глибинної цінності культурної «інакшості», визнання суб'єктності Іншого та відкритість до різноманіття.

Поняття «інший» (фр. *l'Autre*, англ. *the Other*) увійшло до наукового обігу завдяки філософам XX століття. *Еммануїл Левінас,* один із засновників філософської іншології, розглядає Іншого не як об'єкт пізнання, а етичний виклик для суб'єкта: «"інший" – це не об'єкт, а виклик моїй

відповідальності» [13]. У цьому контексті взаємодія з Іншим вимагає не домінування чи асиміляції, а прийняття, поваги та співпереживання.

Поль Рікер у своїх роботах акцентував увагу на процесі розуміння Іншого як ключової умови формування культурної ідентичності: пізнаючи Іншого, глибше пізнаємо себе [21]. *Ж.-П. Сартр* вводить Іншого в контекст екзистенціалізму як дзеркало, що відображає наше «Я», через яке усвідомлюємо власну свободу й обмеження [23].

У зарубіжному науковому дискурсі виокремлюються основні підходи до вивчення феномена «іншого».

Феноменологічний підхід зосереджується на суб'єктивному досвіді взаємодії з «іншим». Він вивчає як індивід сприймає «іншого» через власний життєвий досвід, як формуються стереотипи, упередження, або навпаки – емпатія та солідарність. Саме цей підхід розроблявся у працях Е. Левінаса, Е. Гуссерля, М. Мерло-Понті [14, 9, 17].

Когнітивно-комунікативний підхід аналізує структури мислення, мовлення та поведінки в міжкультурному середовищі. Він вивчає культурні моделі комунікації, механізми інтерпретації смислів та шляхи подолання комунікативних бар'єрів. У цьому контексті значущим є внесок таких дослідників як:

- Едвард Холл, який запровадив поняття *висококонтекстної* та *низькоконтекстної* культури, що визначають рівень вираженості смислів у комунікації [42];
- Герт Гофстеде, відомий завдяки своїм «вимірам культури» (power distance, individualism vs. collectivism, uncertainty avoidance, masculinity vs. femininity, long-term vs. short-term orientation, indulgence vs. restraint), які використовуються для порівняння культур із позицій соціальних норм, цінностей і моделей поведінки в організаціях та суспільствах [44];
- Мілтон Беннетт, який створив модель розвитку міжкультурної чутливості (DMIS) [38].

Критичний підхід звертає увагу на структури влади, дискримінацію, етноцентризм та культурну гегемонію. Він досліджує як образ Іншого конструюється в колоніальному, постколоніальному та медійному дискурсах. Цей напрям яскраво представлений у працях:

- Едварда Саїда (*Орієнталізм*), де автор показує як Захід створював образ «Сходу» як Іншого з метою домінування [22];
- Хомі Бхабхи, який запропонував концепцію «третіх просторів» – зон перетину культур, де формуються нові гібридні ідентичності [6].

Постструктуралістський підхід (М. Фуко, Ж. Дерріда) деконструює уявлення про фіксовану ідентичність і показує як інший є результатом дискурсивного конструювання. Інше, таким чином, не існує як об'єктивна реальність, а лише в системі знаків і відношень.

Дослідження міжкультурної взаємодії у закордонному науковому контексті охоплює широкий спектр теорій, концепцій та емпіричних підходів, що виникли у відповідь на виклики глобалізації, інтенсивної міграції, зростання міжнародної мобільності та комунікації. Міжкультурна взаємодія вивчається як складний і динамічний процес обміну, взаємного впливу, адаптації, а іноді й конфлікту між представниками різних культурних систем. Серед головних акцентів – вивчення культурних бар'єрів, комунікативних стратегій, моделей адаптації, культурної чутливості та міжкультурної компетентності.

Серед основних дослідників культурних відмінностей варто відзначити: *Едвард Т. Холл*, який запровадив поділ культур на *висококонтекстні* та *низькоконтекстні* [7]. У висококонтекстних культурах (наприклад, японській чи арабській) значна частина інформації передається невербально або через контекст, тоді як у низькоконтекстних (наприклад, німецькій чи американській) основна інформація подається чітко та вербально. Едвард Т. Холл наголошував, що відмінності у способах передачі інформації можуть бути джерелом непорозумінь у міжкультурній комунікації.

Герт Гофстеде здійснив масштабне дослідження культурних вимірів, визначивши шість ключових параметрів: дистанція влади, індивідуалізм проти колективізму, маскулінність/фемінність, уникнення невизначеності, довгострокова орієнтація та потурання/стриманість [44]. Його дослідження, засновані на аналізі співробітників компанії IBM у понад 70 країнах, надали теоретичну базу для порівняння культур і виявлення закономірностей у поведінці людей у міжкультурному середовищі.

Рут Бенедикт у своїй праці «Patterns of Culture» описала культури як «цілісні шаблони» або «конфігурації», які визначають норми поведінки, цінності та емоційні реакції їхніх носіїв [37]. Вона підкреслювала, що не існує «вищих» чи «нижчих» культур – усі вони мають право на існування і мають бути зрозумілими у своїй унікальності.

Сучасні напрями досліджень міжкультурної взаємодії включають:

- аналіз міжкультурних конфліктів та стратегій їх вирішення, що ґрунтуються на розумінні культурних моделей поведінки, систем цінностей та стилів комунікації [47];
- вивчення впливу глобалізації на культурну ідентичність, зокрема концепції «гібридної ідентичності» (Homi Bhabha), транснаціоналізму, кроскультурної мобільності [6];

- формування міжкультурної компетентності – здатності людини ефективно й етично взаємодіяти з представниками інших культур, що передбачає не лише знання про іншу культуру, а й рефлексію власної культурної позиції [40];
- прикладне дослідження міжкультурної комунікації у сферах бізнесу, освіти, охорони здоров'я, туризму, де культурна несумісність може призводити до комунікативних збоїв або конфліктів.

Незважаючи на багатство теоретичних моделей, існує низка труднощів у дослідженні міжкультурної взаємодії:

- *стереотипізація та редукціонізм* – узагальнення поведінкових характеристик цілих народів, що може призводити до спрощення культурного аналізу [41];
- *методологічні проблеми* – труднощі у створенні універсальних моделей, які були б релевантними для всіх культур через їхню гетерогенність;
- *етичні виклики* – ризик нав'язування норм домінуючої культури, нехтування особливостями локальних контекстів.

Емпіричні дослідження підтверджують важливість міжкультурної компетентності в різних соціальних та професійних контекстах:

- дослідження впливу культурних вимірів Г. Гофстеде на стиль управління в міжнародних компаніях показали, що, наприклад, в умовах високої дистанції влади працівники очікують авторитарного стилю керівництва, тоді як в індивідуалістичних культурах – демократичного [43];
- аналіз міжкультурних конфліктів у міжнародних організаціях засвідчив, що до 70% помилок у транснаціональних командах пов'язані не зі змістом рішень, а з різницею у стилі комунікації [45];
- дослідження адаптації іноземних студентів підтверджують, що успішна адаптація напряму залежить від рівня міжкультурної компетентності, соціальної підтримки, а також володіння мовою країни перебування [34].

У контексті сучасних соціокультурних трансформацій та зростання міжкультурних контактів Україна дедалі активніше залучається до глобального діалогу щодо формування міжкультурної компетентності та гармонізації міжкультурної взаємодії. Українські дослідники зосереджуються на вивченні особливостей міжкультурного спілкування, культурної ідентичності, процесів адаптації іноземців до українського культурного середовища, а також на теоретичному осмисленні концепту «іншого» у вітчизняному філософському та соціогуманітарному дискурсі.

Теоретичні засади українських досліджень міжкультурної взаємодії

Серед ключових напрямів вітчизняних наукових пошуків – проблематика культурної ідентичності, етнокультурної толерантності, міжетнічної комунікації, полікультурної освіти, а також теорія діалогу культур. Українські вчені, зокрема О. Гриценко [8], О. Сидоренко [26], Л. Беккер [3], розглядають міжкультурну комунікацію як інструмент порозуміння між представниками різних культур, що дозволяє долати упередження, стереотипи й етноцентризм.

Так, О. Сидоренко вказує на необхідність формування в українському суспільстві «культури міжкультурної комунікації», яка б ґрунтувалася на повазі до культурного різноманіття та визнанні цінності «іншості» як такої [25].

Л. Беккер акцентує увагу на тому, що міжкультурна взаємодія вимагає глибокого розуміння когнітивних, емоційних і поведінкових компонентів комунікації, а отже – інтеграції міждисциплінарного підходу у вивченні даного явища [4].

Поняття «іншого» в українській гуманітарній думці отримало глибоке філософське осмислення. У працях М. Поповича [20], В. Андрущенка [1], В. Єрмоленка [11] «інший» постає як етична категорія, що вимагає відповідального ставлення, відкритості до діалогу та визнання культурного плюралізму.

В. Єрмоленко наголошує, що сучасне українське суспільство потребує переосмислення свого ставлення до культурної «інакшості» не як до загрози, а як до можливості для розвитку, взаємозбагачення і формування нової ідентичності, відкритої до глобального світу [11].

Важливий внесок у розвиток «іншології» в Україні зробила В. Суковата [27-30]. У своїх працях вона досліджує образ «іншого» в пострадянській культурі, зокрема в контексті гендерної ідентичності та соціокультурних трансформацій. Наприклад, у статті «Смерть як Інший у візуальних наративах постмодерну» [30]. В. Суковата розкриває як у культурній свідомості постмодерну формується уявлення про «Іншого» через візуальні образи, що поєднують символічні та емоційно-екзистенційні смисли. Вона підкреслює, що ці візуальні наративи не лише репрезентують інакшість, а й сприяють формуванню нової етики сприйняття, де «Інший» постає як маркер культурної неоднорідності, межовості та виклику нормам [30].

Крім того, у розвідці, присвяченій осмисленню жіночої ідентичності, В. Суковата аналізує як у

філософських і релігійних утопіях жіноче начало постає як «інакше» щодо усталених патріархальних конструкцій влади та суспільного порядку. Авторка вказує, що жінка у таких дискурсах часто маргіналізується або ідеалізується і саме ця подвійність є ключовою для розуміння структурованості «іншості» у традиційному мисленні [27].

Окрему увагу приділено дослідженню процесів адаптації іноземних студентів до українського культурного та освітнього середовища. Зокрема, у працях О. Сєрової, О. Пономарьова, І. Шевченко зазначається, що основними труднощами адаптації є мовний бар'єр, відмінності у стилях викладання, а також психологічна дезадаптація через відчуття культурної ізоляції.

Водночас підкреслюється важливість розвитку міжкультурної чутливості викладачів та створення в університетському середовищі простору, сприятливого для інтеграції і культурного діалогу.

Сучасна українська педагогіка та соціологія активно інтегрує поняття міжкультурної взаємодії у практику формування громадянської освіти, міжкультурної компетентності, а також у підготовку державних службовців та працівників освітньої сфери. Розробляються програми, спрямовані на розвиток толерантності, антирозпізнавальних навичок, деконструкції культурних упереджень (наприклад, курс «Культура і комунікація» у закладах вищої освіти).

У сучасному світі, де мультикультурність стає повсякденною реальністю, освіта має бути не лише засобом передачі знань, а й інструментом формування особистості, здатної до міжкультурного діалогу, поваги до різноманіття та прийняття «Іншого». Саме іншологія – як філософсько-гуманітарна концепція – відіграє ключову роль у трансформації освітньої політики відповідно до нових соціокультурних викликів.

Ідеї іншології, закладені у філософії Е. Левінаса, Ж.-П. Сартра, П. Рікера, пропонують нове бачення освіти – як простору зустрічі з Іншим, де індивід не лише пізнає світ, а й формується у відповідальності за Іншого [22]. Цей підхід змінює фокус з авторитарної трансляції знань до відкритого діалогу, поваги до «іншості» та суб'єктності кожного учасника освітнього процесу.

У західній освітній практиці концепт міжкультурної компетентності вже давно інтегрований в навчальні програми. Наприклад, за моделлю Д. ДіБенедетто та М. Хаммерса, міжкультурна компетентність включає когнітивні, афективні та поведінкові компоненти: знання про інші культури, емпатію, толерантність, адаптивність, здатність до ефективної міжкультурної комунікації [39].

В українському контексті, як зазначає В. Суковата, «іншологія повинна бути інтегрована в освітню політику як етична рамка, що сприяє формуванню культури миру, недискримінації та плюралізму» [29]. Це передбачає модернізацію навчальних програм, підготовку педагогів до роботи у полікультурному середовищі та створення освітнього простору, де визнається цінність «іншості».

У деяких українських ЗВО вже реалізуються програми з міжкультурної освіти, зокрема курси з тем: «Культура і комунікація», «Етика міжкультурного діалогу», «Глобалізація і культурна ідентичність». У документах МОН України, зокрема у «Концепції громадянської освіти», наголошується на необхідності виховання толерантності, відкритості, поваги до прав людини – що перегукується з принципами демократичної участі, соціальної справедливості, прав людини, недискримінації та культурного плюралізму [18].

Порівняльний аналіз українського та західного контекстів «іншології» та міжкультурної взаємодії

Незважаючи на спільність основних цінностей та підходів до розуміння феномену «Іншого» та міжкультурної взаємодії в українському та західному науковому дискурсі – повага до культурного розмаїття, розвиток толерантності, діалогічність міжкультурних стосунків – ці підходи мають як спільні риси, так і концептуальні відмінності.

Західна наукова традиція розглядає «Іншого» переважно крізь призму філософської етики (Е. Левінас, Ж.-П. Сартр), постколоніального аналізу (Е. Саїд), культурної антропології (К. Гірц), а також міжкультурної комунікації (Е. Т. Холл, Г. Гофстеде). В межах цих підходів іншологія формується як складова постмодерного гуманітарного знання, яка висвітлює проблему влади, ідентичності, суб'єктивності та соціального конструювання «іншого» [23, 12, 22].

Українська академічна думка, хоча й значною мірою інтегрує здобутки західної іншології, пропонує власні інтерпретації, пов'язані з історичним контекстом трансформації національної ідентичності, пострадянськими викликами мультикультурності та розвитком громадянського суспільства. Наприклад, В. Суковата у своїх дослідженнях акцентує увагу на іншості як детермінанті соціального буття, вказуючи на те, що у міжкультурній взаємодії формується не лише нова комунікативна реальність, а й оновлена ціннісна структура особистості [28].

У західному дискурсі іншологія часто має критичний або постструктуралістський характер, орієнтований на деконструкцію культурних норм, аналіз влади й ідеології (М. Фуко, Ж. Дерріда, Х. Бабха). Західна традиція активно використовує кейс-стаді, якісні методи, наративний аналіз,

що дозволяє глибше розкрити досвід Іншого в різних соціальних умовах [6, 32, 10].

Українські дослідження здебільшого тяжіють до нормативно-гуманістичних та педагогічно-орієнтованих моделей, де «інший» постає як об'єкт діалогу, освіти, виховання і громадянської інтеграції. Наприклад, у працях О. Сидоренко, Л. Беккер, В. Андрущенка простежується тенденція до морально-етичного осмислення «іншого» як виклику культурній компетентності, а не лише як об'єкта критичного аналізу [26, 3, 2].

На Заході міжкультурна освіта зосереджена на критичному мисленні, деколонізації знань та формуванні глобальної громадянської свідомості. Особливу увагу приділяють розбудові програм diversity & inclusion, інтеграції мігрантів та мультикультурному менеджменту. Наприклад, у Великобританії та Канаді активно впроваджуються освітні моделі, що включають компоненти критичної педагогіки та культури антидискримінації [36, 46].

В Україні міжкультурна освіта перебуває на стадії інституційного становлення. Вона зосереджена на інтеграції іноземних студентів, формуванні міжкультурної толерантності та розвитку громадянської ідентичності в умовах поліетнічного суспільства. Практичні розробки вітчизняних науковців орієнтовані на виховання емпатії, антиксенофобських настанов та навичок діалогу – про що свідчать публікації О. Сєрової, О. Пономарьова, І. Шевченко [24, 19, 33].

На міжнародному рівні іншологічні підходи інтегруються через освітні стратегії ЮНЕСКО щодо «громадянства світу» (global citizenship education), що базуються на принципах поваги до прав людини, міжкультурного діалогу та етичної відповідальності [48]. Так, у навчальних програмах Німеччини, Канади, Швеції активно реалізуються курси з міжкультурної чутливості, етики спілкування, розв'язання конфліктів та плюралізму. Наприклад, у Канаді в рамках політики «inclusive education» запроваджено обов'язкові модулі з «етики розмаїття» у підготовці педагогічних кадрів [35].

Висновок. Проведений аналіз засвідчив, що міжкультурна взаємодія та концепт іншості (іншологія) відіграють дедалі важливішу роль у сучасному соціокультурному та освітньому дискурсах як на Заході, так і в Україні. Західна наукова традиція зосереджується на практичному вимірі міжкультурної компетентності, інтегруючи її в освітні політики через інклюзивні навчальні програми, педагогіку емпатії та принципи глобального громадянства. Водночас український контекст демонструє поступове теоретичне та прикладне освоєння цих підходів, зокрема через філософське осмислення іншості та впровадження міжкультурної освіти у формальну та неформальну освітню практику.

Іншологія, як міждисциплінарна гуманітарна парадигма, дозволяє подолати етноцентризм, стереотипи та культурну замкнутість, створюючи умови для формування толерантного, відкритого, етично орієнтованого суспільства. Її інтеграція в освітню політику постає не лише як філософська перспектива, але і як практична необхідність в умовах зростаючого культурного різноманіття.

Українська освіта, реагуючи на ці виклики, має потенціал для розвитку інноваційної гуманістичної парадигми, в основі якої – визнання цінності іншості, діалогічність, культурна рефлексія та готовність до спільного майбутнього. Подальша модернізація освітніх програм, підготовка міжкультурно компетентних педагогів та інституційна підтримка інтеркультурного діалогу є критично важливими кроками на цьому шляху.

Список використаної літератури

1. Андрущенко В. П. Людина, освіта, соціум: у 3 т. Т. 1: Філософія освіти. Київ : Твім інтер, 2006. 368 с.
2. Андрущенко В. П. Філософія для освітян. Київ : Знання України, 2015. 543 с.
3. Беккер Л. В. Міжкультурна комунікація як чинник формування толерантності в полікультурному суспільстві. *Гуманітарний вісник ЗДІА*. 2021. № 85. С. 34–40.
4. Беккер Л. Міжкультурна комунікація: когнітивні, емоційні та поведінкові аспекти. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. № 84 (3). С. 112–118.
5. Бхабха Г. На порогах культури: постколоніальне письмо / пер. з англ. Л. Шевченко. Харків : Вид-во Темпора, 2020. 392 с.
6. Бхабха Х. Місце культури / пер. з англ. О. Тетянич. Київ : Темпора, 2020. 448 с. (Оригінал: Bhabha, H. K. The Location of Culture. London: Routledge, 1994).
7. Галл Е. За межами культури / пер. з англ. О. Замойської. Київ : Ніка-Центр, 2003. 256 с. (Серія «Культурна антропологія»).
8. Гриценко О. Культурна ідентичність у глобалізованому світі: виклики для України. *Наук. зап. НаУКМА. «Культурологія»*. 2017. Т. 194. С. 42–48.
9. Гуссерль Е. Картезіанські медитації. Вступ до феноменології / пер. із нім. В. Лісового. Київ : Юніверс, 2001. 198 с.
10. Дерріда Ж. Письмо й відмінність / пер. з фр. Т. Ткач. Київ : Основи, 2001. 384 с.
11. Єрмоленко В. Український філософ про пошук власних точок гравітації, майбутнє української інтелектуальної культури, російську пропаганду всередині країни та очікування від XXI століття [Електронний

ресурс]. *The Ukrainians*. 30 лип. 2020. Режим доступу: https:// theukrainians.org/volodymyr-yermolenko/

12. Левінас Е. Інакше, ніж бути, або по той бік сутності / пер. із фр. О. Каганця. Львів : Кальварія, 1998. 280 с.

13. Левінас Е. Інший і Інше: *Статті, есе, інтерв'ю*. Пер. із фр. В. Табачковського. Київ : Дух і Літера, 1998.

14. Левінас Е. Між нами: Спроба філософії іншого / пер. із фр. О. Кандель. Київ : Дух і літера, 2000. 232 с.

15. Литвиненко І. С. Культурна ідентичність і толерантність у контексті освіти: український досвід. *Гуманітарний вісник*. 2021. № 47. С. 142–148.

16. Мельниченко С. І. Міжкультурна комунікація у вищій школі України: сучасні виклики і перспективи розвитку. *Освіта і розвиток обдарованої особистості*. 2019. № 5 (72). С. 87–92.

17. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття / пер. із фр. В. Лісового. Київ : Дух і літера, 2003. 542 с.

18. Міністерство освіти і науки України. Концепція громадянської освіти в Україні. Київ, 2018. 28 с. Режим доступу:
https:// mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/02122018/ konczepcziya-gromadyanskoyi-osviti.pdf

19. Пономарьов О. М. Формування міжкультурної толерантності студентської молоді у процесі навчання. *Гуманітарний вісник Запорізь. держ. інженер. акад.*, 2019. Вип. 78. С. 92–99.

20. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ : АртЕк, 1999. 728 с.

21. Рікер П. Себе як інший / пер. з фр. О. Кисельова. Київ : Дух і Літера, 2005. Режим доступу: https://duh-i-litera.com/book/sebe-yak-inshyy/

22. Саїд Е. В. Орієнталізм / пер. з англ. Л. Герасимчука. Київ : Основи, 2001. 448 с.

23. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: *Нарис феноменологічної онтології* / пер. із фр. В. Лях, П. Таращук. Київ : Вид-во С. Павличко «Основи», 2001. 854 с.

24. Сєрова О. В. Міжкультурна освіта як чинник розвитку громадянської ідентичності молоді в полікультурному суспільстві. *Педагогічний альм.* 2020. № 45. С. 138–143.

25. Сидоренко О. В. Культура міжкультурної комунікації в українському суспільстві: виклики та перспективи. *Інформація та соціальні комунікації сучасного світу: тренди глобалізації*. Зб. матеріалів міжнар. круглого столу (Київ, 12 трав. 2021 р.) / уклад. О. М. Шеремета, Н. А. Дубовик. Київ : Держ. ун-т телекомунікацій, 2021. С. 45–49.

26. Сидоренко О. Г. Міжкультурна комунікація: навч. посіб. Київ : Центр учбової літ., 2017. 256 с.

27. Суковата В. А. Жінка як Інший у філософській та релігійній утопії: суспільство і влада. *Матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф*. Київ, 2023. С. 21–30.

28. Суковата В. А. Інший як соціокультурний феномен: міждисциплінарний дискурс. Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2019. 252 с.

29. Суковата В. А. Іншологія як освітній виклик: етичні виміри культурної взаємодії. *Проблеми сучасної освіти*. 2021. № 3. С. 42–48.

30. Суковата В. А. Смерть як «Інший» у візуальних нараціях постмодерну. *Філософська думка*. 2003. № 2. С. 36–50.

31. Суслова І. М. Формування міжкультурної компетентності як чинник толерантного світогляду студентської молоді. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології.* 2017. № 8 (72). С. 192–198.

32. Фуко М. Археологія знання / пер. із фр. С. Міцкевича. Київ : Юніверс, 2003. 288 с. (Альтернатива англійській публікації 1980 року: Foucault, M. Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977. New York : Pantheon, 1980).

33. Шевченко І. В. Соціально-педагогічні аспекти міжкультурної взаємодії в освітньому середовищі України. *Наук. вісник Херсон. держ. ун-ту. Серія: Педагогічні науки*. 2021. Вип. 4 (2). С. 123–127.

34. Andrade M. S. *International students in English-speaking universities: Adjustment factors*. Journal of Research in International Education, 2006.

35. Banks J. A. Diversity and Citizenship Education : Global Perspectives. San Francisco: Jossey-Bass, 2009. 320 p

36. Banks J. A. Cultural Diversity and Education: Foundations, Curriculum, and Teaching. 5-е вид. Boston : Allyn & Bacon, 2006. 384 с.

37. Benedict R. Patterns of Culture. Boston : Houghton Mifflin Company, 1934. 290 p.

38. Bennett M. J. *Basic Concepts of Intercultural Communication: Selected Readings*. Yarmouth, ME : Intercultural Press, 1993. 215 p.

39. Deardorff D. K. Identification and assessment of intercultural competence as a student outcome of internationalization. *Journal of Studies in International Education*. 2006. Vol. 10 (3). P. 241–266.

40. Deardorff D. K. The Identification and Assessment of Intercultural Competence as a Student Outcome of Internationalization. *Journal of Studies in International Education*, 2006. Vol. 10 (3). P. 241–266.

41. Gudykunst W. B., Kim Y. Y. Communicating with Strangers*: An Approach to Intercultural Communication*. 4 th ed. New York : McGraw-Hill, 2003. 432 p.

42. Hall E. T. *Beyond Culture* [Електронний ресурс]. New York : Anchor Books, 1976. Режим доступу: https://www. scribd.com/document/462116395/Hall-Edward-T-Beyond-Culture-pdf

43. Hofstede Insights. Country Comparison Hofstede Insights. 2022. Режим доступу: hofstede-insights.com.

44. Hofstede G. *Culture's Consequences: Comparing Values, Behaviors, Institutions, and Organizations Across Nations* [Електронний ресурс]. 2nd ed. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2001. Режим доступу: https:// archive.org/details/CulturesConsequencesHofstede/page/n1

45. Meyer E. The Culture Map: Breaking Through the Invisible Boundaries of Global Business. New York : PublicAffairs, 2014. 288 p.

46. Nieto S., Bode, P. Affirming Diversity: The Sociopolitical Context of Multicultural Education. 7-е вид. Boston : Pearson, 2018. 560 с.

47. Ting-Toomey, S. Communicating Across Cultures. New York : The Guilford Press, 1999. 320 p.

48. UNESCO. Global Citizenship Education: Topics and Learning Objectives. Paris : UNESCO, 2015. – 62 p. – Режим доступу: https:// unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000232993

Reference

1. Andrushchenko V. P. Liudyna, osvita, sotsium: u 3 t. T. 1: Filosofiia osvity. Kyiv : Tvim inter, 2006. 368 s.

2. Andrushchenko V. P. Filosofiia dlia osvitian. Kyiv : Znannia Ukrainy, 2015. 543 s.

3. Bekker L. V. Mizhkulturna komunikatsiia yak chynnyk formuvannia tolerantnosti v polikulturnomu suspilstvi. Humanitarnyi visnyk ZDIA. 2021. № 85. S. 34–40.

4. Bekker L. Mizhkulturna komunikatsiia: kohnityvni, emotsiini ta povedinkovi aspekty. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 2025. № 84 (3). S. 112–118.

5. Bkhabkha H. Na porohakh kultury: postkolonialne pysmo / per. z anhl. L. Shevchenko. Kharkiv : Vyd-vo Tempora, 2020. 392 s.

6. Bkhabkha Kh. Mistse kultury / per. z anhl. O. Tetianych. Kyiv : Tempora, 2020. 448 s. (Oryhinal: Bhabha, H. K. The Location of Culture. London: Routledge, 1994).

7. Hall E. Za mezhamy kultury / per. z anhl. O. Zamoiskoi. Kyiv : Nika-Tsentr, 2003. 256 s. (Seriia «Kulturna antropolohiia»).

8. Hrytsenko O. Kulturna identychnist u hlobalizovanomu sviti: vyklyky dlia Ukrainy. Nauk. zap. NaUKMA. «Kulturolohiia». 2017. T. 194. S. 42–48.

9. Husserl E. Kartezianski medytatsii. Vstup do fenomenolohii / per. iz nim. V. Lisovoho. Kyiv : Yunivers, 2001. 198 s.

10. Derrida Zh. Pysmo y vidminnist / per. z fr. T. Tkach. Kyiv : Osnovy, 2001. 384 s.

11. Yermolenko V. Ukrainskyi filosof pro poshuk vlasnykh tochok hravitatsii, maibutnie ukrainskoi intelektualnoi kultury, rosiisku propahandu vseredyni krainy ta ochikuvannia vid KhKhI stolittia [Elektronnyi resurs]. The Ukrainians. 30 lyp. 2020. Rezhym dostupu: https:// theukrainians.org/volodymyr-yermolenko/

12. Levinas E. Inakshe, nizh buty, abo po toi bik sutnosti / per. iz fr. O. Kahantsia. Lviv : Kalvariia, 1998. 280 s.

13. Levinas E. Inshyi i Inshe: Statti, ese, interviu. Per. iz fr. V. Tabachkovskoho. Kyiv : Dukh i Litera, 1998.

14. Levinas E. Mizh namy: Sproba filosofii inshoho / per. iz fr. O. Kandel. Kyiv : Dukh i litera, 2000. 232 s.

15. Lytvynenko I. S. Kulturna identychnist i tolerantnist u konteksti osvity: ukrainskyi dosvid. Humanitarnyi visnyk. 2021. № 47. S. 142–148.

16. Melnychenko S. I. Mizhkulturna komunikatsiia u vyshchii shkoli Ukrainy: suchasni vyklyky i perspektyvy rozvytku. Osvita i rozvytok obdarovanoi osobystosti. 2019. № 5 (72). S. 87–92.

17. Merlo-Ponti M. Fenomenolohiia spryiniattia / per. iz fr. V. Lisovoho. Kyiv : Dukh i litera, 2003. 542 s.

18. Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy. Kontseptsiia hromadianskoi osvity v Ukraini. Kyiv, 2018. 28 s. Rezhym dostupu: https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/02122018/konczepcziya-gromadyanskoyi-osviti.pdf

19. Ponomarov O. M. Formuvannia mizhkulturnoi tolerantnosti studentskoi molodi u protsesi navchannia. Humanitarnyi visnyk Zaporiz. derzh. inzhener. akad., 2019. Vyp. 78. S. 92–99.

20. Popovych M. V. Narys istorii kultury Ukrainy. Kyiv : ArtEk, 1999. 728 s.

21. Riker P. Sebe yak inshyi / per. z fr. O. Kyselova. Kyiv : Dukh i Litera, 2005. Rezhym dostupu: https://duh-i-litera.com/book/sebe-yak-inshyy/

22. Said E. V. Oriientalizm / per. z anhl. L. Herasymchuka. Kyiv : Osnovy, 2001. 448 s.

23. Sartr Zh.-P. Buttia i nishcho: Narys fenomenolohichnoi ontolohii / per. iz fr. V. Liakh, P. Tarashchuk. Kyiv : Vyd-vo S. Pavlychko «Osnovy», 2001. 854 s.

24. Sierova O. V. Mizhkulturna osvita yak chynnyk rozvytku hromadianskoi identychnosti molodi v polikulturnomu suspilstvi. Pedahohichnyi alm. 2020. № 45. S. 138–143.

25. Sydorenko O. V. Kultura mizhkulturnoi komunikatsii v ukrainskomu suspilstvi: vyklyky ta perspektyvy. Informatsiia ta sotsialni komunikatsii suchasnoho svitu: trendy hlobalizatsii. Zb. materialiv mizhnar. kruhloho stolu (Kyiv, 12 trav. 2021 r.) / uklad. O. M. Sheremeta, N. A. Dubovyk. Kyiv : Derzh. un-t telekomunikatsii, 2021. S. 45–49.

26. Sydorenko O. H. Mizhkulturna komunikatsiia: navch. posib. Kyiv : Tsentr uchbovoi lit., 2017. 256 s.

27. Sukovata V. A. Zhinka yak Inshyi u filosofskii ta relihiinii utopii: suspilstvo i vlada. Materialy II Vseukr. nauk.-prakt. konf. Kyiv, 2023. S. 21–30.

28. Sukovata V. A. Inshyi yak sotsiokulturnyi fenomen: mizhdystsyplinarnyi dyskurs. Kharkiv : KhNU im. V. N. Karazina, 2019. 252 s.

29. Sukovata V. A. Insholohiia yak osvitnii vyklyk: etychni vymiry kulturnoi vzaiemodii. Problemy suchasnoi osvity. 2021. № 3. S. 42–48.

30. Sukovata V. A. Smert yak «Inshyi» u vizualnykh naratsiiakh postmodernu. Filosofska dumka. 2003. № 2. S. 36–50.

31. Suslova I. M. Formuvannia mizhkulturnoi kompetentnosti yak chynnyk tolerantnoho svitohliadu studentskoi molodi. Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii. 2017. № 8 (72). S. 192–198.

32. Fuko M. Arkheolohiia znannia / per. iz fr. S. Mitskevycha. Kyiv : Yunivers, 2003. 288 s. (Alternatyva anhliiskii publikatsii 1980 roku: Foucault, M. Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977. New York : Pantheon, 1980).

33. Shevchenko I. V. Sotsialno-pedahohichni aspekty mizhkulturnoi vzaiemodii v osvitnomu seredovyshchi Ukrainy. Nauk. visnyk Kherson. derzh. un-tu. Seriia: Pedahohichni nauky. 2021. Vyp. 4 (2). S. 123–127.

34. Andrade M. S. International students in English-speaking universities: Adjustment factors. Journal of Research in International Education, 2006.

35. Banks J. A. Diversity and Citizenship Education : Global Perspectives. San Francisco: Jossey-Bass, 2009. 320 p

36. Banks J. A. Cultural Diversity and Education: Foundations, Curriculum, and Teaching. 5-e vyd. Boston : Allyn & Bacon, 2006. 384 s.

37. Benedict R. Patterns of Culture. Boston : Houghton Mifflin Company, 1934. 290 p.

38. Bennett M. J. Basic Concepts of Intercultural Communication: Selected Readings. Yarmouth, ME : Intercultural Press, 1993. 215 p.

39. Deardorff D. K. Identification and assessment of intercultural competence as a student outcome of internationalization. Journal of Studies in International Education. 2006. Vol. 10 (3). P. 241–266.

40. Deardorff D. K. The Identification and Assessment of Intercultural Competence as a Student Outcome of Internationalization. Journal of Studies in International Education, 2006. Vol. 10 (3). R. 241–266.

41. Gudykunst W. B., Kim Y. Y. Communicating with Strangers: An Approach to Intercultural Communication. 4 th ed. New York : McGraw-Hill, 2003. 432 p.

42. Hall E. T. Beyond Culture [Elektronnyi resurs]. New York : Anchor Books, 1976. Rezhym dostupu: https://www. scribd.com/document/462116395/Hall-Edward-T-Beyond-Culture-pdf

43. Hofstede Insights. Country Comparison Hofstede Insights. 2022. Rezhym dostupu: https://www.hofstede-insights.com.

44. Hofstede G. Culture's Consequences: Comparing Values, Behaviors, Institutions, and Organizations Across Nations [Elektronnyi resurs]. 2nd ed. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2001. Rezhym dostupu: https:// archive.org/details/CulturesConsequencesHofstede/page/n1

45. Meyer E. The Culture Map: Breaking Through the Invisible Boundaries of Global Business. New York : PublicAffairs, 2014. 288 p.

46. Nieto S., Bode, P. Affirming Diversity: The Sociopolitical Context of Multicultural Education. 7-e vyd. Boston : Pearson, 2018. 560 s.

47. Ting-Toomey, S. Communicating Across Cultures. New York : The Guilford Press, 1999. 320 p.

48. UNESCO. Global Citizenship Education: Topics and Learning Objectives. Paris : UNESCO, 2015. – 62 p. – Rezhym dostupu: https:// unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000232993

UDC 303.446.2-043.5:17.023.36(477+100)

RESEARCH ON INTERCULTURAL INTERACTION IN THE CONTEXT OF «OTHERNESS STUDIES» : UKRAINIAN AND INTERNATIONAL ACADEMIC PERSPECTIVES

Alona DANILOVA – PhD student, Volodymyr Dahl East Ukrainian National University

The article explores the phenomenon of intercultural interaction within the framework of Otherness studies as a contemporary philosophical and humanitarian paradigm. Special attention is given to the analysis of both Ukrainian and Western scholarly approaches to the concept of the «Other», focusing on its role in shaping cultural identity, educational policy, and social dialogue. The paper emphasizes that in the Ukrainian humanities discourse, the notion of otherness is actively developed in the context of post-Soviet transformations, national self-determination, and multiculturalism. The works of Ukrainian scholars such as M. Popovych, V. Andrushchenko, A. Yermolenko, and V. Sukovata are analyzed, where the «Other» is interpreted as an ethical and sociocultural category crucial for intercultural harmony.

The article also explores the impact of Otherness studies on educational policy, including Western models of intercultural competence (such as those by D. Deardorff and D. DiBenedetto) and Ukrainian initiatives for incorporating the principles of otherness into educational content. It is emphasized that the humanization of the educational process through Otherness studies approaches promotes empathy, tolerance, and dialogue with representatives of other cultures.

A comparative analysis of Ukrainian and Western contexts of inshology reveals shared conceptual orientations (ethical attitude toward the other, openness to diversity) as well as specific national features. The conclusion highlights the relevance of Otherness studies as a tool for overcoming cultural barriers and creating an inclusive educational environment in the context of globalization.

Key words: Otherness studies, the Other, intercultural interaction, identity, intercultural competence, education, cultural diversity.

Стаття надійшла до редакції 4.05.2025
Отримано після доопрацювання 20.05.2025
Прийнято до друку 22.05.2025

UDC 791.229.2:351.858] (477:1-87) (045)

AUTHORIAL DOCUMENTARY FILMMAKING IN UKRAINE IN THE LATE 1980 TO EARLY 1990 s : BETWEEN POLITICAL AWAKENING AND NATIONAL IDENTITY

Maksym DEMYDENKO - Lecturer at the Department of Photographic Art and Cinematography, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
https://orcid.org/0000-0001-8021-2641
Dmytro KONOVALOV - PhD in Philosophy, Head of the Department of Photographic Art and Cinematography, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
https://orcid.org/0000-0001-7951-9718
Sofiia KONOVALOVA – Lecturer at the Department of Film and Television Directing and Screenwriting, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
https://orcid.org/0009-0001-1429-9459
Stanislav OSTROUS – Lecturerat the Department of Photographic Art and Cinematography Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
https://orcid.org/0009-0003-7871-0512
Nataliia MARKHAICHUK – PhD in Art History, Associate Professor of the Department of Theory of Culture and Philosophy of Science, V. N. Karazin Kharkiv National University, Kharkiv, Ukraine
https://orcid.org/0000-0002-2321-9107
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.992
natalkakharkiv@gmail.com

The article explores the transformation of Ukrainian documentary cinema during the late 1980 s to early 1990 s – an essential period marked by the collapse of Soviet ideological control and the rise of national consciousness. It focuses on the emergence of author documentary filmmaking as a response to newly accessible, previously suppressed subjects, including political repression, the Holodomor, Chornobyl, Ukrainian dissidence, and distorted historical narratives. A central feature of this transformation was the application of *kino-pravda* (film-truth) – a technique pioneered by Dziga Vertov – where subjective observation, minimal mediation, and immersion in real events replaced traditional propagandistic cliché. Films such as *Steps of Democracy*, *July Thunderstorms*, and *Chornobyl: Chronicle of Difficult Weeks* illustrate how Ukrainian filmmakers adopted these methods to reconstruct public memory and challenge official narratives. The article underscores the importance of documentary cinema not only as a medium of filming historical events but also as a powerful cultural instrument in constructing national identity. Through its capacity to interpret collective trauma, articulate suppressed voices, and reflect the evolving societal values of an emerging independent Ukraine, documentary film became a powerful tool for national self-definition. Future research should further examine the role of documentary cinema in constructing Ukrainian post-Soviet national narratives and its long-term influence on cultural memory and identity formation.

*Key words***:** audiovisual culture, national identity, film and television art, Ukrainian cinema, documentary film, genre transformations.

Relevance of the Study and Problem Statement. Contemporary Ukrainian cinema is known in the world, as a «representative» of young talented directors who work in extraordinary dramatic situations and create competitive films that represent the struggle of Ukrainians for the right of self-identification. What role do documentary filmmakers play in this struggle?

The earliest triumphs of documentary cinema in Ukraine are associated with the films of Dzyga Vertov, who is traditionally considered to be one of the first documentary filmmakers and theorists of «cinema truth» [3]. His films, including. *The Movie Eye* (1924, cinematographer M. Kaufman), *Man with a Movie Camera* (1929, cinematographer M. Kaufman), *Symphony of Donbas* (Enthusiasm) (1930, cinematographer B. Zeitlin) are still regarded as the significant works in realm of world documentary cinema. In 2014, the British Film Institute published a film rating in which «*Man with a Camera*» was recognized as the greatest documentary of all time.

In 1924, Dziga Vertov shot an experimental silent film titled *The Movie Eye*, which he described as the first film created without the involvement of actors or traditional artists [1]. Despite receiving an award at the World Exhibition in Paris, the film was met with sharp criticism in the Soviet Union, where it was condemned for allegedly wasting film stock. The editing was deemed excessively abrupt and the camera angles unusually unconventional. Vertov's attempt to create a film without titles, aspiring toward a universal cinematic language composed solely of images, was denounced as formalist [13; 98]. During the Second World War, Vertov directed films about the Soviet people's struggle against Nazism. However, in the postwar period, he became a target of political persecution against the so-called «rootless cosmopolitans».

However, within the totalitarian Soviet regime, Dziga Vertov's concept of «cinema truth» was not only lacked prospects for further development but also fundamentally contradicted to the system of propagandistic myth-making. The filmmaker's subjective view was incompatible with the discourse of Soviet collectivism, where the only permissible «eye» was that of the Communist Party. Ukrainian documentary filmmakers were

© Demydenko M., Konovalov D., Konovalova S., Ostrous S., Markhaichuk N., 2025 r.

limited to working within the frames of the popular science genre. The Kyivnauchfilm studio achieved the significant results in this field. One of its most prominent directors was Fedor Sobolev (1931–1984), a Kharkiv-born documentary filmmaker who became a «father» of the so-called «Kyiv School of Scientific Cinema».

Since the latter half of the 1980 s, Ukrainian documentary cinema has entered a new phase of development, when every decade was marked with distinct characteristics. Ukrainian documentaries were expected to pursue «cinematic truth» to the audience, uncovering and illuminating the historical «blank spots» that emerged as a result of decades of total censorship.

An analysis of the theoretical approaches to various aspects of documentary filmmaking reveals a divergence in perspectives between Ukrainian and international (primarily English-language) researchers. These differences are particularly evident in how documentary film is conceptualized as a distinct cinematic form. For Ukrainian scholars, the classification of types and genres serves as a foundational framework for the study of documentary cinema. In contrast, genre distinctions hold less significance in contemporary Western film studies, where the boundaries between fiction and non-fiction films are increasingly fluid in both theory and practice. Western scholars tend to focus on issues such as effectiveness in addressing harsh social problems within commercial and economic frameworks, while Ukrainian scholars focus on the documentary's dialogue with society [see: 2]. A similar divergence is evident in approaches to the theme of identity in documentary film. While Western theorists often approach this subject through the lenses of philosophy and cultural sociology, Ukrainian researchers prioritize identity as a central analytic category. In their view, the value of a documentary film is closely tied to the extent to which it can represent questions of identity. Notable Ukrainian scholars who explore documentary cinema from this perspective include O. Kuzmenko [8], L. Novikova [11], S. Marchenko [9], M. Mischenko [10], Y. Pavlichenko [12].

An important dimension of Ukrainian film analysis is the exploration of space in cinema. Researchers investigate this issue from various perspectives. Notably, D. Konovalov – both a scholar and a documentary filmmaker – analyzes different types of space within the framework of the contemporary auteur documentary [7]. Scholars from Kharkiv, M. Demydenko and N. Markhaichuk, focus on the visual representation of historical space in Ukrainian cinema, primarily using feature films as case studies, while drawing significant parallels with documentary films [4].

Ukrainian documentary cinema of the late 1980s and early 1990s can be regarded as a significant subject of scholar research, as it reflects the key socio-political transformations of the transitional period in Ukraine, such as the re-evaluation of crimes committed by the Stalinist regime against the Ukrainian people, the ecological and humanitarian catastrophe of the Chornobyl disaster, the era of *perestroika*, the collapse of the Soviet Union, the revival of national identity, and the formation of an independent Ukrainian state. Equally important and compelling for researchers is the gradual shift from Soviet propaganda to the documentary film as a form of auteur expression.

Research Aim and Objectives of the article is to analyze the transformations in Ukrainian documentary cinema during the late 1980 s and early 1990 s through the lens of identity-related issues.

Presentation of research material. To comprehend the profound changes that took place in Ukrainian documentary filmmaking beginning in the mid – 1980 s, it is essential to briefly reconsider the state of Soviet documentary cinema during the last two decades of the Ukrainian Soviet Socialist Republic. The development of television and the expansion of film production – both of which were actively employed by Soviet ideologues – contributed to a documentary filmmaking boom. At the center of this process were the Kyiv Studio of Chronicle and Documentary Films and the Kyiv Studio of Popular Science Films. In addition to these central institutions, various regional and even departmental studios (affiliated with ministries or major industrial enterprises) also produced documentary films [14; 128–129].

Accordingly, the stream of such documentaries was enormous. However, the vast majority of these films – centered on themes of the «leading role of the Communist Party» and «outstanding industrial achievements» – cannot meet serious critique from the point of cinematic art. The quality of these films was notably poor, based on an obligatory set of ideological cliché, required by Soviet propaganda. At the same time, there existed a small group of documentary filmmakers who produced films of professional quality. This is evidenced by the consistent success of Ukrainian documentary filmmakers at international film festivals specializing in the genre [14; 129].

Documentary films that addressed topics subject to minimal censorship – such as popular science, sports, nature, or the arts – often found success beyond the borders of the Ukrainian SSR. The Soviet approach to Ukrainian culture was deliberately reductionist, promoting a so-called «sharovary-style» representation that emphasized folkloric and traditional elements while suppressing its deeper historical and cultural ambiguity.

Documentary filmmaking in the 1980 s was the prolific sector of the Soviet Ukrainian film industry, which primarily functioned within an agitational and propagandistic framework. In this context, documentary film served as an ideological tool for constructing a submissive image of Ukrainian culture and Ukrainian national identity.

Nevertheless, documentary cinema of this period revealed several crucial issues of Ukrainian national

self-identification. Documentary filmmakers tried to explore and analyze national roots and the historical distinctiveness of Ukrainian culture, in spite of the fact that all documentary films were state-sponsored. There was no possibility for auteur vision that could overcome the ideological filters of Soviet propaganda. As a result, filmmakers frequently had to use «Aesopian language» even in the genre of agitanional films. Their efforts actualize the understanding of the basic principles of auteur documentary filmmaking. Namely the importance of the director's subjective interpretation of reality or historical events.

Thus, during the ideological crisis of the late 1980s, in Ukraine existed a well-developed documentary industry, including skilled professionals and qualified technical personnel. Consequently, when the Soviet leadership proclaimed the policy of *glasnost*, a period of flourishing auteur documentary cinema in Ukraine was started. For the first time, documentary filmmakers were able to work with «cinema truth». The turbulent political, social, and cultural events of the late 1980 s allowed Ukrainian documentarians to focus on filming history in real time. In this respect, the documentary cinema of the transitional period may be viewed as a precursor to the «streaming-era» documentaries that appeared two decades later – enabled by both new technologies and evolving perspectives in the 2000 s.

A bright example of the shift toward auteur documentary filmmaking is the film *July Thunderstorms* (*Lypnevi HROZY*, 1989–1991), directed by A. Karas and V. Shkurin, which was awarded the Shevchenko National Prize in 1993. This documentary explored politically ceucial events – the miners' strikes in Donbas, which significantly influenced the broader political discourse. The directors chose the format of a diptych (or documentary dilogy), often considered one of the most versatile forms of late 20 th-century documentary cinema. The two parts of the film, *Strike* and *Outburst*, present different perspectives on the relatively brief period of the miners' protest movement. The first part focuses on a specific episode: the July 1989 miners' demonstrations on the square in front of the Donetsk Regional Administration. The manifesto of *cinéma vérité* regained its relevance, because the filmmakers were physically present among the protesters, observing events from inside. In doing so, they fulfilled one of the basic principles of auteur documentary: the elimination of distance between the documentary filmmakers and their characters. The second part focuses on the protest movement in 1990, offering the audience an opportunity to connect both events into a continuous narrative and to witness another dimension of the miners' resistance – one that unfolds not in the streets but within the so-called «corridors of power» (a euphemism typical of the late 1980 – early 1990 s). This reinterpretation of power structures becomes a key element in the formation of Ukrainian auteur documentary cinema.

Overall, the comparison of the diptych's two parts reveals the filmmakers' intention to portray multiple temporal dimensions and the contrasting perceptions of unfolding events. K. Yakovlenko, in her study of the cinematic image of the miner, describes *July Thunderstorms* as the first work in contemporary Ukrainian documentary history «devoid of ideological pathos, not conceived as a symphony or an ode to any phenomenon or event». She also notes the film's «cinephilic» character, particularly evident in its postmodern citation of the 1934 propaganda film *The End of Pekin* (*Kinec' Pekina*, dir. M. Levkova; Ukrkinochronika), which appears in the second part. This structure reveals that the miners' suffering remains almost the same since the 1930 s – this idea embodies the directors` statement of the film. In a certain sense, this approach may be considered historically appropriate within the methodological framework of event interpretation [15; 114].

The documentary *Steps of Democracy* (*Shchabli demokratii*, 1992; dir. H. Shklyarevskyi) can also be regarded as an attempt to interpret real events without claiming to demonstrate the «ultimate truth». In our view, it is important to highlight that in documentary filmmaking focused on reflecting socio-political events – and particularly those that aimed at constructing national identity – this task is inherently complex both artistically and conceptually.

The film focuses on the demands, hopes, and emotions of political «spring» in the period from the late 1980 s to early 1990 s. The protagonists and antagonists gradually exchange their roles and disillusionment becomes the dominant atmosphere of the film. It is worth emphasizing that during the transitional period, there was a clear intention of the part of the filmmakers to distance themselves from the conventions of *Soviet documentary film*. Thus, the authorial perspective becomes the foundation for interpreting events.

The film initially presents the appearance of new protest figures (primarily from the People's Movement of Ukraine, or simply «Rukh»), but its second part portrays a very notion of the public protest. Yet, the feeling of disillusionment remains. A noteworthy aspect of the film is its extensive use of archival footage shot by cinematographers from the Ukrainian Studio of Chronicle and Documentary Films. This makes *Steps of Democracy* one of the earliest Ukrainian examples of the *observational documentary* genre. According to I. Kalinina, the film «reflects the paradoxes of the transformation of Ukrainian Soviet society into a 'post-Soviet' independent society» [6; 131].

It is important to emphasize that such delicate issue as national identity cannot be conveyed through a straightforward narrative or linear storyline. It demands a complex approach that relies on subjective evaluations, offers interpretations, and constructs hypotheses.

As scholars of Ukrainian documentary cinema from the late 1980 s to the early 1990s rightly note, Ukrainian documentarians suddenly found themselves facing an overwhelming range of topics that had previously been strictly prohibited in the USSR. These included: the brutality of the political repressions of the 1930 s in the Soviet Union and in Ukraine in particular (including the theme of the «Executed Renaissance»); the Holodomor as an act of genocide against the Ukrainian peasantry; the truthful history of the Second World War and the Soviet Union's role in its outbreak, as well as the existence of secret protocols between Nazi Germany and Stalin's USSR – protocols that also concerned Ukrainian lands; the Ukrainian dissident movement and the generation of the «Sixtiers»; human rights violations in the late Soviet period; and the distortion of the so-called «national question».

As we can see, even when topics appeared strictly historical, they were, in fact, projected into the present and became relevant vehicles for truth-telling and for critiquing the Soviet regime and its system of governance.

The newly gained access to previously forbidden topics – combined with contemporary challenges – led to a situation of thematic abundance, in which quantity did not always equate to quality. Nevertheless, even overtly weak films did not hinder the broader processes of democratization in society. On the contrary, they contributed to the emergence of previously impossible forms of independent journalism in Ukraine and, along with it, a new wave of authorial documentary cinema.

Tragically, the catastrophic man-made disaster at the Chornobyl Nuclear Power Plant in 1986 – both a consequence of the systemic failures of the Soviet command economy and a warning to the world about the risks of entering the era of advanced technologies – became a major thematic focus of Ukrainian documentary cinema.

According to film scholar I. Zubavina, the first cinematic response to the Chornobyl disaster was the documentary film *Chornobyl: Chronicle of Difficult Weeks* (1986; dir. V. Shevchenko). Moreover, it was Volodymyr Shevchenko and his film crew who were among the very first to film footage directly at the place of the catastrophe. The researcher also cites a number of other documentary films that explored this topic – one that continues to be revisited as a form of warning: *Chornobyl: Two Colors of Time* (1988; dir. I. Kobryn), *The Threshold* (1988; dir. R. Serhiyenko), *The Shadow of the Sarcophagus* (1989; dir. H. Shklyarevskyi), among others [5; 21].

Chornobyl: Chronicle of Difficult Weeks serves as an example of the transformation occurring within Ukrainian documentary filmmaking. Direct observation of the disaster was merged with authorial choices in editing and composition, including the use of voice-over narration that presented facts as both real events and subjective assessments. The film became widely known for its footage captured in close proximity to the place of disaster.

Volodymyr Shevchenko combined interviews with academician Legasov, who was a government official and member of the commission investigating the causes of the disaster with the observational footage. As a result, the film marked a significant milestone both for the socio-political development of Ukrainian society and for the evolution of documentary cinema.

As the film's editor A. Karas recalled, «The filming process occurred in two stages: first, securing permission to shoot in the exclusion zone; second, obtaining permission to show the film to the audience» [13; 323]. Thus, the attempt to grasp the scale of the Chornobyl disaster through documentary filmmaking simultaneously served as a critique of the decaying system of «late socialism», in harsh contrast with the heroic narratives of the «liquidators».

Conclusion. The period from the late 1980 s to the early 1990s marked a formative stage in the development of author-driven Ukrainian documentary cinema. During this time, the gradual uncovering of the «blank spots» in Ukrainian history began. It was in these years that films emerged addressing key components of collective historical memory, which would later serve as the foundation for shaping Ukrainian national identity. These films dealt with the exposure of Soviet crimes, political repression, the Holodomor, suppression of the Ukrainian language and culture, the activities of dissidents, and the revival of an authentic – non-folklorized –national culture.

It is important to emphasize that one of the factors contributing to the success of these films was not only the relevance of the subject matter, but also the use of techniques inherent to authorial documentary filmmaking, particularly the concept of «film-truth» (*kino-pravda*) pioneered by Dziga Vertov.

Future research should focus on examining Ukrainian documentary cinema as a powerful tool for constructing a space of national identity.

Список використаної літератури

1. Bezruchko O., Myslavskyi V., Markhaichuk N. & Chmil, G. Poetics of Ukrainian Film «Earth»: Oleksandr Dovzhenko's Conceptual Search. *Media Education,* 2020 (4): webofscience.com/wos/woscc/full-record/ WOS:000598123500015.

2. Konovalov O., Markhaichuk N., Kulyk A. A documentary film in realm of national identity (ukrainian and foreign experience of comprehension). *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Theory of Culture and Philosophy of Science*, 2024 (69). P. 16-25. https://doi.org/10.26565/2306-6687-2024-69-02.

3. Myslavskyi V., Bezruchko O., Cherkasova N. & Chmil, G. From «The Eleventh Year» to «The Man with a Movie Camera»: conceptual search of Dziga Vertov. *Media Education*, 2020. 60 (3). P. 507-514. WOS:000574588500013.

4. Демиденко М., Мархайчук Н. Візуальна репрезентація історичного простору в українському ігровому кіно (2000-2020 рр.). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку:* наук. зб., 2024. 48. Р. 256-264. https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.781.

5. Зубавіна І. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. Київ : Фенікс, 2007. 296 с.

6. Калініна І. Специфіка відображення особистості в роботах сучасних українських документалістів. *Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*, 2016. (19). Р. 125-134. nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2016_19_19.

7. Коновалов Д. Види простору в сучасному авторському документальному фільмі. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених:* Харків: ХДАК, 2021. С. 206–208.

8. Кузьменко О. Кіно як інструмент формування національної ідентичності. Український контекст. *Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza i Dialog*, II: 2012. P. 66-75.

9. Марченко С. Відтворення історії засобами кіно: ретроспективний погляд. *Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка–Карого.* 2011. № 9. С. 91–103.

10. Міщенко М. Документальний кінематограф України: між історичною реконструкцією та філософським осмисленням. *Вісник Харк. нац. ун-ту ім. В. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*, 2014 (50). С. 47-51. http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFLO_2014_1116_50_9

11. Новікова Л. Роль сучасної української кінодокументалістики в моделюванні національної ідентичності. *Мистецтвознавство України.* 2012. Вип. 12. С. 147-155. http:// nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2012_12_23.

12. Павліченко Є. (2023). Особливості конструюванні національної ідентичності в сучасній візуальній культурі України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 2023. Напрям: Культурологія, (47). С. 79-84. https://doi.org/10.35619/ucpmk.v47i.726.

13. Туркаві М. Документальне кіно: історія питання. *Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв*, 2014 (8) : https://www. visnik.org.ua/pdf/v2014-08-17-turkavi.pdf.

14. Чебан О. Телевізор у побуті як об'єкт етнологічного дослідження на Одещині. *Матеріали до української етнології*, 2014 (13). С. 90-95. http:// nbuv.gov.ua/UJRN/mdue_2014_13_11.

15. Яковленко К. П'ятдесят років після Дзиґи Вертова: образ гірника в соціальному документальному кіно кінця 1980 – початку 1990-х років (на прикладі фільмів «Липневі грози» та «Перебудова знизу»). *Студії мистецтвознавчі*, 2016 (3): 112-119. https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2016/3/112.pdf

Reference

1. Bezruchko O., Myslavskyi, V., Markhaichuk, N. & Chmil, G . Poetics of Ukrainian Film «Earth»: Oleksandr Dovzhenko's Conceptual Search. *Media Education,* 2020 (4): P. 713-720. https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000598123500015

2. Konovalov O., Markhaichuk, N., Kulyk, A. A documentary film in realm of national identity (ukrainian and foreign experience of comprehension). *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University, Series Theory of Culture and Philosophy of Science,* 2024 (69). P. 16-25. https://doi.org/10.26565/2306-6687-2024-69-02.

3. Myslavskyi V., Bezruchko O., Cherkasova N. & Chmil G. From «The Eleventh Year» to «The Man with a Movie Camera»: conceptual search of Dziga Vertov. *Media Education*, 2020. 60 (3). P. 507-514. WOS:000574588500013.

4. Demydenko M., Markhaichuk N. Vizualna reprezentatsiia istorychnoho prostoru v ukrainskomu ihrovomu kino (2000-2020 rr.). *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 2024. 48. P. 256-264. doi.org/10.35619/ ucpmk.v48i.781.

5. Zubavina I. Kinematohraf nezalezhnoi Ukrainy: tendentsii, filmy, postati. Kyiv : Feniks, 2007. 296 s.

6. Kalinina I. Spetsyfika vidobrazhennia osobystosti v robotakh suchasnykh ukrainskykh dokumentalistiv. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 2016. (19). P. 125-134. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2016_19_19 .

7. Konovalov D. Vydy prostoru v suchasnomu avtorskomu dokumentalnomu filmi. *Kultura ta informatsiine suspilstvo KhKhI st.: materialy vseukr. nauk.-teoret. konf. molodykh uchenykh* : Kharkiv : KhDAK, 2021. S. 206–208.

8. Kuzmenko O. Kino yak instrument formuvannia natsionalnoi identychnosti. Ukrainskyi kontekst. *Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza i Dialog, II:* 2012. P. 66-75.

9. Marchenko, S. Vidtvorennia istorii zasobamy kino: retrospektyvnyi pohliad. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka–Karoho*, 2011. № 9. S. 91–103.

10. Mishchenko M. Dokumentalnyi kinematohraf Ukrainy: mizh istorychnoiu rekonstruktsiieiu ta filosofskym osmyslenniam. *Visnyk Kharkivskoho Natsionalnoho universytetu imeni V. Karazina. Seriia «Filosofiia. Filosofski perypetii»,* 2014 (50). P. 47-51. http:// nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFLO_2014_1116_50_9.

11. Novikova L. Rol suchasnoi ukrainskoi kinodokumentalistyky v modeliuvanni natsionalnoi identychnosti. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy.* 2012. Vyp. 12. S. 147-155. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2012_12_23.

12. Pavlichenko Ye. Osoblyvosti konstruiuvanni natsionalnoi identychnosti v suchasnii vizualnii kulturi Ukrainy. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Napriam: Kulturolohiia,* 2023. (47). P. 79-84. doi.org/ 10.35619/ucpmk.v47i.726.

13. Turkavi M. Dokumentalne kino: istoriia pytannia. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 2014 (8). P. 97-101. https://www. visnik.org.ua/pdf/v2014-08-17-turkavi.pdf.

14. Cheban O. Televizor u pobuti yak obiekt etnolohichnoho doslidzhennia na Odeshchyni. *Materialy do ukrainskoi etnolohii*, 2014 (13). P. 90-95. http:// nbuv.gov.ua/UJRN/mdue_2014_13_11.

15. Iakovlenko K. Piatdesiat rokiv pislia Dzygy Vertova: obraz hirnyka v sotsialnomu dokumentalnomu kino kintsia 1980 – pochatku 1990 rokiv (na prykladi filmiv «Lypnevi hrozy» ta «Perebudova znyzu»). *Studii mystetstvoznavchi,* 2016 (3). P. 112-119. https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2016/3/112.pdf.

АВТОРСЬКИЙ ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ В УКРАЇНІ КІНЦЯ 1980 -- ПОЧАТКУ 1990-х: МІЖ ПОЛІТИЧНИМ ПРОБУДЖЕННЯМ ТА НАЦІОНАЛЬНОЮ ІДЕНТИЧНІСТЮ

Максим ДЕМИДЕНКО – викладач кафедри фотомистецтва та операторської майстерності, Харківська державна академія культури, м. Харків
Дмитро КОНОВАЛОВ – кандидат філософських наук, завідувач кафедри фотомистецтва та операторської майстерності, Харківська державна академія культури, м. Харків
Софія КОНОВАЛОВА – викладач кафедри кіно-телережисури та сценарної майстерності, Харківська державна академія культури, м. Харків
Станіслав ОСТРОУС – викладач кафедри фотомистецтва та операторської майстерності, Харківська державна академія культури, м. Харків
Наталія МАРХАЙЧУК – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії культури і філософії науки, Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна, м. Харків

Досліджено трансформації українського документального кінематографу на зламі 1980–1990-х років XX століття в контексті проблематики національної ідентичності. Проаналізовано основні тематичні напрями, що стали актуальними для авторського висловлювання в період ідеологічної кризи та «перебудови»: Чорнобильська катастрофа, шахтарські протести, суспільно-політичні зрушення, осмислення радянських репресій та розсекречення історичних сюжетів. Виявлено художньо-документальні засоби, через які кінематографісти відходили від пропагандистського формату радянської агітдокументалістики та зверталися до авторського погляду, інтерпретаційності та наративної відкритості. Висвітлено, що в цей період документальне кіно стає майданчиком візуального репрезентування національної ідентичності та колективної історичної пам'яті.

Ключові слова: аудіовізуальна культура, національна ідентичність, кінотелемистецтво, український кінематограф, документальний фільм, жанрові трансформації.

Стаття надійшла до редакції 8.04.2025
Отримано після доопрацювання 21.04.2025
Прийнято до друку 24.04.2025

УДК 792.03

ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙНЯТТЯ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА : ВЗАЄМОДІЯ АКТОРА ТА ГЛЯДАЧА

Ірина ПЕРСАНОВА – заслужена артистка України, старший викладач кафедри музичного виховання КНУТКІТ ім. І.К. Карпенка-Карого, співзасновниця та співорганізатор Міжнародного вокального конкурсу ім. Квітки Цісик, Посол Миру, Голова ГО «Перлини української культури – світові», Київ, Україна
https://orcid.org/0009-0007-8285-733X
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.993

Аналізуються психологічні особливості сприйняття сценічного мистецтва, зокрема у контексті важливості взаємодії актора та глядача. Констатується, що сучасні сценічні практики дедалі більше фокусуються на глядацькому сприйнятті та взаємодії між виконавцем і аудиторією. Дослідження вказують на важливість психологічних, когнітивних і нейрофізіологічних механізмів, що визначають емоційний відгук глядачів. Ключовими аспектами ефективного сценічного дійства у цьому контексті є: емоційна виразність актора – використання методів переживання та фізичних дій для створення глибокого зв'язку з аудиторією; психофізіологія акторської майстерності – контроль голосу, міміки, жестів та різні техніки для впливу на глядацьке сприйняття; психологія сприйняття – розуміння механізмів уваги, ідентифікації та емпатії для підсилення емоційного залучення; театральна терапія – використання сценічних практик у соціальній адаптації, психологічній підтримці, особистісному розвитку тощо.

Загалом сценічні практики – не лише розважальний різновид мистецтва, а й потужний інструмент впливу на людську свідомість, мотивацію, емоції та соціальну взаємодію.

Ключові слова: сценічні практики, психологія, взаємодія, глядач, емоції.

Актуальність дослідження. Ключ до успіху будь-якого сценічного виступу полягає не лише в тому, що відбувається на сцені, а й у тому, як актору вдається емоційно взаємодіяти з глядацькою аудиторією. Вміння вплинути на психологію глядача може перетворити будь-яку сценічну практику на незабутнє дійство.

© Персанова І., 2025 р.

Взаємовідносини – це комунікативний процес, опосередкований словом, зображенням, жестом, символом чи знаком. Вони дають змогу ділитися знаннями, досвідом, інтересами, ставленням, почуттями, думками, ідеями. Тому психологія глядача є важливою складовою і теорії, і практики сценічних мистецтв. Вона вивчає реакції аудиторії, її емоційні та когнітивні процеси, а також вплив сценічного дійства на свідомість глядача. З іншого боку, розуміння та активізація складових феномена психології глядача є ключовими аспектами творення сценічного дійства, покликаного не лише розважити, а й торкнутися сердець аудиторії. Отже, аналіз психологічних особливостей сприйняття сценічного мистецтва у контексті взаємодії актора і глядача є надзвичайно актуальним у сучасній сценічній практиці. Він дає змогу глибше зрозуміти механізми, які впливають на емоційний та когнітивний обмін між виконавцем та аудиторією, що, у свою чергу, сприяє підвищенню ефективності постановок та глядацького досвіду.

Аналіз останніх досліджень. Праця «Психофізіологічні цінності глядача як елементи сценічної реконструкції» [7] М. Рібагорда Лобера базується на поєднанні філософського підходу та когнітивної науки. Основна ідея автора: незалежно від епохи та/або стилю, у театральній постановці актор є центром творчого процесу. А психологія розуміється як життєвий принцип, а саме як життєва сила або оживляюча якість дихання/енергії актора. Тотожний принцип автор застосовує і до глядача. Дослідник намагається заперечити три основні принципи: розум за своєю суттю є втіленим, думка здебільшого несвідома, а абстрактні поняття здебільшого метафоричні [7]. Г. Софія у праці «Акробатика глядача» [8] вивчає біологію глядача, характеристику дії та те, як вона впливає на глядача, спираючись на модель дзеркальних нейронів (ті, що реагують на власну дію чи під час спостереження за іншим). В основі дослідження – ідея, що спростовує класичну фізіологічну модель, в якій дія і сприйняття – це окремі механізми. Сприйняття взаємодії дає змогу розуміти дії інших через нейронні конфігурації між тим, хто робить, і тим, хто дивиться як інший робить [8].

У першому томі праці французьких дослідників «Театр і когнітивні нейронауки (перформанс і наука: міждисциплінарні діалоги)» [10] у четвертій частині «Міждисциплінарні перспективи прикладної продуктивності» приділяється чільна увага зв'язку сценічних практик і психології. Розділи з характерними назвами порушують відповідні проблеми: «Чи працює арт-терапія як засіб реабілітації?», «Використання театральних технік і елементів для лікування розладів спектру аутизму», «Театр є цінним інструментом для реабілітації хвороби Паркінсона», «Театр і терапія: догляд, лікування чи ілюзія» [10]. У праці «Театр, перформанс і пізнання. Мови, тіла та екології» (за ред. Н. Шонессі, Дж. Латтербі, Р. Блер, А. Кук) звернено увагу на психологічні аспекти покращення підготовки акторів, на особливості виконавського пізнання, навчання, розуміння та інтуїцію в творчому потоці, на когнітивній екології, впливі рефлексивних технологій на сучасний світ тощо [11]. Р. Гордон у праці «Мета гри: сучасні акторські теорії в перспективі» [5] пропонує студентам, викладачам і професіоналам зрозуміти різні естетичні можливості, доступні сучасним акторам. Починаючи з XIX століття, автор порівнює основні підходи до західної акторської майстерності в їхній історичній еволюції і зв'язку та досліджує шість категорій акторської гри: реалістичні підходи до персонажів (Станіславський, Вахтангов, Страсберг, Чехов); актор як сценографічний інструмент (Аппіа, Крейг, Мейєрхольд); імпровізація та ігри (Копо, Сен-Дені, Лабан, Лекок); політичний театр (Брехт, Боаль); дослідження себе та інших (Арто, Гротовський); продуктивність як культурний обмін (Брук, Барба). Синтез цих основних теорій драматичного перформансу в одному тексті, на думку автора, пропонує знання, необхідні для контекстуалізації власної практики в ширшому полі перфомансу, заохочуючи бути більш чутливими до матеріальних реалій мистецької практики [5].

У дисертації «Культурологічні аспекти взаємовідносин сучасного театру та глядача: на матеріалі Одеських театрів» [3] українська культуролог Ю. Сагіна, наголошуючи на міждисциплінарності, досліджує психологічні особливості історичного функціонування, світові і українські перспективи системи «театр-глядач» [3]. У статті «Плейбек-театр у системі соціалізації та ресоціалізації особистості» [1] психолог М. Дергач досліджує особливості плейбек-театру як сучасної і оригінальної форми театральної імпровізації. Під час останньої актори в сценічному дійстві розігрують розказані людьми історії з власного життя. Окрема увага приділяється ролі плейбек-театрів у соціалізації та ресоціалізації особистості [1]. У статті «Використання плейбек-театру в роботі з внутрішньо переміщеними особами» [2] В. Савінов розкриває досвід використання та надає практичні рекомендації щодо основних моментів, які варто контролювати фахівцям плейбек-театру під час його застосування «як засобу травма-чутливої психосоціальної підтримки внутрішньо переміщених осіб» [2].

Серед мистецтвознавчих досліджень українських учених праць на окреслену тематику знайти не вдалося.

Мета статті – виявити психологічні особливості сприйняття сценічного мистецтва, зокрема у контексті взаємодії актора та глядача.

Виклад основного матеріалу. Сучасні сценічні практики дедалі більше спираються на взаємодію з глядачем, яка стає ключовим аспектом будь-якого мистецтва. Адже сучасний глядач – це особа, що комунікує з найрізноманітнішими художньо-мистецькими творами, засобами та медіа. Він не лише сприймає сценічну дію, а й впливає на неї через психоемоційний та інтелектуальний зв'язок. Відбувається і зворотна реакція – актор впливає на глядача. Недарма з 80-х років XX століття низка міждисциплінарних галузей, зокрема театральна антропологія, досліджують не самі сценічні практики, зокрема театр, а взаємовідносини, які встановлюються між акторами та глядачами. Отже, основне завдання актора – створити ефективні відносини з глядачем під час сценічного дійства. Тобто взаємовідносини, під час яких усі відчувають, що вони тут і зараз перебувають в одній ситуації [9].

Так, М. Рібагорда Лобера наголошує на активації та взаємозв'язку «розумів» глядачів та акторів, їхніх біологічних когнітивних механізмів та поведінкових проявів, а також неврологічних механізмах їхніх емоцій. Ці три концепції відомі в когнітивних науках як SCAN (соціальна, когнітивна та афективна нейронаука), і з їхньою допомогою можна встановити теоретичні основи, пов'язані зі сприйняттям, пам'яттю, емоціями, увагою та прийняттям рішень не лише глядачем, а й виконавцем, який відповідає за психофізіологічну активацію глядача завдяки своєму сценічному виконанню [7].

На психологічних аспектах сценічної взаємодії фактично наголошує і Р. Гордон, який визначив шість аспектів акторської техніки в західному театрі. Вони відповідають творчому біному, який формує актор: реалістичні підходи до характеристик: психологічна правда; актор як сценографічний інструмент штучної вистави; імпровізація та ігри: театралізація як гра; перформанс як політична практика: репетиція змін; дослідження себе та іншого: особиста зустріч; виступ як культурний обмін: відтворення своєї відмінності [5; 6]. Зміни у цих аспектах залежать від прогресу в різних галузях знань, «трансформації поглядів на процеси творчої діяльності людини у візуальних практиках у постмодерній культурі» [4; 245] та ін. Наприклад, Ф.-Б. Зарріллі у праці «Активний підхід до розуміння акторської майстерності» доповнює перелік ще одним підходом: виступ як психофізіологічний процес втілення та формування енергії. На його думку, акторський виступ варто розглядати не як втілення персонажа, а як динамічний, пережитий досвід, у якому актор реагує на вимоги конкретного моменту в конкретному (театральному) середовищі [12; 635–647].

Отже, психологія і сценічні практики тісно пов'язані між собою. Актори, музиканти, співаки, режисери, танцівники та інші митці використовують психологічні знання для глибшого розуміння персонажів, емоцій, а особливо для налагодження комунікації з аудиторією.

Про тісний взаємозв'язок сценічних практик і психології глядача свідчить низка аспектів – від особливостей акторської майстерності до психологічного впливу сценічного дійства на глядачів і виконавців. Насамперед можна виокремити емоційну виразність і методи акторської гри: метод переживання (Станіславський, Чехов, Лі Страсберг), коли актор занурюється в емоційний стан персонажа, використовуючи особистий досвід; метод фізичних дій (Майєрхольд, Гротовський), коли емоції формуються через тілесний рух і пластику. Це дає змогу глядачу ідентифікувати чи асоціювати себе з персонажами, переживати їхні емоції та конфлікти. Процес ідентифікації особливо важливий у драматичних виставах, де персонажі переживають складні життєві ситуації. Дослідження театру та неврології вказують, що перегляд таких вистав може надати побічний досвід, тобто ми відчуваємо, ніби переживаємо те саме, що й актор на сцені [10].

Далі слідує психофізіологія та психологія творчого процесу в сценічному мистецтві, яка вимагає контролю дихання, голосу, міміки та жестів для ефективної передачі емоцій; використання технік релаксації та концентрації (йога, медитація) для управління стресом перед виступом; подолання творчих блоків та страху сцени; використання асоціативного мислення та уяви для створення персонажів.

Психологія сприйняття аудиторії дає змогу зрозуміти як глядачі реагують на різні емоції та події на сцені та пропонує техніки залучення уваги (динаміка голосу, паузи, контакт очима тощо). Для впливу на глядача використовують візуальні та аудіальні засоби – сценографію, освітлення, музику та акторську гру, які створюють емоційну атмосферу.

Актуалізуються такі напрями як психодрама і театральна терапія, коли сценічні техніки використовують для терапевтичних цілей (Я. Морено, А. Бек), для розвитку емпатії та самопізнання через імпровізацію та рольові ігри. Недарма дослідники наголошують на ефекті спільного переживання, коли аудиторія діє як єдиний організм, формуючи колективне сприйняття виступу.

Недарма такими популярними останнім часом у межах арттерапії стають плейбек-театри, «специфіка соціально-психологічного простору і творчої діяльності яких дають змогу швидко й дієво відновити особистісний потенціал оповідачів за рахунок створення особистих та спільних наративів, що спрацьовує на відновлення життєвої неперервності, а також низки психотерапевтичних ефектів: 1) знаходження нових зв'язків між складовими травматичної історії; 2) відчуття глибокої підтримки,

розділеності емоційного стану; 3) власне катарсичний ефект; 4) ефект відстороненості, «неучасті»» [2; 56].

Плейбек-театр вважають паратеатральною системою терапевтичної спрямованості, що «розуміється як використання театру не з метою втілення художнього задуму чи естетичного переживання, а з «суто практичних» міркувань, у нашому випадку – з метою гармонізації внутрішнього світу людини, її психологічного стану, активізації внутрішніх психічних ресурсів» [1; 17].

Звичайно сприйняття глядача – це категорія естетики, адже він сприймає сценічне дійство індивідуально, залежно від свого культурного рівня та життєвого досвіду. Недарма «пошук «своєї аудиторії» змушує вдатися до трансформації власних поглядів та ідей, щоб прийняти її естетику» [6]. При цьому краса та інші естетичні явища розкриваються лише в процесі їх чуттєвого сприйняття, виуликаючи емоційну реакцію. Тому зрозуміти естетичні властивості, якими володіє сценічне дійство як мистецтво, неможливо без дослідження психічних процесів у свідомості глядача, зокрема емоцій. Утім, щоб актору налагодити емоційний зв'язок з аудиторією, насамперед варто зрозуміти, що її мотивує.

Сучасна психологія виокремлює такі чинники, які впливають на сприйняття та реакцію людей під час сценічної дії. Серед них: *очікування* від події, які суттєво впливають на глядацький досвід. Виправдання або перевищення очікувань має вирішальне значення для успіху; *емоції,* які лежать в основі досвіду глядача. Події, які викликають сильні емоції (радість, смуток, здивування, ностальгія та ін.) краще запам'ятовуються; *ідентифікація* себе зі змістом події чи артистами, яка сприяє формуванню глибокого зв'язку; *перше враження,* яке має вирішальне значення для привернення й утримання уваги аудиторії. Перший потужний номер або презентація задають тон усьому виступу; *сюрпризи* як несподівані елементи можуть миттєво привернути увагу та тримати аудиторію в зацікавленні; *візуальне враження* (освітлення, декорації та костюми), яке впливає на прихильність аудиторії; *сильний наратив,* який є одним із найефективніших способів емоційного зв'язку з аудиторією і може її провести через американські гірки емоцій; *сенсорні інструменти* (музика, звукові ефекти, стратегічна тиша тощо), які додають хвилювання, посилюють напругу або роблять важливий момент ще більшим резонансним; *інтерактивність та імерсивність,* які підвищують рівень взаємодії, створюють глибший особистий зв'язок та сприяють повному зануренню у сценічне дійство.

Висновки. Сучасні сценічні практики дедалі більше фокусуються на глядацькому сприйнятті та взаємодії між виконавцем і аудиторією. Дослідження вказують на важливість психологічних, когнітивних і нейрофізіологічних механізмів, які визначають емоційний відгук глядачів. Ключовими аспектами ефективного сценічного дійства у цьому контексті є: емоційна виразність актора – використання методів переживання та фізичних дій для створення глибокого зв'язку з аудиторією; психофізіологія акторської майстерності – контроль голосу, міміки, жестів і технік релаксації для впливу на глядацьке сприйняття; психологія сприйняття – розуміння механізмів уваги, ідентифікації та емпатії для підсилення емоційної залучення; театральна терапія – використання сценічних практик у соціальній адаптації, психологічній підтримці та особистісному розвитку.

Загалом сценічні практики – це не лише розважальний різновид мистецтва, а й потужний інструмент впливу на людську свідомість, мотивацію, емоції та соціальну взаємодію. Цей факт актуалізує продовження досліджень у цьому напрямі, зокрема емоційного відгуку глядача на сценічне дійство.

Список використаної літератури

1. Дергач М. Плейбек-театр у системі соціалізації та ресоціалізації особистості. *Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Психологія*. 2018. №. 2 (9). 17–20.

2. Савінов В. В. Використання плейбек-театру в роботі з внутрішньо переміщеними особами. *Простір арт-терапії.* 2018. Вип. 1 (23). С. 53–65.

3. Сагіна Ю. Культурологічні аспекти взаємовідносин сучасного театру та глядача: на матеріалі одеських театрів: автореф. дис … канд. миств.: 26.00.01 / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2009. 18 с.

4. Gavran I., Stoian, S., Rohozha, M., Vilchynska, I., & Pletsan, K. Visual practices of human creation in postmodern culture. *Herança*. 2023. № *6* (2). P. 245–254.

5. Gordon R. The goal of playing : Modern Acting Theories in Perspective. University of Michigan Press, 2006. 418 p.

6. Pavlova O., Afonina O., Vilchynska I., Khlystun O., Smyrna L. Cultural and artistic practices in the perspective of education institutionalisation. *Sci Herald Uzhhorod Univ Ser Phys.* 2024. № 55. P. 1457–1465.

7. Ribagorda Lobera M. Valores psicofisiológicos del espectador como elementos de re-construcción escénica. *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*. 2025. № 11. P. 95–112.

8. Sofia G. Las Acrobacias del Espectador. México : Paso de Gato, 2015. 212 p.

9. Sofia G., Mager C., Brunel L., Noel A. S. Theater practice and interpersonal synchronization behaviors: a pilot study comparing actors and non-actors. *Front Hum Neurosci*. 2024. № 18.

10. Theatre and Cognitive Neuroscience (Performance and Science: Interdisciplinary Dialogues) / Ed. N. Shaughnessy, J. Lutterbie, G. Sofia. Methuen Drama, 2016. 280 p.

11. Theatre, Performance and Cognition. Languages, Bodies and Ecologies / Ed. N. Shaughnessy, J. Lutterbie, R. Blair, A. Cook. Methuen Drama, 2016. 256 p.

12. Zarrilli P. B. An Enactive Approach to Understanding Acting. *Theatre Journal.* 2008. Vol. 59 (4). P. 635–647.

Reference

1. Dergach M. Playback theater in the system of socialization and resocialization of the personality. *Bulletin of the Taras Shevchenko National University of Kyiv. Psychology,* 2018. 2 (9), 17–20 [in Ukrainian].

2. Savinov V. V. Using playback theater in work with internally displaced persons. *Art Therapy Space,* 2018. 1 (23), 53–65 [in Ukrainian].

3. Sagina Y. Culturological aspects of the relationship between modern theater and the viewer: based on the material of Odessa theaters: author's abstract. dis ... candidate of arts.: 26.00.01 / Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2009 [in Ukrainian].

4. Gavran I., Stoian, S., Rohozha, M., Vilchynska, I., & Pletsan, K. Visual practices of human creation in postmodern culture. *Herança*, 2023. 6 (2), 245–254 [in English].

5. Gordon R. The goal of playing: Modern Acting Theories in Perspective. University of Michigan Press, 2006 [in English].

6. Pavlova O., Afonina O., Vilchynska I., Khlystun O., Smyrna L. Cultural and artistic practices in the perspective of education institutionalisation. *Sci Herald Uzhhorod Univ Ser Phys.* 2024. 55, 1457–1465 [in English].

7. Ribagorda Lobera M. Valores psicofisiológicos del espectador como elementos de re-construcción escénica. Pygmalion. *Revista de teatro general y comparado.* 2025. 11, 95–112 [in Spanish].

8. Sofia G. Las Acrobacias del Espectador. México, Paso de Gato, 2015 [in Spanish].

9. Sofia G., Mager C., Brunel L., Noel A. S. (2024) Theater practice and interpersonal synchronization behaviors: a pilot study comparing actors and non-actors. *Front Hum Neurosci,* 2024 [in English].

10. Theatre and Cognitive Neuroscience (Performance and Science: Interdisciplinary Dialogues), 2016 / Ed. N. Shaughnessy, J. Lutterbie, G. Sofia. Methuen Drama [in English].

11. Theatre Performance and Cognition. Languages, Bodies and Ecologies (2016) / Ed. N. Shaughnessy, J. Lutterbie, R. Blair, A. Cook. Methuen Drama [in English].

12. Zarrilli P. B. An Enactive Approach to Understanding Acting. *Theatre Journal.* 2008. 59 (4). P. 635–647 [in English].

UDC 792.03

PSYCHOLOGICAL FEATURES OF PERCEPTION OF STAGE ART : INTERACTION BETWEEN ACTOR AND SPECTATOR

Iryna PERSANOVA – honored artist of Ukraine, Senior speaker of the Department of Musical Music KNUTKIT I. K. Karpenka-Kary, founder and organizer of the International Vocal Competition Kvitki Tsisik, Ambassador of Peace, head of the NGO «Pearls of Ukrainian Culture – Svitov»

The article analyzes the psychological features of the perception of performing arts, in particular in the context of the importance of the interaction between the actor and the audience.

Research methodology. General scientific and special methods and approaches drawn from psychology, art history, and sociology were used. Among the general scientific methods, the following were used: analysis, synthesis, explanation, and generalization.

Scientific novelty. For the first time in Ukrainian art history, the emphasis is on the psychological factors of interaction between actor and viewer, which influence the perception of stage action.

Conclusions. It is stated that modern stage practices are increasingly focused on the audience's perception and interaction between the performer and the audience. Research indicates the importance of psychological, cognitive and neurophysiological mechanisms that determine the emotional response of the audience. The key aspects of effective stage performance in this context are: the actor's emotional expressiveness – the use of methods of experiencing and physical actions to create a deep connection with the audience; psychophysiology of acting – control of voice, facial expressions, gestures and various techniques to influence the audience's perception; psychology of perception – understanding the mechanisms of attention, identification and empathy to enhance emotional involvement; theater therapy – the use of stage practices in social adaptation, psychological support, personal development, etc.

Key words: stage practices, psychology, interaction, audience, emotions.

Стаття надійшла до редакції 15.02.2025
Отримано після доопрацювання 27.02.2025
Прийнято до друку 2.03.2025

УДК 316.7

ІНКЛЮЗИВНІ ПРАКТИКИ В СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ РІВНЕНСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ УНІВЕРСАЛЬНОЇ НАУКОВОЇ БІБЛІОТЕКИ

Марина ШАТРОВА – кандидат історичних наук, доцент, кафедра івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет
https://orcid.org/0000-0001-5103-8242
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.994
shatromarin5@gmail.com

Визначено функцію публічної бібліотеки в створенні інклюзивного культурного простору, наданні доступу до інформації та культурних послуг; проаналізовано досвід діяльності з впровадження інклюзивних практик Рівненської обласної універсальної наукової бібліотеки. Здійснено структурний аналіз впровадження соціально-значимих громадських ініціатив з проєктної діяльності РОУНБ, розроблено низку рекомендацій щодо створення інклюзії в бібліотеках. Зроблено спробу виокремити і охарактеризувати поєкти з інклюзивної практики досліджуваної бібліотеки.

Ключові слова: культурна послуга, безбар'єрність, інклюзивність, людина з інвалідністю.

Постановка проблеми. Інклюзія є явищем, що обіймає соціальну і культурну складову, передбачає створення умов для однакових можливостей всіх прошарків соціуму в культурних, освітніх, громадських процесах, а саме в доступі до інформації та культурних послуг. Серед соціокультурних установ, що реалізовують принципи інклюзивності – публічні бібліотеки. Адже вони не лише забезпечують доступ до інформації, але й сприяють культурному розвитку, залученню до соціуму та освіти всіх членів суспільства, незважаючи на їхні фізичні або соціальні можливості.

Обслуговування людей з інвалідністю є одним із пріоритетних напрямів роботи працівників КЗ «Рівненська обласна універсальна наукова бібліотека» (КЗ «РОУНБ»), які організовують навчальні та консультаційні заняття, змістовне дозвілля, створюють адаптований контент, реалізують проєкти, спрямовані на роботу з людьми з інвалідністю різних нозологій.

Останні дослідження та публікації представлені розвідками дослідників, нормативно-правовими актами України, аналітичними матеріалами тощо. Серед останніх публікацій: В. Паламаренко «Бібліотечні інновації як основа розвитку центрів культурно-дозвіллєвих послуг» [19], Н. Вовк «Роль івент-менеджменту як бібліотечної інновації в підвищенні привабливості публічних бібліотек: аналіз тенденцій та успішних практик» [2]. Зокрема, у статті аналізується інклюзивна *Сенсотека* публічної бібліотеки № 18 Централізованої бібліотечної системи м. Львова, яку перетворено в навчальний інклюзивний простір; Є. Кабаренкова «Бібліотека у забезпеченні можливостей для старшого покоління» [10], Н. Розколупа «Методичні рекомендації з питань створення безбар'єрного простору в публічній бібліотеці» [16], «Національна стратегія зі створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року» [17].

Аналіз наукової літератури доводить, що досліджувана тематика чимало років перебуває у фокусі зору як бібліотекарів-практиків, культурологів, так і вітчизняних наукових дослідників зокрема. Проте, варто зауважити, що тривалий період часу у фаховій літературі ця проблема розглядалась у контексті бібліотечного обслуговування «людей з обмеженими можливостями», чи «людей з особливими потребами». Це простежується у роботах С. Лапшиної [11] про обслуговування користувачів з особливими потребами в РОУНБ; С. Васильченко, Н. Солонської, О. Воскобойнікової-Гузєвої – про інформаційне обслуговування людей з інклюзивної групи [1], Ю. Остапчук – питання бібліотечного обслуговування людей з порушеннями зору крізь призму рівноправного доступу та однакових можливостей [18], З. Романухи «Безбар'єрний доступ до інформації користувачів із порушеннями зору в Рівненській обласній універсальній науковій бібліотеці» [21]. Н. Кунанець свої наукові праці присвятила питанню диференціації обслуговування користувачів з особливими потребами та використанню електронних бібліотек в обслуговуванні «користувачів з особливими потребами» [8, 9]. Проблема в обслуговуванні людей з особливими потребами в бібліотеці та роботі бібліотек із користувачами, що мають обмежені фізичні можливості, присвячувались розділи сайтів бібліотек, а також бібліотеками укладались методичні рекомендації [16], списки інформаційних ресурсів тощо. Нині змінились і підходи, і термінологія. Тепер маємо «інклюзію» та «інклюзивність», «безбар'єрність» та доступність як фізичного, так і цифрового середовища бібліотек, а також застосовуємо термін «людина з інвалідністю».

Усі представлені джерела охоплюють той чи інший аспект теми, але вимагають детального вивчення та систематизації для її комплексного розкриття.

Мета роботи полягає у виявленні та аналізі сучасних тенденцій у сфері інклюзивної соціокультурної діяльності, зокрема й на прикладі діяльності культурних інституцій регіону, а саме КЗ «Рівненська ОЦНБ» РОР.

© Шатрова М., 2025 р.

Виклад основного матеріалу. Форма або зміст інформації, може служити бар'єром для доступу до інформації для багатьох людей з обмеженими можливостями.

Розвитку потенціалу бібліотекарів, упровадженню соціально- значимих громадських ініціатив сприяла проєктна діяльність. За останні п'ять років підготовлено низку проєктів:

– *«Бібліотека – інклюзивний простір для молоді»* (конкурс Управління у справах молоді та спорту облдержадміністрації; профінансований) [24, с.39]. Проєкт спрямований на соціальну інтеграцію та розвиток активності дітей, молодих людей з інвалідністю та їх однолітків шляхом формування інклюзивного середовища в публічній бібліотеці та проведення інклюзивних розвиваючих тренінгів та культурних заходів. У рамках реалізації розроблена інклюзивна молодіжна програма, реалізація якої дозволила опанувати нові технологічні, практичні знання, отримати соціально-правову підтримку, налагодити молодіжно-культурні контакти, реалізувати творчі ініціативи в інклюзивному середовищі, стати учасниками інклюзивних майстер-класів, тематичних тренінгів, мистецьких заходів. У рамках реалізації проєкту організовано фотовиставку світлин «Погляди», що проілюструвала цікаві практики роботи великих і малих бібліотек Рівненської області та активізувала бібліотекарів і молодь до впровадження суспільно-корисних молодіжних ініціатив. Загалом представлено 20 робіт книгозбірень Березнівського, Володимирецького, Здолбунівського, Острозького, Сарненського районів, міст Вараш та Рівне. В результаті реалізації проекту вперше сформовано інклюзивний молодіжний простір на базі інтелектуального середовища публічної бібліотеки, який забезпечив конструктивну взаємодію різних соціальних груп дітей, молоді, батьків та запропонував навчальні, дозвіллєві, інформаційні, культурні послуги.

Бюджет проекту – 58.870 грн. Термін реалізації – 2020 рік.

Заходи в межах реалізації проекту див. «Програму «Бібліотека для людей з інвалідністю. Соціальні послуги» [24, с.40].

– *«Майстерня культурного лідера»* (конкурс Управління інформаційної діяльності та комунікацій з громадськістю РОДА; через пандемію не профінансований). Проєкт спрямований на посилення потенціалу бібліотекарів Рівненської області як культурних лідерів громад та переорієнтацію роботи бібліотек як центрів культурного простору громад, що відповідають потребам та очікуванням мешканців. Планувалася виїзна «Майстерня культурного лідера» на базі Смизької ОТГ для 25 бібліотекарів області віком до 45 років. Програма Майстерні передбачала показ результатів кращих проєктних практик, обмін досвідом, тренінг-сесії: «Бібліотека – платформа реалізації проектів для громади», «Туризм – ефективний інструмент розвитку громади», «Культурні індустрії і розвиток бібліотек», «Як працювати з громадою», «Комунікація з громадою»; воркшоп «Створюємо культурний продукт/послугу», який дозволить згенерувати нові ідеї для культурних послуг та продуктів важливих для громади [24, с.40].

– *«Читати, слухати, дивитися: Pro мистецтво»* (конкурс Українського культурного фонду; проєкт не реалізований через пандемію). Ініціатива спрямована на розвиток умов для безперешкодної участі осіб з інвалідністю в культурно-мистецькому житті, створення для них можливостей для творчості, доступу до надбань культури і мистецтва. Ідея інклюзії реалізовувалася шляхом формування діалогу між людьми з інвалідністю та здоровими людьми завдяки створенню мистецького інклюзивного простору в публічній бібліотеці, як «третього місця в житті громади», підтримці взаєморозуміння та толерантності завдяки мистецтву. В рамках проекту планувалися: організація мобільної мистецької локації; створення інклюзивного освітнього мистецького продукту – виставки постерів про митців з інвалідністю, аудіоверсії постерів; 10 тактильних 2D-картин, 10 відеоверсій жестовою мовою; мистецькі Fluid Art інклюзивні майстер-класи для змішаних груп та інші активності [24, с.41].

– *«Військові читають українську…А що читаєш ти?»* (конкурс міні ґрантів ГО «РОВ УБА»). Проєкт спрямований на промоцію книги та читання серед жителів Рівного та літературну соціалізацію дітей, молоді, військових та ветеранів через просвітницьку діяльність публічної бібліотеки: мотиваційну виставку постерів (20 шт.) із зображенням рівненських військових, ветеранів, патріотів, які стали символами нашого часу. Військовий у концепції проєкту виступає лідером суспільної думки, який пропонує українську книгу та читання як спосіб дозвілля, розвитку та пізнання. Планувалися презентації та експозиції виставки, популяризація в інтернет-медіа, ЗМІ. Проєкт продемонстував інноваційну культурну практику для рівнян та бібліотекарів області. Ініціатива отримала схвальні відгуки журі Конкурсу, проте не реалізована. Конкурс визнано таким, що не відбувся.

– «*Цифрова пам'ять Рівного: створення онлайн-платформи «Рівне та рівняни у фотографіях»* (підготовлено спільно з відділом інформаційних технологій та електронних ресурсів; конкурс ґрантів Голови Рівненської обласної державної адміністрації та Голови Рівненської обласної ради у галузі літератури, театрального, музичного, образотворчого мистецтва, хореографії, народного мистецтва, кінематографії для створення і реалізації творчих проєктів). Мета – запропонувати громаді Рівного

інноваційну культурну практику, спрямовану на цифрове документування історії Рівного та його жителів через оцифрування 1000 фотографій із сімейних архівів рівнян та їхнього представлення на бібліотечній онлайн-платформі. Саме фотографія розкриє економічне, соціальне, культурне життя рівненської громади з XIX ст. (професійна діяльність, вулиці і будівлі, світське життя рівнян, події міста, родини та їх традиції, побут, одяг, гастрономія, свята, уподобання і хобі, інше). Бібліотека та жителі міста у партнерстві стануть творцями контенту, який забезпечить збереження культурної спадщини Рівного і зробить його доступним для дітей, молоді, освітян, дослідників, науковців, представникам туристичної сфери та культурних індустрій, громаді. Реалізовано проєкт у 2021 році [24, с.42].

Програма «Бібліотека для людей з інвалідністю. Соціальні послуги»

Обслуговування людей з інвалідністю та людей похилого віку є одним із пріоритетних напрямів роботи КЗ «Рівненська ОУНБ» РОР. Для різних вікових категорій та з різними категоріями організовано:

– творчі вечори з рівненською письменницею Тетяною Войтович «Я вершник крилатої думки». Основна мета і меседж – сприяння продуктивній інтеграції в соціум людей з інвалідністю за допомогою розбудови та популяризації інтелектуальних майданчиків для творчості. Остання зустріч митців приурочена Міжнародному Дню людей з інвалідністю. Під час заходу також відбулася презентація нового випуску інформаційного бюлетеня для людей з інвалідністю «Інва.net»;

– презентація нового проєкту «Торкнутися слова. Це можливо!» – креативної інклюзивної книги виготовленої із застосуванням універсального дизайну, надрукованого рельєфно-крапковим шрифтом Брайля та плоско друкованим збільшеним шрифтом. У заході взяли участь члени команди проекту: Ніна Асєєва, відповідальна за розповсюдження інклюзивної книги та Іванна Тимощук, автор ідеї створення проєкту, які розповіли про проєкт, про книгу, роботу над нею;

– свято «Золота осінь» для молоді з інвалідністю громадської організації «Спілка інвалідів із дитинства «Передзвін» за участю здобувачів вищої освіти спеціальності «Спеціальна освіта. Логопедія» Рівненського державного гуманітарного університету.

– практичні заняття з логопедичної та психологічної корекції для молоді з інвалідністю громадської організації «Спілка інвалідів із дитинства «Передзвін», за участю здобувачів вищої освіти спеціальності «Спеціальна освіта. Логопедія» Рівненського державного гуманітарного університету;

– Три онлайн-вікторин для учнів: «Дари осені», «У світі тварин», «Обери здоровий спосіб життя» для учнів 2 класу (з порушенням інтелектуального розвитку) Рівненського обласного навчально-реабілітаційного центру. Це – нова форма роботи, яку запровадила бібліотека під час пандемії. Незважаючи на те, що зустріч була на відстані, спілкування проходило в дружній теплій атмосфері. На початку вікторини демонструвалася тематична презентація, діти з ентузіазмом виконували поставлені перед ними завдання.

Упродовж року бібліотеку традиційно відвідували вихованці Рівненського навчально-реабілітаційного центру «Особлива дитина», з якими разом відзначали цікаві календарні дати, проводили майстер-класи, читали вголос книжки, переглядали фільми: секрети ліплення з легкого пластиліну, коментований перегляд різдвяного анімаційного фільму «Грінч» тощо.

У 2018 році започатковано новий формат проведення циклу бібліотечних заходів у рамках проекту «Невипадкові зустрічі» – відеоінтерв'ю. Завдяки, співпраці із «Студенською соціальною службою» РДГУ записано інтерв'ю зустріч із В. Рожком, чемпіоном Європи серед юніорів, майстром спорту України міжнародного класу серед спортсменів із порушенням опорно-рухового апарату, учасником кубку світу з пауерліфтингу. Запис опублікований на Youtube каналі бібліотеки. Кількість переглядів – 38 [24, с.37].

Реалізації соціально-значимих ініціатив бібліотеки сприяла проєктна діяльність. Упродовж року, працівники бібліотеки реалізували проєкт «Бібліотека – інклюзивний простір для молоді», в рамках якого проведено:

- 3 тематичні тренінги для молоді та батьків, які виховують дітей з інвалідністю на теми «Безбар'єрне статеве виховання молоді з інвалідністю», «Ми виховуємо дитину з порушеннями слуху», «Як зрозуміти та спілкуватися з дитиною з порушенням слуху» (75 осіб).
- 3 веб-конференції на теми: «Булінг у молодіжному середовищі» (33 перегляди), «Трудова діяльність неповнолітніх» (15 переглядів), «Правова відповідальність підлітка» (1965 переглядів), опубліковані на Youtube каналі бібліотеки.
- 3 тренінги з використання сучасних гаджетів для молоді з інвалідністю по зору.
- 15 занять «Стем-рінг» із розвитку творчого та практичного мислення за допомогою сучасних техсервісів.
- 1230 індивідуальних розвивальних занять для дітей з порушенням слуху (14 дітей).
- 8 майстер-класів із різних мистецьких технік для молоді з інвалідністю громадської організації «Спілка інвалідів з дитинства «Передзвін» (40 осіб). Серед них: «Вінок-оберіг – символ миру та щастя», «Листівка до свята» (до Дня Незалежності України), «Оригінальні підставки для

канцтоварів», «Ключниця з фетру», «Виготовлення прикрас для оформлення подарунків», «Фенечки зі стрічок», «Об'ємна листівка до Дня захисника України», об'ємна аплікація «Осіння парасолька».

- 10 інклюзивних екскурсій вулицями Рівного [25, с. 46].

Навчання слабозорих та незрячих у секторі Інтернет-центру «Окуляр». Упродовж 2024 року бібліотека підтримувала діяльність Інтернет-центру «Окуляр». Основам комп'ютерної грамотності навчено – 10 осіб. Індивідуальні практичні заняття з освоєння смартфонів прийшли отримати 10 осіб. Відвідали Інтернет-центр «Окуляр» понад 200 осіб [25, с.46].

Протягом півроку бібліотека організувала проведення занять із вивчення і вдосконалення англійської мови для членів Національної збірної команди України з пауерліфтингу серед спортсменів із порушенням зору.

Формування ресурсів для людей з інвалідністю:

Упродовж 2024 року працівники відділу працювали над створення аудіо контенту для незрячих та слабозорих, представленого на сайті «Аудіобібліотека» (http://audio.libr.rv.ua/). Зокрема, відредаговано 12 книг рівненських авторів та 34 випуски інформаційного бюлетеня «Інва.net»:

- ✓ Мусман Х. «Місто моє розстріляне» (132 с.)
- ✓ Захарченко О. «Хутір» (236 с.)
- ✓ Мазаний В. «Тінь павука» (160 с.)
- ✓ Топська Н. «Артемій Ведель» (65 с.)
- ✓ Дідич З. «Фіалки тюремних мурів» (139 с.)
- ✓ Захарченко О. Вертеп (285 с.)
- ✓ Доломан А. «Невдаха, або Ласкаво прошу до мого світу» (104 с.)
- ✓ Іванова Л. «Моє літературне Полісся. Краєзнавча читанка для учнів 2-4-их класів» (196 с.)
- ✓ Лимич А. «Ельвіра в Країні Котів» (120 с.)
- ✓ Цимбалюк Є. «Редут» (176 с.)
- ✓ Шпилевська А. «Симфонія хаосу» (154 с.)
- ✓ Бассараба В. «Калинова кров» (70 с.)
- ✓ Медведєва О. «Рівненський буквар» (148 с.)

Крім цього, на сайті «Аудіобібліотека» відкрито нову рубрику «Рівняни з інвалідністю – стипендіати», де представлено 5 аудіоподкастів про людей з інвалідністю з Рівненщини, які стали стипендіатами Голови облдержадміністрації, облради та міського Голови [20].

Продовжувалась планова робота з формування сайту «Освітній навігатор». Для рубрик «Нова українська школа» та «Особлива дитина» опрацьовано і додано 36 матеріалів із методики викладання шкільних дисциплін, розроблених вчителями області та міста.

Соціалізації людей з інвалідністю сприяє їх участь в інклюзивних культурних заходах. Упродовж 2024 року проведено 15 заходів, які відвідали понад 300 осіб з інвалідністю різних категорій та людей старшого віку. Найбільш позитивних відгуків отримали такі заходи, як:

– лекція-зустріч «Кулінарні вечорниці» за участю Тетяни Войтович, Голови Рівненської обласної благодійної організації для інвалідів та пенсіонерів «Обличчям до істини». Зустріч присвячена темі «Кулінарні традиції Рівненщини», яка розпочалася з розповіді про історію традиційної української кухні, зокрема кухні Рівненської області, яку підготували студенти ІІІ курсу Рівненського коледжу економіки та бізнесу. Під час зустрічі відбулася презентація кулінарного каталогу «Смакуй рівненське: автентичні страви та напої» та проєкту ГО «Агенція сталого розвитку міста» «Кулінарна спадщина Рівненщини: МАЦИК»;

– лекція-бесіда «Подорож пряними ліками» за участю вчительки біології Рівненської ЗОШ № 23 Жанна Пурій. У заході взяли участь люди з порушеннями зору та поважного віку. Лектор розповіла про різні пряні рослини, окріп, петрушку, цибулю, часник, шафран, селеру, куркуму, корицю, ваніль, лавр, коріандр, різні види перцю, паприку та інші. Учасники заходу дізналися, де ростуть ті чи інші пряні рослини, звідки вони походять, скільки вони коштували колись та які з них цінилися на вагу золота;

– презентація персональної інклюзивної виставки «Мистецтво на дотик» різьбляра Станіслава Кремньова. На експонатах, створених технікою різьби по дереву, були представлені історичні та туристичні об'єкти Рівненської, Волинської, Львівської, Тернопільської, Хмельницької, Чернівецької та Закарпатської областей. Роботи, виготовлені на липових дощечках, є тактильними, що дозволило людям із порушеннями зору та незрячим насправді оцінити та пізнати предмети виставки;

– вебінар «Такі ж як ми, але інші. Як комунікувати з дітьми з аутизмом» за участі Зоряни Вуїв, лікаря педіатра-неонатолога, спеціаліста з альтернативної комунікації PECS, спеціаліста з сенсорної інтеграції, Голови правління благодійної організації «Фонд «Крила віри». Під час зустрічі висвітлена тема комунікативної взаємодії з дітьми з розладами аутичного спектру, формування навичок, особливості та форми комунікації дітей з аутизмом. Вебінар проводився до Міжнародного дня поширення інформації про аутизм. Участь у заході взяли батьки, які

виховують дітей з розладами аутичного спектру та працівники інклюзивно-ресурсних центрів;

– «Свято з запахом чорнобривців» для вчителів з інвалідністю та освітян поважного віку. У програмі заходу представлені художні виступи дитячих колективів Клеванської спеціальної школи № 1 для дітей з порушеннями зору, активістів Рівненського обласного відділення УТОГ, а також відбулася прем'єра показу інклюзивної вистави з аудіодискрипцією та перекладом жестовою мовою «Старий кухар» К. Паустовського. Ролі у театралізованому дійстві виконали: люди з інвалідністю Костянтин Асеєв та Дмитро Мурдза, завідувачка відділом соціокультурної діяльності бібліотеки Ірина Усович. Супровід аудіодискрипцією здійснила Світлана Фостій, а переклад жестовою мовою забезпечила Любов Глух. Над створенням аудіодискрипції працювали спеціалісти відділу – Петро Поліщук та Михайло Боболович. Текст вистави на українську мову переклала Тетяна Войтович;

– цикл бібліотечних заходів «Невипадкові зустрічі», які проводилися у партнерстві з Інва-спортом та «Студенською соціальною службою» Рівненського державного гуманітарного університету. У вересні відбулася зустріч із паралімпійцями, видатними спортсменами області, призерами Паралімпійських ігор у Токіо-2021 – Юлією Іваницькою (дзюдоїстка) та Миколою Синюком (спортсмен із параконое), які розповіли про власні поразки та перемоги, ціну медалі міжнародних змагань, поділилися порадами, лайфхаками. Вродовж 2024 року також здійснено запис 3 відеоінтерв'ю з Світланою Фостій, композиторкою, авторкою і виконавицею пісень, піаністкою та психологинею, Наталією Дячук, рівнянкою, співачкою, лауреаткою багатьох творчих конкурсів та Петром Поліщуком, бібліотекарем, тренером Інтернет-центру «Окуляр» КЗ «Рівненська ОУНБ» РОР, керівником відокремленого підрозділу Всеукраїнської громадської організації людей з інвалідністю по зору «Генерація успішної дії» у Рівненській області. Записи опубліковані на Youtube каналі бібліотеки. Кількість переглядів – 144 [25, с.47];

– презентація інклюзивного проєкту «Маленький Круасан у великому світі». Проєкт реалізований Всеукраїнською громадською організацією людей з інвалідністю по зору «Генерація успішної дії» за фінансової підтримки Українського культурного фонду. За проєктом видано серію з 7 інклюзивних навчально-пізнавальних видань «Маленький Круасан у великому світі» та виготовлено до них 7 розвиваючих відео пластилінової анімації. Книги спрямованні на навчання дітей, зокрема й дітей з інвалідністю, а також покликані сприяти соціалізації, адаптації дітей з інвалідністю до навколишнього середовища, пізнання світу та побуту, вивчення основних правил поведінки у суспільстві, зокрема, правил пожежної безпеки, дорожнього руху, надання першої домедичної допомоги, правил поводження у громадських місцях тощо. До серії книг увійшли історії, пов'язані одним героєм та сюжетною лінією, покликані сприяти швидкій адаптації дітей до навколишнього середовища.

До серії увійшли такі книги: «Круасан-офіціант», «Круасан-пішохід», «Круасан-спортсмен», «Круасан-рятувальник», «Круасан-лікар», «Круасан-модник», «Круасан-чепурун». Кожна книга видана у багатьох форматах (плоскодрукований збільшений кегль, шрифт Брайля, ауодіоформат MP3, DAISY, ілюстрації кольорові тактильні, зроблені за допомогою крапкового тиснення на картоні). Також, створено 7 серій розвиваючих фільмів із застосуванням пластилінової анімації та з дублюванням жестовою мовою. Книги та відео можуть використовуватися навчальних і виховних закладах інклюзивної освіти з навчальною, виховною, адаптивною та розвиваючою метою;

– презентація інклюзивної виставки архітектурної спадщини Волині. Це проєкт громадської організації «Студія розвитку туристичного іміджу малих міст», який був реалізований за підтримки Українського культурного фонду. У межах проєкту оцифровано та створено 10 тактильних моделей відомих пам'яток архітектури Рівненської, Волинської та Хмельницької областей. Також створено путівник шрифтом Брайля та аудіогід із тифлокоментарем. Виставка орієнтована на людей з порушенням зору, однак була цікава і широкому загалу відвідувачів [20].

Організація роботи бібліотеки для людей старшого віку.

Упродовж 2024 року у Секторі інтернет-центру пройшли консультаційні курси люди старшого віку (12 груп, 66 осіб). Індивідуальні практичні заняття з оволодіння смартфоном для людей старшого віку (10 осіб).

Люди старшого віку запрошувалися і брали участь у заходах «вихідного дня», культурно-мисрецьких заходах, клубах, майстер-класах, висвітлені у програмі «Читання: книги, постаті, події». Активно відвідували оздоровчу «Хаду», «Ушу».

Любителів поезії та людей, що пишуть вірші або прозу, але не є фаховими письменниками, вже шостий рік об'єднує «Поетичне коло». У 2024 році відбулося лише сім засідань групи, проте була проведена плідна творча робота у онлайн форматі, в наслідок якої готується до випуску спільний поетичний збірник (13 учасників) [25, с.59].

Також продовжилася співпраця з «Університетом третього віку», з якими організовано 15 зустрічей на базі бібліотеки. Бібліотека сприяла в організації зустрічей для відвідувачів групи

«Фенікс» (під керівництвом священника В. Поровчука). На заходи цієї групи запрошувалися працівники Рівненського обласного краєзнавчого музею, письменники Рівненщини, лікарі, науковці.

У 2025 р. відділ абонемента продовжував роботу з обслуговування 52 користувачів з обмеженими фізичними можливостями та пенсіонерів на дому, яким видано понад 250 книг, 20 журналів, 12 аудіокниг [20].

Висновок. Інклюзія – це принцип, під яким розуміється можливість кожної людини, незалежно від когнітивних, фізичних, соціальних чи інших особливостей, мати доступ до отримання інформації та культурних ресурсів на рівних правах з всіма членами суспільства. Під це трактування підлягає створення середовища, яке є зручним, доступним та зрозумілим для всіх. Інклюзивний доступ до інформації та культурних ресурсів для людей з інвалідністю – це не лише бажання, а конституційне право кожної людини.

Публічні бібліотеки, як соціокультурні установи, адаптовують власний простір та послуги для забезпечення рівного доступу до знань і культурної спадщини. Завдяки використанню різноманітних інклюзивних технологій та адаптованих матеріалів, наприклад, аудио- відео- з субтитрами, книг шрифтом Брайля, спеціальних комп'ютерних програм для осіб із порушеннями зору чи слуху, бібліотеки забезпечують рівний доступ до інформації для всіх користувачів. Крім того, для людей з обмеженими фізичними можливостями часто створюються адаптовані інтер'єри бібліотек, з пандусами, спеціальними комп'ютерними станціями та зонами відпочинку, що сприяє створенню безбар'єрного простору.

Бібліотеки сприяють інтелектуальному розвитку користувачів з інвалідністю, їхній інтеграції в суспільство. Від запровадженого інклюзивного доступу до інформації та культурних послуг в бібліотеках залежить освіченість, розвиток особистості.

В Україні налічується майже 40.000 бібліотечних установ різних категорій. Проте лише невелика кількість із них є безбар'єрними, інклюзивними, пристосованими для людей з інвалідністю, тому, як бачимо, є ще над чим працювати і до чого прагнути.

Список використаної літератури

1. Васильченко С. Бібліотечно-інформаційне обслуговування людей з обмеженими можливостями. *Бібл. вісн*. 2002, № 1. С. 37-41.

2. Вовк Н. Роль івент-менеджменту як бібліотечної інновації в підвищенні привабливості публічних бібліотек: аналіз тенденцій та успішних практик. *Вісн. Кн. палати*. 2024 № 7. С. 32-38.

3. Воскобойнікова-Гузєва О. В. Стратегії розвитку бібліотечно-інформаційної сфери України: генезис, концепції, модернізація: монографія; НАН України, Нац. б-ка України ім. В.І. Вернадського; наук. ред. Г.І. Ковальчук. Київ : Академперіодика, 2014. 362 с.

4. Горовий В. А. Соціальні інформаційні комунікації, їх наповнення і ресурс: монографія; НАНУ, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. Київ, 2010. 355 с.

5. Гранчак Т. Дистантні форми використання інформаційних ресурсів бібліотеки як фактор демократизації; *Наук. пр. Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського*. Київ, 2012. Вип. 23. С. 233-245.

6. Долинська І. Бібліотека як один із центрів реабілітації та інтеграції в суспільстві користувачів з обмеженими можливостями. *Бібл. планета*. 2007. № 1. С.13-16.

7. Жукова В. Трансформація бібліотеки в інфраструктурі глобального інформаційного суспільства. *Бібл. вісник*. 2014. № 3. С. 3-7.

8. Кунанець Н. Е. Система бібліотечно-інформаційного обслуговування користувачів з особливими потребами в Україні: історія, методологічні засади, перспективи : автореф. дис. … д-ра із соц. комунікацій : 27.00.03 / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. Київ, 2013. 39 с.

9. Кунанець Н. Е. Інформаційно-бібліотечне обслуговування користувачів з особливими потребами : історія та сучасність : монографія; М-во освіти і науки України, Нац. ун-т «Львів. політехніка». Львів : Галицька видавнича спілка, 2013. 439 с. : іл., табл.

10. Кабаренкова Є. Бібліотека у забезпеченні можливостей для старшого покоління. *Наук. пр. Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського* : зб. наук. пр. ; НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Асоц. б-к України. Київ, 2022. Вип. 65. С. 207–216.

11. Лапшина М. Змінюючи життя: інклюзивна практика бібліотеки для людей з порушеннями зору та реабілітація військових у Рівному Блог lib4you «Бібліотека — місце сили» 14.05.2025 URL: https://blog.lib4you.org.ua/zminyuyuchy-zhyttya-inklyuzyvna-praktykabiblioteky-dlya-lyudej-z-porushennyamy-zoru-ta-reabilitacziya-vijskovyh-urivnomu/

12. Литвин А. В. Використання новітніх технологій у бібліотеках, що обслуговують читачів з вадами зору. *Актуальні проблеми навчання та виховання людей з особливими потребами*: Матеріали VI міжнар. наук.-практ. конф. Київ : Ун-т «Україна», 2005. С.150–153.

13. Литвин А. В. Особливості класифікації та специфіка бібліотечного обслуговування читачів з вадами зору. *Вісн. Кн. палати*. 2005. № 7. С. 26–29.

14. Мар'їна О. Ю. Бібліотека у процесах формування цифрового контенту. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2012. № 2. С. 41–46.

15. Мапа інноваційних послуг публічних бібліотек Рівненщини : огляд інновац. бібл. досвідів та впровадж. бібл. послуг; Рівнен. обл. універс. наук. б-ка ; ред.-упоряд.: Н. П. Волян ; ред.: О. М. Зень ; відп. за вип.: О. Л. Промська. Рівне : [б. в.], 2017. 40 с.

16. Методичні рекомендації з питань створення безбар'єрного простору в публічній бібліотеці / Уклад. Розколупа Н. Нац. бібліотека України ім. Ярослава Мудрого. Київ. 2024. 54 с. URL: http://surl.li/nfmbrv

17. Національна стратегія із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року. Схвалено розпорядженням Кабінету Міністрів України від 14 квіт. 2021 р. № 366-р Верховна рада України. Законодавство. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/366-2021-%D1%80#Text

18. Остапчук Ю. Бібліотечно-інформаційне забезпечення користувачів із порушенням зору: (із досвіду Рівненської обласної універсальної наукової бібліотеки). *Вісн. Кн. палати*. 2018. № 3. С. 48-50.

19. Паламаренко В. Бібліотечні інновації як основа розвитку центрів культурно-дозвіллєвих послуг. *Вісн. Кн. палати*, 2025. № 4. С. 16-22.

20. Рівненська обласна універсальна наукова бібліотека. Сайт Рівненська обласна універсальна наукова бібліотека. URL: https://libr.rv.ua/

21. Рівтін О. Як адаптувати сайт для людей із порушеннями зору. URL: https://ain.ua/2021/12/06/yak-adaptuvaty-sajt-dlya-lyudej-izporushennyamy-zoru/

22. Романуха З. Безбар'єрний доступ до інформації користувачів з порушеннями зору в Рівненській обласній універсальній науковій бібліотеці. *Бібліотечний форум: історія, теорія і практика*. 2017. № 4. С. 12–14.

23. Стенцель Є. Що таке інклюзивність та безбар'єрність? Інклюзія в Україні. 02.06.2025. Beetroot Academy. Блог. URL: https://beetroot.academy/blog/inklyuzivnist-ta-bezbariernist

Неопубліковані джерела:

24. Звіт про роботу Комунального закладу «Рівненська обласна універсальна наукова бібліотека» Рівненської обласної ради за 2020 рік / Рівнен. обл. універс. наук. б-ка. Рівне, 2020. 73 с. — Принтерний друк.

25. Звіт про роботу Комунального закладу «Рівненська обласна універсальна наукова бібліотека» Рівненської обласної ради за 2024 рік / Рівнен. обл. універс. наук. б-ка. Рівне, 2024. 92 с. — Принтерний друк.

Reference

1. Vasylchenko S. Bibliotechno-informatsiine obsluhovuvannia liudei z obmezhenymy mozhlyvostiamy. Bibl. visn. 2002, № 1. S. 37-41.

2. Vovk N. Rol ivent-menedzhmentu yak bibliotechnoi innovatsii v pidvyshchenni pryvablyvosti publichnykh bibliotek: analiz tendentsii ta uspishnykh praktyk. Visn. Kn. palaty. 2024 № 7. S. 32-38.

3. Voskoboinikova-Huzieva O. V. Stratehii rozvytku bibliotechno-informatsiinoi sfery Ukrainy: henezys, kontseptsii, modernizatsiia: monohrafiia; NAN Ukrainy, Nats. b-ka Ukrainy im. V.I. Vernadskoho; nauk. red. H.I. Kovalchuk. Kyiv : Akademperiodyka, 2014. 362 s.

4. Horovyi V. A. Sotsialni informatsiini komunikatsii, yikh napovnennia i resurs: monohrafiia; NANU, Nats. b-ka Ukrainy im. V. I. Vernadskoho. Kyiv, 2010. 355 s.

5. Hranchak T. Dystantni formy vykorystannia informatsiinykh resursiv biblioteky yak faktor demokratyzatsii; Nauk. pr. Nats. b-ky Ukrainy im. V. I. Vernadskoho. Kyiv, 2012. Vyp. 23. S. 233-245.

6. Dolynska I. Biblioteka yak odyn iz tsentriv reabilitatsii ta intehratsii v suspilstvi korystuvachiv z obmezhenymy mozhlyvostiamy. Bibl. planeta. 2007. № 1. S.13-16.

7. Zhukova V. Transformatsiia biblioteky v infrastrukturi hlobalnoho informatsiinoho suspilstva. Bibl. visnyk. 2014. № 3. S. 3-7.

8. Kunanets N. E. Systema bibliotechno-informatsiinoho obsluhovuvannia korystuvachiv z osoblyvymy potrebamy v Ukraini: istoriia, metodolohichni zasady, perspektyvy : avtoref. dys. … d-ra iz sots. komunikatsii : 27.00.03 / NAN Ukrainy, Nats. b-ka Ukrainy im. V. I. Vernadskoho. Kyiv, 2013. 39 s.

9. Kunanets N. E. Informatsiino-bibliotechne obsluhovuvannia korystuvachiv z osoblyvymy potrebamy : istoriia ta suchasnist : monohrafiia; M-vo osvity i nauky Ukrainy, Nats. un-t «Lviv. politekhnika». Lviv : Halytska vydavnycha spilka, 2013. 439 s. : il., tabl.

10. Kabarenkova Ye. Biblioteka u zabezpechenni mozhlyvostei dlia starshoho pokolinnia. Nauk. pr. Nats. b-ky Ukrainy im. V. I. Vernadskoho : zb. nauk. pr. ; NAN Ukrainy, Nats. b-ka Ukrainy im. V. I. Vernadskoho, Asots. b-k Ukrainy. Kyiv, 2022. Vyp. 65. C. 207–216.

11. Lapshyna M. Zminiuiuchy zhyttia: inkliuzyvna praktyka biblioteky dlia liudei z porushenniamy zoru ta reabilitatsiia viiskovykh u Rivnomu Bloh lib4you «Biblioteka — mistse syly» 14.05.2025 URL: https://blog.lib4you.org.ua/zminyuyuchy-zhyttya-inklyuzyvna-praktykabiblioteky-dlya-lyudej-z-porushennyamy-zoru-ta-reabilitacziya-vijskovyh-urivnomu/

12. Lytvyn A. V. Vykorystannia novitnikh tekhnolohii u bibliotekakh, shcho obsluhovuiut chytachiv z vadamy zoru. Aktualni problemy navchannia ta vykhovannia liudei z osoblyvymy potrebamy: Materialy VI mizhnar. nauk.-prakt. konf. Kyiv : Un-t «Ukraina», 2005. S.150–153.

13. Lytvyn A. V. Osoblyvosti klasyfikatsii ta spetsyfika bibliotechnoho obsluhovuvannia chytachiv z vadamy zoru. Visn. Kn. palaty. 2005. № 7. S. 26–29.

14. Marina O. Yu. Biblioteka u protsesakh formuvannia tsyfrovoho kontentu. Bibliotekoznavstvo. Dokumentoznavstvo. Informolohiia. 2012. № 2. S. 41–46.

15. Mapa innovatsiinykh posluh publichnykh bibliotek Rivnenshchyny : ohliad innovats. bibl. dosvidiv ta vprovadzh. bibl. posluh; Rivnen. obl. univers. nauk. b-ka ; red.-uporiad.: N. P. Volian ; red.: O. M. Zen ; vidp. za vyp.: O. L. Promska. Rivne : [b. v.], 2017. 40 s.

16. Metodychni rekomendatsii z pytan stvorennia bezbariernoho prostoru v publichnii bibliotetsi / Uklad. Rozkolupa N. Nats. biblioteka Ukrainy im. Yaroslava Mudroho. Kyiv. 2024. 54 s. URL: http://surl.li/nfmbrv

17. Natsionalna stratehiia iz stvorennia bezbariernoho prostoru v Ukraini na period do 2030 roku. Skhvaleno rozporiadzhenniam Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 14 kvit. 2021 r. № 366-r Verkhovna rada Ukrainy. Zakonodavstvo. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/366-2021-%D1%80#Text

18. Ostapchuk Yu. Bibliotechno-informatsiine zabezpechennia korystuvachiv iz porushenniam zoru: (iz dosvidu Rivnenskoi oblasnoi universalnoi naukovoi biblioteky). Visn. Kn. palaty. 2018. № 3. S. 48-50.

19. Palamarenko V. Bibliotechni innovatsii yak osnova rozvytku tsentriv kulturno-dozvillievykh posluh. Visn. Kn. palaty, 2025. № 4. S. 16-22.

20. Rivnenska oblasna universalna naukova biblioteka. Sait Rivnenska oblasna universalna naukova biblioteka. URL: https://libr.rv.ua/

21. Rivtin O. Yak adaptuvaty sait dlia liudei iz porushenniamy zoru. URL: https://ain.ua/2021/12/06/yak-adaptuvaty-sajt-dlya-lyudej-izporushennyamy-zoru/

22. Romanukha Z. Bezbariernyi dostup do informatsii korystuvachiv z porushenniamy zoru v Rivnenskii oblasnii universalnii naukovii bibliotetsi. Bibliotechnyi forum: istoriia, teoriia i praktyka. 2017. № 4. S. 12–14.

23. Stentsel Ye. Shcho take inkliuzyvnist ta bezbariernist? Inkliuziia v Ukraini. 02.06.2025. Beetroot Academy. Bloh. URL: https://beetroot.academy/blog/inklyuzivnist-ta-bezbariernist

Neopublikovani dzherela:

24. Zvit pro robotu Komunalnoho zakladu «Rivnenska oblasna universalna naukova biblioteka» Rivnenskoi oblasnoi rady za 2020 rik / Rivnen. obl. univers. nauk. b-ka. Rivne, 2020. 73 s. — Prynternyi druk.

25.Zvit pro robotu Komunalnoho zakladu «Rivnenska oblasna universalna naukova biblioteka» Rivnenskoi oblasnoi rady za 2024 rik / Rivnen. obl. univers. nauk. b-ka. Rivne, 2024. 92 s. — Prynternyi druk.

UDC 316.7

INCLUSIVE PRACTICES IN THE SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES OF THE RIVNE REGIONAL UNIVERSAL SCIENTIFIC LIBRARY

Maryna SHATROVA — assistant professor, candidate of historical sciences, Rivne State Humanitarian University, Rivne

This study aims to identify and analyze current trends in the field of inclusive socio-cultural activities, using the activities of regional cultural institutions, in particular, the Rivne Regional Universal Scientific Library, as a case study.

Research Methodology. The research is based on the analysis of twenty-two key sources, including individual publications, articles from peer-reviewed journals and serial editions, as well as conference proceedings. The multidimensional and interdisciplinary nature of the topic has led to the development of a substantial body of scholarly literature addressing the subject both directly and indirectly. These works cover the fields of cultural studies and general library science.

Results. A structural analysis was carried out to examine the implementation of socially significant community initiatives through the project activities of the Rivne Regional Universal Scientific Library and its cultural experience in adopting inclusive practices.

Originality. The article attempts to identify and describe specific projects, including *«Library – an Inclusive Space for Youth»* (competition organized by the Regional State Administration's Department for Youth and Sports); *«Cultural Leader's Workshop»* (competition of the Department for Information Activities and Communication with the Public of the Rivne Regional State Administration); *«Read, Listen, Watch: Pro Art»* (competition of the Ukrainian Cultural Foundation); *«Military Personnel Read Ukrainian… And What Do You Read?»* (mini-grant competition of the NGO "Rivne Regional Branch of the Ukrainian Library Association"); *«Digital Memory of Rivne: Creating an Online Platform Rivne and Rivne Residents in Photographs»* (prepared jointly with the Department of Information Technologies and Electronic Resources; grant competition of the Head of the Rivne Regional State Administration and the Head of the Rivne Regional Council in the fields of literature, theater, music, visual arts, choreography, folk art, and cinematography for the creation and implementation of creative projects); and the *«Library for People with Disabilities: Social Services»* programme.

Practical Significance. The findings may serve as a basis for developing conceptual frameworks for the further advancement of inclusive practices in the socio-cultural activities of the Rivne Regional Universal Scientific Library.

Key words: cultural service, accessibility, inclusion, persons with disabilities.

Стаття надійшла до редакції 15.02.2025
Отримано після доопрацювання 27.02.2025
Прийнято до друку 2.03.2025

UDC 316.7:001.102]:004:001.895

TRANSFORMATION OF INFORMATION CULTURE UNDER THE INFLUENCE OF TECHNOLOGICAL INNOVATIONS

Yurii HORBAN – PhD in Cultural Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine
https://orcid.org/0000-0001-5837-4409
http://doi.org/10.35619/ucpmk.50.995
y.i.gorban@gmail.com
Oksana OLIINYK – PhD in Cultural Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts Kyiv, Ukraine
https://orcid.org/ 0000-0002-4687-2408

The acceleration of technological innovations and digitalization necessitates a profound theoretical understanding of the transformation of information culture within the knowledge society. *Purpose:* This article analyzes the interplay between the knowledge society, information culture, and technological innovations. *Methods:* The research is based on conceptual analysis and the synthesis of scholarly literature from related humanities and social science disciplines. *Results:* The analysis reveals that technology not only provides tools but fundamentally changes the practices of knowledge creation, dissemination, and interpretation, strengthening the role of visual culture and algorithmic systems. Globalization of the information space creates conditions for both unprecedented access to information and the spread of manipulation and reinforcement of the digital divide. It was established that effective navigation in this environment requires developed competencies – not only basic information literacy but also critical media and visual literacy to counter disinformation and understand media effects. Key threats to information security at individual and societal levels arising in the digital environment, including data privacy and cybersecurity issues, were investigated. The dynamics of the modern information market were outlined, particularly issues of platform monopolization and their influence on shaping public opinion. It is argued that the resilience of information culture depends on society's ability to critically comprehend technological impacts and adapt social institutions by developing mechanisms for ethical reflection and responsible technology use. *Practical Value:* The results will contribute to the development of educational strategies and cultural policies for fostering an adaptive and critical information culture.

Key words: visual culture; information culture; media literacy; information literacy; globalization of information space; information security; digitalization; knowledge society.

Introduction. The contemporary world is unequivocally shaped by the pervasive influence of digital technologies and the accelerating transition towards a global knowledge society. This era is characterized by unprecedented flows of information, rapid technological innovations encompassing artificial intelligence, big data, and ubiquitous connectivity, and a fundamental shift in how knowledge is produced, disseminated, and valued [15]. While these advancements offer immense potential for societal progress, economic growth, and individual empowerment, they concurrently introduce complex challenges that demand profound theoretical understanding and critical assessment. Navigating this landscape requires a deep comprehension of the evolving dynamics between technological infrastructure and the socio-cultural practices that constitute modern information culture.

Within this context, the concept of 'information culture' – encompassing the shared values, norms, attitudes, and behaviours related to information and communication within a society – becomes critically important. The very fabric of social interaction, political discourse, economic activity, and cultural expression is being rewoven by digitalization and the globalization of the information space [27]. This transformation, however, is fraught with significant challenges. Societies grapple with information overload, the pervasive spread of misinformation and disinformation that erodes trust and challenges democratic processes, escalating threats to information security and data privacy, and the persistence of digital divides that exacerbate existing inequalities [3]. The information market itself is subject to new dynamics, including the influence of algorithmic systems and platform monopolies, raising questions about equitable access and the formation of public opinion [23].

Effectively navigating this complex information environment necessitates the cultivation of advanced competencies among citizens. Traditional notions of literacy are expanding to include critical media literacy and information literacy as essential skills for discerning credible information, identifying manipulation, and participating meaningfully in digital society [21]. Moreover, the increasing dominance of visual communication in the digital sphere underscores the vital importance of visual culture and visual literacy in interpreting meaning and constructing knowledge [17]. Understanding how these literacies function and how they can be fostered is paramount for developing resilient individuals and informed communities capable of leveraging technological advancements responsibly.

Therefore, a comprehensive theoretical analysis of the interplay between the evolving knowledge society, the transforming information culture, and continuous technological innovation is highly relevant and urgently needed. It provides a necessary framework for understanding contemporary societal shifts and for developing informed strategies in education, cultural policy, and technological governance. The *purpose* of this article is to theoretically

© Horban Y., Oliynuk O., 2025 r.

analyze the multifaceted interplay between the knowledge society, information culture, and technological innovations, identifying key contemporary trends, challenges, and implications. To achieve this aim, the following *tasks* were set: 1) To conceptualize information culture within the modern knowledge society framework, considering the impact of digitalization and globalization. 2) To analyze the influence of key technological innovations on information culture practices and the rise of visual culture. 3) To examine the crucial role of media and information literacy in navigating the contemporary information space. 4) To explore the challenges to information security and cultural identity posed by technological advancements. 5) To synthesize these findings into a coherent theoretical perspective on fostering a resilient and critical information culture. The *scientific novelty* of this work lies in its integrated theoretical synthesis, connecting the concepts of information culture, visual culture, diverse literacies (media, information), and information security as interdependent components dynamically shaped by technological innovation within the specific context of the globalized knowledge society [29].

This study employs a *theoretical synthesis and conceptual analysis* methodology. It is based on a critical review and integration of existing scholarly literature from fields including cultural studies, information science, media studies, sociology of knowledge, and technology studies. Key concepts such as information culture, knowledge society, digitalization, globalization of information space, media literacy, visual culture, and information security are analyzed and interconnected through theoretical reasoning and comparative analysis of existing research findings and conceptual models. The aim is to construct a coherent theoretical framework explaining the dynamics between these phenomena, rather than presenting new empirical data.

Defining the modern knowledge society. The contemporary world is undergoing an unprecedented transformation driven by the twin forces of rapid digitalization across all spheres of life and the deepening globalization of information flows. These processes are fundamentally altering not only economic and social structures but also the very fabric of our interaction with information, shaping a new reality – the knowledge society. In this context, it is critically important to understand how information culture evolves – the aggregate of values, norms, practices, and artifacts related to the creation, dissemination, access, evaluation, and use of information. We will examine the theoretical foundations of the concepts of knowledge society and information culture, and then delve into a detailed analysis of the impact of digital technologies and global information flows on key aspects of human interaction with information.

The concept of the knowledge society describes a stage of social development where knowledge becomes the primary productive resource, the key driver of economic growth, social stratification, and individual well-being, effectively displacing traditional factors of production such as land, labor, and capital. Although the roots of this idea can be traced back to P. Drucker's (1999) seminal work on the «knowledge worker» and D. Bell's (2004) conceptualization of the «post-industrial society», the contemporary understanding has significantly expanded and been refined, particularly under the influence of network society and informationalism theorists like M. Castells (2004), and through the lens of critical analysts such as F. Webster (2014). Understanding this societal phase requires recognizing several defining shifts from the preceding industrial era [13].

These fundamental shifts across key societal domains, highlighting the transition from an industrial model to a knowledge-based one, are summarized in the table below. This comparison helps to clarify the distinct nature of the knowledge society's core components and operational logic.

Table 1. Comparing Key Characteristics of Industrial Society and Knowledge Society

Characteristic	**Industrial Society Feature**	**Knowledge Society Feature**	**Examples/Indicators in Knowledge Society**
Primary economic driver	Manufacturing of tangible goods; Capital investment in machinery and physical infrastructure	Generation, processing, and application of knowledge and information; Intangible assets (IP, data, software)	Growth of IT, biotech, finance, consulting sectors; Value derived from patents, algorithms, brands; R&D investment as % of GDP.
Basis of knowledge	Empirical, practical know-how; Tacit skills learned through apprenticeship/experience	Theoretical, codified knowledge; Scientific research and systematic data analysis; Abstract models	Reliance on scientific research for innovation; Importance of formal qualifications; Data-driven decision making; Peer-reviewed publications.
Core value orientation	Material wealth; Mass production efficiency; Standardization	Intellectual capital; Innovation capacity; Education and skills; Customization and creativity	High valuation of tech companies; Emphasis on STEM and creative education; Demand for highly skilled workforce; Rise of personalization.
Dominant social structure	Hierarchical bureaucracies; Centralized organizations; Clear divisions of labor	Flexible, decentralized networks; Project-based teams; Collaboration across boundaries	Rise of remote work & virtual teams; Platform economies; Open-source collaborations; Importance of social capital and network position.
Nature of work & skills	Manual labor; Specialized, often repetitive tasks; Job security	Knowledge work; Problem-solving, critical thinking,	Demand for "knowledge workers"; Gig economy; Importance of soft

	through seniority/union	communication skills; Continuous adaptation and skill updating	skills; Need for digital literacy.
Education system focus	Standardized curriculum for mass schooling; Finite period of formal education	Lifelong learning; Continuous skill development; Personalized learning pathways; Emphasis on learning how to learn	Corporate training programs; Online courses (MOOCs); Micro-credentialing; Emphasis on adaptability and self-directed learning.
Engine of progress	Technological improvements focused on production efficiency; Incremental changes	Continuous innovation (technological, social, organizational); Disruptive technologies; Rapid change cycles	Fast pace of technological change (AI, biotech); Startup culture; Importance of entrepreneurship; Shorter product life cycles.
Information flow	Controlled, top-down dissemination; Limited channels (print, broadcast)	Multi-directional, rapid flow; Abundant digital channels; User-generated content	Internet ubiquity; Social media dynamics; Real-time data availability; Challenges of information overload and verification.

Source: Compiled by the authors based on foundational theories of post-industrialism, the network society, and the knowledge economy [1], [9], [5], [28] and the established literature contrasting industrial and knowledge-based societal characteristics.

While these characteristics, as outlined in Table 1, define the ideal-type knowledge society and highlight its transformative potential, it is crucial to acknowledge that this concept is not without criticism. Webster (2014), for instance, questions the notion of a radical qualitative break between contemporary society and its predecessors, pointing instead to the continuity of underlying capitalist relations and the potential for technology to exacerbate, rather than alleviate, social inequality, particularly through unequal access to knowledge and technology – the persistent «digital divide». Critics such as Clarke (2019) and Zuboff (2022), raise significant concerns about the potential downsides accompanying these shifts, including heightened levels of surveillance enabled by digital technologies, the increasing commodification of knowledge transforming it into a private good rather than a public resource, and the emergence of new, subtle forms of control facilitated by algorithms and information architectures. Despite these valid critiques and inherent complexities, the knowledge society paradigm remains a crucial and indispensable analytical framework for understanding the fundamental dynamics and ongoing transformations shaping contemporary social, economic, and cultural life.

Conceptualizing information culture. Information culture is an integral component of the knowledge society. It can be defined as a system of shared values, beliefs, norms, attitudes, and behavioral practices that shape the relationship of members of a society (or organization, community) towards information: how it is created, sought, evaluated, organized, communicated, and utilized [7], [22]. It represents the «information consciousness» and «information behavior» of a social group.

Information culture is multidimensional and encompasses several interconnected aspects:

1. *Cognitive Aspect:* This covers people's knowledge, beliefs, and perceptions about information – its value, reliability, sources, methods of organization, and retrieval. It also includes the level of information literacy – the ability to effectively find, evaluate, and use information. This dimension shapes how individuals approach information tasks and judge the credibility of sources.
2. *Social (or Normative) Aspect:* This includes shared norms and rules of conduct regarding information: what is considered acceptable in terms of information sharing, privacy, copyright, plagiarism, and the ethics of data use. It defines expectations about how people should interact with each other concerning information, fostering trust or suspicion, collaboration or hoarding.
3. *Technical (or Material) Aspect:* This relates to the tools, technologies, and infrastructure used for working with information (computers, networks, software, databases), as well as the skills to master these tools. Technologies not only reflect but actively shape information culture by enabling or constraining certain practices. The usability and design of information systems influence user behavior and attitudes.
4. *Value Aspect:* This determines the importance attached to information within a given culture. *Is openness and knowledge sharing valued, or does a tendency towards control and secrecy prevail? How crucial are information accuracy and reliability considered?* These underlying values significantly influence information-related behaviors and policies.

In modern society, information culture manifests ubiquitously: from how we search for news and verify facts, to how organizations manage their knowledge assets, how scientists share research findings, and how

communication norms are established in online communities. It is dynamic and constantly evolving under the influence of technological innovations, economic shifts, and cultural changes [19]. Understanding the prevailing information culture is essential for designing effective information systems, promoting knowledge sharing, and fostering informed citizenship.

Impact of digitalization on information culture. Digital technologies – the internet, mobile platforms, social media, big data, artificial intelligence (AI) – have catalyzed profound changes in information culture. Their influence permeates every aspect of our interaction with information.

Information Creation and Dissemination. The traditional model, where information was created and distributed by a limited number of professional actors (media outlets, publishing houses, scientific institutions) through centralized channels, has been radically altered. Digital platforms have democratized the content creation process. The emergence of User-Generated Content (UGC) – blogs, social media posts, YouTube videos, Wikipedia articles – has led to an exponential increase in the volume of available information [11], [22]. Anyone with internet access can potentially become a publisher, broadcaster, or commentator. The phenomenon of «citizen journalism», where ordinary people capture and disseminate news from events using mobile devices, has challenged the monopoly of traditional media, offering alternative perspectives and real-time reporting. The speed of information dissemination has increased manifold due to the viral mechanisms of social networks and messaging apps. Information can spread globally within minutes. However, this ease and speed have a downside: reduced quality control, erosion of credibility standards, and the rapid propagation of misinformation, disinformation, and rumors. The lines between information producers and consumers are increasingly blurred, leading to the concept of the «prosumer». Algorithmic curation further complicates dissemination, prioritizing engagement often over accuracy or relevance.

Information Access. At first glance, digitalization has provided unprecedented access to vast amounts of information from around the world. Search engines, online archives, and digital libraries create an illusion of comprehensiveness and ease in finding necessary data. However, this access is mediated by complex algorithms that shape our information environment, often imperceptibly. Algorithms used by search engines, news aggregators, and social media platforms personalize content, aiming to show users what they deem interesting or relevant based on past behavior and inferred preferences. This can lead to the formation of «filter bubbles», where individuals primarily encounter information confirming their existing views, and «echo chambers», where similar opinions are amplified, limiting exposure to alternative perspectives [8]. This algorithmic curation can inadvertently or deliberately narrow horizons and reinforce biases. Furthermore, algorithms can exhibit bias (algorithmic bias), unconsciously or consciously reproducing and amplifying existing societal stereotypes and inequalities (e.g., in job search results, credit scoring, facial recognition) [20]; [21]. Thus, the apparent ease of access coexists with new forms of control, potential fragmentation of the information space, and the reinforcement of societal inequities. The persistent «digital divide» – inequality in access to technology and the skills to use it effectively – also remains a significant barrier, meaning that the benefits of enhanced access are not universally shared.

Information Consumption Patterns. The digital environment has also changed *how* we consume information. The constant stream of notifications, hyperlinks, and multimedia content fosters multitasking but often leads to reduced depth of concentration and fragmented attention. Research indicates a decline in average attention spans in the digital age [4]. We are conditioned to switch tasks rapidly, often at the expense of sustained engagement with complex information. A noticeable shift towards visual content (images, videos, infographics) is occurring, as it is perceived more quickly and easily than text. Textual information is often consumed superficially – through scanning and skimming rather than immersive, deep reading. This can hinder comprehension and critical analysis. The concept of the «attention economy» highlights that in an environment of information abundance, the user's attention becomes the primary scarce resource, fiercely competed for by content creators and platforms [18]. This incentivizes the creation of more eye-catching, clickable, but not necessarily high-quality or reliable content (clickbait). Information overload becomes a common problem, causing stress, anxiety, and difficulty in making well-informed decisions.

Impact of globalization of the information space

Parallel to digitalization, the globalization of the information space is unfolding. Thanks to the internet and satellite technologies, information easily transcends national borders, creating a global information sphere that presents both new opportunities and significant challenges. On the positive side, this globalization provides access to diverse sources of information and perspectives from around the world, contributing to broadened horizons and potentially greater cross-cultural understanding [12], [10]. It significantly facilitates international scientific collaboration by allowing researchers to share data and findings seamlessly across borders. Furthermore, it empowers global civic initiatives and activism, enables more efficient cross-border business operations, and fosters rich cultural exchange. Individuals can learn about events in distant parts of the planet almost in real-time, participate in global discussions on shared concerns, and form transnational communities based on shared

interests. This enhanced access to global knowledge resources can also act as a catalyst, spurring innovation and learning at the local level.

However, this same interconnectedness simultaneously generates several serious problems. One major concern is the threat of cultural homogenization, stemming from the dominance of content produced in a few global centers, primarily Western ones. This dominance can lead to the displacement of local languages, cultural traditions, and unique viewpoints, a phenomenon often described as «cultural imperialism». Yet, the process is not monolithic; the opposite trend of cultural hybridization or «glocalization» is also frequently observed, wherein global formats and ideas are adapted and integrated into local contexts, creating new, hybrid cultural forms [19], [24].

The actual outcome of these cultural flows is often complex, dynamic, and highly context-dependent. Another significant challenge intensified by globalization is the rapid, worldwide spread of misinformation and disinformation. False news, conspiracy theories, and deliberately manipulative content can propagate rapidly across national borders, exerting considerable influence on public opinion, political processes such as elections and international relations, and critical areas like public health, as starkly witnessed during global pandemics [2], [14]. Effectively combating this phenomenon is complicated by differing national legislations, language barriers, the sheer speed and scale of dissemination via global social platforms, and the inherent difficulty of verifying information in a complex global context. State-sponsored disinformation campaigns add a further layer of complexity to this challenging landscape. Finally, globalization can inadvertently lead to the erosion of vital local information ecosystems. Global platforms and news aggregators often draw audiences and advertising revenue away from local media outlets. This can weaken the ability of these local outlets to cover community issues thoroughly and provide quality, context-specific local information, potentially undermining local democracy and community cohesion. Consequently, critical questions arise regarding power dynamics and control over these global information flows, which are increasingly dominated by a handful of large technology corporations and certain state actors, thereby creating new forms of digital dependency and significant power imbalances on the global stage.

Synthesis

The information culture of contemporary knowledge society is shaped by the complex and often contradictory interplay of digital technologies and globalization. Digitalization democratizes content creation and provides seemingly effortless access, yet simultaneously generates problems of filter bubbles, algorithmic bias, and information overload, altering our cognitive habits. Globalization opens unprecedented opportunities for knowledge exchange and cross-cultural dialogue but carries risks of cultural homogenization, the global spread of disinformation, and the weakening of local information spaces.

Contemporary information culture is characterized by a series of paradoxes: we have access to more information than ever before, yet we may become more vulnerable to manipulation and fragmentation; we can instantly connect with people worldwide, yet risk isolation within our own information cocoons; technologies empower us to create and share knowledge, yet simultaneously create new forms of inequality and control. We witness both unprecedented individual empowerment through access and creation tools, and unprecedented potential for mass surveillance and manipulation.

Understanding this dynamic and multifaceted evolution of information culture is key to navigating the complex landscape of the modern knowledge society and to formulating strategies aimed at harnessing the benefits of new technologies while mitigating their risks. This requires fostering critical thinking, enhancing information and digital literacy across the population, and developing new ethical norms, governance structures, and regulations for interaction within the digital and globalized information environment. Adapting education, media policies, and individual practices to this new reality is an ongoing and crucial challenge for societies worldwide.

Conclusions. This theoretical analysis has explored the complex and dynamic interplay between the contemporary knowledge society, the evolving nature of information culture, and the pervasive impact of technological innovations. We have argued that digitalization and globalization are not merely external forces but are actively reshaping the core practices, values, and challenges associated with creating, accessing, evaluating, and utilizing information within modern societies. The study confirms that while technology offers unprecedented opportunities for knowledge access, collaboration, and communication, it simultaneously generates significant challenges, including information overload, the proliferation of sophisticated disinformation, persistent digital divides that mirror and amplify existing inequalities, novel threats to information security and privacy, and the complex, often opaque dynamics of algorithmically-driven information markets.

In addressing the aims set out in the introduction, this paper first conceptualized information culture within the knowledge society framework, demonstrating its multidimensional nature and sensitivity to digital and global forces. Second, it analyzed the profound influence of specific technological innovations on information creation, access, and consumption patterns, highlighting the growing prominence of visual culture. Third, the analysis underscored the crucial, evolving role of advanced literacies – encompassing critical information, media, and visual literacy – as essential competencies for individual empowerment and effective societal navigation in this complex

environment. Fourth, key challenges related to information security, data privacy, and the pressures on cultural identity within the globalized digital sphere were examined. Finally, these findings were synthesized to present a coherent theoretical perspective on the characteristics and paradoxes of contemporary information culture.

The scientific novelty of this work lies in its integrated theoretical synthesis, connecting concepts often treated separately – information culture, visual culture, diverse literacies (media, information, visual), and information security – as interdependent components dynamically shaped by technological innovation within the specific context of the globalized knowledge society.

Limitations of this purely theoretical approach include the lack of new empirical validation for the synthesized arguments. Future research should prioritize empirical investigations into the specific impacts of emerging technologies, particularly generative AI, on information culture practices and cognitive habits. Further essential work includes evaluating the effectiveness of different pedagogical approaches for developing advanced digital literacies across diverse populations, conducting cross-cultural comparative studies of information cultures in varying technological contexts, and examining the long-term societal consequences of algorithmic information curation and platform governance. Developing adaptive policy frameworks, ethical guidelines, and robust educational strategies informed by such research remains a critical task for fostering an inclusive, secure, and critically engaged knowledge society capable of harnessing technology responsibly.

Список використаної літератури

1. Bell D. Post-Industrial Society. In W. Blom, E. Karvonen, H. Melin, K. Nordenstreng, E. Puoskari, F. Webster & P. Webster (Eds.). *The information society reader*. London : Routledge, 2004. P. 86–102.

2. Bradshaw S., Campbell-Smith U., Henle A., Perini A., Shalev S., Bailey H., & Howard P. N. Country case studies industrialized disinformation: 2020 global inventory of organized social media manipulation. Oxford : Oxford Internet Institute, 2024. Retrieved from https://demtech.oii.ox.ac.uk/wp-content/uploads/sites/12/2021/03/Case-Studies_FINAL.pdf.

3. Brechko O., & Hutsuliak A. Digital technologies of social development. *Innovative economy,* 2022. 4. P. 136–143. doi: 10.37332/2309-1533.2022.4.19.

4. Carr N. *The shallows: how the internet is changing the way we think, read and remember*. New York : Atlantic, 2010.

5. Castells M. Informationalism, networks, and the network society: A theoretical blueprint. In M. Castells (Ed.). The network society: A cross-cultural perspective. Cheltenham : Edward Elgar, 2004. P. 3-45.

6. Clarke R. Risks inherent in the digital surveillance economy: A research agenda. *Journal of Information Technology*, 2019. 34 (1). P. 59–80. doi: 10.1177/0268396218815559.

7. Davenport E., Bergeron P., Ginman M., Marcoux Y., Sonnenwald D., Talja S., & Vatanen I. The concept of the source in a world of multiple channels. In *Proceedings of the 67th Annual Meeting of the American Society for Information Science and Technology (ASIST)* Vol. 41 (1). P. 567–568. Wiley : American Society for Information Science and Technology, 2004. doi: 10.1002/meet.1450410178.

8. Donis L. How filter bubbles and echo chambers reinforce negative beliefs and spread misinformation through social media. In *Debating Communities and Networks XII.* Retrieved from https:// networkconference.netstudies.org/2021/wp-content/uploads/2021/04/Donis_Conference-Paper.pdf.

9. Drucker P. F. Knowledge-worker productivity: The biggest challenge. *California Management Review*, 1999. 41 (2). P. 79–94. doi: 10.2307/4116598.

10. Dubel M. Impact of digitalization on achieving socio-political aspects of global sustainable development. *Political life*, 2024. 1. P. 151–157. doi: 10.31558/2519-2949.2024.1.21.

11. Dylko I., & McCluskey M. Media Effects in an Era of Rapid Technological Transformation: A Case of User-Generated Content and Political Participation. *Communication Theory*, 2012. 22 (3). P. 250–278. doi: 10.1111/j.1468-2885.2012.01409.x.

12. Dziukevych K. New advantages of international production in the context of digital globalization. In *Science and innovation of modern world: Proceedings of the 11th International scientific and practical conference*. London : Cognum Publishing House, 2023. P. 269-272.

13. Gorey R.M., & Dobat, D.R. Managing in the knowledge era. *The Systems Thinker,* 1996. 7 (8). P. 1–5. Retrieved from https://thesystemsthinker.com/wp-content/uploads/pdfs/070801E.pdf.

14. Jerónimo P., Amaral I., & Correia J. Disinformation studies: Global perspectives. *Journalism Practice,* 2023. 17 (10). P. 2079–2083. doi: 10.1080/17512786.2023.2253246.

15. Khaustova M. H. Human rights in information society in the context of globalization. *Law and Innovations*, 2021. 3 (35). P. 91–103.

16. Konstantyniuk S. American mass culture as a global instrument of influence. *Mediaforum: Analytics, Forecasts, Information Management*, 2022. 11. P. 219–234. doi: 10.31861/mediaforum.2022.11.219-234.

17. Kremen V. H., & Ilyin V. V. Presentation of visual literacy in the educational process and its explication in the culture of thinking. *Information Technologies and Learning Tools*, 2020. 75 (1). P. 4–12. doi: 10.33407/itlt.v75i1.3660.

18. Kubler K. Influencers and the attention economy: the meaning and management of attention on Instagram. *Journal of Marketing Management*, 2023. 39 (11–12). P. 965–981. doi: 10.1080/0267257X.2022.2157864.

19. Movchan K. Cultural aspects of managing modern libraries. *Philosophy and Governance*, 2024. 3–4. P. 37–45. doi: 10.70651/3041-248X/2024.3-4.05.

20. Noble S. U. *Algorithms of oppression: How search engines reinforce racism*. New York : New York University Press, 2018.

21. Noble S. U., Roberts S. T., Bui M., Brock A., & Snow O. Structural racism in tech: Social media platforms, algorithmic bias, and racist tech. In D. Christakis & L. Hale (Eds.), *Handbook of Children and Screens: Digital Media, Development, and Well-Being from Birth Through Adolescence*. Cham : Springer, 2025. P. 269-274. doi: 10.1007/978-3-031-69362-5_37.

22. Oliver G. Data science and the information professions: Challenges and opportunities. *Data and Information Management*, 2023. 7 (1), article number 100030. doi: 10.1016/j.dim.2023.100030.

23. Prihunov O. V. Modern problems of designing and implementing national information systems. *Information and society*, 2022. P. 21–24. Retrieved from https://jias.donnu.edu.ua/article/view/14541.

24. Rasevych L. Integrated course of studying literature (ukrainian and foreign) in the context of globalization and postcolonialism: opportunities and risks. *Pedagogical Education: Theory and Practice*, 2024. 37. P. 71–86. doi: 10.32626/2309-9763.2024-37-71-86.

25. Santos M. The «so-called» UGC: an updated definition of user-generated content in the age of social media. *Online Information Review*, 2022. 46 (1). P. 95–113. doi: 10.1108/OIR-06-2020-0258.

26. Tilikina N. Media, information and computer literacy as components of digital literacy. *Scientific Notes of Lviv University of Business and Law*, 2021. 29. P. 46–56. Retrieved from https://nzlubp.org.ua/index.php/journal/article/view/376.

27. Tulchinskiy P., & Gorbatiuk M. Impact of digitalization on development economic systems in the conditions of globalization. *Economic Synergy*, 2023. 1 (23). P. 57–65. doi: 10.53920/ES-2023-1-5.

28. Webster F. Theories of the Information Society (4 th ed.). London : Routledge, 2014.

29. Znagui Z. Examining factors influencing the emergence of a knowledge society: an explorative study. *Journal of e-Learning and Knowledge Society*, 2024. 20 (2). P. 28–41. doi: 10.20368/1971-8829/1135974.

30. Zuboff S. Surveillance capitalism or democracy? The death match of institutional orders and the politics of knowledge in our information civilization. *Organization Theory*, 2022. 3 (3). doi: 10.1177/26317877221129290

UDC 316.7

ТРАНСФОРМАЦІЯ ІНФОРМАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ ПІД ВПЛИВОМ ТЕХНОЛОГІЧНИХ ІННОВАЦІЙ

Юрій ГОРБАНЬ – кандидат культурології, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна
Оксана ОЛІЙНИК – кандидат культурології, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна

Актуальність статті полягає в теоретичному осмисленні трансформації інформаційної культури в суспільстві знань, що зумовлена прискоренням технологічних інновацій і цифровізації. *Мета дослідження* – виявити взаємовплив суспільства знань, інформаційної культури та технологічних інновацій. *Методологія дослідження* передбачає застосування концептуального аналізу та систематизації наукових джерел з дотичних гуманітарних і соціальних дисциплін, а також міждисциплінарного підходу, що поєднує ідеї соціології, філософії, культурології. Визначено, що технології не лише надають інструменти, але й фундаментально змінюють практики створення, поширення та інтерпретації знань, посилюючи роль візуальної культури та алгоритмічних систем. Глобалізація інформаційного простору створює умови як для безпрецедентного доступу до інформації, так і поширення маніпуляцій, посилення цифрового розриву. Встановлено, що ефективна навігація в цьому середовищі потребує розвинених компетенцій – не лише базової інформаційної, але й критичної медіа- та візуальної грамотності для протидії дезінформації та розуміння медіаефектів. Досліджено ключові загрози інформаційній безпеці на індивідуальному та суспільному рівнях, що виникають у цифровому середовищі, включаючи питання приватності даних і кібербезпеки. Окреслено динаміку сучасного інформаційного ринку, зокрема проблеми монополізації платформ та їхнього впливу на формування суспільної думки. Доведено, що стійкість інформаційної культури залежить від здатності суспільства критично осмислювати технологічні впливи та адаптувати соціальні інститути, розвиваючи механізми етичної рефлексії та відповідального використання технологій. Результати дослідження сприятимуть розробці освітніх стратегій і культурних політик для формування адаптивної та критичної інформаційної культури.

Ключові слова: візуальна культура; інформаційна культура; медіаграмотність; інформаційна грамотність; глобалізація інформаційного простору; інформаційна безпека; цифровізація; суспільство знань.

Стаття надійшла до редакції 5.03.2025
Отримано після доопрацювання 18.04.2025
Прийнято до друку 3.05.2025

НАПРЯМ «ДИЗАЙН»
Розділ І. ДИЗАЙН ЯК КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА

Part I. DESIGN AS A CULTURAL PRACTICE

УДК 7.01+7.05+7.036+7.038+316.77+111.852

ЕСТЕТИКА ВТРАТИ : ТРАНСФОРМАЦІЇ МЕМОРІАЛЬНОГО ПРОСТОРУУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Інна ПРОКОПЧУК – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну,
Національний лісотехнічний університет України, Львів
https://orcid.org/0000-0001-9353-2169
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.996
inna.prokopchuk@ukr.net
Юрій КАНТАРОВСЬКИЙ – старший викладач кафедри дизайну,
Національний лісотехнічний університет України, Львів
https://orcid.org/0009-0001-7988-6558
y.kantarovsky@nltu.edu.ua
Віктор ПРОКОПЕНКО – старший викладач кафедри дизайну,
Національний лісотехнічний університет України, Львів
https://orcid.org/0009-0001-2909-5483
v.prokopenko@nltu.edu.ua

Досліджено трансформацію меморіального простору у візуальному мистецтві та дизайні архітектурного середовища ХХ–ХХІ століть. Простежено розвиток художньо-дизайнерських стратегій – від античних сакральних структур і монументальності модернізму до сучасних концептуальних інтерпретацій, що апелюють до тілесного досвіду, афекту, тиші та матеріальності. Акцентовано на зміщенні семантичного акценту: від героїчної риторики – до інтимної скорботи, від фігуративності – до абстракції, від репрезентації – до емпатійного залучення. Показано як меморіал перестає бути носієм наративу і перетворюється на простір співприсутності, де архітектура слугує медіатором пам'яті. Розглянуто знакові приклади постмеморіальної архітектури – Меморіал Голокосту в Берліні (арх. П. Айзенман), Меморіал 9/11 у Нью-Йорку (арх. М. Арад), Єврейський музей у Берліні (арх. Д. Лібескінд) – як втілення архітектури втрати, побудованої на принципах мінімалізму, інсталяційної структури, монохромності та безсловесної присутності. Зосереджено увагу на українському контексті після 2014 року: досліджено нові форми комеморації, зумовлені війною, процесами декомунізації та активізацією громадянських ініціатив. На прикладі Меморіалу Героям Небесної Сотні у Львові, Стіни пам'яті в Києві, об'єктів у Бучі та Ірпені виявлено зрушення до етичного, делікатного простору вшанування. Визначено концептуальні засади проєктування українського Марсового поля як відкритого середовища пам'яті та гідності. Обґрунтовано, що сучасний меморіал стає живою формою публічного діалогу, простором тиші й рефлексії, що не нав'язує, а надає можливість пам'ятати. У цьому – нова парадигма культури пам'яті посттравматичного суспільства.

Ключові слова: меморіал, візуальне мистецтво, дизайн просторового середовища, естетика втрати, символічний простір, культура пам'яті, публічне мистецтво.

Постановка наукової проблеми. Упродовж ХХ–ХХІ століть меморіальний простір зазнав суттєвої трансформації – від монументальних структур із риторикою тріумфу до концептуальних середовищ, що апелюють до індивідуального досвіду втрати. Сучасний меморіал у візуальному мистецтві та дизайні постає як інструмент етичного мовчання, співпереживання та глибокої культурної рефлексії. Він формується не лише архітектурними рішеннями, а й засобами дизайну просторового середовища: ритмікою, матеріалом, абстракцією, порожнечею, тактильністю. Це зумовлює потребу переосмислення меморіального простору не як виключно архітектурного об'єкта, а візуально-дизайнерської форми, що об'єднує естетику втрати, символіку скорботи та афективну взаємодію з глядачем.

Попри зростання міжнародної зацікавленості до теми меморіалізації, в українському науковому полі бракує системного аналізу меморіалів як феномену сучасного дизайну і публічного мистецтва. Значна частина публікацій зосереджена на історико-архітектурному аналізі або загальногромадянських аспектах комеморації, залишаючи поза увагою візуальну мову пам'яті, семіотику втрати, ритм простору, мінімалістичні композиції та роль матеріальності у створенні емоційного ефекту. Саме дизайн дозволяє виявити нові засоби меморіального висловлювання – через бетон, воду, корозію, відсутність образу, звуку чи наративу. Водночас мистецтвознавчий аналіз дає

© Прокопчук І., Кантаровський Ю., Прокопенко В., 2025 р.

змогу побачити не лише функціональну або символічну роль меморіалу, а й його специфічну здатність до емоційного програмування – тобто продукування досвіду через форму, масштаб, матеріальність і темпоральність.

У межах дослідження розглянуто феномен естетики втрати як ключову парадигму новітньої меморіальної культури. Проаналізовано розвиток візуальних підходів – від фігуративного монументалізму до інсталяційного простору співпереживання (меморіали П. Айзенмана, М. Арада, Д. Лібескінда тощо). У статті порівнюються меморіальні концепції різних історичних періодів – від сакральних поліцентричних просторів античності до модерністських некрополів XX століття та авангардних архітектур пам'яті, що стали осердями постпам'яттєвого досвіду в умовах масових втрат. Звернено увагу на терміни «архітектура пам'яті», «дизайн скорботи», «естетика тиші», що формують сучасний теоретичний апарат аналізу.

Актуальність проблематики зумовлена новими викликами в Україні. Повномасштабна війна породжує нову потребу у створенні простору національної пам'яті – українського Марсового поля, яке повинно відповідати не імперському канону, а новій етиці скорботи й людяності. Постає виклик: як візуалізувати пам'ять про війну без риторики звеличення, як втілити тишу, втрату, людську гідність у мистецькій формі, здатній витримати випробування часом? Саме на ці питання спрямовано дане дослідження, що поєднує мистецтвознавчий аналіз, естетичну класифікацію та культурологічне осмислення сучасного меморіального простору як форми духовної присутності в часі історичного зламу.

Наукова новизна дослідження полягає в міждисциплінарному аналізі трансформації меморіального простору в культурі XX–XXI століть крізь призму естетики втрати, тиші, порожнечі й афекту, який поєднує підходи мистецтвознавства, дизайну та візуальної культури. Уперше в українському науковому дискурсі розглянуто меморіал не як винятково архітектурну форму, а дизайнерське та візуальне середовище, що структурує емоційний досвід глядача. Меморіал аналізується як простір етичної присутності, що відмовляється від риторичного героїзму на користь персоналізованої скорботи, абстрактної композиції й матеріального мінімалізму.

Унікальність дослідження також полягає в акценті на семіотиці матеріалу, ритмі простору, ролі відсутності, корозії, води й бетону як засобів візуальної комунікації пам'яті. Здійснено аналіз ключових прикладів сучасної меморіальної архітектури (Меморіал жертвам Голокосту в Берліні, Меморіал 9/11 у Нью-Йорку, Єврейський музей у Берліні), а також українських меморіальних практик після 2014 року – Меморіалу Героям Небесної Сотні у Львові, Стіни пам'яті у Михайлівському монастирі, майбутнього меморіалу в Бучі та Меморіалу «На щиті» в Ірпені.

Уперше обґрунтовано концептуальні засади осмислення потенційного українського Марсового поля як простору гідності, відкритої структури пам'яті та посттравматичної етики. Запропоновано розглядати сучасний меморіал як форму візуального мислення і дизайнерської артикуляції історичного досвіду, що формує нову культуру співпереживання та духовної присутності в публічному просторі.

Мета дослідження: виявлення естетичних засад трансформації меморіального простору у візуальному мистецтві та дизайні XX–XXI століть крізь призму естетики втрати, а також обґрунтування підходів до формування сучасного українського меморіалу як відкритого простору пам'яті, тиші та співпереживання.

Методологічна основа ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує методи мистецтвознавчого аналізу, культурологічної інтерпретації, візуальної герменевтики, семіотики образу та феноменології простору. Основну теоретичну опору становить понятійний апарат сучасної естетики, зокрема концепти «естетики втрати», «архітектури афекту», «етики тиші», «архітектури досвіду» та «порожнечі», сформульовані у працях Френсіс Єйтс [36], Джеймса Янга [37], Жана-Франсуа Ліотара [28], Пітера Айзенмана [15–18], Даніеля Лібескінда [26; 27] та інших дослідників постмеморіального мистецтва. У роботі застосовано історико-хронологічний метод для реконструкції еволюції меморіального простору – від сакрально-ритуальних форм античності до сучасних інсталяційних об'єктів XX–XXI століття. Порівняльний аналіз дозволив зіставити західноєвропейські й українські приклади меморіалізації, виявити зміну естетичних стратегій: від фігуративної репрезентації до мінімалістського афекту, від наративу – до емоційної присутності.

Феноменологічний підхід дав змогу простежити як матеріал, ритм, масштаб, текстура й структурна відсутність формують тілесний досвід скорботи, дезорієнтації або надії. Застосування герменевтичного аналізу дозволило інтерпретувати меморіал як візуально-етичний простір, відкритий до індивідуального прочитання й емоційного залучення.

Такий методологічний підхід виявився особливо продуктивним у контексті сучасної української культури пам'яті, що формується в умовах війни. Він уможливлює осмислення меморіалу не як ідеологічного інструмента, а динамічного середовища, що фіксує нову етику співприсутності, втрати та національного сумління.

Аналіз останніх досліджень. У сучасному гуманітарному дискурсі дослідження меморіальних просторів охоплює широкий спектр підходів – від філософії пам'яті до візуальної культури, архітектури та просторового дизайну. Особливої актуальності набувають студії, присвячені механізмам міжгенераційної трансляції травматичного досвіду, зокрема у формі візуальних і просторових практик. Одним із ключових концептів, що сформував парадигму сучасного розуміння пам'яті, є поняття «постпам'яті» (*postmemory*), уведене Маріанною Гірш у 1990-х роках. Воно описує тип культурної пам'яті, що виникає у поколінь, які не були безпосередніми свідками травматичних подій, але засвоюють їх через родинні наративи, образи та мовчання. У праці «The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust» [22] М. Гірш демонструє як візуальні медіа, зокрема фотографія, література і архітектура, стають носіями вторинного, але глибоко емоційного переживання минулого. Саме в цьому контексті аналізуються новітні меморіальні практики як простори не стільки репрезентації, скільки афективного співпереживання.

На цій основі формується коло дослідників, чия увага зосереджена на теоретичному осмисленні пам'яті у візуальному мистецтві. Сучасні західні студії, зокрема дослідження Лаури Коломбо [12, 13], Крістіни Маршалл [29, 30], Марії Сімао [31, 32] зосереджуються на аналізі посттравматичних меморіалів як інструментів візуальної етики й афективного впливу. У центрі уваги цих праць – меморіал як процес, не лише як об'єкт, де провідним стає не образ, а просторове співпереживання.

Дослідження меморіальних просторів у сучасному гуманітарному дискурсі охоплює широкий спектр підходів – від філософії пам'яті до візуальної культури та архітектури. У міжнародній традиції знаковими залишаються праці Джеймса Янга, який запропонував концепт «меморіалу без наратора» – простору, що не фіксує подію буквально, а створює умови для її суб'єктивного переживання [37]. Британська історикиня Френсіс Єйтс, дослідниця мистецтва пам'яті, вивчає механізми риторичних і мнемонічних традицій, що впливають на символіку сучасних форм вшанування історичного досвіду [36]. Ідеї Пітера Айзенмана, Даніеля Лібескінда, Бернара Чумі – архітекторів «дизайну скорботи» – знайшли втілення в меморіалах, де переважає не образ, а тиша, ритм, матеріал, «відсутність присутності» [15-18, 26, 27, 35]. Видання зазначених авторів є фундаментальними для вивчення теорії та сучасної критики архітектури пам'яті, особливо в контексті мінімалістичних стратегій і постмеморіального досвіду. У цих працях поданий глибокий аналіз архітектурних форм та їхньої взаємодії з пам'яттю, часом і культурним контекстом.

У сучасних західних студіях також виокремлюються праці Лаури Коломбо [12, 13], Крістіни Маршалл [29, 30], Марії Сімао [31, 32], які аналізують мінімалістські та посттравматичні меморіали як інструменти візуальної етики і афективного впливу. У центрі уваги – комеморація як форма культурної терапії, де важливим є не лише об'єкт, а процес співпереживання.

У межах українського наукового поля помітно зростає інтерес до аналізу комеморативних практик в умовах новітньої історії. У праці В. Ільницького та Р. Царика [4] здійснено аналіз увічнення пам'яті загиблих захисників України у війні з росією, де акцентовано на зміні парадигми: від героїко-монументального пафосу – до інтимної скорботи, персоніфікації втрати та локальних ініціатив. Дослідниця І. Ковальська-Павелко у праці «Мілітарні комеморативні практики як складова історичної пам'яті українського народу про Другу світову війну» [5], аналізує різнорівневу структуру мілітарної комеморації – від локальної родинної ініціативи до централізованих державних проєктів. Комеморація розглядається як механізм «винайдення традиції», що, водночас, виконує функцію символічної консолідації та вибіркового забуття. Важливими є спостереження щодо переходу від ідеологізованої пам'яті до тілесно-ритуальних, персоналізованих форм скорботи. Меморіал постає як візуальний текст, у якому закріплено колективний досвід війни через матеріальні об'єкти, ритуальні дії, медіалізацію та інституційну репрезентацію.

Доповненням до цього дискурсу є публікація Н. Власенко, І. Устінової [1], зміст якої висвітлює ландшафтно-планувальні засади організації військових кладовищ у міжнародному порівняльному контексті (Греція, Південна Корея, США, Швеція) та актуалізує потребу створення Національного військового меморіального кладовища в Україні як мультифункціонального простору. Це дослідження посилює ідею про те, що сучасний меморіал – це багатофункціональний простір, де поєднуються ритуальна, сакральна, культурно-освітня та терапевтична функції.

Важливий аналітичний внесок у розуміння візуально-комунікативної структури публічного простору представлено в працях Т. Гундорової [2], О. Забужко [3], Ю. Лисенка [6], І. Ліхового [7].

Попри окреслену багатовекторність підходів, досі недостатньо осмисленими залишаються як мистецтвознавчий, так і дизайнерський виміри меморіального простору: пластичні метафори, візуальна риторика тиші, афективна структура композиції, а також дизайн середовища як носія смислових і комеморативних наративів. Це дослідження покликане заповнити цю прогалину, запропонувавши естетичний аналіз простору пам'яті у XX–XXI століттях як художньої форми співпереживання та історичної відповідальності.

Виклад основного матеріалу. Меморіальні практики сягають давнини, де ритуал смерті нерозривно пов'язаний з архітектурною формою – від єгипетських пірамід до римського Campus Martius[1]. У Середньовіччі пам'ять зосереджувалась переважно в сакральних спорудах – церквах, монастирях, каплицях, де релігійна символіка ставала головним медіатором зв'язку між минулим і вічністю. З настанням доби модерну, починаючи з доби Просвітництва, зміщуються акценти: меморіал дедалі частіше фіксує не лише перемогу, а й жертву, відчуття втрати та незавершеності. Особливо виразно ця зміна простежується після Першої світової війни, коли постає новий концепт – «поля честі», як, наприклад, у меморіалі Менеських воріт в Іпрі[2], а Арлінгтонське кладовище в США[3] задає інституційну модель некрополя-пантеону. Змінюється сам фокус меморіальної політики: від звеличення переможця – до пам'яті про загиблих, де індивідуальна втрата стає основним етичним орієнтиром.

Із початком доби модернізму формуються нові засади меморіальної архітектури, що виникає на тлі радикального перегляду естетичних і соціальних функцій мистецтва. Модерністські проєкти прагнули подолати надмірну риторичність традиційних монументів, натомість акцентуючи на аскетизмі форми, універсальності символіки та експресивності простору, що детально аналізує Адріан Форті у власному дослідженні архітектурної лексики [20].

Одним із найрадикальніших візій пам'яті в межах модернізму можна розглядати концепцію архітектонів К. Малевича. Створені у 1923–1926 роках, ці абстрактні, об'ємні композиції втілюють ідею «сліпої архітектури» – без функції, адресата чи ідеології, але з потужним естетичним жестом. Архітектони мислилися як метафізичні пам'ятники нового часу, де об'єм і білий простір стають візуалізацією самого принципу пам'ятання – без імен, без подій, лише як трансцендентний стан. У цьому аспекті вони виступають передвісниками постмеморіальних практик XX століття, відкриваючи можливості абстрактного осмислення пам'яті через архітектурну форму [9].

Якщо архітектони К. Малевича унаочнюють радикальний прорив до безпредметної візуальної мови, то надгробний пам'ятник К. Бранкузі «Поцілунок» (1908 р., Монпарнас, Париж) демонструє синтез абстрактної форми та метафоричної ясності: лаконічна кубічна структура втілює стан єдності, тиші та втрати. Такий принцип знаходить продовження в архітектурі Ле Корбюзьє – зокрема, в меморіалі журналістові і діячу Французького опору Габріелю Вайяну-Кутюр'є (1938 р.), в якому архітектор поєднав чисту геометрію куба – архетип модерністської архітектури – з мінімалістичними рельєфами: рука, обличчя, книга. Ці символи не описують біографію, а втілюють універсальні ознаки людяності – жест, пам'ять, знання. Таким чином, відбувається трансформація абстракції у знаки пам'яті: не через фігуративне зображення, а через матеріалізовану тишу простору, де символ стає фіксатором сенсу [11].

Меморіал Вайяну-Кутюр'є переконливо демонструє, що архітектура модернізму не є антипам'яттю, як її іноді трактували критики, а, навпаки, здатна створити простір глибокої медитативної пам'яті, де головну роль відіграє взаємодія форми, матеріалу та символічного гравітаційного центру. Тут замість наративу – атмосфера, замість літературного посилу – структурна експресія [14].

У цьому ж векторі розвитку нефігуративної комеморації виразно окреслюються окремі роботи Василя Єрмилова, провідного представника українського авангарду 1920–1930-х років. Хоча його твори не є меморіалами у традиційному сенсі, вони демонструють комеморативний потенціал абстрактної форми, характерний для модерністського мислення про пам'ять. У проєкті агітаційно-рекламної установки-трибуни (1927 р., Харків) куб виступає композиційним ядром як ідеологічний постамент, де можна прочитати інтенцію створення нового колективного простору пам'яті – щоправда, у формі революційної утопії, а не скорботи. Проте, в контексті переосмислення історичних травм XX століття, цей об'єкт може бути прочитаний ретроспективно – як носій пам'яті епохи, що себе міфологізує.

Характерним для пізнього періоду творчості В. Єрмилова є проєкт пам'ятника «Голові земної кулі» (1965 р.), присвячений поету Велимиру Хлєбнікову[4], що демонструє виразне комеморативне спрямування. Червоний куб у цій композиції слугує постаментом для сфери – форма цілковито авангардна, проте її символіка функціонує як візуальний код пам'яті і несе в собі потужний меморіальний підтекст. У цій комбінації прочитується не лише синтез геометричних первнів, але й візуалізація утаєної комеморації – інтимної, концептуальної, позбавленої риторичності.

Куб у цьому проєкті набуває функції «гравітаційного центру» сенсу, подібно до ролі, яку він відіграватиме у пізніших меморіалах мінімалістського зразка [8; 353]. Саме тому трактуємо зазначені роботи В. Єрмилова як передчуття модерністської концепції пам'яті, в якій форма не репрезентує подію, а створює умови для внутрішнього переживання пам'яті, співприсутності та зосередженості.

Зрештою, ця естетична лінія демонструє формування особливого типу архітектурного знаку – вільного від фігуративності, але насиченого символічною напругою, – у якому меморіал постає не як жанр, а як візуальна стратегема пам'яті. Вона реалізується через геометричні архетипи – куб, сферу, вертикаль – і матеріальні властивості, такі як маса, тиша, порожнеча, гравітація. Особливо показовим є

кам'яний або бетонний куб, що поступово набуває статусу архетипу меморіалу нової доби. У ньому концентруються уявлення про замкненість, непроникність, внутрішню напругу, пам'ять втілюється не через наратив, а через відчутну присутність форми, що викликає стан зосередженості й співприсутності.

У цьому сенсі модерністські проєкти Ле Корбюзьє – поряд з експериментами Бранкузі та раннього авангарду – заклали основи тієї концепції пам'яті, яка у другій пол. XX століття знайде розвиток у творчості Пітера Айзенмана, Даніеля Лібескінда, Майї Лін та інших авторів меморіальної архітектури. Вони розвиватимуть схожі ідеї негативної форми, емпіричного переживання й просторового афекту, протиставляючи їх риторичній, фігуративній або дидактичній традиції попередніх епох.

Такий мотив послідовно прочитується у скульптурі Тоні Сміта «Die» (1962 р., виконана 1968 р.) де чорний сталевий куб розміром 6×6×6 футів (≈183 см із кожного боку). Ця форма, радикально редукована до ідеальної геометрії, стає водночас глухою масою та філософською метафорою. Назва «Die» містить багатозначний підтекст: з одного боку, це «гральний кубик» (*die*), з іншого – «померти» (*to die*), що додає роботі екзистенційного резонансу. Як зауважував сам Т. Сміт: «шість футів – це вже натяк на приготування. Шестифутова коробка. Шість футів під землею» [33]. В інтерпретації Гела Фостера «Die» постає як «негативна форма», що викликає напружене тілесне сприйняття, відчуття ваги, глухоти, непроникності [21; 144–147], – тобто саме ті характеристики, які пізніше стане втілювати мінімалістська меморіальна архітектура другої пол. XX століття.

Скульптура «Die» не репрезентує жодної події, імені чи історії – вона втілює досвід: гравітацію, паузу, просторову присутність, що нав'язують глядачеві стан зосередженості, внутрішньої тиші й потенційної втрати. У цьому сенсі Тоні Сміт формує не лише матеріальну форму, а й естетичну передумову для концептуальної трансформації пам'яті [34]. Його «Die» резонує з пізнішими проєктами Пітера Айзенмана, Майї Лін і Даніеля Лібескінда, стаючи предтечею архітектури постпам'яті, де пам'ять постає не як оповідь, а як простір афекту, етичного напруження й безмовної присутності.

Цю лінію продовжує Даніель Лібескінд у проєкті Єврейського музею в Берліні (1999 р.), де архітектура формує геометрію розриву, травми та болю. Ламані лінії, порожні шахти, скошені прорізи перетворюються на візуально-просторові фігури втрати, а сам музей діє не як символ, а як середовище переживання відсутності [27; 216–220].

У цьому контексті кубічні та геометризовані форми функціонують не як традиційні пам'ятники подіям, а як перформативні простори, що транспортують стан – болю, ізоляції, часової петлі. Це архітектура, у яку не лише дивляться, – у неї входять, її проживають, у ній залишаються в напруженому стані сприйняття. Вона не ілюструє минуле, а матеріалізує пам'ять: простір як присутність, структура як тиша, матеріал як травма.

Цей перехід супроводжується зміною матеріального коду меморіальних об'єктів: на зміну традиційним фігуративним композиціям приходять лаконічні, абстрактні форми, що апелюють не до ідеологічної наративності, а до внутрішнього досвіду глядача. Усе частіше використовуються бетон, сталь, темний камінь, вода, порожнеча – матеріали, які символізують не тріумф, а травматичність, вагу пам'яті, її відкритість до інтерпретацій.

Сучасна архітектура пам'яті тяжіє до відмови від риторики, фігуративності та пафосу. Жан-Франсуа Ліотар досліджував, яким чином мистецтво може передавати досвід, що виходить за межі традиційної репрезентації. Він наголошував, що трагічне не піддається повній репрезентації – його можна лише пережити [28; 66].

Ця ідея особливо актуальна в контексті сучасної архітектури пам'яті, де меморіали, такі як Меморіал жертвам Голокосту в Берліні (арх. Пітер Айзенман) та Меморіал 9/11 у Нью-Йорку (арх. Майкл Арад у співпраці з ландшафтним архітектором Пітером Вокером), створюють простори для особистого переживання та рефлексії, а не лише символічного представлення подій.

Меморіал знищеним євреям Європи (Holocaust-Mahnmal) у Берліні відкритий у 2005 році і є одним із найяскравіших прикладів постмеморіальної архітектури початку XXI століття. Меморіал уникає фігуративності, традиційної символіки або наративних панелей. Він складається з 2711 бетонних стел (візуальна алюзія на надгробки), розміщених у суворій сітці на площі 19 тис. м². Висота стел варіюється: від кількох сантиметрів до понад чотирьох метрів. Це створює ефект дезорієнтації та ізоляції, особливо коли глядач занурюється вглиб бетонного лабіринту, де відвідувач втрачає контроль над тілом, орієнтацією, світлом.

П. Айзенман – представник деконструктивізму в архітектурі, але в цьому проєкті простежується вплив мінімалізму. Стели не містять жодних написів, орнаментів чи конкретних образів. Їхня монохромність і повторюваність створюють відчуття безкінечної структури, де індивідуальність зникає в ритмі маси – як алюзія на втрату імен і особистої присутності у трагедії Голокосту. З огляду на мистецтвознавчий дискурс, меморіал варто розглядати як пластичну метафору, у якій форма стає мовою

пам’яті. Можна провести паралель із концепцією негативного простору в скульптурі: тут не предмети «говорять», а порожнеча між ними [24]. Простір між стелами постає як поле інтерпретації – роздумів, страху, пам’яті. Архітектура діє не як об’єкт споглядання, а як афективне середовище, що провокує переживання втрати, дезорієнтації та емоційної напруги. Її сувора геометрія не чинить безпосереднього тиску, але створює враження гнітючої порожнечі, що резонує з досвідом травми. Саме в цьому проявляється вплив ідей Джеймса Янга, який визначав меморіальну архітектуру як «текст без наратора» – простір, де пам’ять промовляє через форму, а не через оповідь [37].

Глядач – не пасивний спостерігач, а учасник процесу, що в буквальному сенсі входить у меморіал, занурюється в нього, взаємодіє з простором через тіло. Залежно від маршруту, погоди, часу доби – досвід змінюється. Така тілесна залученість змушує переосмислити межу між індивідуальним і колективним спогадом. Розташування меморіалу – в самому центрі Берліна, неподалік від Бранденбурзьких воріт – акцентує на його політичному значенні. Це не лише пам’ятник жертвам, а й моральна заява про відповідальність сучасного суспільства перед минулим. Попри потужний емоційний вплив, меморіал викликав чимало дискусій. Його безособовість і відсутність конкретики (ні імен, ні історичних фактів) дехто вважає відчуженою естетизацією трагедії. Водночас саме така універсальність дозволяє уникнути тривіалізації та стереотипів.

Меморіал 9/11 (11 вересня) в Нью-Йорку – це площина втрати, в яку стікає вода. Простір говорить не через образ, а через тишу. Бронзові плити з іменами – єдиний наратив, інше залишене глядачу. Це типовий приклад «архітектури порожнечі», про яку пише Даніель Лібескінд: архітектура має не розповідати, а дозволити згадати [26]. Матеріал – це сенс: бетон означає вагу, вода – очищення, корозія – рани [10]. Ці об’єкти не розповідають історію, вони дають змогу її пережити.

Парадигма пам’яті, яку формує сучасна архітектура меморіалу, орієнтована не на звеличення, а на співпереживання. Як зазначає Ф. Йейтс, ще з античності пам’ять функціонувала як структура, що вимагала просторової фіксації – від риторичних «mnemosyne»[5] до урбаністичних «місць пам’яті» [36]. Проте в XX столітті відбувається зсув: пам’ять перестає бути фіксованою і набуває динамічного, досвідного характеру – як це окреслив Бернард Чумі у концепції «архітектури подій» [35]. Меморіал стає середовищем досвіду, а не лише формою.

Аналіз європейських та американських меморіальних практик дозволяє сформувати методологічну основу для осмислення українських трансформацій після 2014 року, які хоч і мають локальну специфіку, однак вписуються в загальні тенденції переосмислення публічної пам’яті.

Знаковим прикладом нової мови української меморіальної архітектури є Меморіал Героям Небесної Сотні у Львові, реалізований у 2019 році за проєктом архітектурної студії MIstudio. Об’єкт поєднує мінімалістичну естетику, чисті лінії та стриману матеріальність (корозійна сталь, бетон, природний ландшафт), формуючи простір скорботи та гідності. Центральним елементом є стіна пам’яті з прорізами, що символізують простір між життям і смертю, а також шлях світла – образ надії. Відмова від фігуративного зображення та пафосних форм дозволяє глядачеві самостійно інтерпретувати простір через тілесний і емоційний досвід. Меморіал втілює принципи просторової емпатії та естетики втрати, де тиша, відкритість і матеріал стають носіями пам’яті.

Стіна пам’яті загиблих за Україну, розташована на стіні Михайлівського Златоверхого монастиря в Києві, демонструє зовсім інший – горизонтальний, інклюзивний – підхід до комеморації. Це не архітектурний проєкт у класичному сенсі, а тривалий процес народної пам’яті, ініційований громадою та підтриманий духовенством. Стіна містить портрети загиблих, особисті речі, лампадки, імена, що постійно оновлюються. Така форма меморіалізації апелює не до уніфікованої траурної естетики, а до живого досвіду втрати, де кожен портрет – не лише фіксація загиблого, а й емпатичний контакт із глядачем. Стіна пам’яті функціонує як візуальний архів війни та простір колективного жалобного ритуалу, що утримує зв’язок між індивідуальним болем і національною свідомістю.

Показовим для сучасного підходу до дизайну меморіального простору є проєкт майбутнього меморіалу в Бучі, обраний у результаті відкритого архітектурного конкурсу у 2023 р. Головна архітектурна форма – перевернута конструкція, що символізує обернене, зламане життя містян, які пережили окупацію, насильство, втрати. Центральний коридор занурюється під землю і поступово веде назад до світла, утворюючи метафоричну траєкторію переживання травми: від темряви до просвітлення. Такий просторовий сценарій актуалізує концепт «архітектури досвіду», де дизайн структурує емоційний шлях відвідувача, перетворюючи його на співучасника колективної пам’яті.

Ще одним прикладом локальної, але глибоко символічної форми меморіалізації є Меморіал «На щиті» в Ірпені, відкритий у 2023 р. Центральним образом композиції є хлопчик, що тримає в руках орден свого загиблого батька-воїна. Цей скульптурний жест втілює ідею передачі пам’яті між поколіннями, а також символізує формування громадянської відповідальності у дітей війни.

Візуальна мова цього меморіалу поєднує емоційну відкритість і фігуративність, але при цьому зберігає стриманість і локальну інтонацію. Такий проєкт ілюструє як у сучасній Україні пам'ять набуває персоналізованих форм, де домінує не ідеологія, а людський жест.

Після 2014 року в Україні відбувається глибока трансформація культури пам'яті, що відображає перехід від монументальної риторики до інтимних, емпатичних форм вшанування. Як зазначають В. Ільницький і Р. Царик, сучасні пам'ятники захисникам України тяжіють до символічної стриманості, уникають фігуративного пафосу, натомість актуалізують емпатію, тишу та персоніфіковану втрату [4]. Така естетика виявляється як у тимчасових, так і постійних формах поховань, урбаністичних об'єктах вшанування, що нерідко постають з ініціатив родин, волонтерів і місцевих громад.

Подібні трансформації відбуваються на тлі декомунізаційних процесів, розпочатих в Україні після 2015 р. Згідно з дослідженням, опублікованим у журналі Baltic Region, декомунізація включала масовий демонтаж радянських та російських пам'ятників, що стало елементом політики пам'яті України. Цей процес спрямований на усунення символів тоталітарного минулого та формування нової національної ідентичності [19].

Водночас, у Центральній Україні, зокрема в Полтавській області, спостерігається активність звичайних громадян у створенні меморіалів загиблим у російсько-українській війні. Втім, дослідження Н. Ковальської демонструє, що ці ініціативи мають низовий характер, виникають без участі держави та спрямовані на збереження пам'яті про загиблих для майбутніх поколінь [25].

Паралелі з європейськими процесами меморіалізації дозволяють глибше зрозуміти формування універсальних засад культури пам'яті. У статті І. Ковальської-Павелко окреслено структуру мілітарних комеморативних практик у контексті історичної пам'яті українського народу про Другу світову війну [5]. Авторка визначає комеморацію як спосіб символічної трансляції єдності спільноти через ритуали, місця пам'яті, медіальні та матеріальні об'єкти. Водночас комеморація виконує функцію вибіркового забуття, підпорядковуючи минуле цілям сучасної ідентичності.

Такий погляд корелює з концепцією «винайдення традиції», запропонованою Еріком Гобсбаумом і Терренсом Рейнджером. У межах цієї теорії автори обґрунтовують, що процес ритуалізації пам'яті виконує не стільки функцію збереження історичної тяглості, скільки слугує інструментом формування нових ієрархій цінностей, які легітимізують актуальні політичні та ідентичні наративи [23]. Так звані «традиції», що виникають у відповідь на соціальні та модернізаційні злами, виконують функцію символічного регулювання колективної пам'яті. У такому контексті меморіал слід розглядати як активного агента культурної політики, здатного не лише репрезентувати минуле, але й проєктувати його інтерпретаційні рамки.

У XXI столітті характер цієї політики зазнає помітної трансформації. Як зазначає Андреас Гюйссен, сучасна культура пам'яті відходить від монументального і дидактичного, натомість тяжіючи до форм, що сприяють індивідуальному досвіду, емпатії та роздумам [24]. Візуальна риторика змінюється: фігуративність поступається просторовим і тактильним жестам, у яких пам'ять не артикулюється буквально, а виявляється в тиші, тіні, матеріалі. Вона втілюється у фактурі каменю, у зануренні в простір, у зміненому ритмі сприйняття. Як слушно підкреслює Дж. Янг, «чим менше говорить пам'ятник, тим більше говорить пам'ять [37; 45].

Сучасні меморіали не повинні інструктувати – вони повинні бути мовчазними. У цьому полягатиме їхня сила. Це проявляється також у неінституційних практиках пам'яті – від стел на місцях загибелі до цифрових меморіалів. Подібні форми є виявом «пам'яті знизу» – альтернативної офіційній наративізації. Саме такий тип пам'яті зберігає індивідуальне бачення трагедії, яке часто витіснене масовими репрезентаціями.

У контексті України актуалізація теми Марсового поля стосується не лише майбутньої форми меморіалу, а й трансформації мови публічної пам'яті. Йдеться про потребу в дискурсі гідності, тиші й присутності, вільному від пропагандистського героїзму. Меморіал нового покоління – це не тріумф, а відповідальність. Його матеріальність – бетон, камінь, вода, ландшафт; його структура має бути відкритою, а функція – сприяти співпереживанню. На думку авторів дослідження, дизайн меморіалів нового покоління покликаний втілювати пам'ять не через героїчну риторику, а через форму, що сприяє тиші, присутності та емпатії – не «величати», а «пам'ятати».

Кожен меморіал – це не лише матеріальний слід події, а й культурна формула, що втілює у собі світогляд доби, яка його створила. Архітектурна мова меморіалів завжди говорить більше, ніж здається на перший погляд: у виборі форми, матеріалу, локації та масштабу закодовані уявлення про пам'ять, про втрату, про національну або колективну ідентичність. У цьому процесі ключову роль відіграє дизайн – саме він структурує емоційне і просторове сприйняття пам'яті, визначаючи, як ми входимо в контакт із минулим. Меморіал – це своєрідний жанр простору, що фіксує не лише подію, а й спосіб її інтерпретації, відкриваючи нам унаочнену культурну установку щодо того, що і як має бути пам'ятним. Саме тому

комеморація є не лише актом вшанування, а стратегічним дизайном історичної присутності у просторі – впливом на майбутнє колективне уявлення про минуле. Той, хто визначає форму пам'яті сьогодні, закладає матрицю історичного досвіду на завтра. Меморіал стає інструментом історичної селекції: він може як підтримати панівний наратив, так і протистояти йому, створюючи альтернативну рамку рефлексії. Таким чином, пам'ять, втілена в архітектурі, – це не застигле відображення минулого, а активне поле політичного, етичного, естетичного – і дизайнерського – діалогу між поколіннями.

У підсумку, трансформація меморіального простору в мистецтві XX–XXI століть демонструє відхід від риторичних ідеологем до візуально-етичних структур, що апелюють до досвіду глядача. Меморіал постає не лише як знак, а як простір, що промовляє через мовчання, відсутність безпосередньої репрезентації, звертаючись натомість до емоційної присутності й тіла в ландшафті. В українському контексті це відкриває можливості для формування нової парадигми публічного простору пам'яті, здатного втілити не лише історичну істину, а й людську співприсутність у трагедії. Саме такий меморіал – як тиша, як ландшафт скорботи – може стати візуальним ядром етичної пам'яті сучасної України.

Висновки. Результати дослідження засвідчили, що меморіальний простір у візуальному мистецтві та дизайні архітектурного середовища XX–XXI століть зазнав докорінної трансформації, зумовленої не лише естетичними пошуками, а й глибшими змінами у культурному сприйнятті травми, втрати та публічного вшанування. Сучасні підходи до комеморації дедалі рідше апелюють до фігуративності чи героїчного наративу, натомість актуалізуючи феномен тілесного сприйняття, просторової емпатії та інтерсуб'єктивної присутності.

Дизайн відіграє ключову роль у цій зміні: не лише як формотворчий чинник, а як концептуальний інструмент переосмислення пам'яті. Завдяки своїй здатності структурно організовувати порожнечу, матеріалізовувати тишу й активізувати сприйняття, він формує середовище, у якому пам'ять не подається, а переживається.

Аналіз українських меморіальних практик після 2014 р. показав, що ці глобальні тенденції знаходять локальне втілення: через відмову від риторики, посилення символічної стриманості, акцент на інтимному та персоналізованому досвіді втрати. Публічний простір пам'яті в Україні постає не як інструмент репрезентації історії, а як середовище етичної присутності.

Таким чином, трансформація меморіалу – від монументальної конструкції до чутливого простору взаємодії – означає переосмислення самого поняття пам'яті: як відкритого, неканонічного процесу, що формує нову культурну етику посттравматичних суспільств.

Примітки:

Campus Martius (лат. «Поле Марса») у Римі – один із найважливіших історичних, символічних та урбаністичних просторів античного Риму.

[2] Menenpoort, Menin Gate Memorial to the Missing (1927), (арх.: *Сер Реджинальд Бломфілд* (Sir Reginald Blomfield) – один із найвідоміших британських меморіалів Першої світової війни, розташований у бельгійському місті Іпр (Ypres). Меморіал присвячений зниклим безвісти солдатам Британської імперії, які загинули в боях навколо Іпра і не мають відомого місця поховання. На стінах викарбувано імена понад 54 000 солдатів Великої Британії та країн Співдружності, які зникли безвісти до 16 серпня 1917 р. Це меморіал відсутнім тілам, фізично й символічно – порожнеча, що промовляє.

[3] Арлінгтонське національне кладовище (*Arlington National Cemetery, 1864*) – центральний некрополь США (штат Вірджинія).

[4] Велимир Хлєбніков не був українцем за походженням, проте його творча взаємодія з митцями українського авангарду та культурний вплив українського мистецького середовища істотно позначилися на поезії, що робить його постать релевантною в контексті українського авангардного мистецтва.

[5] «Mnemosyne» – транслітерація грецького слова Μνημοσύνη (Мнемосу́не). Mnemosyne – ім'я грецької богині пам'яті, матері дев'яти муз. У переносному значенні цей термін використовується: як символ культурної пам'яті; як метафора процесу запам'ятовування та відтворення пам'яті в культурі й мистецтві.

Список використаної літератури

1. Власенко Н., Устінова І. Теоретико-правові засади та досвід ландшафтно-планувальної організації військових кладовищ. *Grail of Science*, 2024. № 35. С. 572–583. DOI: 10.36074/grail-of-science.19.01.2024.105.
2. Гундорова Т. Kitsch and Trauma. The Sacred and the Postmodern in Ukrainian Culture. Київ : Критика, 2013. 240 с.
3. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ : Факт, 2007. 416 с.
4. Ільницький В., Царик Р. Матеріально-культурні аспекти увічнення пам'яті українських захисників і захисниць під час російсько-української війни (2014–2024). *Вісник Черкась. ун-ту. Серія: Історичні науки*, 2024. № 2. С. 35–43. DOI: https://doi.org/10.31651/2076-5908-2024-2-105-116.
5. Ковальська-Павелко І. М. Мілітарні комеморативні практики як складова історичної пам'яті українського народу про Другу світову війну. *Проблеми політичної історії України*. 2020. Вип. 15. С. 15–28. DOI: https://doi.org/10.33287/11937.

6. Лисенко Ю. Публічний простір пам'яті в Україні: між вшануванням і конфліктом. *Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв*. 2021. № 3. С. 15–21.

7. Ліховий І. *Українська ідея і національна пам'ять*. Київ : Смолоскип, 2010. 312 с.

8. Прокопчук І. Мистецтво Василя Єрмилова в контексті радянського культурного експерименту. *Вісник ЛНАМ*, 2012. Вип. 23. С. 344–357. [Електронний ресурс]. Режим доступу: lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/23/37.PDF.

9. Прокопчук І. Просторові ідеї супрематизму: від площини до об'єму. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Вип. 46. С. 216–226. DOI https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.699.

10. Arad M., Walker P. *Reflecting Absence*. Lower Manhattan Development Corporation, 2004. 32 p. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://placesjournal.org/assets/legacy/pdfs/reflecting-absence.pdf.

11. Cohen Jean-Louis. *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*. New York: Museum of Modern Art, 2013. 392 p. [Електронний ресурс]. Режим доступу: moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTgvMDYvMTMvNmlpeG1nbjBhX0xlQ29yYnVzaWVyX1BSRVZJRVcyLnBkZiJdXQ/LeCorbusier_PREVIEW2.pdf?sha=c0917f8280580df8.

12. Colombo L. Memory, Space and Trauma: The Memorial as a Cultural Device. *Memory Studies Journal*. 2019. Vol. 12 (3). P. 354–370.

13. Colombo, Laura. *Memory, Mourning, and Minimalism: Architecture and the Emotional Landscape*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2021. 224 p.

14. Curtis William J. R. Le Corbusier: Ideas and Forms. London : Phaidon Press, 1996. 512 p. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https:// www.academia.edu/104171887/Le_Corbusier_Ideas_and_Forms

15. Eisenman P. Eisenman Inside Out: Selected Writings, 1963–1988. New Haven : Yale University Press, 2004. 264 p.

16. Eisenman Peter. Memorial to the Murdered Jews of Europe. Berlin, 2005. [Електронний ресурс]. Режим доступу:https://eisenmanarchitects.com/Berlin-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-2005.

17. Eisenman P. Written Into the Void: Selected Writings, 1990–2004. Yale University Press, 2007. 208 p.

18. Eisenman Peter; Iturbe Elisa. *Lateness*. Princeton : Princeton University Press, 2020. 120 p.

19. Filev M. V., & Kurganskii A. A. Dismantling monuments as the core of the post-2014 'decommunisation' in Ukraine and Poland. *Baltic Region*. 2022. Vol. 14, no. 4. P. 146–161. DOI: 10.5922/2079-8555-2022-4-9 [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/85076.

20. Forty Adrian. Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture. London : Thames & Hudson, 2000. 336 p. [Електронний ресурс]. Режим доступу: academia.edu/9831774/WordsandBuildings_AVocabulary_of ModernArchitecture

21. Foster Hal. The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge, MA : MIT Press, 1996. 328 p.

22. Hirsch Marianne. The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust. New York : Columbia University Press, 2012. [Електронний ресурс]. Режим доступу: archive.org/details/generationofpost0000hirs.

23. Hobsbawm E., & Ranger T. (Eds.). The Invention of Tradition. Cambridge : Cambridge University Press, 1983. 320 p. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://archive.org/details/inventionoftradi0000unse.

24. Huyssen Andreas. Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory. Stanford University Press, 2003. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://archive.org/details/presentpastsurba0000huys.

25. Kovalska N. Grassroots commemoration in Central Ukraine. *East European Politics and Societies and Cultures*. 2023. Vol. 37, no. 1. P. 123–145. DOI: 10.1177/08883254221123456.

26. Libeskind Daniel. Jewish Museum Berlin. Berlin : Jovis Verlag, 1999. 96 p. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https:// archive.org/details/daniellibeskindj0000schn

27. Libeskind Daniel; Crichton Sarah. *Breaking Ground: Adventures in Life and Architecture*. New York : Riverhead Books, 2004. 288 p.

28. Lyotard Jean-François. *Presenting the Unpresentable: The Sublime*. Translated by Lisa Liebmann. *Artforum*, vol. 20, no. 8 (April 1982). P. 64–70. [Електронний ресурс]. Режим доступу: lib.ugent.be/catalog/rug01:002005393.

29. Marshall Kristine. Affective Memorials: Ethics and Memory in Minimalist Commemoration. New York : Routledge, 2017. 256 p.

30. Marshall C. Minimalism and the Memory Space: Commemorative Architecture after Trauma. *Architectural Review*. 2018. Vol. 243 (1453). P. 84–89.

31. Simao Maria. Post-Traumatic Spaces: Memorial Architecture and the Aesthetics of Absence. London : Bloomsbury Academic, 2019. 224 p.

32. Simao M. Materiality and Silence in Contemporary Memorials. *Architectural Theory Review*. 2020. Vol. 24 (2). P. 198–215.

33. Smith T. Die, 1962 [Електронний ресурс]. Режим доступу: https:// whitney.org/collection/works/4891.

34. Smith T. Die, by Dr. Beth Harris and Dr. Steven Zucker. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://smarthistory.org/tony-smith-die/

35. Tschumi B. *Event-Cities*. Cambridge : MIT Press, 1994. 464 p. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https:// xenotheka.delbeke.arch.ethz.ch/tschumi-event-cities-1/; https:// openlibrary.org/books/ OL17625679M/Event-cities_3; mitpress.mit.edu/9780262512411/event-cities-4/; https://mitpress.mit.edu/9780262549370/event-cities-5/

36. Yates F. A. The Art of Memory. London : Routledge & Kegan Paul, 1966. 400 p. [Електронний ресурс]. Режим доступу: archive.org/details/artofmemory0000yate.

37. Young James E. The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning. New Haven : Yale University Press, 1993. 415 p. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https:archive.org/details/ textureofmemoryh0000youn.

References

1. Vlasenko N., & Ustinova I. Teoretyko-pravovi zasady ta dosvid landshaftno-planuval′noyi orhanizatsiyi viys′kovykh kladovyshch. *Grail of Science*, 2024. (35). P. 572–583. https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.01.2024.105 [in Ukrainian].

2. Hundorova T. Kitsch and Trauma. The Sacred and the Postmodern in Ukrainian Culture. Kyiv : Krytyka, 2013 [in Ukrainian].

3. Zabuzhko O. Notre Dame d'Ukraine: Ukrayinka v konflikti mifolohiy. Kyiv : Fakt, 2007 [in Ukrainian].

4. Il′nyts′kyy V., & Tsaryk R. Material′no-kul′turni aspekty uvichnennya pam″yati ukrayins′kykh zakhysnykiv i zakhysnyts′ pid chas rosiyśko-ukrayins′koyi viyny (2014–2024). *Visnyk Cherkas'koho universytetu. Seriya: Istorychni nauky*, 2024. (2). P. 35–43. https://doi.org/10.31651/2076-5908-2024-2-105-116 [in Ukrainian].

5. Kovals′ka-Pavelko I. M. Militarni komemoratyvni praktyky yak skladova istorychnoyi pam″yati ukrayins′koho narodu pro Druhu svitovu viynu. *Problemy politychnoyi istoriyi Ukrayiny*, 2020 (15). P. 15–28. https:// doi.org/10.33287/11937 [in Ukrainian].

6. Lysenko Yu. Publichnyy prostir pam″yati v Ukrayini: mizh vshanuvannyam i konfliktom. *Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dizaynu i mystetstv*, 2021 (3). P. 15–21 [in Ukrainian].

7. Likhovyy I. Ukrayins′ka ideya i natsional′na pam″yat′. Kyiv : Smoloskyp, 2010.

8. Prokopchuk I. Mystetstvo Vasyl′ya Yermylova v konteksti radyans′koho kul′turnoho eksperymentu. *Visnyk LNAM*, 2012 (23). P. 344–357. URL: lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/23/37.PDF [in Ukrainian].

9. Prokopchuk I. Prostorovi ideyi suprematyzmu: vid ploshchyny do ob′yemu. *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku*, 2023 (46). P. 216–226. https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.699 [in Ukrainian].

10. Arad Michael; Walker, Peter. Reflecting Absence. Lower Manhattan Development Corporation, 2004. 32 p. URL: https:// placesjournal.org/assets/legacy/pdfs/reflecting-absence.pdf [in English].

11. Cohen Jean-Louis. Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes. New York : Museum of Modern Art, 2013. 392 p. URL: moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTgvMDYvMTMvNmlpeG1nbjBhX0xlQ29yYnVzaWVyX1BSRVZJRVcyLnBkZiJdXQ/LeCorbusier_PREVIEW2.pdf [in English].

12. Colombo Laura. Memory, Space and Trauma: The Memorial as a Cultural Device. *Memory Studies Journal*, 2019. 12 (3). P. 354–370 [in English].

13. Colombo Laura. Memory, Mourning, and Minimalism: Architecture and the Emotional Landscape. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2021. 224 p. [in English].

14. Curtis William J. R. Le Corbusier: Ideas and Forms. London : Phaidon Press, 1996. 512 p. URL: https://www.academia.edu/104171887/Le_Corbusier_Ideas_and_Forms [in English].

15. Eisenman Peter. Eisenman Inside Out: Selected Writings, 1963–1988. New Haven : Yale University Press, 2004. 264 p. [in English].

16. Eisenman Peter. Memorial to the Murdered Jews of Europe. Berlin, 2005. URL: https://www.stiftung-denkmal.de/en/memorials/memorial-to-the-murdered-jews-of-europe/ [in English].

17. Eisenman Peter. Written Into the Void: Selected Writings, 1990–2004. New Haven : Yale University Press, 2007. 208 p. [in English].

18. Eisenman Peter; Iturbe, Elisa. Lateness. Princeton : Princeton University Press, 2020. 120 p. [in English].

19. Filev M. V.; Kurganskii A. A. Dismantling monuments as the core of the post-2014 'decommunisation' in Ukraine and Poland. *Baltic Region*, 2022. 14 (4), P. 146–161. DOI: 10.5922/2079-8555-2022-4-9. URL: ssoar.info/ssoar/handle/document/85076 [in English].

20. Forty Adrian. Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture. London : Thames & Hudson, 2000. 336 p. URL: https://www.academia.edu/9831774/WordsandBuildings_AVocabulary_ofModernArchitecture. [in English].

21. Foster Hal. The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge, MA : MIT Press, 1996. 328 p. [in English].

22. Hirsch Marianne. The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust. New York : Columbia University Press, 2012. URL: https://archive.org/details/generationofpost0000hirs [in English].

23. Hobsbawm Eric; Ranger Terence (Eds.). The Invention of Tradition. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 320 p. URL: https:// archive.org/details/inventionoftradi0000unse [in English].

24. Huyssen Andreas. Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory. Stanford : Stanford University Press, 2003. URL: https:// archive.org/details/presentpastsurba0000huys [in English].

25. Kovalska N. (2023). Grassroots commemoration in Central Ukraine. *East European Politics and Societies and Cultures*, 2023. 37 (1). P. 123–145. DOI: 10.1177/08883254221123456 [in English].

26. Libeskind Daniel. Jewish Museum Berlin. Berlin : Jovis Verlag, 1999. 96 p. URL: https://archive.org/details/daniellibeskindj0000schn [in English].

27. Libeskind Daniel; Crichton, Sarah. Breaking Ground: Adventures in Life and Architecture. New York : Riverhead Books, 2004. 288 p. [in English].

28. Lyotard Jean-François. Presenting the Unpresentable: The Sublime. Translated by Lisa Liebmann. *Artforum*, 1982 20 (8). P. 64–70. URL: https://lib.ugent.be/catalog/rug01:002005393 [in English].

29. Marshall Kristine. Affective Memorials: Ethics and Memory in Minimalist Commemoration. New York : Routledge, 2017. 256 p. [in English].

30. Marshall Kristine. Minimalism and the Memory Space: Commemorative Architecture after Trauma. *Architectural Review*, 2018. 243 (1453). P. 84–89 [in English].

31. Simao Maria. Post-Traumatic Spaces: Memorial Architecture and the Aesthetics of Absence. London : Bloomsbury Academic, 2019. 224 p. [in English].

32. Simao Maria. Materiality and Silence in Contemporary Memorials. *Architectural Theory Review*, 2020. 24 (2). P. 198–215 [in English].

33. Smith Tony. (1962). Die. URL: https:// whitney.org/collection/works/4891 [in English].

34. Smith Tony. Die, by Dr. Beth Harris and Dr. Steven Zucker. URL: https:// smarthistory.org/tony-smith-die/ [in English].

35. Tschumi Bernard. Event-Cities. Cambridge : MIT Press, 1994. 464 p. URL: https://xenotheka.delbeke.arch.ethz.ch/tschumi-event-cities-1/ [in English].

36. Yates Frances A. *The Art of Memory*. London : Routledge & Kegan Paul, 1966. 400 p. URL: https://archive.org/details/artofmemory0000yate [in English].

37. Young James E. The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning. New Haven : Yale University Press, 1993. 415 p. URL: https:// archive.org/details/textureofmemoryh0000youn [in English].

THE AESTHETICS OF LOSS : TRANSFORMATIONS OF MEMORIAL SPACE IN VISUAL ART AND DESIGN OF THE 20 TH–21 ST CENTURIES

Inna PROKOPCHUK – PhD of Arts, Associate Professor Department of Design, National Forestry University of Ukraine,
Yurii KANTAROVSKYI – Senior Lecturer Department of Design Ukrainian National Forestry University
Victor PROKOPENKO – Senior Lecturer, Department of Design, National Forestry University of Ukraine

The article explores the transformation of memorial space within visual art and architectural design of the 20 th–21 st centuries. It traces the evolution of artistic and design strategies – from sacred polycentric structures of antiquity and the monumental forms of modernism to contemporary conceptual interpretations grounded in principles of minimalism, embodiment, affect, and materiality. The study emphasizes a shift in the semantic focus: from heroic rhetoric to personalized mourning, from figurative representation to abstract conceptuality, and from representation to empathetic engagement. Memorials are reinterpreted as spaces of co-presence rather than narrative delivery, with architecture functioning as a visual and spatial mediator of memory. Notable examples of postmemorial architecture are examined, including the Holocaust Memorial in Berlin by Peter Eisenman, the 9/11 Memorial in New York by Michael Arad, and the Jewish Museum in Berlin by Daniel Libeskind. These projects embody a design language of ethical silence and traumatic presence through spatial voids, monochrome surfaces, and the absence of literal imagery. The memorial becomes a performative environment rather than an illustrative object, evoking reflection and emotional intensity.

Particular attention is devoted to the Ukrainian context after 2014. The article investigates a significant cultural shift in commemorative practices, conditioned by the experience of war, processes of decommunization, and the rise of grassroots initiatives. Examples include the Memorial to the Heroes of the Heavenly Hundred in Lviv, the Wall of Remembrance in Kyiv, and newly created memorials in Bucha and Irpin. These cases demonstrate a move toward ethical, affectively charged, yet restrained memorial forms that reject triumphalist narratives in favor of dignity and silence. The research defines conceptual foundations for designing Ukraine's future Mars Field – a space of national conscience and moral presence under the conditions of war. The memorial is no longer treated as a fixed genre but is understood as a living cultural structure, creating a spatial field for presence, attentiveness, and intergenerational dialogue. It articulates a new memorial paradigm: one that does not impose meaning but enables memory to emerge through form, material, and affective atmosphere.

Ultimately, the article argues that the contemporary memorial reflects a broader cultural rethinking of memory in post-traumatic societies. Rather than monumentalizing the past, the new memorial creates a silent visual core for ethical memory – a place not to glorify, but to remember, through the very structure of space.

Key words: memorial, visual culture, aesthetics of loss, symbolic space, culture of memory, art of mourning, public art.

Стаття надійшла до редакції 3.05.2025
Отримано після доопрацювання 20.05.2025
Прийнято до друку 21.05.2025

УДК 7.05:7.011:[74+37]

ГАРМОНІЯ ЯК ПОНЯТТЯ ДИЗАЙНУ, ЕСТЕТИКИ, ДИЗАЙН-ОСВІТИ І МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ : ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ

Олена ПОЛІЩУК – доктор філософських наук, професор, професор кафедри образотворчого мистецтва та дизайну, Житомирський державний університет ім. І. Франка, Україна
https://orcid.org/0000-0002-1095-8031
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.997
polishchuk.o.p.2015@gmail.com

Метою дослідження є виявлення спектру трактувань поняття гармонії у різних галузях сучасної науки та історично-наукових напрацюваннях, зокрема філософії та естетики, для з'ясування його формотворчого сенсу та евристичного потенціалу в теорії й практиці дизайну, мистецькій і дизайн-освіті. *Методологія:* застосовано

© Поліщук О., 2025 р.

методи порівняльного аналізу, семантичного аналізу, синтезу, екстраполяції для виявлення спектру думок про змістове насичення поняття гармонії та його денотату, а також виявлення його значення при осмисленні явищ сучасної художньої практики. *Результати:* проаналізовано зв'язок гармонії з естетичним переживанням та роллю у появі людинодомірного предметного середовища, як чинника сталого розвитку суспільства, а також значущість цього поняття для оцінки наслідків і засад формоутворення у дизайні, мистецькій практиці; з'ясовано спектр думок науковців, вітчизняних і зарубіжних фахівців у галузі дизайну щодо його трактування. *Наукова новизна*: встановлено популярність міркування про специфіку гармонії, напрацьованого класичною естетикою; виявлено ототожнення поняття гармонії та композиції у сучасній теорії дизайну; указано на важливість його подальшого опрацювання для розвитку теоретико-методологічної основи у дослідженнях з дизайну, мистецької освіти. *Практична значущість* цієї розвідки полягає в тому, що воно привертає увагу до потреби чіткої експлікації складових явища гармонії для покращення естетичної компетентності дизайнерів та інших фахівців, що займаються формоутворенням, креативними проектами у художніх практиках сучасності.

Ключові слова: гармонія, дизайн, естетичні основи дизайну, естетичне переживання, формоутворення, художнє проектування, методологія наукових досліджень у дизайні, дизайн-освіта, естетична компетентність дизайнера, мистецька освіта.

Постановка проблеми. Серед професійної термінології сучасних естетиків, філософів, мистецтвознавців, музикознавців, дизайнерів, культурологів, етиків, педагогів, філологів має ужиток поняття гармонії. Однак його науковий статус є досить неоднозначним, зокрема маємо його розгляд як поняття чи ж подекуди як категорії. Трапляється його ужиток як поняття естетики або навіть естетичної категорії, попри застосунок в інших галузях теоретичного і практичного знання. Варто зауважити й про досить різні контексти його використання, коли мова йде про сучасні наукові дослідження. Тому потребує з'ясування цінність його застосування при аналізі багатьох явищ і процесів сучасної художньої практики та дотичних до неї сфер сучасного буття соціуму, зокрема дизайн-діяльності та креативних індустрій, мистецької освіти і дизайн-освіти, а також межі використання.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У сучасних наукових розвідках зустрічаємо використання поняття гармонії. Але при цьому його трактування є часто досить несподіваним і відмінним від розуміння, прийнятого у класичній естетиці чи мистецтвознавстві, музикознавстві, мистецькій освіті. Зокрема можна зустріти твердження про «гармонію сімейного затишку», «гармонійну натуру», «музичну гармонію» [12; 194], «гармонію протиріч» [12; 196]»; «гармонійно розвинута людина» [9; 192], «гармонійний пристрой Всесвіту» [9; 195]. Вочевидь у таких зрізах застосування воно торкається морально-етичних аспектів людського буття чи світоглядного аспекту в його осмисленні. Поняття гармонії Л. Михайлова пов'язує не лише з ціннісними аспектами предмету чи явища для людини, на що звертається увага в естетиці, а й педагогічним процесом [11]. Гармонія трактується також у якості категорії культуротворчості, її зміст пов'язується з єдністю суперечностей, вказується на важливість її аналізу при розгляді художньо-літературної спадщини [13; 144]. Л. Мартиненко звернуто увагу на ужиток поняття «гармонія» ще з часів Античності та зазначається, що у творчому доробку Піфагора мало місце ототожнення понять гармонії, краси та досконалості [3; 15]. (Але не зрозумілим є на чому базується таке далекосяжне твердження, враховуючи незначну кількість оригінальних творів цього античного мислителя, що дійшли до нас, а також їх значну фрагментарність. Теж саме можна стверджувати не лише про творчу спадщину Піфагора, але й, наприклад, іншого філософа античної доби – Геракліта. Адже до нашого часу дійшли, на жаль, лише фрагменти праць ранніх філософів того часу. Тобто, кількість оригінальних праць Піфагора є дуже обмеженою і, відтак, не має підстав стверджувати про розробку ним концепції гармонії, тим паче у розлогій формі через з'ясування її відношення до краси). У цьому контексті розгляду поняття гармонії увага прикута до історико-філософського зрізу його аналізу. Трапляється й міркування, що саме теорія гармонії спроможна допомагати дизайнерам сформувати більш стале майбутнє [14; 6]. Але фіксуються й спроби більш вузького аналізу гармонії, наприклад у вигляді пошуку «гармонійного коду» через аналіз 2270 триколірних комбінацій та їх відмінностей через особливості кольорів і нюансів для вдалого колірного рішення дизайн-продукції з використанням біофільних кольорових палітр [15; 105].

Навіть такий побіжний розгляд гармонії сучасними науковцями вказує на те, що попри тривалий ужиток маємо неоднозначне трактування змісту цього поняття і досить значні відмінності у поясненнях явищ, що ним фіксуються. Ужиток різних тлумачень і описовість його змісту, з одного боку, засвідчує недостатнє опрацювання, щоб з'ясувати особливості його денотату. З іншого боку, мова йде про «затінення» його евристичного потенціалу при спробах використання до аналізу й оцінки трендів у розвитку художніх практик сучасності. Така ситуація призводить до того, що воно меншовартується у практиці сучасного дизайну і технічній естетиці, як теоретичній основі дизайн-діяльності. Але значно частіше відбувається спрощене розуміння гармонії чи ототожнення із іншими явищами і, відповідно, поняттями, це й зумовлює актуальність цієї розвідки.

Мета дослідження: прагнемо виявити з теоретико-методологічних позицій некласичної естетики трактування поняття гармонії у сучасній науці і з'ясувати його формотворчий сенс, евристичний потенціал при осмисленні, зокрема в естетиці, дизайні, мистецькій і дизайн-освіті, явищ сучасної художньої практики та її подальшого розвитку.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поняття гармонії, виникнувши у лоні філософії, стало згодом використовуватися для естетичних пошуків. Також воно знайшло згодом застосування й в деяких інших науках, зокрема має широкий вжиток у музикознавстві (як приємне, злагоджене звучання; співзвуччя і вчення про правильну його побудову [2]). Тож мова йде, власне, про міжгалузевий термін, враховуючи різні наукові і предметно-практичні контексти його використання. У нього, як у кожного поняття, має бути зміст і обсяг, а також денотат (відповідний об'єкт, розрізнений чи виокремлений з-поміж інших об'єктів дійсності, як природного походження, так і штучних, рукотворних). Проте при спробі їх з'ясування виникають певні труднощі, і причин на це декілька. Одна з них – контекст його розвитку в філософії та естетиці, які є галузями теоретичного наукового знання.

Із позиції теоретико-методологічної настанови важливо наголосити, що поняття «естетична категорія» і «категорія естетики» не є тотожними за змістом. Також варто розрізняти термінологічний статус у науці поняття й категорії. Стосовно першого треба вказати, що поняттям позначається множина схожих у чомусь об'єктів дійсності, фіксація яких здійснюється на основі абстракції та абстрагування: виокремлюється властивість, ознака, характеристика, відношення, функція як загальна, прикметна, важлива, чільна. Тоді як категорія є найбільш загальним поняттям конкретної науки, що формує її теоретичну основу, впливаючи на виокремлення у її межах структурних підрозділів. Категорія/поняття естетики передбачає сферу її/його виникнення за межами естетичної теорії, але застосування при розгляді явищ дійсності, актуальних для осмислення цієї галузі наукового знання. Естетична категорія/поняття виникає у доробку естетичної теорії і може згодом використовуватись у інших галузях гуманітаристики або ж мистецтвознавства та ін.

Звернути необхідно увагу, що в «Іліаді» Гомера слово «гармонія» має відношення до згоди чи договору між якоюсь групою людей, а в «Одіссеї» мова йде про корабельні кріплення [9; 195]. А числові пропорції (симетрії) для Піфагора та його послідовників, як вважається, виступали теж гармонією [9; 196]. Піфагором, подібно до інших натурфілософів, Всесвіт розглядався як щось належно впорядковане – Космос (Зауважимо, що впорядкованість передбачає наявність структурованості якогось утворення, а також субординації його складових). Українською дослідницею Т. Мельничук указується, що однією з важливих ознак явища гармонії постає «співвіднесеність лише з диференційованим, негомогенним, що включає в себе різнорідні чи навіть протилежні складові» [9; 197]. Відповідно, однією з ознак гармонії як явища, на її думку, постає узгодження різнорідних елементів деякого утворення.

В естетичних джерелах гармонія іноді відноситься до основних естетичних категорій, посідаючи чільне місце серед інших категорій: прекрасного, піднесеного, трагічного, комічного тощо. Стверджується, що ними фіксується «весь історичний набуток людської естетичної діяльності…» [4; 67]. Витоки уявлення про явище гармонії авторами цього видання пов'язуються з міфом про доньку античних богів Афродіти та Ареса – Гармонію, яка мала вельми неординарних батьків, котрі асоціювалися з красою, з одного боку, і боротьбою, агресією, з іншого. Ними також звернуто увагу на практично-побутовий сенс слова «гармонія», яке використовувалось Гомером при описі мандрівок легендарного Одіссея (особливий засіб для кріплення дошок тогочасних суден); згодом піфагорієць Філолай стверджував про гармонію, як про внутрішній зв'язок явищ та речей, важливий для існування космосу, піфагорійцями навіть здійснено спробу розробити вчення про «гармонію небесних сфер» та пошуку її числової основи; Аристотель – про поєднання протилежностей та роль «середини», «цілого» ін. Услід Аристотелю Гегель, як представник класичної естетики німецького Просвітництва, у гармонії вбачав наявність міри як узгодженості, внутрішньої єдності та цілісності і використовував таке поняття при розгляді розвитку мистецтва. Тож тривалий час гармонія розглядалась у повсякденно-побутовій, моральній, а не тільки естетичній площинах. Крім того, авторами підручника з естетики вживаються поняття «гармонійна людина», «гармонія природи», «гармонія Всесвіту», указуючи можливі напрями подальших дослідження з цієї проблематики.

Прикметно, що у другому виданні цього підручника з естетики маємо вказівку, що цією наукою використовуються філософські категорії міри та гармонії [5; 74]; це призводить до розширення її категоріального апарату. До того ж указується про категорії естетики як логічні форми представлення напрацьованого досвіду естетичного відношення до дійсності, фіксування естетичних характеристик «світу культури і природи». Але поряд із цим зазначається: «Естетичні категорії не є нерухомими, незмінними сутностями. Вони історично змінюються і розвиваються, відображаючи етапи розвитку естетичного досвіду й пізнання» [5; 67]. Тому при знайомстві з текстом може навіть виникнути думка про ототожнення понять «категорія естетики» і «естетична категорія», але враховуючи подальше

трактування розвитку філософського поняття гармонії, стає зрозумілим, що мова йде про його статус як категорії естетики, коли осмислюються різні естетичні явища й естетичні характеристики предметного середовища. Крім того, тут зазначається про існування в наш час декількох типів розуміння гармонії: естетичний, художній і математичний. Іншими словами, тут акцентується на складнощах опису денотату цього поняття, звідси виникає й інша проблема – експлікація його змісту. Гармонія – «трудне» поняття, як і поняття прекрасного (якщо згадати міркування Платона, наведені у трактаті «Гіппій Більший», про складнощі розуміння постійного зацікавлення людьми прекрасним, красою та принадністю їх проявів для широкого загалу з давніх часів і до сучасності).

Українським філософом Г. Фесенко, звернуто увагу на використання в естетиці поняття гармонії та наголошено на її особливому статусі в концепції Ш. Лало, як представника «реальної естетики», коли це явище розглядається пов'язаним із: 1) емоцією, діяльністю, розумом, тобто існуючому у різних виявах людського існування; 2) проявляється по-різному – як витончене (в емоційному зрізі) або грандіозне (діяльнісному аспекті), або ж прекрасне (розумове осмислення); 3) її можна відшукати у драматичному, трагічному чи піднесеному (враховуючи зв'язок із людською емоційністю, діяльністю чи розумовою активністю; 4) вона є втраченою, відповідно, у кумедному, комічному, дотепності. Тож для концепції Лало є важливими є деякі естетичні феномени та естетичні категорії, тлумачення котрих є тісно пов'язаним із поняттям гармонії. Зокрема прекрасне – це гармонія, тісно пов'язана із розумом і смаком людини, тоді постає інше явище естетичного плану: «грандіозне – як гармонія перемоги над об'єктом, що чинить опір; витончене – як гармонія, що народжується із симпатії до незначного» [8; 20]. Дослідницею звернуто увагу й на розрізнення «фальшивої гармонії», коли особливого значення набуває гра ідеями та словами (дотепність). Але треба зауважити на спробу розрізняти гармонію та щось дотичне до неї чи навіть протилежне за своїм витоком і призначенням (поняття «фальшива гармонія»).

І це зацікавлює, враховуючи складність оцінки багатьох явищ сучасної художньої практики, творчого доробку митців і дизайнерів, дає змогу зрозуміти, що контексти використання даного поняття вже можуть набувати різних виявів. Мова йде не про міждисциплінарний або міжгалузевий, а міжнауковий термін. Він використовується не лише у низці гуманітарних наук, але й природничих, точних наук. Відтак, окреслюється необхідність його подальшого розвитку й уточнення змістового тлумачення при застосуванні фахівцями різних сфер сучасного наукового знання і практики. Адже у межах навіть художньої практики зараз фіксується неоднаке ставлення, скажімо, до естетичних параметрів інновації, коли мова йде про мистецьку діяльність, наприклад образотворче мистецтво, музичне мистецтво і дизайн-діяльність. Однак потреба чіткої експлікації таких параметрів є необхідністю, есеїстика та «словесна еквілібристика» не сприяють розумінню впливу естетичних характеристик дизайн-продукції на споживачів і, відповідно, їх продукування у виробах.

Серед п'яти ознак формоутворення в природі М. Куленко зазначає цілісність, головне у цілому, пропорційність, ритмічність, симетричність, і, відповідно, наголошує на цінності п'яти законів композиції: цілого, пропорцій, симетрії, ритму, головного у цілому [7; 49]. При уважному погляді на це стає зрозумілим, що тут представлено гармонію, як засадничий принцип художнього формоутворення. Однак, на погляд дизайнера, наразі йдеться не про неї, а про композицію як «найважливіший організуючий компонент художньої форми, який надає твору єдності та цілісності, підпорядковує його елементи один одному та загальному цілому» [7; 14]. І таке міркування є досить поширеним серед вітчизняних митців і дизайнерів. Варто нагадати, що композиція є побудовою художнього твору/дизайн-продукту, яка зумовлена його змістом, ціллю ужитку і характером взаємодії його складових. Остання відбувається на засадах гармонії (тоді маємо приклад людинодомірного і досконалого, майстерного створення штучної форми для розваги, як у мистецькій діяльності, або повсякденно-побутового призначення і появи естетичного переживання, як у дизайні) чи ж дисгармонії (незацікавленість або байдужість, відраза чи огида будуть реакцією широкого загалу на такий зразок художньої або художньо-технічної форми). Тож не варто ототожнювати різні поняття, адже за кожним із них стоїть інший сенс і реалії формоутворення.

На цінність поняття гармонії, як одного з основних у технічній естетиці, дизайні, геометрії, вказують В. Михайленко і М. Яковлєв, при аналізі композиції і геометричних аспектів художнього формоутворення. Ними фіксується: 1) як внутрішня, так і зовнішня впорядкованість, 2) узгодженість, 3) цілісність (явища, процесу тощо) [10; 290]. (Таке її розуміння напрацьоване ще в естетиці). А композиція передбачає будову, структуру художнього твору, зумовлену змістом, призначенням та характером, а також його організуючий компонент, що забезпечує їх цілісність і єдність [10; 293]. Тобто, гармонія є організуючою складовою в дизайнерській чи мистецькій інновації, завдяки якій виникає цілісність утворення і, відповідно, єдність на основі узгодженості й впорядкованості його частин, як усіх складових.

Способом «відновлення рівноваги, досягнення нового розуміння та сприйняття світу» розглядають гармонію К. Кисельова та О. Шандренко [6; 67], зазначаючи її цінність і пріоритетність для дизайнерської

діяльності при розробці вбрання. Її характеристиками названо: «цілісність, зв'язаність, виразність, співрозмірність, урівноваженість» дизайн-продукту [6; 62]. Засобами її досягнення вони називають: 1) формалізоване пропорціювання, 2) пошук адекватного колірного рішення, 3) звернення до природних зразків і аналогів з народної творчості. Адже гармонія сприяє позитивному самопочуттю людини, а дисгармонія – навпаки. Ними помічено й наступне: «В дизайні та образотворчому мистецтві поняття "гармонії" широко розглядається в контексті засобів композиції й дуже рідко – з погляду філософії дизайну» [6; 61]. (На це звернемо увагу, як на цілком слушну думку і цінну для аналізу гармонії як явища чи поняття, враховуючи нечисленність наукових розвідок з цієї проблематики). Вони виголошують про необхідність розвитку у дизайнерів «розвинутого відчуття гармонії», як важливої професійної якості. (Тобто, йдеться про естетичну компетентність фахівця). Засобами гармонізації композиції, на їхню думку, є пропорції, симетрія-асиметрія, ритм, контраст-нюанс, статика-динаміки виробу, як його якості. Наразі стверджується про потребу розвитку гармонійного простору з боку сучасних дизайнерів, оскільки це є запорукою зменшення соціальної напруженості й багатьох негараздів, зумовлених меншовартуванням впливу естетичних чинників на людське життя. Хаос і дисгармонія у предметному світі не сприяють позитивному впливу на людей, вони націлюють лише на мінливість в думках чи поглядах, нестабільність, дестабілізацію. Тоді як гармонія призводить до появи почуття злагоди і, навіть, своєрідного єднання із світом, природою. Тож дизайнеру варто навчитись робити коректний вибір у дилемі: модно чи дешево і «зі смаком», красиво. (Як видається, принагідно варто пригадати думку Т. Адорно, котрим гармонія протиставлялась дисонансу, а також його «критику індустрії» та «деестетизації мистецтва» в сучасних умовах, коли меншовартується гармонія [1]).

Відповідно зауважимо, що гармонія має місце тоді, коли при штучному формоутворенні відсутнє протиріччя між фізичними параметрами розробки (наприклад, колірним рішенням елементів, їх масою, фактурою, текстурою) і геометричними характеристиками (зокрема загальною симетрією/асиметрією дизайн-продукту за структурою, компоновкою складових та балансом у межах внутрішньої будови його елементів, їх пропорціями, масштабуванням як субординацією їх величин). Так виникає узгодженість цілого і компонентів, формуючи уявлення про їхню необхідну і доцільну єдність. Тоді як домірність у композиції фіксує доречний масштаб елементів цілого для візуальної фіксації кожного з них з боку користувачів цієї розробки.

Висновки. На наш погляд, необхідно чітко розрізняти гармонію, як деяку якість, характеристику, ознаку, параметр, особливість об'єкта природного походження (предмета, явища, процесу), і гармонію, притаманну рукотворному об'єкту. Друга форма її існування є уподібненням першій, точніше спробою такого уподібнення (На цьому й грунтувалося, зокрема, вчення античних філософів про мімезис). У дизайн-діяльності мова може йти про орієнтацію на створення нової предметної форми чи редизайн форми, з одного боку, і орієнтацію не лише на статичні, але й динамічні форми, з іншого. Тож значення набуває узгодження їх функційної ролі із конструкцією (структура виробу) і матеріалом, в якому фіксується дизайнерська розробка. Для створення другої форми гармонії варто спиратися у задумі на певні міркування і вимоги/настанови, згодом реалізовані у дизайн-продуктах. Фіксація різних за походженням носіїв гармонії потребує верифікованої процедури опису (на рівні розробки понятійного апарату, математичних формул тощо). А також необхідним є узгодження української термінології та її іншомовних еквівалентів, коли мова йде про ужиток цього поняття в теорії та практиці дизайну або ж у мистецтві і мистецькій освіті, наприклад: англійські слова «harmony», «concordance», «consonance», «accordance», «cadence», «unison», «concord» можуть застосовуватись як еквіваленти до поняття «гармонія», в залежності від контексту використання.

Які можна вказати наріжні поняття для фіксації наявності гармонії в дизайн-діяльності та дизайн-продукті? Насамперед треба зазначити наступні поняття: цілісність, структурність, внутрішній зв'язок складових/елементів/компонентів (як внутрішня єдність частин), баланс та упорядкованість, субординація, взаємодоповнення і взаємодоповнювальність складових, функціональна визначеність, узгодженість (складових, функцій). Тому в сучасній теорії дизайну, зокрема технічній естетиці, варто звернути увагу на потребу розробки цих понять у розлогій формі і формувати в дизайн-освіті культуру їх належного використання з боку молодих фахівців. Не достатньо, як видається, лише згадування гармонії у контексті симетрії/асиметрії, пропорцій і пропорційності, «правила золотого перетину», «гармонійної пропорції», «гармонійного середнього числа», «гармонійного ряду» та ін. Хоча б тому, що художнє формоутворення не завжди відбувається виключно на геометричних засадах, комбінаториці, раціоналізмі й точному розрахунку, значення подекуди має вільна асоціація, інтуїція, імпровізація. Звісно, при художньому проектуванні споруди чи ансамблю споруд, коли мова йде про дизайн середовища, геометричні аспекти формоутворення є чільними. А от у графічному дизайні значення нераціональних чинників формоутворення є більш вагомим. Однак наявність гармонії спричиняє позитивне реагування на

дизайн-продукт та внутрішнє задоволення від нього, тоді це фіксується як естетичне переживання у його споживачів. Не використання напрацювань естетики про гармонію та інших напрацьованих історично знань про неї при формуванні професійного мислення у дизайнерів теж не сприяє, як видається, їхньому умінню фахово і коректно формувати та обгрунтовувати задум майбутньої розробки, чітко окреслювати творчі завдання і розробляти ефективні рішення, враховуючи роль естетичних переживань у майбутніх користувачів дизайн-продукту.

Список використаної літератури

1. Адорно Т. Теорія естетики / Пер. з нім. П. Таращук. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
2. Гармонія [Словник української мови]. URL: https://slovnyk.ua/index.php?swrd=гармонія.
3. Естетика: [навч. посібник] / за ред. Л. Б. Мартиненко. Умань : ФОП Жовтий О.О., 2016. 137 с.
4. Естетика: [підручник] / Л.Т. Левчук, Д.Ю. Кучерюк, В.І. Панченко; за заг. ред. Л.Т. Левчук. Київ : Вищ. шк., 2000. 399 с.
5. Естетика: [підручник] / Л.Т. Левчук, В.І. Панченко, О.І. Оніщенко, Д.Ю. Кучерюк; за заг. ред. Л.Т. Левчук; 2-ге вид., допов. і переробл. Київ : Вища школа, 2005. 431 с.
6. Кисельова К., Шандренко О. Шляхи пошуку гармонії в сучасних проєктах дизайну одягу. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну.* 2021. Т. 4, № 1. С. 59-69. https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.1.2021.236120.
7. Куленко М. Основи графічного дизайну: [підручник]. Київ : Кондор, 2006. 492 с.
8. Курс лекцій і методичні вказівки до самостійного вивчення дисципліни «Етика та естетика» (для студентів 3 курсу заочної форми навчання професійного спрямування 0502 (6.030601) «Менеджмент організацій», 0504 (6.140101 «Готельно-ресторанна справа», 6.020107 «Туризм») / Укл.: Фесенко Г.Г. Харків : ХНАМГ, 2009. 36 с.
9. Мельничук Т. Ф. Гармонія як ідеал виховання доби античності: філософсько-естетичний аналіз. Наук. часопис Нац. пед. ун-ту ім. М.П. Драгоманова. Серія 7. Релігієзнавство. Культурологія. Філософія: [зб. наук. пр.] / ред. рада: В. П. Андрущенко (голова); М-во освіти і науки, Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2009. Вип. 22 (35). С. 192-198.
10. Михайленко В. Є., Яковлєв М. І. Основи композиції (геометричні аспекти художнього формотворення): [навч. Посіб.]. 2-е вид. Київ : Каравела, 2008. 304 с.
11. Михайлова Л.М. «Гармонія» як естетична цінність та педагогічний феномен. *Вісник Луган. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Педагогічні науки.* 2012. № 19 (1). С. 14-20.
12. Павлишин А. Гармонія як естетична категорія у творчості Тараса Шевченка та Йоганна Гете. *Культурологічний альм*. 2023. № 1. С. 194–201. https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.1.26.
13. Танська Л. В. Гармонія як категорія культуротворчості. *Мультиверсум. Філософський альм.* 2016. Вип. 5-6. С. 144-152. https:// doi.org/10.35423/2078-8142.2016.5-6.13.
14. Lomas J., Derek Xue Haian. Harmony in Design: A Synthesis of Literature from Classical Philosophy, the Sciences, Economics, and Design. *The Journal of Design, Economics, and Innovation* Vol. 8. No. 1. Spring 2022. P. 1-60. https://doi.org/10.1016/j.sheji.2022.01.001.
15. Choi, Y.-Y., Lee, H.-S. A method for color harmony scheme code design based on analysis color difference and nuance area-focused on the biophilic color palette in landscape painting of impressionism. *Journal of the Architectural Institute of Korea*. Vol. 37, Issue 3, 2021. P. 105-112. https://doi.org/10.5659/JAIK.2021.37.3.105.

Reference

1. Berezhna O. B., Andriushchenko T. Yu. Typohrafika : navchalnyi posibnyk. Kharkiv : KhNEU im. S. Kuznetsia, 2021. 125 s. URL: http://surl.li/whvgfm
2. Vazhlyvist vyboru shryftu v dyzaini interfeisiv. URL: https://www.seobanda.com/uk/blog/fonts-in-design/
3. Vasyliev O. S., Kolosnichenko O. V. Vasylieva I. V. Shryft yak element dyzainu veb-saita komertsiinoho pidpryiemstva. URL: http://surl.li/ksplrg
4. Denysenko Yu., Maznichenko O., Kolesnykova P. Typohrafika yak osnova dyzainu drukovanykh vydan. URL: http://surl.li/pmtxcz
5. Ismailova M. S. Shryft yak osnovnyi zasib formoutvorennia vizualnoobraznoi movy typohrafiky v dyzaini polihrafichnoi reklamnoi produktsii periodu rannoho modernizmu. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*. 2016. № 5. S. 24-32.
6. Kryshtopaitis V. V. Klasychna typohrafika drukovanykh vydan v umovakh tsyfrovoho naboru: funktsionalni ta estetychni aspekty : avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva: 17.00.07. Kharkiv, 2011. 20 s.
7. Nykonenko T., Osmanly L., Polishchuk O., Prokopyvniuk N. Vidminnosti shryftovoho oformlennia elektronnykh i drukovanykh vydan. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/16115/1/APSD2020_V2_P093-096.pdf
8. Pasichnyi A.M. Obrazotvorche mystetstvo: slovnyk-dovidnyk. Ternopil : «Navchalna knyha – Bohdan», 2008. 51 s.
9. Syvous Yu. V., Levytska R. R. Istoriia, vydy, aspekty ta pryntsypy dyzainu.URL: http://surl.li/cyevwg
10. 10. Skliarenko N. V., Kolosnichenko O. V., Yezhova O.V., Chuprina N. V., Struminska T. V., Liu Khuamei. Rozrobka reklamnoho plakatu yak aktualnoho zasobu adaptyvnoi vizualizatsii sotsialnykh problem. *Art and Design.* 2022. № 3. S. 120-139.
11. Fihol O. Istoriia zarodzhennia i rozvytku dyzainu. *Plastychne mystetstvo*. 2002. № 1. S. 41-45.
12. Shryfty ta yikh zastosuvannia v dyzaini etyketky i upakovky.URL: https://tcd.Kyiv.ua/uk/shrifti-ta-yih-zastosuvannya-v-dizajni-etiketki-i-upakovki/

13. Yak stvoryty rozmir shryftu dlia litnikh liudei: systematychnyi ohliad literatury za dopomohoiu mobilnoho prystroiu. URL: http://surl.li/clyhso

14. Does print size matter for reading? A review of findings from vision science and typography. URL: https://jov.arvojournals.org/article.aspx?articleid=2191906

15. Shved Oksana Vladimirovna Chapter 7. Visual Communication in Contemporary World. URL: http://surl.li/tmnasc

UDC 7.05:7.011:[74+37]

HARMONY AS A CONCEPT OF DESIGN, AESTHETICS, DESIGN EDUCATION AND ART EDUCATION : THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS

Olena POLISHCHUK (Dr.) – Professor of Department of Fine Arts and Design, Zhytomyr Ivan Franko State University, Zhytomyr (Ukraine)

The aim of the study is to analyze the range of interpretations of the concept of harmony in different fields of modern science and scientific developments, in particular philosophy and aesthetics, to clarify its form-creating meaning and heuristic potential in the theory and practice of design, art education and design education. *Methodology:* the methods of comparative analysis, semantic analysis, synthesis, extrapolation have used to identify the range of ideas about the content of the concept of harmony and the features of its denotate, as well as its significance for assessing the products of modern artistic practice. *Results*: the relationship of harmony with aesthetic experience and the role in the emergence of a humane, human-dimensional subject environment, as a factor in the sustainable development of society, as well as the significance of this concept in assessing the principles and results of form-building in design, artistic activity were analyzed; the range of opinions of scientists, domestic and foreign specialists in the field of design on the interpretation of the main components of harmony was clarified. Scientific novelty: the popularity of the idea of the specificity of harmony developed by classical aesthetics has been established; the identification of the concept of harmony and composition in modern design theory has been revealed, the importance of its further development for the development of the theoretical and methodological basis of research in design and art education has been indicated. *The practical* significance of this study is that it draws attention to the need for a clear explication of the components of the phenomenon of harmony to improve the aesthetic competence of designers and other specialists involved in form-building, creative projects in artistic practices of the 21 st century.

Key words: harmony, design, aesthetic foundations of design, aesthetic experience, form-creation, design engineering, methodology of scientific research in design, design education, aesthetic competence of a designer, art education.

Стаття надійшла до редакції 26.03.2025
Отримано після доопрацювання 08.04.2025
Прийнято до друку 11.04.2025

УДК 745/749

МЕТОДИКА КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПОШУКУ В ДИЗАЙНЕРСЬКОМУ ПРОЄКТУВАННІ

Лідія КОВАЛЬ – доктор технічних наук, кандидат мистецтвознавства, доцент,
в .о. завідувача кафедри графічного дизайну,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
https://orcid.org/0000-0002-7324-0377
http://doi.org/10.35619/ucpmk.50.998
likocolor@gmail.com

Розглянуто методику концептуального пошуку як інструмент розробки інноваційних рішень у дизайнерському проєктуванні. Проаналізовано механізми генерації концептів у процесі формування проєктної ідеї, акцентовано увагу на логіку переходу від дослідницької стадії до стадії образного й функціонального моделювання. Окреслено значення візуалізації у формуванні метафоричних моделей і виявленні потенціалу інтерпретацій у галузі дизайну. Запропоновано авторську схему етапів концептуального пошуку, що охоплює аналітичну, смислову та проєктну фази. Розкрито особливості взаємодії між інтуїтивними та рефлексивними механізмами дизайнерського мислення, що сприяють ефективному формуванню оригінальних дизайн-ідей. Представлено конкретні методи (дошки настрою, карти зацікавлених сторін, концептуальні карти, графічна організація результатів мозкового штурму, сценарії використання продукту, аналіз аналогів) і приклади застосування методики в освітньому процесі.

Ключові слова: дизайн; проєктування; концептуальний пошук; методи стимуляції креативності.

Постановка проблеми. У сучасних умовах глобалізації, стрімкого розвитку технологій та зростання соціокультурної складності дизайн набуває нових функцій, виходячи за межі суто ужиткового або естетичного вирішення завдань. Дизайнерське проєктування дедалі більше розглядається як інтегративна, міждисциплінарна діяльність, що вимагає високого рівня концептуального мислення та здатності формувати цілісні візії ще на ранніх етапах креативного процесу. У зв’язку з цим особливого значення набуває методика концептуального пошуку як ключовий інструмент генерації новаторських ідей, виявлення актуальних проблем і формулювання дизайн-рішень, релевантних потребам часу.

© Коваль Л., 2025 р.

Однак аналіз існуючих підходів до організації процесу дизайнерського проєктування свідчить про фрагментарність та недостатню структурованість методів концептуального пошуку. У багатьох випадках творчий пошук зводиться до інтуїтивних дій, не підкріплених системним аналітичним підходом, що обмежує потенціал дизайнерських рішень та ускладнює адаптацію результатів до складних соціокультурних і технологічних контекстів. Відсутність уніфікованої та адаптивної методики, яка враховувала б особливості концептуального мислення в дизайні, перешкоджає ефективному формуванню авторських стратегій проєктування та впровадженню сучасних педагогічних моделей підготовки дизайнерів.

Відповідно, актуальність дослідження полягає у потребі теоретичного обґрунтування та практичного моделювання ефективної методики концептуального пошуку в дизайнерському проєктуванні, яка інтегрувала б когнітивні, культурні, комунікативні та інноваційні аспекти творчого процесу. Формулювання такої методики дозволить не лише підвищити якість дизайнерських рішень, а й сприятиме розвитку критичного мислення, проєктної культури та професійної ідентичності майбутніх фахівців у галузі дизайну.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному науковому дискурсі методика концептуального пошуку в дизайнерському проєктуванні розглядається як основний етап, що визначає новизну та оригінальність кінцевого продукту. Останні дослідження свідчать про зростаючий інтерес до систематизації процесів ідейного пошуку, інтеграції штучного інтелекту та застосування міждисциплінарних підходів у дизайні.

Зокрема, концепція «design fiction», запропонована Даном (Dunne) та Рейбі (Raby), акцентує на спекулятивному підході до дизайну, де вигадані сценарії використовуються для критичного осмислення майбутніх технологій та соціальних змін [4]. Такий підхід дозволяє дизайнерам не лише вирішувати наявні проблеми, але й передбачати потенційні виклики, формуючи нові вектори розвитку суспільства.

Інтеграція штучного інтелекту в процес концептуального проєктування також набуває популярності. Дослідження Йоо (Yoo) та його співавторів демонструє можливість використання глибокого навчання для генерації та оцінки 3D-концептів, що значно прискорює процес розробки та підвищує якість рішень [10]. Окрім цього, методологія «Design Science Research Process» (DSRP), описана Пефферсом (Peffers) та ін., пропонує структурований підхід до дослідження в галузі інформаційних систем, адаптивний для дизайнерського передпроєктного пошуку, забезпечуючи чітке визначення проблеми, цілей та методів її вирішення [8]. У контексті концептуального дизайну важливо також враховувати роль семантичних мереж у його демонстрації. Саріка (Sarica) зі співавторами досліджують можливості автоматичного створення семантичних мереж на основі текстових описів, що сприяє кращому розумінню та аналізу дизайнерських рішень [9].

Також у сучасному дизайнерському проєктуванні зростає інтерес до застосування штучного інтелекту та машинного навчання для підтримки концептуального пошуку. Зокрема, дослідження Балмера (Balmer) та ін. [3] пропонує використання умовних варіацій (CVAE) для дослідження дизайну пішохідних мостів. Цей підхід дозволяє не лише прогнозувати продуктивність конструкцій на основі заданих характеристик, але й генерувати нові дизайн-рішення відповідно до бажаних параметрів, що значно розширює можливості концептуального проєктування.

У сфері методології концептуального дизайну Алоор (Aloor) [1] підкреслює важливість системного підходу до генерації ідей, наголошуючи на необхідності поєднання інтуїтивного мислення з аналітичними методами для досягнення ефективних результатів у проєктуванні. Платформи ITONICS [6] та Yumana [11], що надають цифрові інструменти для підтримки дизайнерського процесу, пропонують інтегровані рішення для управління процесами генерації ідей, створення прототипів та їх тестування, що сприяє більш структурованому та ефективному підходу до концептуального проєктування.

У контексті дослідження методики концептуального пошуку в дизайнерському проєктуванні на окрему увагу заслуговує наукова праця Цоу (Zhou) зі співавторами [12]. У цій статті розглядається авторський підхід до концептуального проєктування модульних продуктів, який поєднує аналіз сталого розвитку та метод креативних шаблонів, завдяки чому враховуються екологічні аспекти на ранніх етапах проєктного процесу. У методології дослідження передбачено декілька етапів: визначення вимог користувачів, аналіз конфліктів між функціональними та екологічними вимогами, генерація концепцій шляхом застосування креативних шаблонів та оцінка альтернативних рішень з урахуванням критеріїв сталого розвитку. Цей підхід сприяє більш системному та обґрунтованому прийняттю рішень у процесі проєктування.

Проте, найбільший вплив на формування запропонованої в даній статті методики концептуального пошуку в дизайнерському проєктуванні мали праці таких авторів, як Ханінгтон, Мартін (Hanington & Martin) [5] та Кумар (Kumar) [7], які є практичними посібниками з впровадження дизайн-інновацій,

створеними на основі багаторічного досвіду авторів у галузі дизайн-мислення та стратегічного проєктування. Ці видання пропонують структурований підхід до розв'язання складних дизайн-проблем через систематичні дослідження, аналіз, генерацію ідей, моделювання концепцій і їхню реалізацію. Автори презентують етапи інноваційного процесу та описують конкретні методи, що надають дизайнерським командам можливість створювати продукти, послуги та рішення, орієнтовані на реальні потреби користувачів. Відповідно, пропонується систематизований підхід до впровадження інновацій у сфері дизайну на основі практичних інструментів та методів для стратегічного планування та розробки нових продуктів і послуг.

Підсумовуючи можна зазначити, що загалом сучасні наукові дослідження та ресурси, спрямовані на дизайнерів-практиків, підкреслюють необхідність інтеграції новітніх технологій, системного мислення та міждисциплінарних підходів у процес концептуального пошуку, що сприяє створенню інноваційних та соціально релевантних дизайнерських рішень. Проаналізовані в даній роботі джерела демонструють різноманітні підходи та інструменти, які можуть бути інтегровані в методику концептуального пошуку в дизайнерському проєктуванні, сприяючи ефективному дизайн-процесу.

Метою публікації є формування системи доцільних і практично дієвих методів пошуку креативних концепцій у дизайнерському проєктуванні.

Виклад основного матеріалу дослідження. На початку роботи окреслимо, що під методикою концептуального пошуку в дизайнерському проєктуванні розуміється перелік найбільш доцільних і дієвих у дизайнерській практиці методів креативного пошуку, призначених для застосування у певному порядку для поступової деталізації ідеї і конкретизації концепції, формуючи систему застосованих методів або, відповідно, методику.

У даній статті концепт визначається як основа майбутнього образу, рушій креативного пошуку, який містить певні складові: смислові, емоційні, естетичні. Тому мета концептуального пошуку передбачає: виявлення змістовної ідеї проєкту, визначення стратегічних засад дизайнерського проєктування, створення міцного зв'язку ідеї з формою (або візуальним образом). Відповідно, етапами методики конкретизації концепту є: аналітичний – дослідження теми, аналіз контексту; пошуковий – генерація ідеї, інтуїтивний пошук образу; систематизація – фіксація ідеї, побудова структури. Інструментами концептуального пошуку є: мозковий штурм, асоціативний ряд, візуальний конспект, колажування. Спираючись на окреслені етапи та інструменти методики, далі будуть надані конкретні методи концептуального пошуку з їх коротким описом саме у тому порядку, якого рекомендовано дотримуватися для послідовної конкретизації дизайнерської концепції в межах запропонованої методичної системи.

Метод створення дошок настрою (Moodboards) – це візуальний метод, що використовується на етапі концептуального пошуку для збору, систематизації та комунікації візуальних референсів. Дошки настрою складаються з добірки зображень, текстур, кольорів, матеріалів, слів або графічних елементів, які відображають емоційний настрій, стиль або функціональні характеристики майбутнього дизайнерського об'єкта. Вони слугують джерелом натхнення, допомагають дизайнеру сформулювати загальне враження про проєкт і донести задум до команди чи замовника, сформувати цілісне уявлення про стиль, контекст, цільову аудиторію або атмосферу майбутнього продукту. Метод ефективний для генерації ідей, виявлення візуальних пріоритетів та узгодження візуальної мови в межах команди. Мудборди можуть фокусуватися на візуалізації цільового користувача, середовища експлуатації або емоційного фону. У процесі проєктування вони виконують роль внутрішнього орієнтиру для команди, а також є ефективним засобом презентації концепцій замовнику.

Метод створення карт зацікавлених сторін є ефективним засобом візуалізації учасників дизайнерського процесу та їхніх взаємозв'язків. На початкових етапах проєктування – під час планування, формулювання масштабів і техніко-економічного обґрунтування – вони слугують основою для організації досліджень і взаємодії з користувачами. Створення таких карт починається з генерації переліку потенційно зацікавлених сторін: користувачів, зацікавлених осіб, що мають вплив, або можуть зашкодити впровадженню проєкту. Ідентифікація здійснюється за соціальними групами, посадовими ролями або конкретними особами. Первинний перелік структурується у вигляді схеми, яка відображає ієрархію та характер зв'язку між учасниками. Візуальне компонування карти відбувається через розміри, розміщення та з'єднання елементів для швидкої орієнтації в системі взаємовідносин. Такий підхід сприяє усвідомленню впливів і взаємодій різних груп зацікавлених сторін у проєкті, забезпечує ширше бачення та підвищує ефективність комунікації в команді.

Метод створення концептуальних карт. Концептуальні карти – це візуальні структури для систематизації та осмислення зв'язків між поняттями в межах певної сфери. Цей метод бере початок із досліджень Девіда Осубела, який довів, що нова інформація краще засвоюється, коли інтегрується в уже наявні знання. Одна з провідних наукових праць Осубела (Ausubel) [2] містить

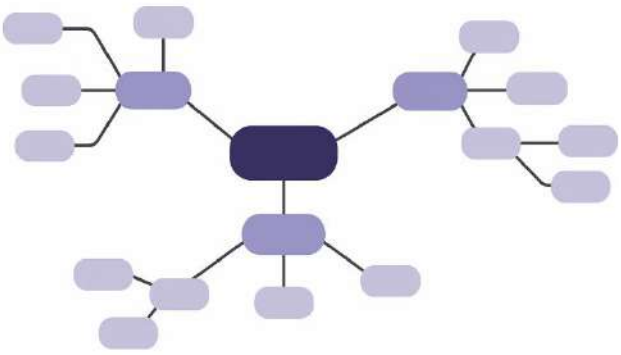
детальний аналіз природи осмисленого навчання і є фундаментальною для розуміння того, як нова інформація інтегрується в існуючі когнітивні структури індивіда. Ці ідеї мають безпосереднє застосування в дизайні, де важливо враховувати попередні знання та досвід користувача при розробці нових концепцій. Ця праця є цінним ресурсом для дослідників і практиків у галузі дизайну, оскільки вона пропонує глибоке розуміння процесів осмисленого навчання, які можна застосувати для розробки ефективних дизайнерських рішень, що враховують когнітивні особливості користувачів.

Відповідно, концептуальні карти допомагають виявити те як окремі ідеї, об'єкти чи події, пов'язані між собою, сприяють формуванню нових на основі вже зрозумілих концепцій. Основними елементами карт є поняття (іменники або словосполучення) та слова-зв'язки (переважно дієслова), що формують логічні судження. Процес побудови карти починається з формулювання акцентованого питання та відбору основних понять, які впорядковуються за ієрархією – від загальних до специфічних. Далі створюється схема, у якій зв'язок між концепціями візуалізується графічними елементами. Перехресні посилання між підтемами поглиблюють розуміння системи. Важливо, щоб карта була результатом глибинного розуміння предметної області: лише тоді вона здатна поставити під сумнів усталені уявлення та сприяти народженню нових ідей у дизайнерському процесі.

Метод графічної організації результатів мозкового штурму. Як відомо, мозковий штурм традиційно використовується для стимулювання колективної творчості з метою вироблення концепцій та ідей щодо конкретної проблеми. Існує декілька найвідоміших правил мозкового штурму: налаштування на кількість, а не якість ідей; утримання від оцінок та критики; вітання альтернативних ідей. Мета полягає у створенні майданчика для вираження та вільного зіставлення творчих ідей, уникаючи будь-яких заборон через надання простору для вільних суджень та вивчення нових концепцій. Останнім часом мозковий штурм використовується також для розвитку швидкості мислення.

Проте, слідуючи принципу важливості візуалізації ідей для дизайнерської діяльності, для їх структуризації і закріплення у свідомості, для фіксації і оформлення результатів мозкового штурму доцільним є використання своєрідних графічних органайзерів, які допомагають створювати нові знання шляхом візуального структурування та глибокого занурення у проблемний простір. Графічні органайзери, або візуальне подання знань, є структурами, які полегшують завдання дизайнерським командам, коли вони обговорюють припущення, експериментують із новими співвідношеннями між прийнятими компонентами проблемного простору або розглядають нетрадиційні альтернативи у межах їхньої галузі діяльності. Дизайнерський колектив замість усних виступів, необхідних під час мозкового штурму, може повідомляти свої ідеї, оперуючи наступними структурами візуалізації:

1) Мережеві графіки для мозкового штурму можна використовувати при розробці головної концепції або проблеми та пов'язаних з ними визначальних характеристик, що підтримують факти. Мережеві графіки можна складати або визначаючи спочатку головну проблему, а потім всі її нюанси, або виявляючи всі компоненти, а потім, резюмуючи їх визначення всеосяжних головних тем (приклади – рис. 1).



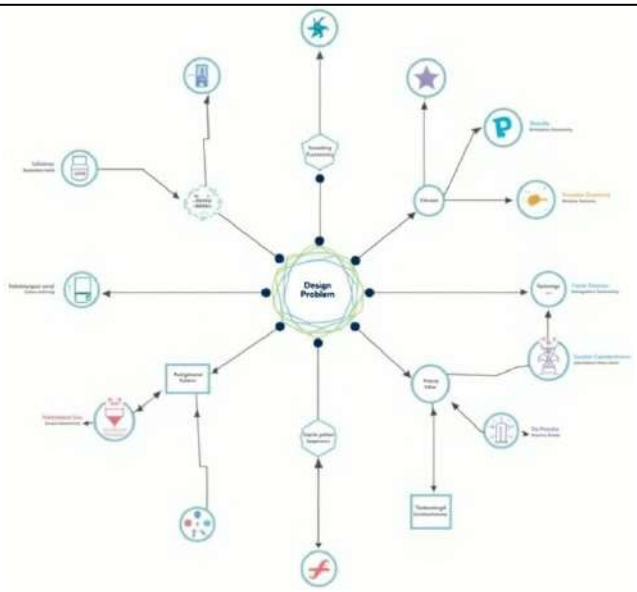


Рис. 1 – Приклади мережевих графіків

2) Деревоподібні діаграми можна використовувати, коли необхідно встановити ієрархію, систему класифікації чи взаємозв'язку між головними та допоміжними ідеями. Деревоподібні діаграми можна будувати згори донизу або знизу догори. Так, вони вимагають індуктивного або дедуктивного підходу під час мозкового штурму з конкретної теми (приклад – рис. 2).

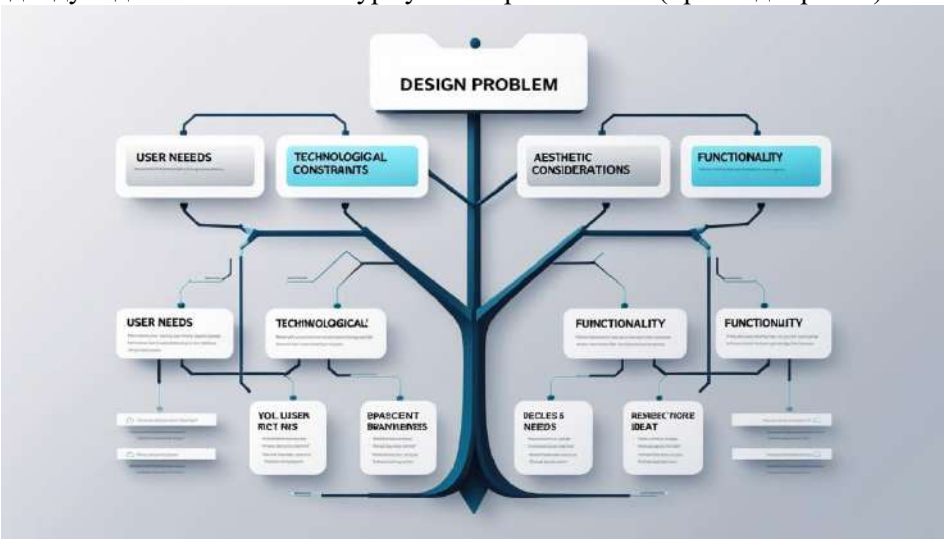


Рис. 2 – Приклад деревоподібної діаграми

3) Структурні схеми, або блок-схеми, можна використовувати, коли необхідно показати послідовність подій, уявити дії чи процеси суб'єктів у системі, зобразити процес чи проілюструвати причинно-наслідкові зв'язки всередині системи. Структурні схеми, зазвичай, мають початок і кінець та можуть відображати певні поняття і терміни, але бувають пристосовані для показу циклів замкнутих систем (приклад – рис. 3).

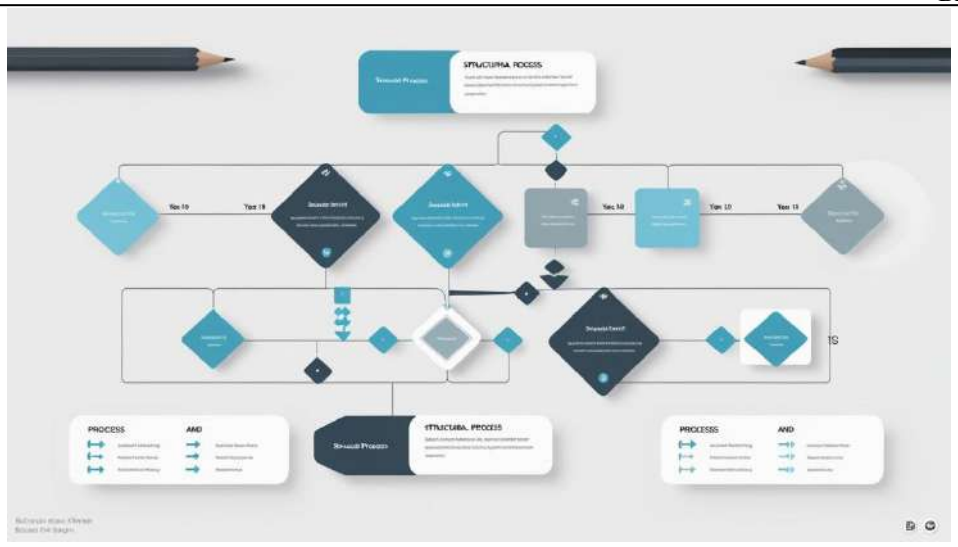


Рис. 3 – Приклад структурної схеми або блок-схеми

Відомо, що людський розум організує та зберігає інформацію в серіях схем. Мережеві графіки, деревоподібні діаграми та структурні схеми – це три осмислені структури, які дизайнерські команди можуть використовувати для візуального обговорення інформації методом мозкового штурму, щоб змінити старі шаблони мислення. Завдяки цим структурам у команди з'являється можливість знайти новий зміст проблематики в ході мозкового штурму, коли виступ візуально документується.

Метод створення сценаріїв використання продукту – це метод, який використовує засоби оповідання, що описує майбутню взаємодію користувача з продуктом, дозволяючи дизайнерським командам уявити контекст застосування продукту в повсякденному житті. Вони формують правдоподібну історію про досвід користувача, орієнтовану на особисте сприйняття, і допомагають зробити дизайн-концепцію конкретною, зрозумілою та цілісною. Сценарії є засобом стратегічного планування, який спрямовує увагу з технічних аспектів на культурну значущість продукту. Кожен персонаж зазвичай має власний базовий сценарій, що відображає типову ситуацію, а також альтернативні, які демонструють критичні або нестандартні умови. Структура сценарію часто відповідає класичній сюжетній побудові: початкова подія, що формує передумови, і розв'язка – вирішення «проблеми» за допомогою продукту або технології. Важливо, щоб сценарії були написані з суб'єктивної точки зору персонажа, фокусуючись не стільки на технічних деталях, скільки на можливостях технології. Сценарії тісно поєднуються з персонажами та візуальними розкадровками, утворюючи узгоджену систему, що передає перспективу використання продукту. Навіть у проєктах з обмеженим бюджетом використання сценаріїв сприяє створенню цінного досвіду, орієнтованого на конкретні людські потреби.

Аналіз аналогів – це класичний метод дизайнерського мислення, який полягає у вивченні наявних рішень, подібних за функцією, структурою або контекстом до об'єкту проєктування. Цей підхід дозволяє дослідникам і дизайнерам виявити ефективні практики, типові помилки, а також переосмислити відомі концепції для створення інноваційних рішень. Зазвичай аналіз аналогів включає порівняння продуктів, сервісів або систем – як із близьких, так і з віддалених галузей – з метою виявлення релевантних структур, інтерфейсів, моделей поведінки користувачів або сценаріїв взаємодії. Метод стимулює розвиток абстрактного мислення, оскільки увага спрямовується не лише на зовнішні характеристики, а й на глибинні функціональні й емоційні аспекти. Застосування аналізу аналогів сприяє розширенню уявлень про потенційні шляхи вирішення дизайнерської «проблеми» та підвищенню обґрунтованості концептуальних рішень.

При застосуванні методу *аналізу аналогів* у процесі апробації даної методика концептуального пошуку в дизайнерському проєктуванні здобувачам було рекомендовано здійснювати опис аналогів, наприклад, для графічного дизайну, відповідаючи на подані нижче запитання, по кожному з них:

1) авторство: особа окремого автора, творча група або дизайнерська агенція;
2) стильове рішення, композиційне рішення, кольорове рішення;
3) конструктивне рішення (за потреби, наприклад, актуально для упаковок та нестандартних структур книжок, календарів тощо);
4) технологічні засоби втілення (наприклад, використаний тип друку або формат цифрового видання);
5) у чому полягає новизна проєкту, чи наявні якісь недоліки;
6) чи наявна інформація щодо задоволеності користувачів цим продуктом;

7) соціальний портрет потенційного користувача (наприклад, гендерна, вікова, фінансова, професійна, особистісна (риси характеру, темперамент, тощо) та інші соціальні характеристики);

8) кореляція аналога з темою розробки, ступінь його близькості до проєкту.

Висновки. У результаті дослідження сформовано перелік доцільних і дієвих методів пошуку креативних концепцій у дизайнерському проєктуванні з їх коротким описом саме у тому порядку, якого рекомендовано дотримуватися для послідовної конкретизації дизайнерської концепції в межах запропонованої методичної системи: створення дошок настрою, створення карти зацікавлених сторін, створення концептуальних карт, графічна організація результатів мозкового штурму, створення сценаріїв використання продукту, проведення аналізу аналогів (рекомендовано, проаналізувати не менше п'яти).

Запропонована методика концептуального пошуку в дизайнерському проєктуванні була апробована під час викладання дисципліни «Проєктування» здобувачам спеціалізацій з графічного і промислового дизайну, які поглибили свої знання з концептуального пошуку і показали теоретично обґрунтовані результати власних дизайн-проєктів.

Продовжуючи дослідження в цьому напрямі, у майбутньому можна дослідити методики безпосереднього проєктування та практичного втілення дизайнерського продукту після завершення етапу концептуального пошуку.

Список використаної літератури

1. Aloor J. J. Conceptual Designing: An exciting research methodology. *Medium*, 2019. URL: https:// jasminejerry.medium.com/conceptual-designing-an-exciting-research-methodology-2cc2ffd44c60Medium

2. Ausubel D. P. The Nature of Meaning and Meaningful Learning. In *The Acquisition and Retention of Knowledge: A Cognitive View*, 2000. P. 67–100) Springer. URL: https://link.springer.com/book/10.1007/978-94-015-9454-7.

3. Balmer V. M., Kuhn S. V., Bischof, R., Salamanca, L., Kaufmann, W., Perez-Cruz, F., & Kraus M. A. (2022). Design Space Exploration and Explanation via Conditional Variational Autoencoders in Meta-model-based Conceptual Design of Pedestrian Bridges. *arXiv preprint arXiv:2211.16406*. URL: https:// arxiv.org/abs/2211.16406

4. Dunne A., & Raby, F. *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*. MIT Press, 2013. 224 p. URL: https:// readings.design/PDF/speculative-everything.pdf.

5. Hanington B., & Martin B. *Universal methods of design: 100 ways to research complex problems, develop innovative ideas, and design effective solutions* (2nd ed.). Rockport Publishers, 2019. 207 p.

6. ITONICS. (n.d.). Design Thinking: The Ultimate Guide. URL: https://www.itonics-innovation. com/design-thinking-guideitonics-innovation.com.

7. Kumar V. 101 Design Methods: A Structured Approach for Driving Innovation in Your Organization. Hoboken, NJ : John Wiley & Sons, 2012. 336 p.

8. Peffers K., Tuunanen T., Gengler C. E., Rossi M., Hui W., Virtanen V., & Bragge J. Design Science Research Process: A Model for Producing and Presenting Information Systems Research. 2020.*arXiv preprint arXiv:2006.02763*. URL: https://arxiv.org/abs/2006.02763.

9. Sarica S., Han J., & Luo J. (2022). Design Representation as Semantic Networks. *arXiv preprint arXiv:2210.11533*. URL: https:// arxiv.org/abs/2210.11533.

10. Yoo S., Lee S., Kim S., Hwang K. H., Park J. H., & Kang N. (2020). Integrating Deep Learning into CAD/CAE System: Generative Design and Evaluation of 3D Conceptual Wheel. *arXiv preprint arXiv:2006.02138*. URL: https:// arxiv.org/abs/2006.02138arXiv.

11. Yumana (n.d.). What is design thinking? Definition, methodology, and examples. https://www.yumana.io/en/guide/what-is-design-thinking-definition-methodology-examples/.

12. Zhou J., Yu M., Zhao W., Zhang K., Chen J. & Guo X. An Iterative Conceptual Design Process for Modular Product Based on Sustainable Analysis and Creative Template Method. *Processes*, 2022. 10 (6), 1095. URL: https:// doi.org/10.3390/pr10061095.

UDC 745/749

METHODOLOGY OF CONCEPTUAL EXPLORATION IN DESIGN DEVELOPMENT

Lidiia KOVAL – Full Doctor of Technical Sciences, PhD in Art History, Full Associate Professor, Head of the Department of Graphic Design, National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine.

Design is evolving beyond its traditional functional and aesthetic roles toward an integrative, interdisciplinary practice in the context of accelerating technological development, sociocultural complexity, and the globalization of creative industries. This transformation foregrounds the need for structured conceptual thinking and strategic foresight from the earliest stages of the design process. This article addresses the methodological gap in the organization of conceptual search in design, arguing for a systematic approach that unifies cognitive, cultural, communicative, and innovative components of creative ideation. While existing practices often rely on intuitive and fragmented methods, this research proposes a comprehensive framework that enhances the originality and applicability of design solutions across complex environments.

The study outlines the theoretical foundations and practical modeling of a methodology for conceptual search. It can be adaptable to diverse design contexts. Emphasis is placed on the conceptual tools – such as moodboards, stakeholder maps, associative arrays, and conceptual maps – in guiding the transition from abstract ideation to coherent design vision.

The methodology is presented like a multi-stage process encompassing analytical, generative, and structural phases, each supported by distinct methods and visual instruments. Drawing upon recent interdisciplinary research, including the integration of artificial intelligence and speculative design, this work contributes to a more rigorous and pedagogically viable model for concept generation in the development. Ultimately, the proposed methodology supports the formation of critical thinking, project culture, and professional identity among future design practitioners, addressing current demands for innovation and responsiveness in design education and practice.

Ke ywords: design; conceptual search; creativity methods; design thinking; methodology.

Стаття надійшла до редакції 01.05.2025
Отримано після доопрацювання 08.15.2025
Прийнято до друку 15.05.2025

УДК 687.01:687.1

КЛЮЧОВІ ПОЗИЦІЇ СЕМІОТИКИ У ФОРМУВАННІ ПРОФЕСІЙНОГО ІМІДЖУ ЗАСОБАМИ КОСТЮМА

Лаура ОВАКІМЯН – здобувачка освітньо-наукового ступеня кафедри мистецтва та дизайну костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, Київ
https://orcid.org/0009-0009-5227-7638
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.999
laura.arutyunova@gmail.com
Тетяна КРОТОВА – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри мистецтва і дизайну костюма, Київський національний університет технологій та дизайну, Київ
https://orcid.org/0000-0003-2282-0029
krotova_t@ukr.net

Мета статті: проаналізувати основні позиції семіотики у розкритті стильових та іміджевих характеристик костюма у контексті формування професійного іміджу.

Методологія: у дослідження застосовано біографічний та історично-хронологічний методи, а також методи образно-стилістичного та формального аналізу зразків костюма та фото-матеріалів.

Результати. У статті висвітлено знаково-семіотичні та іміджеві характеристики костюма. На прикладі образу В. Черчіля показано еволюцію індивідуального стилю у контексті значення іміджу політика. Наголошено, що закономірністю розвитку костюма є залежність від загального антропогенезу, зокрема еволюції матеріальної й духовної культури. Ступінь розвиненості суспільства й держави безпосередньо й опосередковано присутнювався в дизайні, естетиці, культурі й філософії костюма. З'ясовано, що рахування контекстів його виникнення та побутування уможливлює об'єктивне вивчення зовнішніх (форма) і внутрішніх (зміст) характеристик. На прикладі еволюцію стилю В. Черчіля з'ясовано, що основними ознаками статусності костюма є матеріал, його якість і вид моделювання, колір, оздоблення, орнамент, аксесуари (їх кількість), взуття, головний убор.

Це визначало ієрархічну сходинку в суспільстві, яку займав його власник. Костюм виконує, крім вузько утилітарної (захисної) функції, ще й представницьку, комунікаційну, художньо-естетичну, кожна з яких включає субфункції.

Наукова новизна полягає у виявлених характеристиках складових індивідуального стилю видатного політика ХХ ст. В. Черчіля з урахуванням знаково-семіотичної природи костюма. Джерелами дослідження послугували фотоматеріали публічних та неформальних образів В. Черчіля, особистих предметів гардеробу.

Практичне значення. Результати проведеного дослідження можуть бути використані для написання монографій, навчальних посібників, курсів лекцій з історії дизайну, іміджу і стилю.

Ключові слова: дизайн одягу, професійний імідж, стиль, семіотика, знак, образ.

Актуальність дослідження. Костюм нерозривно пов'язаний зі *стилем*, який доцільно сприймати як складну знакову систему з сукупністю різних її підвидів (вербальна, невербальна (у т. ч. кінетична), ментальна, середовищна, самопрезентаційна знакові системи). Це означає, що існують примітні й значущі особливості, що цілісно й всебічно представляють костюм як певну знакову систему з усіма її компонентами.

Поняття культурно-семіотичного коду є наріжним для досліджень костюма, розкриття засобів прояву статусу його власника. Тому важливо ставитися до об'єкту пізнання як складної, цілісної системи знаків – вербальних, невербальних, самопрезентаційних, ментальних та ін., для увиразнення, осмислення, інтерпретації його особливостей і конкретних кодових значень, символів у комунікаційному середовищі, що так важливо для класичних семіотичних пошуків і пізніх його версій у дусі постмодернізму.

Аналіз останніх публікацій. Одним із найважливіших методологічних інструментаріїв розвитку сучасної науки, властивим для гуманітаристики, є семіотика в найширшому значенні та розумінні. Спочатку основоположник семіотики Чарлз Сендерс Пірс, а згодом і його послідовники, досліджуючи

© Овакімян Л., Кротова Т., 2025 р.

життя знаків у соціумі, зосереджуються винятково на мові [18]. Згодом, намагаючись використати мову як універсальну структурну систему кодів, що дозволяє інтерпретувати значення, зміст, форму будь-яких суспільних фактів, явищ і подій, екстраполюють власні умовиводи на явище духовної й матеріальної культури. Логічні зв'язки між знаками і їх значенням набувають особливого змісту, віддзеркалюючи в певному сенсі основні положення феноменології Е. Гуссерля [18; 301–302].

Для Ч. С. Пірса *знак* став особливою філософською категорією буття, через яку можна пояснити будь-що, вивчаючи його семантику, синтаксис і прагматику. Натомість для європейських представників семіотики важливими стають не багатоаспектне значення знаку, а його структура та місце в системі іншої глобальної системи – мови, суспільства, тощо. Структурна цінність знаку для швейцарського філософа Фердинанда де Сосюри мала більше значення, ніж його внутрішні чи зовнішні окремішні мітки [6]. Це спричинило появу структуралізму у Франції та різних інших напрямів, течій, що розвинулися з нього і під впливом яких еволюціонізувала філософська думка минулого століття.

Семіотика Ч. С. Пірса знайшла продовження у працях про: структурну лінгвістику Ф. де Сосюра; культуру, природу коду й мови У. Еко (Еко У., 2004 р.); взаємодію між культурними кодами, творчістю та індивідуальним естетичним вираженням (тлумаченням) Я. Мукаржовського [16]; суб'єктивних значень знаку К. Твардовського [23]; антропологію в полі семіології К. Л. Строса [5]; закодовану систему культурних виражень Р. Барта [8, 9]; деконструкцію відомих значень і структур Ж. Дерріди [1, 2] та ін. видатних філософів, культурологів, мистецтвознавців, психологів XX–XXI ст., вплив яких на гуманітаристику важко переоцінити. Їхні теоретичні надбання сприяли формуванню особливого ставлення до моди, дизайну, одягу, костюма як систем, що функціонують на умовах можливих суспільних значень. Виникнення й розвиток таких понять і категорій як *семіотика одягу, семіотика стилю, семіотика моди, семіотика мистецтва, семіотика дизайну* та ін., свідчать про особливе місце семіології в пізнавальному пошуку стосовно культури і всього різноманіття її взаємно переплетених знакових систем. Із очевидністю з поданого вище випливає, що ставлення до костюма з позицій семіотики передбачає сприйняття його як знакової системи немовного феномена, що зберігає, передає інформацію, реалізуючи соціокомунікаційні функції.

Відома американська письменниця Е. Лурі у творі «Мова одягу» [15] покроково, через конкретні приклади з історії життя людей, розкриває комунікаційно-інформаційну функцію одягу, часом гротескно підкреслюючи подібність мови костюма до природної мови, вишукуючи при цьому відповідні граматичні конструкції й орфоепічні особливості. Однак, не ставлячись до цього так буквально, зауважмо на глибокому сенсі припущень, міркувань про подібність і залежності між моделюючими первинною та вторинною системами – мовою і культурою відповідно. Відома теза естонського семіотика Ю. Лотмана про те, що мова – це упорядкована комунікаційна знакова система, яка слугує передачею інформації, є справедливою стосовно історичного костюма, якщо при цьому йдеться про мову культури, епохи, часу [14; 55].

Тож загальна знакова система *Костюм,* яка є частиною подібно кодованої мегасистеми *Одяг,* вибудовується з таких компонентів: форма і стиль костюма як зовнішня і внутрішня характеристики костюма, ознака, знак для соціуму; аксесуари (у т. ч. прикраси) як доповнення та самопрезентація особливих смакових вподобань, статусності, можливостей і прагнень впливу; взуття і головний убір. Комплексне вивчення костюма з врахуванням ключових позицій семіотики надає змогу розкрити засоби прояву соціального стану його власника.

Мета статті – виявити основні позиції семіотики у розкритті стильових та іміджевих характеристик костюма у контексті формування професійного іміджу.

Виклад основного матеріалу дослідження. На місце людини в соціальній структурі, культурну, релігійну, гендерну, професійну та іншу приналежність указує її зовнішній вигляд. Образ у значенні іміджа має подвійну природу. По-перше, це завжди форма репрезентації, а по-друге, інструмент впливу, маніпуляції (прихованої чи відкритої). В будь-якому випадку йдеться про деконструкцію образу як культурного продукту, створеного завдяки фрагментації різних контекстів формування: внутрішніх і зовнішніх; об'єктивних і суб'єктивних; масових і індивідуальних, традиційних і модних, тощо [13; 25, 12; 58, 11; 62). У класичній праці французького філософа Р. Барта «*Система моди*» [9] також йдеться про те, що формування іміджа, зведеного до конкретного образу, є складною процедурою, яка стосується матеріального знаку (*означника*) й ідеї (*означуваного*).

Зауважмо, доволі часто можна зустріти судження вузько утилітарного значення, коли функція дизайну одягу подається спрощено та зводиться лише до побудови стратегії репрезентації особи завдяки костюму. Безперечно, його кольорова гама, силует, фасон тощо мають значення, однак набагато важливішим є контекст їхнього вибору. Інакше кажучи, йдеться про об'єктивно суб'єктивний підхід до вибору костюма як знаку, предмета семіотичного аналізу, здатного продукувати бажані відчуття,

позитивні переживання для того, хто його обрав чи створив, або ж мати евфемічний сенс, тобто маскувати неприємні сторони реальності. Р. Барт вважав, що «замовчування» негативу можливо завдяки дизайну як особливому виду творчої діяльності, здатній компенсувати в костюмі конкретні моменти реальності, задовольнити споживчий запит і за необхідності розв'язати соціопсихологічний, морально-етичний, естетичний чи інший конфлікт особистісного, міжособистісного значень.

Костюм-зображення, костюм-опис, реальний костюм – категорії, що докладно вивчалися Р. Бартом і знайшли детальне представлення як окремі системи, так і складові мегасистеми під назвою «дизайн одягу». Аналізуючи модні журнали, філософ дійшов висновку, що технічні деталі костюма (комірці, рукава, крій та ін.) важливі для систем «костюм-опис» і «костюм-зображення», які актуальні на стадії їх ідейного розроблення й реалізації, вписуючи в контекст культури. І лише система «реальний костюм» є звершеним виявом дизайнерської творчості, актом мистецтва, при цьому максимально транслюючи індивідуалізовані запити суспільства в конкретному часі.

Звичайно, зроблені Р. Бартом відкриття «систем моди» згодом були піддані критиці і знайшли місце в тривалому науковому діалозі [4; 380]. Однак ще один важливий висновок філософа вартий уваги. Широко відома у фахових колах розроблена ним «вестиментарна матриця» складається з таких підсистем: костюма загалом; окремих його частин або деталей, а також їх варіантів, змінність яких означає тренд. Відомий бартівський приклад щодо кардигану із закритим коміром ілюструє розуміння «матриці» моди, де згаданий вид одягу є об'єктом значення, конструктивна деталь коміра – безпосереднім носієм значення, а закритість – варіацією, що з'являється під впливом модних тенденцій і виявляється як тренд.

Прагматична функція костюма полягає в його призначенні і значенні. Лише так можна «зчитати» смислові характеристики знаків костюма, до того ж, не завжди однозначно. Для цього необхідно також зважати на контекст його творення, що впливає на суб'єктивний вибір моделі, кольору, крою, силуету, фасону тощо, а також ментальний, психологічний, інтелігібельний стан, всебічний життєвий досвід особи, котра споглядає результат спільної праці дизайнера і потенційного споживача. Останні завжди орієнтовані на актуальні іміджеві запити в суспільстві, згідно з якими відбуваються зміни в діловому костюмі. Для підтвердження викладеного, зупинимося на конкретному прикладі і проілюструємо проміжні умовиводи презентацією іміджа персоналії.

Вінстон Черчилль (1874–1965 рр.) – видатний державний діяч, досвідчений солдат, вправний художник, лауреат Нобелівської премії з літератури – далеко невичерпний перелік його біографічних даних, за якими криється життя багаторічного лідера Великобританії. Безперечно, біографіка Черчилля нараховує тисячі розвідок різного формату. Є також із-поміж них ті, що стосуються особливого «стилю Черчилля» (Рис. 1-9) [19].

Навряд чи його можна вважати денді в класичному розумінні, але не можна відмовити в стилі. Черчилль часто полюбляв повторювати, що може задовольнятися дрібничкою, та найкращою [19]. У цій театральній фразі віддзеркалено не лише його ставлення до життя, але й до манери одягатися. Ставши депутатом парламенту в 1900 р., він охоче культивував едвардіанський стиль у моді, що характеризувався простотою в одязі, звільненням від важких костюмів і зайвого прикрашання декоративними елементами. Хоча, зазвичай, чоловіки на початку XX ст. віддавали перевагу утилітарній уніформі, що складалася з костюма-трійки і котелка, В. Черчилль намагався вирізнитися більш вишуканим стилем.

Примітним є факт його листування з матір'ю, якій він відправляв ескізи бажаного для нього одягу. До того ж, це все були речі популярних на той час брендів. Бриджі В. Черчилля – від E. Tautz&Sons, костюми і пальто – від Henry Poole&Co, тростини й парасолі – від Thomas Brigg&Sons, капелюхи (переважно гомбурги) – від Scots Chapman&Moore, черевики – від Palmer&Co, капці – від Hook, Knowles&Co, дорожні валізи – від JW Allen, пістолети і гвинтівки – від John Digby&Co, і т. д. [7]. Образ великого британця важко уявити без сигари, які він почав палити з 15 років. Вони так само були відомих компаній – La Corona або Punch Habanao [10].

Майже завжди був одягнутим в костюм-трійку зі смужкою чи клітинкою. Особливості фігури потребували вправних майстрів для підкреслення її переваг. Співпрацюючи з Henry Poole & Co, або іншими досвідченими майстрами із знаменитою лондонської вулиці індивідуального шиття чоловічого одягу – Севіл Роу [20], вдалося створити такий фланелевий ансамбль у смужку, який робив його неповторно стильним [21]. Британського «бульдога» нечасто можна було побачити без фірмової шляпи гомбург чорного кольору. Завдяки жорсткій конструкції, крисам із закругленими краями і репсовою стрічкою, гомбург традиційно вважається офіційним головним убором, хоча й не є рівнозначним циліндру.

Як справжній джентльмен, Черчилль вміло використовував у своїх ансамблях аксесуари. Кишенькові хустини й краватка-метелик гармонійно доповнювали костюм. Фірмова краватка-метелик темно-синього кольору в білий горошок була улюбленим аксесуаром прем'єр-міністра й настільки вкарбувалася як невід'ємна частина стилю, що сам метелик називали за місцем народження Черчилля –

бленім (Blenheim) [21; 24]. Його відомі сучасники – американські президенти Франклін Делано Рузвельт, Гаррі Трумен чи французький архітектор Ле Корбузьє, наприклад, також носили краватку-метелика, але їхні образи ніколи не розглядалися фахівцями чи загалом у контексті великого шанування висліду трансформованого плісированого жабо [21; 25].

Метелик демонстрував не лише смак чи настрій, але й був втіленням протесту, автоматично привертаючи увагу до власника. У 1920–1960-і рр. у чоловічому костюмі домінувала темна й лаконічна краватка. Із краваткою-метеликом прем'єр відразу потрапляв у центр уваги. Метелик додавав впевненості, а також допомагав боротися за власним зізнанням із депресією («чорною собакою»), підкреслював його зв'язок із батьком, котрий так само віддавав перевагу краваткам цього типу [Winston Churchill's bow tie]. Разом із нагрудною хустиною він створював виразний контраст строгому костюму.

Але найбільш відомою стильною новинкою від політика є комбінезон на блискавці, т. зв. «костюм сирен», створений для зручності перебування в бомбосховищі, чи в інших випадках, коли поряд чигала небезпека (1940 р.). Черчилля надихнув комбінезон шахтарів, будівельників і він звернувся до особистих кравців пошити щось подібне. Треба сказати, що у прем'єр-міністра була важлива пристрасть – будувати стіни. Тому вибір саме цього виду одягу вмотивований особистими практичними потребами.

Згодом, оцінивши його переваги, Черчилль запропонував костюм сирен у модифікованій версії для загалу [22]. Початково костюм шили з жорсткої товстої вовни. Для більшої міцності він мав пояс на талії, а також просторий крій, щоб можна було безперешкодно й швидко одягнути зверху будь-якого іншого одягу. Костюм сирен доповнювався капюшоном, інколи хутряним (із хутра австралійського валлабі) [26]. У прем'єра було безліч костюмів сирен у стилі мілітарі, або ж, до певної міри, екстравагантні варіанти в тонесеньку смужку чи з оксамиту [24].

Після того, як Голова британського уряду став активно його носити, 1942 р. він перетворився на авангардну забаганку в світі моди. На хвилі шаленої популярності подібні костюми були універсальними й передбачали варіанти для дітей і жінок [22]. Для цього використовувався різний матеріал (вовна, саржа, оксамит) зеленого, сірого, синього кольорів, переважно темних відтінків.

Поява костюму сирен стала рятівним дешевим варіантом для країни у війні, оскільки кількість купонів на їжу та одяг кожного року зменшувалася. Упродовж 1940-х рр. купівельна спроможність британців була доволі низькою. По закінченню війни популярність костюма сирен дещо зменшилася, але трималася аж до 1970-х рр., коли будинки мод запропонували їх стилізовані варіанти для субкультури гіпі.

Візит В. Черчилля до Білого дому у грудні 1941 р. у невибагливому й практичному костюмі сирен викликав хвилю збурення у ЗМІ, оскільки навряд чи можна було цей одяг назвати офіційним. Аби покласти цьому край Елеонора Рузвельт публічно оголосила про те, що замовила пару таких костюмів своєму чоловіку. Ця історія показова в світлі недавніх подій на Капітолійському пагорбі, пов'язаних із візитом Президента України В. Зеленського у лютому ц. р. та резонансної реакції на його костюм. Історична паралель полягає в тому, що одяг, який обрали два лідери, це костюм часу захисту демократії і держави від зовнішньої агресії [26].

Рис. 1. В. Черчилль, фотопортрет, 1900-і рр. [19].

Рис. 2. В. Черчілль разом із М. Л. Джордж і прем'єр-міністром Д. Л. Джордж, 1908 рік [19].

Рис. 3. В. Черчилль: прем'єр-міністр, політик 1930-і рр. [24].

Рис. 4. В. Черчіль займається своїм хобі мулярством у своєму домі у Вестерхемі, Кент, приблизно 1930 р. Корбіс [19].

Рис. 5. Капелюх «Homburg», Кишеньковий годинник J. Hollingsworth, кишеньковий годинник, що належали В. Черчиллю [25].

Рис.6. Сер В. Черчилль. Фото Ю. Карш, 1941 р. [19].

Рис. 6. В. Черчилль у «костюмі сирен» (від Turnbull & Asser) перед ЗМІ в Білому домі, Вашингтон, округ Колумбія, США, 1944 р. [26].

Рис. 7. В. Черчилль у власній художній майстерні в «костюмі сирен», 1947 р. [26].

Рис. 8. В. Черчилль у незмінному костюмі-трійці і зі знаменитим знаком V, 1947 р. [10].

Звичайно, для політика такого масштабу дуже важливо спонукати націю згуртування й діяльного наслідування. Саме для цього слід стильно одягатися, аби виглядати переконливим і здатним згуртовувати суспільство задля великих цілей. В. Черчилль отримав брендинг ще до того, як він з'явився. Він не займався цим цілеспрямовано, але природний смак дозволив створити ім'я, імідж такими, що в масовій свідомості Черчилль відбувся особистістю, яка затьмарювала багатьох сучасників. Його фірмовий знак V (перемога), краватка-метелик, гомбург, сигара і великий годинник на ланцюжку стали не лише особистісними символами, але й мітками складних часів першої половини XX ст., успішно пережитими консолідованим суспільством.

Висновки. Одним із найдавніших архетипів дизайну є костюм. Вивчення історіографічних та історичних джерел переконливо свідчить, що він сприймається фактом соціального статусу, актом творчості, інструментом самоствердження, засобом впливу, способом комунікації, тощо. Складна система породжуваних ним символів потребує ретельної деконструкції смислів і відповідних теоретико-методологічних підходів. Встановлено, що студіювання костюма на базі семіотики, структуралізму, функціоналізму, прагматизму є продуктивним та розкриває важливі зовнішні, внутрішні характеристики.

Закономірністю розвитку костюма є залежність від загального антропогенезу, зокрема еволюції матеріальної й духовної культури. Ступінь розвиненості суспільства й держави прямо й

опосередковано оприсутнювався в дизайні, естетиці, культурі й філософії костюма. Врахування контекстів його виникнення та побутування уможливлює об'єктивне вивчення зовнішніх (форма) і внутрішніх (зміст) характеристик. На прикладі еволюцію стилю В. Черчіля з'ясовано, що основними ознаками статусності костюма є: матеріал, його якість і вид моделювання, колір, оздоблення, орнамент, аксесуари (їх кількість), взуття, головний убор. Це визначало ієрархічну сходинку в суспільстві, яку займав його власник. Костюм виконує, крім вузько утилітарної (захисної) функції, ще й представницьку, комунікаційну, художньо-естетичну, кожна з яких включає субфункції.

Список використаної літератури

1. Дерріда Ж. Письмо та відмінність. Київ : Основи, 2004. 602 с.
2. Дерріда Ж. Позиції. Київ : Дух і літера, 1994. 160 с.
3. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / пер. з англ. Мар'яни Гірняк. Львів : Літопис, 2004. 384 с.
4. Кікоть А. А. Одяг і костюм у системі моди Ролана Барта. *Вісн. ХДАДМ.* 2008. № 8. С. 37–45.
5. Леві-Строс К. Структурна антропологія / пер. з франц. З. Борисюк. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 1997. 387 с.
6. Сосюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики. Київ : Основи, 1998. 324 с.
7. A Stitch In Time, 2018. URL: https://turnbullandasser.co.uk/blogs/off-the-cuff/off-the-cuff-a-stitch-in-time
8. Bartes R. Das Reich der Zeichen. Frankfurt am Main, 1981. 154 S.
9. Bartes R. Die Sprache der Mode. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985. 379 S.
10. Churchill Style. URL: winstonchurchill.org/publications/churchill-bulletin/bulletin-131-may-2019/churchill-style-5/
11. Gaudio M. Sound, Image, Silence: Art and the Aural Imagination in the Atlantic World. Minnesota : University of Minnesota Press, 2019. 224 p.
12. Holliday P. J. Power, image, and memory: historical subjects in art. New York : Oxford University Press, 2024. 277 p.
13. La performance des images. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010. 264 p.
14. Lotman J. Die Innenwelt des Denkens: eine semiotische Theorie der Kultur. Berlin : Suhrkamp, 2010. 416 p.
15. Lurie A. The language of clothes. London : Heinemann, 1981. X, 272 p.
16. Mukařovský J. Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik. München : Hanser, 1974. 328 S.
17. Mullin A. A. C. S. S. Peirce and E. G. A. Husserl on the Nature of Logic. Notre Dame J. of Formal Logic. 1966. Vol. 7, № 4. P. 301–304.
18. Pape H. Charles Sanders Peirce zur Einführung. Hamburg : Junius Verlag GmbH, 2015. 224 p.
19. Sir Winston Churchill. Words by Mr Stuart Husband, 2015. URL: https://www.mrporter.com/en-us/journal/fashion/sir-winston-churchill-709388
20. Style Steal: How to dress like Sir Winston Churchill, 2025. URL: https://www.thegentlemansjournal.com/article/style-steal-dress-like-sir-winston-churchill/
21. The Best Dressed Leader of All Time is Winston Churchill. Sir Winston Churchill was voted the Best Dressed Leader of All Time! 2025. URL: https://www.bows-n-ties.com/blog/post/401-the-best-dressed-leader-of-all-time-is-winston-churchill.html
22. The siren suit. URL: https://eng410wwiilit.commons.gc.cuny.edu/wp-content/blogs.dir/3340/files/2017/12/Siren-suit-advertisement-for-women-224x300.jpg
23. Twardowski K. Logik: Wiener Logikkolleg 1894/95. Berlin; Boston: De Gruyter, [2016]. XXXVIII, 268 p.
24. Winston Churchill: Prime Minister, Politician, and Fashion Icon, 2019. URL: https://churchillcentral.com/winston-churchill-prime-minister-politician-and-fashion-icon/
25. Winston Churchill's bow tie: Blood, sweat and elegance, 2022. URL: https://www.lemonde.fr/en/m-le-mag/article/2022/08/01/winston-churchill-s-bow-tie-blood-sweat-and-elegance_5992152_117.html
26. With his nation at war, Winston Churchill dressed in a wartime onesie. URL: https://www.washingtonpost.com/history/2025/03/03/winston-churchill-siren-suit-onesie/

Reference

1. Derrida Zh. Pysmo ta vidminnist. Kyiv : Osnovy, 2004. 602 s.
2. Derrida Zh. Pozytsii. Kyiv : Dukh i litera, 1994. 160 s.
3. Eko U. Rol chytacha. Doslidzhennia z semiotyky tekstiv / per. z anhl. Mariany Hirniak. Lviv : Litopys, 2004. 384 s.
4. Kikot A. A. Odiah i kostium u systemi mody Rolana Barta. Visn. KhDADM. 2008. № 8. S. 37–45.
5. Levi-Stros K. Strukturna antropolohiia / per. z frants. Z. Borysiuk. Kyiv : Vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy», 1997. 387 s.
6. Sosiur F. de. Kurs zahalnoi linhvistyky. Kyiv : Osnovy, 1998. 324 s.
7. A Stitch In Time, 2018. URL: https://turnbullandasser.co.uk/blogs/off-the-cuff/off-the-cuff-a-stitch-in-time
8. Bartes R. Das Reich der Zeichen. Frankfurt am Main, 1981. 154 S.
9. Bartes R. Die Sprache der Mode. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985. 379 S.
10. Churchill Style. URL: winstonchurchill.org/publications/churchill-bulletin/bulletin-131-may-2019/churchill-style-5/
11. Gaudio M. Sound, Image, Silence: Art and the Aural Imagination in the Atlantic World. Minnesota : University of Minnesota Press, 2019. 224 r.

12. Holliday P. J. Power, image, and memory: historical subjects in art. New York : Oxford University Press, 2024. 277 r.
13. La performance des images. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010. 264 p.
14. Lotman J. Die Innenwelt des Denkens: eine semiotische Theorie der Kultur. Berlin : Suhrkamp, 2010. 416 r.
15. Lurie A. The language of clothes. London : Heinemann, 1981. X, 272 r.
16. Mukařovský J. Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik. München : Hanser, 1974. 328 S.
17. Mullin A. A. C. S. S. Peirce and E. G. A. Husserl on the Nature of Logic. Notre Dame J. of Formal Logic. 1966. Vol. 7, № 4. P. 301–304.
18. Pape H. Charles Sanders Peirce zur Einführung. Hamburg : Junius Verlag GmbH, 2015. 224 p.
19. Sir Winston Churchill. Words by Mr Stuart Husband, 2015. URL: https://www.mrporter.com/en-us/journal/fashion/sir-winston-churchill-709388
20. Style Steal: How to dress like Sir Winston Churchill, 2025. URL: https://www.thegentlemansjournal.com/article/style-steal-dress-like-sir-winston-churchill/
21. The Best Dressed Leader of All Time is Winston Churchill. Sir Winston Churchill was voted the Best Dressed Leader of All Time! 2025. URL: https://www.bows-n-ties.com/blog/post/401-the-best-dressed-leader-of-all-time-is-winston-churchill.html
22. The siren suit. URL: https://eng410wwiilit.commons.gc.cuny.edu/wp-content/blogs.dir/3340/files/2017/12/Siren-suit-advertisement-for-women-224x300.jpg
23. Twardowski K. Logik: Wiener Logikkolleg 1894/95. Berlin; Boston: De Gruyter, [2016]. XXXVIII, 268 r.
24. Winston Churchill: Prime Minister, Politician, and Fashion Icon, 2019. URL: https://churchillcentral.com/winston-churchill-prime-minister-politician-and-fashion-icon/
25. Winston Churchill’s bow tie: Blood, sweat and elegance, 2022. URL: https://www.lemonde.fr/en/m-le-mag/article/2022/08/01/winston-churchill-s-bow-tie-blood-sweat-and-elegance_5992152_117.html
26. With his nation at war, Winston Churchill dressed in a wartime onesie. URL: https://www.washingtonpost.com/history/2025/03/03/winston-churchill-siren-suit-onesie/

UDC 687.01:687.1

KEY POSITIONS OF SEMIOTICS IN SHAPING PROFESSIONAL IMAGE THROUGH COSTUME

Laura OVAKIMIAN – a candidate for an educational and scientific degree in the Department of Art and Costume Design, Kyiv National University of Technology and Design, Kyiv
Tetiana KROTOVA – Professor of the Kyiv National University of Technology and design, Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to analyse the main positions of semiotics in revealing the stylistic and image characteristics of clothing in the context of professional image formation.

Methodology: the study used biographical and historical-chronological methods, as well as methods of figurative-stylistic and formal analysis of costume samples and photographic materials.

Results. The article highlights the symbolic-semiotic and image characteristics of clothing. Using the example of Winston Churchill's image, it shows the evolution of individual style in the context of the importance of a politician's image. It is emphasised that the development of clothing is dependent on general anthropogenesis, in particular the evolution of material and spiritual culture. The degree of development of society and the state was directly and indirectly present in the design, aesthetics, culture and philosophy of the suit. It has been established that considering the contexts of its emergence and existence makes it possible to objectively study its external (form) and internal (content) characteristics. Using the example of the evolution of Winston Churchill's style, it has been established that the main characteristics of the status of a costume are: material, its quality and type of modelling, colour, decoration, ornamentation, accessories (their number), footwear, and headwear. This determined the hierarchical position in society occupied by its owner. In addition to its narrowly utilitarian (protective) function, a suit also performs representative, communicative, and artistic-aesthetic functions, each of which includes sub-functions.

The scientific novelty lies in the identified characteristics of the components of the individual style of the outstanding politician of the 20 th century, W. Churchill, taking into account the symbolic and semiotic nature of the suit. The sources of the study were photographic materials of public and informal images of W. Churchill and personal wardrobe items.

Practical significance. The results of the study can be used to write monographs, textbooks, and lecture courses on the history of design, image, and style.

Key words: clothing design, professional image, style, semiotics, sign.

Стаття надійшла до редакції 12.04.2025
Отримано після доопрацювання 26.04.2025
Прийнято до друку 3.05.2025

УДК 336.74:766:94(477)

ГРОШОВІ ЗНАКИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ : ГРАФІЧНІ РІШЕННЯ ГЕОРГІЯ НАРБУТА ЯК ВИРАЗ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Світлана ФЕДОРЕНКО – кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва, Кременчуцький національний університет ім. М. Остроградського, м. Кременчук
https://orcid.org/0009-0000-2763-8280
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.1000
svfedor70@gmail.com

Лариса БУТКО – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва, Кременчуцький національний університет ім. М. Остроградського, м. Кременчук
https://orcid.org/0000-0002-8817-3381
larysabutko@gmail.com

Володимир МАСЛАК – доктор історичних наук, професор, професор кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва, Кременчуцький національний університет ім. М. Остроградського, м. Кременчук
https//orcid.org/0000-0002-2898-2400
vimaslak2017@gmail.com

Розглядається художня концепція Георгія Нарбута у створенні грошових знаків Української Народної Республіки як важливого вияву національної ідентичності через засоби графічного дизайну. Проаналізовано авторські рішення митця у композиції, типографіці, колористиці та орнаментиці карбованців, гривень і марок-шагів, які стали не лише функціональними елементами державного будівництва та фінансової системи молодої республіки, а й носіями глибокого культурного змісту. Особливу увагу приділено використанню національних символів, геральдичних мотивів, декоративної шрифтової стилістики та пластичних засобів художнього оформлення, що, в поєднанні з традиціями українського бароко й тенденціями європейського модерну, формували оригінальну візуальну мову епохи. Встановлено, що дизайн-проєкти Георгія Нарбута репрезентують прагнення до культурного самовизначення й ідеї державного відродження, засвідчуючи вагомий внесок митця у становлення національної візуальної культури України початку XX століття.

Ключові слова: українська графіка, Георгій Нарбут, грошова символіка, візуальна ідентичність Української Народної Республіки, національна ідентичність, карбованці, марки-шаги.

Актуальність дослідження. У сучасних умовах екзистенційних викликів для України, коли росія веде повномасштабну війну, спрямовану на знищення української державності, привласнення культурного простору та руйнування національної ідентичності, особливої значущості набуває звернення до питань національного самоусвідомлення. Осмислення національної ідентичності та культурної спадщини [16, 22, 23] постає як ключова умова збереження історичної пам'яті, суспільної єдності та формування символічного простору опору. У цьому контексті надзвичайно актуальним є вивчення творчої спадщини українських митців початку XX століття, які формували естетику національного самовираження. Їхнє мистецтво стало своєрідним художнім маніфестом – глибоко вкоріненим у вітчизняній традиції й водночас орієнтованим на майбутнє. Особливої уваги заслуговує постать Георгія Нарбута – видатного графіка, який на початку XX століття активно працював над формуванням символічної візуальної мови Української Народної Республіки.

Огляд останніх досліджень. Науковий дискурс, присвячений творчості Г. Нарбута, залишається недостатньо розвиненим. Проте, завдяки працям таких дослідників як Ф. Проданюк, можна простежити еволюцію наукових підходів до вивчення його спадщини. Автор виокремлює основні історіографічні напрями дослідження, серед яких: дореволюційна, радянська, українська зарубіжна та сучасна вітчизняна історіографія [15; 65]. Серед дослідників, які першими звернулися до постаті Г. Нарбута, слід відзначити Ф. Ернста [5], М. Бурачека, М. Зерова, С. Таранушенка [7]. Окремі аспекти творчості митця висвітлено також у працях, виданих за кордоном (Є. Вировий [2], М. Обідний [13], В. Січинський [17] та ін.). Важливий внесок у вивчення спадщини Георгія Нарбута зробив П. Білецький, опублікувавши низку наукових розвідок у 1960–1980 роках. Проте, як і більшість публікацій радянського періоду, ці дослідження були під впливом ідеологічних настанов та цензури, що призвело до відсутності окремих фактів і здобутків графіка. Зокрема, у виданні «Георгій Нарбут», підготовленому П. Білецьким і виданому 1983 р. київським видавництвом «Мистецтво» [4], повністю відсутня інформація про графічні проєкти митця в царині державної символіки Української Народної Республіки.

У новітній період спостерігається зростання наукового інтересу до творчої спадщини Г. Нарбута. Вітчизняні дослідники активно звертаються до вивчення різних аспектів його мистецької діяльності [1, 6, 8, 10-11, 20-21] або побічно торкаються цієї теми [3, 9, 19]. У 2020 році, до 100-річчя

© Федоренко С., Бутко Л., Маслак В., 2025 р.

від дня смерті митця, видавництвом «Родовід» опубліковано дві книги: збірник «НАРБУТ. Студії. Спогади. Листи [Реконструкція знищеного 1933 року «Нарбутівського Збірника»]» [12] та монографія М. Мудрак «Образний світ Георгія Нарбута і творення українського бренду», що вийшла українською, англійською та французькою мовами [24].

Попри наявні дослідження, творчість Г. Нарбута залишається важливим об'єктом наукових студій. Особливої уваги потребує більш детальний аналіз його мистецької спадщини, зокрема внеску у формування національної ідентичності в контексті сучасних подій в Україні.

Мета статті – висвітлити роль Георгія Нарбута у створенні грошової символіки як важливого елементу візуальної ідентичності України.

Виклад основного матеріалу. Творча спадщина Георгія Нарбута, видатного українського графіка, художника та ілюстратора, є важливим етапом у формуванні національної ідентичності України через мистецтво. Його доробок охоплює станкову, книжкову та журнальну графіку. Вражаюча здатність художника перетворювати образотворчі мотиви на символічні композиції, поєднувати пластичну точність із вишуканим смаком дозволила йому досягти високого рівня виразності та сформувати унікальний авторський стиль.

Після Лютневої революції 1917 року, в останні роки свого життя Г. Нарбут оселився в Києві, де активно долучився до розвитку українського мистецтва. Він став професором та працював ректором Української академії мистецтв, де виховав плеяду молодих художників. У той період Нарбут створив низку знакових робіт, серед яких особливе місце посідають державні символи Української Народної Республіки – герб, банкноти та поштові марки, що стали візуальним втіленням української національної ідентичності.

Г. Нарбут залишив вагому мистецьку спадщину, що поєднувала європейські художні традиції з українським національним духом. Його роботи й досі надихають митців і дослідників, виступаючи яскравим прикладом відродження української культури початку XX століття. Г. Нарбут відіграв ключову роль у становленні візуальної ідентичності Української Народної Республіки. Прийняття ІІІ Універсалу стало поштовхом до створення національної грошової системи.

Першими кредитними білетами, введеними в обіг 24 грудня 1917 року, були 100-карбованцеві купюри. Проєкт, створений Г. Нарбутом, мав надзвичайно привабливий вигляд [20] (Рис. 1).

В оформленні цієї купюри художник використав вишукані орнаменти в стилі українського бароко XVII–XVIII століть, декоративні шрифти, а також повернув на державні гроші тризуб – родовий знак князя Володимира Великого, згодом обраний державним гербом України. Напис «100 карбованців» на банкноті виконано мовами чотирьох найбільших етнічних груп, що проживали на території України: українською, російською, польською та їдиш. М. Грушевський свого часу підкреслював, що це «оздоба питоменна, а не позичена» [20; 120].

Рис. 1. – Перша банкнота Української Народної Республіки номінал – 100 карбованців, аверс і реверс, Г. Нарбут, 1917 р.

Проте, коли нові банкноти, які в народі назвали «горпинками», вийшли з друкарні Кульженка, автор ледве впізнав власний малюнок. Як зазначав Ф. Ернст, «… літографи знівечили малюнок, оскільки бракувало спеціальних устаткувань, підупала техніка, якість паперу та фарб» [5; 64]. Окрім технічних недоліків, 100-карбованцеві купюри не мали захисту від підробок, що зрештою призвело до припинення їх випуску. Вже з 16 січня 1918 р. друк цих банкнот зупинено, хоча вони залишалися в обігу до липня того ж року.

Наступним проєктом Г. Нарбута стало розроблення дизайну шагів – дрібних грошових знаків, випуск яких передбачено Законом Української Народної Республіки від 19 грудня 1917 р. про запровадження Державних кредитних білетів. Було ухвалено випустити п'ять номіналів: 10, 20, 30, 40 і 50 шагів.

Історично термін «шаг» походить із XV–XVIII ст., коли його вживали українці як заміна російському «трьохгрошевику».

Марки-шагівки мали широкий спектр використання: ними оплачували пересилання письмової кореспонденції, супровідні бланки до посилок, грошові перекази, телеграми тощо [14; 132]. Згодом вони почали виконувати функцію поштових марок, через що у поштовій сфері та серед представників Асоціації футуристів України (АсФУ) отримали назву «марки-гроші».

Г. Нарбут створив ескізи перших марок-шагів номіналом 30, 40 і 50 шагів. Його поштові марки здобули високу оцінку в Західній Європі. Французький мистецький часопис «L'amur de L'art», різко критикуючи нові французькі поштові марки, натомість рекомендував українські марки Нарбута як взірець високого художнього рівня (Рис. 2).

Рис. 2. – Марки-шаги Української Народної Республіки (30, 40, 50 – автор Г. Нарбут), 1918 р.

На лицьовому боці 30-шагової купюри центральне місце у восьмикутнику займає портер дівчини у віночку з польових квітів і колосків пшениці – алегорія «Молода Україна». Її образ у традиційному вбранні уособлював народний дух і українську ідентичність. Поруч розміщено Тризуб – державний символ Української Народної Республіки. Композиція виконана в гармонійній кольоровій гамі ультрамаринових відтінків.

На зворотному боці, в одинарному лінійному прямокутнику, зображено Тризуб та напис у 4 рядки: «Ходить / нарівні / з дзвінкою / монетою». Ця вказівка підтверджувала статус шагів як офіційного платіжного засобу, прирівняного до металевих грошей.

Основним елементом 40-шагової купюри став тризуб, який, ставши державним гербом, символізував національну єдність і незалежність. Цей символ розміщувався в центрі композиції та виділявся масивністю, що підкреслювало його значення в державній символіці. Додатково купюру прикрашав рослинний орнамент, виконаний з витончено переплетених елементів, а загальне тло було зеленим.

Завершувала серію перших марок-грошей купюра номіналом у 50 шагів, виконана у світло-коричневій гамі. Г. Нарбут тут продовжив елементи дизайну 40-шагової купюри. Центральним акцентом стало число 50, стилізоване у характерному нарбутівському шрифті, що поєднував кириличні й латинські літери з елементами еллінізму та готики [14; 132; 21].

Існують дані, що Г. Нарбут розробив також проєкти марок номіналом 10 шагів із портретом князя Костянтина Острозького, 20 шагів – із портретом Г. Сковороди, 40 шагів – із зображенням гетьмана Б. Хмельницького. Однак значна частина цих проєктів була вивезена за кордон (зберігся лише список, складений особисто художником), а деякі з них під час друку зазнали значних змін [17; 54].

Як відомо, поширені та популярні серед населення грошові знаки неодмінно потрапляють до фальшивомонетників. Не оминула ця участь і розмінні марки-шаги. За кількістю підробок серед випущених до обігу банкнот 1918 року розмінна марка номіналом 50 шагів фальшувалася найбільше.

Навесні 1918 року, під час нової емісії, випущені паперові гроші номіналом у 100, 200, 400, 500 і 1000 карбованців на високоякісному папері з водяними знаками. Купюри номіналом 100 карбованців (Рис. 3), створені Г. Нарбутом, виготовлялися у двох варіантах. Перший варіант друкувався на папері з водяними знаками у вигляді «зірок», другий – на папері з водяними знаками у вигляді «грибів».

Банкнота номіналом у 100 карбованців розроблена на замовлення уряду гетьмана П. Скоропадського. На аверсі, в зоні алонжу (біле поле), містилася тиснена печатка із зображенням Б. Хмельницького, що стало приводом для народної назви цих грошей – «богданівки». На реверсі купюри: у центрі – «козак із мушкетом», ліворуч – книги у картуші, праворуч – циркуль та шестерня, а над ними розміщено текст: «Сто карбованців».

22 січня 1918 року порушено питання про введення нової грошової одиниці і в обіг випущені гривня та монети – шаги. Українські гривні стали важливим атрибутом новоствореної держави, а їх дизайн також належав Г. Нарбуту [18]. За його ескізами надруковано банкноти номіналом 2, 10, 100, 500, 1000 і 2000 гривень.

В оформленні купюри номіналом 10 гривень художник використав орнаменти, характерні для української книжкової гравюри XVII ст. Банкнота надрукована вишневим кольором на папері з

водяними знаками, а по периметру прямокутної рамки 16 разів повторюється номінал: чотири рази словами «десять гривень» і дванадцять разів числом «10» (Рис. 4).

Однією з найбільш яскравих та цінних з точки зору мистецтва є купюра номіналом у 100 гривень (Рис. 5). Вона надрукована в Берліні фарбами синьо-фіолетового кольору на папері з водяними знаками. На лицьовій стороні банкноти зображено селянку зі снопом пшениці, а також чоловіка у

Рис. 3. – Банкнота Української Народної Республіки номіналом 100 карбованців,

фартуху, який спирається на молот – це символи українського селянства та робітництва. Композицію обрамляє вінок із квітів, плодів, овочів і пшениці. Під написом «Українська Народна Республіка» розміщено овальний вінок із квітів та плодів, що ростуть в Україні, із тризубом у центрі [20; 122–123].

Зліва від центрального зображення постає фігура селянки в національному вбранні, яка тримає серп і сніп пшениці, символізуючи українське село; її обличчя нагадує Лесю Українку. Праворуч – фігура чоловіка, що спирається на молот, обвитий лавровою гілкою, як символ робітництва; його обличчя нагадує портрет Г. Сковороди.

Рис. 4. – Державний кредитовий білет УНР номіналом 10 гривень, аверс і реверс, Г. Нарбут, 1918 р.

На звороті купюри, під тризубом у лавровому вінку, зображені дві колони, поверх яких розміщені стилізовані квіти. Справи та зліва на зворотному боці розташовано номінал «100», а нижче – текст закону. Біле поле покрите сіткою бузкового кольору. Цей білет вважається найкращим у серії банкнот, розроблених Г. Нарбутом.

Державний кредитовий білет номіналом 500 гривень, надрукований у Німеччині, значно відрізняється від оригінального зразка Г. Нарбута через зміну кольорів і візерункової сітки, виконаних німецькими друкарями. Водяні знаки на цьому білеті мали форму так званих «хрестиків» (Рис. 6).

У період із 1917 по 1920 роки в Україні створено й випущено 24 різновиди грошових знаків, серед яких – карбованці, гривні та шаги. З них дванадцять розроблені за проєктами Г. Нарбута.

Висновки. За часів Української Народної Республіки Георгій Нарбут здобув широке визнання, створивши унікальні проєкти грошових знаків, поштових марок, а також Державного Герба і Печатки Української держави. Його творчий внесок відіграв ключову роль у формуванні візуальної ідентичності

Рис. 6. – Державний кредитовий білет УНР номіналом 500 гривень, аверс і реверс, Г. Нарбут, 1918 р.

молодої держави. Використовуючи національні символи, орнаменти й образи, а також поєднуючи шрифтові, геральдичні й орнаментальні елементи, художник робив акцент на українській культурній самобутності, перетворивши грошові знаки на визначне культурне явище, яке уособлювало ідеї національного відродження та прагнення до незалежності України.

Перспективи подальших досліджень. Подальше осмислення творчості Георгія Нарбута та феномену української графіки початку XX століття сприятиме більш глибокому розумінню культурних механізмів творення національної ідентичності та розширенню інструментарію сучасного візуального наративу.

Список використаної літератури

1. Бойко-Гагарін А. Георгій Нарбут – творець грошей з національним духом. *Нумізматика і Фалеристика*. 2017. № 2. С. 20–26.

2. Вировий Є. Недруковані проекти поштових марок Ю. Нарбута. *«Український філателіст»* (Відень). 1926. № 2.

3. Гай-Нижник П. П. З історії створення Державного Герба та Печатки Української держави Павла Скоропадського. *Архіви України*. 2001. № 6. С. 104–108. URL: https://hai-nyzhnyk.in.ua/doc/29doc.php (дата звернення: 25.04.2025).

4. Георгій Нарбут : альбом / авт.-упоряд. П. О. Білецький. Київ : Мистецтво, 1983 р. 118 с. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009070 (дата звернення: 25.04.2025).

5. Георгій Нарбут. Посмертна виставка творів. Харків : Держ. Вид-во України, 1926. 166 с. URL: https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/narbut-georgiy/?srsltid=AfmBOorQeBJVWNd2LXarfaVmvtlilkC0t2q UqhF CCDemvTvt_0SmAXsN (дата звернення: 25.04.2025).

6. Гула Є., Колісник О., Мазніченко О., Кугай Т. Г. Нарбут як апологет сучасного українського графічного дизайну. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2018. Вип. 22. Т. 2. С. 10–16. DOI https:// doi.org/10.24919/2308-4863.2/22.166943

7. Журнал «Бібліологічні вісті». 1926. Номер присвячено Георгію Нарбуту № 3. URL: https://uartlib.org/zhurnali/bibliologichni-visti-3-1926/ (дата звернення: 25.04.2025).

8. Ковальов О. Є., Мірошниченко Н. О. Графіка у творчості класика українського образотворчого мистецтва Георгія Нарбута. *Сіверщина в історії України*. 2021. Вип. 14. С. 215–218. URL: http:// dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/181307/39-Kovalov.pdf?sequence=1 (дата звернення: 25.04.2025).

9. Лагутенко О. Graphein Графіки : нариси з історії української графіки XX століття. Київ : Грані-Т, 2007. 168 с.

10. Мельник О., Штець Ю. Художньо-композиційні особливості книжкової графіки Г. Нарбута та можливості їх інтерпретації у сучасному графічному дизайні. *Культура і сучасність* : альм. 2021. № 1. С. 104–108. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3619?show=full (дата звернення: 25.04.2025).

11. Мітченко В. Стильові особливості нової абетки Георгія Нарбута. *Зб. наук. пр. «Українська академія мистецтва»*. 2016. № 26. С. 39–47. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uam_2017_26_6 (дата звернення: 25.04.2025).

12. Нарбут : студії, спогади, листи : [реконструкція знищеного 1933 року «Нарбутівського збірника»] / [Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського та ін.] ; [упоряд. та авт. вступ. ст. С. Білокінь, заг. ред.: А. Білоусова, Б. Завітій, пер. : М. Панченко, Т. Ватажишина, А. Палагнюк, фот.: М. Андрєєв, Ф. Окуневський, І. Авдєєнко]. Київ : Родовід, 2020. 407 с.

13. Обідний М. Графіка українських грошових знаків. *Стара Україна*. (Львів). 1925. № 11/12.

14. Орєхова С. Є. Ювілей поштових марок-грошей Української Народної Республіки (особливості монетарної політики). *Вісник Маріуполь. держ. ун-ту.* Серія: Філософія, культурологія, соціологія. 2015. Вип. 10. С. 129–140.

15. Проданюк Ф. М. Життя і творчість Георгія Нарбута: історіографія проблеми. *Вчені зап. ТНУ ім. В. І. Вернадського*. *Серія : Історичні науки*. 2024. Т. 35 (74). № 3. С. 65–72. DOI https://doi.org/10.32782/2663-5984.2024/3.11.

16. Сізова К. Л., Бутко Л. В., Федоренко С. А. Українські прислів'я про козаків як елемент дизайну: трансляція культурного коду. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. 2024. Вип. 48. С. 491–498. DOI https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.818.

17. Січинський В. Юрій Нарбут. Краків–Львів : «Українське видавництво», 1943. 64 с. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009254 (дата звернення: 25.04.2025).

18. Стасевська О. А. Георгій Нарбут – художник Української революції (1917–1920). *Історія державотворчих процесів в Україні та зарубіжних країнах (до 100-річчя утворення Української Народної Республіки)* : зб. наук. ст. та тез повідом., міжнар. наук. конф. (м. Харків, 23 листоп. 2017 р.) / ред-кол.: А. П. Гетьман (голова), В. Д. Гончаренко, В. М. Єрмолаев. Харків : Право, 2017. С. 231–235.

19. Тичініна А. Р., Віщак Ю. С. Синергія літературного та візуального наративів: ілюстрації Г. Нарбута до казки Г. К. Андерсена «Соловей». *Вісник науки та освіти*. 2024. № 6 (24) 2024. С. 366–378. https: //doi.org/10.52058/2786-6165-2024-6(24)-366-378.

20. Тріфонова Н. О. Георгій (Юрій) Нарбут та його роль у розбудові незалежної України. *Історичний архів*. 2016. Вип. 16. С. 119–125.

21. Федоренко С., Бутко Л., Маслак В. Нарбутівський шрифт як репрезентація української ідентичності в мистецькому просторі. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. молодих учених Дрогобиць. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. 2025. Вип. 83. Т. 3. С. 101–109. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-15.

22. Butko L., Fedorenko, S., Maslak V. Lialka-Motanka As an Archetypical Carrier of the Ukrainian Folk Tradition**.** *Current Issues of the Humanities***,** 2023. Vol. 68, Issue 1. P. 48-55. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-1-8.

23. Butko L., Fedorenko S., Maslak V., Chernyavska O. Tradition of vine weaving in Poltava region: history and modern design solutions. *Věda a perspektivy : multidisciplinární mezinárodní vědecký magazín*. Praha, České republika. 2024. № 4 (35). С. 371–385. DOI https://doi.org/10.52058/2695-1592-2024-4 (35)-371-385.

24. Mudrak Myroslava M. The Imaginative World of Heorhii Narbut and the Making of a Ukrainian Brand. Kyiv : RODOVID. 2020. 160 p.

References

1. Boiko-Haharin A. Heorhii Narbut – tvorets hroshei z natsionalnym dukhom. *Numizmatyka i Falerystyka*. 2017. № 2. S. 20–26.

2. Vyrovyi Ye. Nedrukovani proekty poshtovykh marok Yu. Narbuta. *«Ukrainskyi filatelist»* (Viden). 1926. № 2.

3. Hai-Nyzhnyk P. P. Z istorii stvorennia Derzhavnoho Herba ta Pechatky Ukrainskoi Derzhavy Pavla Skoropadskoho. *Arkhivy Ukrainy*. 2001. № 6. S. 104–108. URL: https://hai-nyzhnyk.in.ua/doc/29doc.php

4. Heorhii Narbut : albom / avt.-uporiad. P. O. Biletskyi. Kyiv : Mystetstvo, 1983 r. 118 s. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009070.

5. Heorhii Narbut. Posmertna vystavka tvoriv. Kharkiv, Derzhavne Vydavnytstvo Ukrainy, 1926. 166 s. URL: https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/narbut-georgiy/?srsltid=AfmBOorQeBJVWNd2LXarfaVmvtlilkC0t2qUqhFCCD emvTvt_0SmAXsN

6. Hula Ye., Kolisnyk O., Maznichenko O., Kuhai T. H. Narbut yak apolohet suchasnoho ukrainskoho hrafichnoho dyzainu. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk.* 2018. Vyp. 22. T. 2. S. 10–16. DOI https:// doi.org/10.24919/2308-4863.2/22.166943.

7. Zhurnal «Bibliolohichni visti». 1926. Nomer prysviacheno Heorhiiu Narbutu № 3. URL: https:// uartlib.org/zhurnali/bibliologichni-visti-3-1926/.

8. Kovalov O. Ye., Miroshnychenko N. O. Hrafika u tvorchosti klasyka ukrainskoho obrazotvorchoho mystetstva Heorhiia Narbuta. *Sivershchyna v istorii Ukrainy.* 2021. Vyp. 14. S. 215–218. URL: http:// dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/181307/39-Kovalov.pdf?sequence=1.

9. Lahutenko O. Graphein Hrafiky : narysy z istorii ukrainskoi hrafiky KhKh stolittia. Kyiv : Hrani-T, 2007. 168 s.

10. Melnyk O., Shtets Yu. Khudozhno-kompozytsiini osoblyvosti knyzhkovoi hrafiky H. Narbuta ta mozhlyvosti yikh interpretatsii u suchasnomu hrafichnomu dyzaini. *Kultura i suchasnist* : alm. 2021. № 1. S. 104–108. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3619?show=full.

11. Mitchenko V. Stylovi osoblyvosti novoi abetky Heorhiia Narbuta. *Zbirnyk naukovykh prats «Ukrainska akademiia mystetstva».* 2016. № 26. S. 39-47. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uam_2017_26_6.

12. Narbut : studii, spohady, lysty : [rekonstruktsiia znyshchenoho 1933 roku «Narbutivskoho Zbirnyka»] / [In-t mystetstvoznav., folklorystyky ta etnolohii im. M. T. Rylskoho ta in.] ; [uporiad. ta avt. vstup. st. Serhii Bilokin, zah. red.: Anastasiia Bilousova, Bohdan Zavitii, per.: M. Panchenko, T. Vatazhyshyna, A. Palahniuk, fot.: M. Andrieiev, F. Okunevskyi, I. Avdieienko]. Kyiv : Rodovid, 2020. 407 s.

13. Obidnyi M. Hrafika ukrainskykh hroshovykh znakiv. *Stara Ukraina*. (Lviv). 1925. № 11/12.

14. Oriekhova S. Ye. Yuvilei poshtovykh marok-hroshei Ukrainskoi Narodnoi Respubliky (osoblyvosti monetarnoi polityky). *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Seriia: Filosofiia, kulturolohiia, sotsiolohiia*. 2015. Vyp. 10. S. 129–140.

15. Prodaniuk F. M. Zhyttia i tvorchist Heorhiia Narbuta: istoriohrafiia problemy. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Seria : Istorychni nauky*. 2024. Tom 35 (74). № 3. S. 65-72. DOI https://doi.org/10.32782/2663-5984.2024/3.11.

16. Sizova K. L., Butko L. V., Fedorenko S. A. Ukrainski pryslivia pro kozakiv yak element dyzainu: transliatsiia kulturnoho kodu. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku.* 2024. Vyp. 48. S. 491-498. DOI https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.818.

17. Sichynskyi V. Yurii Narbut. Krakiv–Lviv : «Ukrainske vydavnytstvo», 1943. 64 s. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009254.

18. Stasevska O. A. Heorhii Narbut – khudozhnyk Ukrainskoi revoliutsii (1917–1920). *Istoriia derzhavotvorchykh protsesiv v Ukraini ta zarubizhnykh krainakh (do 100-richchia utvorennia Ukrainskoi Narodnoi Respubliky) : zb. nauk. st. ta tez povidom, mizhnar. nauk. konf*. (m. Kharkiv, 23 lystop. 2017 r.) / red-kol.: A. P. Hetman (holova), V. D. Honcharenko, V. M. Yermolaev. Kharkiv : Pravo, 2017. S. 231–235.

19. Tychinina A. R., Vishchak Yu. S. Synerhiia literaturnoho ta vizualnoho naratyviv: iliustratsii H. Narbuta do kazky H. K. Andersena «Solovei». *Visnyk nauky ta osvity*. 2024. № 6 (24) 2024. S. 366–378. https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-6 (24)-366-378.

20. Trifonova N. O. Heorhii (Yurii) Narbut ta yoho rol u rozbudovi nezalezhnoi Ukrainy. *Istorychnyi arkhiv*. 2016. Vyp. 16. S. 119–125.

21. Fedorenko S., Butko L., Maslak V. Narbutivskyi shryft yak reprezentatsiia ukrainskoi identychnosti v mystetskomu prostori. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka.* 2025. Vyp. 83. Tom 3. S. 101–109. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-15.

22. Butko L., Fedorenko, S., Maslak V. Lialka-Motanka As an Archetypical Carrier of the Ukrainian Folk Tradition**.** *Current Issues of the Humanities*, 2023. Vol. 68, Issue 1. P. 48-55. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-1-8 [in English].

23. Butko L., Fedorenko S., Maslak V., Chernyavska O. Tradition of vine weaving in Poltava region: history and modern design solutions. *Věda a perspektivy : ʍultidisciplinární mezinárodní vědecký magazín*. Praha, České republika. 2024. № 4 (35). С. 371–385. DOI https://doi.org/10.52058/2695-1592-2024-4 (35)-371-385 [in English].

24. Mudrak Myroslava M. The Imaginative World of Heorhii Narbut and the Making of a Ukrainian Brand. Kyiv : RODOVID. 2020. 160 p. [in English].

UDC 336.74:766:94(477)

MONETARY NOTES OF THE UKRAINIAN PEOPLE'S REPUBLIC : GEORGIY NARBUT'S GRAPHIC SOLUTIONS AS AN EXPRESSION OF NATIONAL IDENTITY

Svitlana FEDORENKO – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University, Kremenchuk

Larysa BUTKO – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University, Kremenchuk

Volodymyr MASLAK – Doctor of Historical Sciences, Professor, Professor at the Department of Humanities, Culture and Art, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University, Kremenchuk

The article explores the artistic concept developed by Heorhiy Narbut in the creation of the banknotes of the Ukrainian People's Republic as an important manifestation of national identity through the means of graphic design. The study analyses the artist’s original solutions in the composition, typography, colour schemes, and ornamentation of karbovanets banknotes, hryvnias, and Shah Stamps, which became not only functional elements of the young republic’s state-building and financial system but also carriers of profound cultural significance. Special attention is given to the use of national symbols, heraldic motifs, decorative typographic styles, and plastic means of artistic design, which, combined with the traditions of Ukrainian Baroque and the trends of European Modernism, formed an original visual language of the era. It is established that Heorhiy Narbut’s design projects reflect the aspirations for cultural self-determination and the ideas of national revival, thus demonstrating the artist’s significant contribution to the formation of Ukraine’s national visual culture at the beginning of the XX century.

Key words: Ukrainian graphic art, Heorhiy Narbut, monetary symbolism, visual identity of the Ukrainian People's Republic, national identity, karbovanets banknotes, Shah Stamps.

Стаття надійшла до редакції 26.03.2025
Отримано після доопрацювання 20.04.2025
Прийнято до друку 27.04.2025

УДК 7.01/09.76

ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ 1920-1930-х РР. У ФОРМУВАННІ МИСТЕЦТВА УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ

Сергій ПАПЕТА – кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри дизайну ВНЗ «Університет економіки та права «КРОК», Київ
https://orcid.org/0000-0001-9896-4411
http://doi.org/10.35619/ucpmk.50.1001
papetasp@krok.edu.ua
Олена ЯРЕМЧУК – кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри дизайну ВНЗ «Університет економіки та права «КРОК»», Київ
YaremchukE@krok.edu.ua
https://orcid.org/0000-0002-3982-8580
Оксана ЛАТІЙ – магістр дизайну інтер'єра,
асистент кафедри дизайну ВНЗ «Університет економіки та права «КРОК»», Київ
https://orcid.org/0009-0003-5118-5279
OksanaLI@krok.edu.ua,
Олена ЯКІВ'ЮК – магістр дизайну, художник-конструктор
асистент кафедри дизайну ВНЗ «Університет економіки та права «КРОК»», Київ
https://orcid.org/0009-0009-6124-6024
YakiviukOI@krok.edu.ua
Вячеслав СОЛОПОВ – архітектор, художник, асистент
кафедри дизайну ВНЗ «Університет економіки та права «КРОК»», Київ
https://orcid.org/0009-0000-2754-4217
SlavaSA@krok.edu.ua

Визначено, що традиції стильового плюралізму, започатковані в Українській академії мистецтва, отримали подальший розвиток в діяльності Київського інституту пластичних мистецтв (далі – КІПМ) і Київського художнього інституту (далі – КХІ); виявлено роль цих навчальних закладів як осередків створення теоретичного обґрунтування і методологічної основи авангардних напрямів в українському мистецтві і дизайні. Розглянуто авангардні концепції видатних митців-педагогів, проаналізовано їх навчальні методики і програмні твори. Виявлено вплив професорів, керівників майстерень КІПМ і КХІ на формування творчості їхніх учнів і подальшу реалізацію авангардного мистецтва в різних галузях тогочасного дизайну. Констатовано, що майстри старшого покоління і генерація молодих художників утворили мистецьке середовище, об'єднане спільною ідеологією і прагненнями.

Ключові слова: авангардні напрями, мистецтво, дизайн, навчальні методики, модернізм

Постановка проблеми. Наскрізною проблемою пострадянського періоду є пошуки й утвердження національної і культурної самоідентифікації. Багаторічне привласнення Росією здобутків України, применшення її досягнень принесли в наше життя чимало суперечливих тлумачень власного минулого. Це повною мірою стосується мистецтва й дизайну. Системне вивчення культурно-мистецьких процесів в Україні 1920-30-х рр. формує чітке розуміння самостійного шляху її розвитку в контексті глобальних зрушень в Європі і світі. Зокрема, таке поняття як «український авангард» яскраво демонструє оригінальний незалежний шлях українського мистецтва на рівні з видатними явищами свого часу. Становлення авангарду як мистецької ідеології, створення теорії і методології, освітня і художня практика в контексті мистецького життя України висвітлені в цій публікації на прикладі функціонування провідних київських ЗВО.

Останні дослідження та публікації. За основу інформаційної бази для цієї статті обрано публікації художників-авангардистів як теоретичне обґрунтування інноваційних освітніх методик і провідних модерних напрямів 1920-30-х рр. Фундаментальний характер притаманний трактату О. Богомазова «Живопис і елементи», концептуальні положення якого автор апробував впродовж викладання в КХІ [2]. Системний аналіз еволюції мистецтва дав К. Малевич в серії публікацій в «Новій генерації», обґрунтувавши закономірну появу безречового мистецтва [6, 7]. У збірнику «Українські авангардисти як теоретики і публіцисти» представлено широкий діапазон прижиттєвих публікацій представників різних модерних течій з проблем сучасного мистецтва [11]. Також використано статті, присвячені окремим представникам модерного мистецтва України [8-10], сучасні дослідження різних аспектів теорії і практики авангардних напрямів [3, 5]. Становлення і особливості українського авангарду показано в монографії М. Шкандрія [12], в якій зокрема, автор наголошує, що формування особливих рис українського авангарду зумовлене появою творчого осередку: КІПМ, КХІ тощо. Широка палітра авангардних стилів і принципи авангардного мистецтва представлені в розділі «Авангардизм» Д. Горбачовим [4].

Опрацювання зазначених інформаційних джерел дало можливість дослідити логічну послідовність

© Папета С., Яремчук О, Латій О., Яків'юк О., Солопов В., 2025 р.

між «чистою» теорією, освітнім процесом і практикою формування нового мистецького середовища в умовах домінування авангардних течій. Саме цей аспект феномену українського авангарду поки що не отримав чіткого формулювання і системного висвітлення в сучасних публікаціях.

Мета статті – висвітлення органічного зв'язку між теоретичною думкою провідних митців українського авангарду і мистецькою практикою. Глибоке проникнення в суть явища, яскрава форма викладу провідних положень, наочне втілення в творах мистецтва і освітніх методиках стало однією з характерних рис української моделі модернізму.

Виклад матеріалу дослідження. 1920-ті рр. стали вищою і завершальною фазою розвитку модерних напрямів в Україні. Динаміка процесів у виставковій сфері, художній освіті, еволюції творчої манери провідних майстрів свідчить про переважання авангардних тенденцій в мистецтві цього часу. Натомість державна ідеологія в сфері мистецтва мала програмно утилітарний характер: мистецтву відводилася роль потужного агітаційного засобу, стимулювалося надання йому виробничого профілю. Замість академій та університетів створюються т. з. інститути народної освіти. Це був один із кроків на шляху «провінціалізації» України. Після закриття студії О. Екстер і реорганізації Української академії мистецтва в Київський інститут пластичних мистецтв (далі – КІПМ), найрадикальніші авангардні напрями продовжують гуртуватися навколо навчальних закладів. Вони одночасно перетворюються на «кузню» ідей і кадрів та, разом із тим, перебирають на себе суто практичне виконання соціальних замовлень.

Із 1922 р. найпотужнішою лабораторією художнього авангарду в Києві стає КІПМ, що формується як художньо-промисловий вищий навчальний заклад. Структура Інституту складалася з творчих майстерень професорів-керівників, серед яких вели перед найрадикальніші авангардисти Києва. Майстерню станкового малярства очолив О. Богомазов, театрально-декораційну – В. Меллер, монументальну – М. Бойчук, індустріальну – В. Кричевський, гравюри – С. Налепінська-Бойчук, декоративного малярства – Л. Крамаренко. Майстерні КІПМ працювали за навчальними програмами, де знайшли відображення передові тенденції модерного мистецтва. Одним із головних напрямів дослідження, як і раніше, залишалося народне мистецтво, зокрема, його формальні аспекти. Адаптовані до нових вимог, вони мали скласти підвалини національного стилю.

Програмою курсу українського народного мистецтва передбачалося використання порівняльного методу при виявленні національних особливостей пам'яток української культури. Спочатку вивчалася українська архітектура у взаємозв'язку з предметами побуту. Спеціальна тема присвячувалася українському архітектурному стилю і його особливостям. Натомість, художня мова народного стилю розглядалася теоретиками авангарду дещо механічно, відрубно від світоглядних умов її формування. Створення національного стилю пов'язувалося, переважно, з утилітарною метою: застосування його в дизайні промислових виробів. Зокрема, в монументальній майстерні М. Бойчука і декоративного малярства Л. Крамаренка готувалися майстри-практики для роботи з керамікою, порцеляною, текстилем тощо. Майстерня графіки С. Налепінської-Бойчук готувала фахівців для роботи з різноманітними видами поліграфічної продукції [10], театрально-декораційна В. Меллера – сценографів. Широку програму підготовки художників (власне – дизайнерів) для виробництва пропонувала індустріальна майстерня В. Кричевського. В програмі майстерні знаходимо майже всі існуючі напрями тогочасного виробництва, що потребували художнього оформлення.

У першій пол. 1920-х рр. концепція українського модерного мистецтва вже сформувалася як певна ідейно-художня цілісність. Зокрема, про спільні витоки українського модерного мистецтва свідчать програми творчих майстерень професорів КІПМ. Теорія «нового мистецтва», викладена 1914 р. у трактаті О. Богомазова «Живопис і елементи», слугувала основою навчання в його майстерні у КІПМ. У навчальній програмі О. Богомазов послідовно втілює положення власної теорії від поняття складових елементів живопису до вивчення змісту кожного з них [2]. Курс починався з виокремлення значення картинної площини як місця, де розвиваються елементи живопису. За основний елемент тут правила лінія, виповнена власного ритму і руху. Розвиток лінії в картинній площині складав основу площинного малярства. Далі вводилося поняття форми, вивчався її розвиток, зміст. Окремо приділялася увага значенню контуру в побудові форми, ритміці і руху. Колір в програмі О. Богомазова розглядався як зміст форми, зокрема, особлива увага приділялася поняттю контрасту, завдяки якому відбувався процес розрізнення форм. Контраст, ритм і рух також були основними елементами при побудові композиції. Завершувався курс практичним усвідомленням викладеної теорії в контексті різних видів мистецтва: станковому живописі, графіці, скульптурі, архітектурі.

Залежно від профілю тієї чи іншої майстерні, пропорційне співвідношення теорії і практики в

програмі суттєво відрізнялося, проте, концептуальна спрямованість на модерне мистецтво залишалася переважаючою. В програмі майстерні Л. Крамаренка одну з тем присвячено розумінню ритму в лініях і фарбах. Більш грунтовно формальні аспекти мистецтва розглядалися в програмі індустріальної майстерні В. Кричевського. Тут вивчалися закони рівноваги в симетрії і асиметрії, закони руху і спокою, зв'язок між лініями і ритмом у композиції, формами, лініями і кольором та ін.

Еволюція творчості лідерів модерного мистецтва на поч. 1920-х рр. відповідала динаміці зазначених процесів. В практиці індустріальної майстерні, призначеної для вирішення проблем виробничого мистецтва, В. Кричевський звертається до стилістики конструктивізму. Оформлення книжкової обкладинки творів М. Терещенка «Лабораторія» характеризується суто конструктивістським підходом (рис. 1).

У лаконічній двоколірній композиції ритм напівабстрактної конструкції римується з ритмікою шрифту. Форми шрифту вертикальними і кутастими елементами повторюють напрямки основних векторів графічного каркасу «лабораторії». В. Кричевський звертається до форм, абстрагованих до рівня знаку. Зокрема, чорні елементи зображення асоціюються з узагальненою формою індустріальної споруди, тоді як червоні – з енергією електричного розряду.

1. В. Кричевський. Обкладинка до книги М. Терещенка «Лабораторія», 1924.

У творчості В. Меллера, керівника театрально-декораційної майстерні КІПМ, продовжує свій розвиток своєрідний стиль сценографії в поєднанні експресивності кубофутуризму з логікою конструктивізму. Цей стиль почав формуватися в київський період творчості О. Екстер, а після її від'їзду знайшов продовження в творчості таких її послідовників, як І. Рабинович, В. Меллер, А. Петрицький, М. Епштейн та ін. В ескізі костюму офіцера до п'єси «Газ» В. Меллер від ускладненої пластики і колористичного розмаїття «Ассірійських танців» звертається до елементарних форм і барвного аскетизму (рис. 2).

Фігуру офіцера, немов аплікацію, складено з простих площин у трьох локальних кольорах: чорного, червоного, білого. Певний образотворчий аскетизм притаманний і навчальним завданням, які ставив перед студентами В. Меллер: «Ми малювали дуже схожі геометричні форми, у які втискували натуру. При цьому довго обмірковували, компонували. По суті це були практичні заняття з композиції, які так своєрідно організовував Вадим Георгійович Меллер» [1; 98].

2. В. Меллер. Офіцер. Ескіз до п'єси Г. Кайзера «Газ», 1923.

Із 1924 р., діяльність провідних київських авангардистів було щільно пов'язано з формуванням і розвитком теоретичних засад викладання у Київському художньому інституті (далі – КХІ). Мета цього ЗВО була значно ширшою, ніж підготовка фахівців відповідного освітнього рівня. Тут стикаємося зі

спробою закласти універсальні підвалини модерного мистецтва, створити чітку, науково обґрунтовану систему підготовки художників. До викладання у КХІ долучилися, переважно, колишні керівники майстерень УАМ та КІПМ: В. і Ф. Кричевські, М. Бойчук, Л. Крамаренко, В. Меллер, О. Богомазов. З ініціативи ректора КХІ, І. Врони теоретичні підвалини модерного мистецтва мали викладатися в межах курсу формально-технічних дисциплін (Фортех). Привертає увагу, що такі формальні поняття, як простір, об'єм, колір тепер викладалися як самостійні дисципліни, на рівні з рисунком чи живописом. Ідея цього курсу і його формальні складові були суголосні «Vorkurs» Баухаузу.

Назва базового курсу свідчить про принципово нове розуміння об'єкту мистецтва і засобів його відображення. Від методів дослідження натури, що полягали у вивченні закономірностей її зовнішніх проявів, теоретики авангарду прагнули вийти на фундаментальний рівень розуміння формальних складових, універсальних для будь-якого виду мистецтва. «Фортехівська» дисципліна «рисунок» мала привчити студента оперувати узагальненою формою, виробити бачення конструктивних особливостей окремих об'ємів та їх взаємодію в загальній системі. Голова трактувалася як яйцеподібна форма, шия – циліндр, відповідно пов'язаний з головою, анатомічна побудова рук конструювалася у вигляді видовжених циліндрів і конусів, з'єднаних шарнірами. При вивченні дисципліни «простір» вибудовувалися каркасні споруди з рейок і площин.

Зважаючи на особливу роль кольору в модерному мистецтві, курс кольорознавства отримав декілька оригінальних теоретичних розробок. В інтерпретації Л. Чуп'ятова і П. Голуб'ятникова він базувався на спектральному трьохколірному принципі. Послідовність опанування матеріалом курсу полягала в початковій роботі одним кольором із завданням зробити якнайширшу його розтяжку за допомогою білил. На завершальному етапі завдання ускладнювалося комбінуванням трьох основних кольорів.

Дещо схематичному трьохколірному принципу протиставлено динамічні системи «кольоропису» О. Богомазова і В. Пальмова. Вона дістала назву «спектралізму». В трактаті «Живопис і елементи» О. Богомазов визначає колір як зміст форми. Динамізм форми і кольору, в його розумінні, речі взаємопов'язані. Завдання художника розподілити фарбу на картинній площині таким чином, аби зберегти живописні цінності кожної форми. Колір наповнює форму нерівномірно, по різному концентруючись в центрі, по кутах, на периферії. Форма може, навіть, не витримувати наповнення кольором і тоді колір вихлюпується за її межі. Виразність кольорів на картинній площині залежить від живописної різності мас тої чи іншої форми. Таким чином вона, живописна різність, не має нічого спільного із зовнішнім забарвленням предмету, оскільки відображує якісні характеристики форми у відчутті художника або глядача [2].

Згідно положень своєї теорії О. Богомазов будує навчальний курс для студентів педагогічного факультету КХІ. Зокрема, серед завдань, що мали продемонструвати як колір змінює відчуття форми, наступні: групу різних геометричних тіл представити розфарбованими в один колір і один тон; групу тіл дати одного кольору, але різної кольорової сили; організувати кольорове середовище, де різноманітні тіла розфарбовано в різні кольори різної інтенсивності. Особливу увагу О. Богомазов приділяв дослідженню психологічного сприйняття тієї чи іншої форми. Залишились наочні посібники, де він пропонує варіанти мрійливої, сумної, енергійної, суворої форм. Врешті, вивчаючи формальні аспекти кольору, О. Богомазов впритул підійшов до вирішення проблеми впливу абстрактних елементів мистецтва на глядача.

Переконаним послідовником «кольоропису» був В. Пальмов. 1925 р. він переміг у конкурсі на заміщення вакантної посади професора КХІ. Творчість В. Пальмова є прикладом гармонійної єдності теорії і практики. Свої погляди щодо ролі кольору в живописі В. Пальмов виклав у трьох статтях часопису «Нова генерація» 1929 р.: «Проблема кольору в станковій картині», «Про мої роботи», «Проблема вивчення кольору в наших художніх вузах» [11]. Весь живопис, як попередній, так і сучасний митець розглядав у контексті розвитку кольору: від його підлеглої ролі в картині, до набуття самостійного значення. Традиційний живопис В. Пальмов характеризує як період ігнорування самостійного значення кольору. На його думку, головний ворог самостійної ролі кольору в живописі – предметна ілюзорність зображення. Поступове звільнення від диктату форми художник вбачає в мистецтві П. Сезанна, кубістів, футуристів, проте, лише супрематисти поставили в своїй творчості проблему звільнення кольору. Зокрема вони розробили питання кольорової просторовості й різнофактурності.

В. Пальмов вважав, що застосування звільненої кольорової енергії вимагало по новому осмисленої форми, оскільки картина без сюжету і предметності порожня і непотрібна. В цьому пункті його аргументація суттєво розбігається з теоріями О. Богомазова і К. Малевича. Символ речі, графічно вписаний в колір, доповнює його, робить виразнішим, аніж ілюзорно, з усіма деталями, відтворена річ. Попри те, що форма представлена в картині площинно, у вигляді графічного знаку, кольорова картина є просторовою. Різні кольори спектру однакової інтенсивності сприймаються в

просторі по-різному: ближче – червоні і жовті, далі – сині й зелені. Картина повинна мати своєрідний кольоровий фокус, де в певному центрі зосереджується напруження кольорового впливу.

В. Пальмов викладав теорію взаємодії кольорів у просторі картинної площини, де один колір прагне подужати інший. Групи кольорів конкурують поміж собою і тим самим посилюють інтенсивність протилежної групи. Це дає можливість живописцю побудувати картину за принципом контрасту. Спираючись на теорію В. Освальда, В. Пальмов стверджує, що контрастуючі кольори можна вираховувати за певною схемою, оскільки вони майже завжди вимагають присутності один одного. Зрештою, одним із головних завдань живописця стає урівноважування кольорових сил на полотні крізь свідому організацію кольорового матеріалу.

Пояснюючи власний творчий метод, В. Пальмов зазначав, що його завдання обробляти колір, а не переробляти його на ілюзорну дійсність. Сюжет і предмети лише додаткові елементи для виявлення кольору, що завжди відіграє першорядну роль. Звертає також увагу і ставлення художника до фарби. В сировинному матеріалі чистої фарби він, понад усе, прагнув зберегти повнозвучність, загострюючи властиві їй якості. На закиди щодо надмірної декоративності його робіт, В. Пальмов відповідав, що декоративність у кольоропису явище цілком нормальне, властиве його природі [9].

Помітним явищем у розвитку теорії авангарду стала серія статей К. Малевича, видрукувана у 1928-30-х рр. у часописах «Нова генерація» і «Альманах авангард», очолюваних лідерами українського панфутуризму [3]. В основу публікації покладено цикл лекцій, які К. Малевич прочитав на педагогічному факультеті КХІ спеціально для методичної комісії. Він визначив завдання своїх лекцій, як «лікування» студентів від психологічної розгубленості перед всесвітньою культурою, від «живописної неврастенії» або ж «кольоробоязкості» [8]. Лекції К. Малевича присвячено теорії і практиці французького кубізму, італійського футуризму і власній концепції художника – супрематизму. Метою митця було представити еволюцію мистецтва від пізнього періоду творчості П. Сезанна до найрадикальніших течій сучасності. Оригінальному мистецькому мисленню К. Малевича притаманний своєрідний онтологізм, який виявився у пошуках першоелементів живописної матерії. Він називав їх «живописні елементи» або «елементи, що формують» [6; 117]. Увесь шлях світового живопису до винаходу і вивільнення цих формуючих елементів К. Малевич бачив як еволюцію малярства від речових до безречових стадій. Безречова стадія мала декілька форм виявлення: кубізм, футуризм, супрематизм. Причому, супрематизм очолив еволюційну верхівку безречової стадії.

Домінуюче значення К. Малевич відводив кубізму як попередній стадії супрематизму. Зокрема, розкриваючи механіку дії винайденого ним «об'єктивного елементу», художник називає його додатковим або деформуючим, «коли одні відносини елементів кубізму перебудовуються щодо супрематизму» [6; 117]. Принциповим зрушенням, що згодом привело до супрематизму, К. Малевич вважав введення до кубістичних композицій «нового додаткового або формувального елементу» у вигляді площини. На його думку, це змінило всю структуру живопису і надало новий порядок сполучення контрастних елементів. Якщо в ранніх стадіях кубізму серповидна формула характеризувала контраст поміж площиною й об'ємом, то в останній, п'ятій стадії (супрематизмі) залишилась сама площина, контрасти якої характеризуються за масштабом і кольором.

Саме в супрематизмі вбачає художник існування «об'єктивного елементу форми», завдяки якому можна виявляти «елементи відчувань світу: кольорові, динамічні, статичні, механічні, рух та ін.» [6; 120]. На його думку вищий (suprem) рівень сприйняття полягає в тому, що пластична реальність явища сприймається не через дотик (оком), а через відчування. Прагнучи очолити рух нового мистецтва під прапором супрематизму, К. Малевич визначає своє відкриття не як індивідуальний здобуток, а як об'єктивний закон розвитку малярства. Йому було замало втілення супрематизму лише у власних творах, то ж він з притаманною йому пристрасністю і безапеляційністю звертається до виховання митців нового покоління. Природжений лідер, він проповідує колективний розвиток супрематичної форми.

Із 1928 р. К. Малевич упродовж двох років працював професором КХІ. Київ став останнім притулком, де він мав змогу реалізувати свої ідеї на практиці. К. Малевич був чудовим лектором. За спогадами слухачів, його лекції були вільною імпровізацією, або ж він читав якийсь текст із записника, який потім обов'язково обговорювався. В своєму «дослідному кабінеті» він «лікував студентів від реалізму» [7]. К. Малевич починав із виявлення особистих нахилів і уподобань студента. За головне завдання вважав вивчення «природи художника». Першим етапом педагогіки К. Малевича було очищення від будь-яких впливів. Слід було досягти чистоти живописної культури, і туди вносити додаткові елементи. Тоді це було вкрай важливо, адже впливів було безліч в той бурхливий і суперечливий період на зламі старого і нового мистецтва. К. Малевич вважав за необхідне, щоб учні пройшли 5 систем, 5 китів, на яких стоїть мистецтво, – імпресіонізм, «сезаннізм», кубізм, футуризм і

супрематизм. Після спілкування зі студентом в дослідному кабінеті ставився «діагноз» і визначалися методи «лікування». Чималу роль відігравали в цьому т. з. «рецептурні» натюрморти, що мали визначити схильність студента до вживання «додаткових елементів» того чи іншого стилю [8; 317]. Все це мало на меті розвинення стильового бачення, звільнення від еклектизму, який К. Малевич вважав за найбільше зло у мистецтві, що знищує самобутність змісту.

У серії статей в українських часописах добре простежується хід думки митця, конкретизація і уточнення вихідних положень його теорії, де він формулює загальне уявлення про «додатковий елемент» і засадничі принципи його проявів в різних стилях. Натомість в лекціях це твердження ілюструється через достеменний аналіз творів Сезанна та художників, що працювали у системах кубізму, футуризму і конструктивізму. К. Малевич аналізував, за його словами, поведінку митця, показував розвиток і появу нових формотворних елементів у різних митців за тих чи інших історичних умов. Підкреслюючи загальну тенденцію мистецтва XX століття до відмови від предмета, «розпорошення його», прагнення до безпредметності, К. Малевич неодноразово наголошував на зростанні ролі архітектури як комплексного мистецтва. Практично ця думка втілилася в абстрактних об'ємно-просторових об'єктах «планітах» та «архітектонах».

Ці роботи К. Малевича експонувалися на виставці в Київській картинній галереї з 20 березня по 1 липня 1930 р. То була остання прижиттєва виставка майстра. Вона прикметна тим, що наочно ілюструвала еволюційну теорію розвитку образотворчого мистецтва, викладену в його публікаціях і лекціях. На ній представлено роботи художника всіх п'яти систем, через які, згідно його теорії, проходило нове мистецтво до найвищої безречової стадії – супрематизму. Серед них: імпресіонізм – «Дама на бульварі», «Весна»; «сезанізм» – «Жниці», «На жнива»; кубофутуризм – «Портрет Матюшина»; супрематизм – «Червоний квадрат», «Чорний хрест». Проте, сам майстер не зупиняється на геометрично-безречовій стадії мистецтва. На цій виставці він демонструє повернення до фігуративних форм, трактованих у супрематичній стилістиці. Такий ступінь у розвитку супрематизму мав обґрунтування згідно одному з положень теорії К. Малевича, а саме: художник, може повернутися до будь-якої форми зображення, якщо це відбувається на якісно новому рівні його творчої еволюції. Скажімо, робота художника 1929 р. «Дівчата в полі» відтворює три монументальні жіночі постаті на тлі ландшафту (рис. 3).

3. К. Малевич. Дівчата в полі. 1929.

Попри те, що художник дає пізнавані форми простору і людських постатей, це лише абстраговані знаки реальності. Насправді, і умовне небо, і схожий до жіночої плахти ландшафт, і складені з площин незграбні фігури – ніщо інше як супрематизм у його розвитку, супрематизм що з сакральної стадії безречовості розгортається в предметних формах, разом з тим, не втрачаючи своєї вищої абстрактної сутності. Це «розгортання», своєрідна проекція на предметний світ може бути прослідковано, починаючи, скажімо, з роботи «Червоний квадрат», яку К. Малевич називав «супрематизмом селянки у двох вимірах», і закінчуючи фігуративними зображеннями селянок з вище згадуваного твору.

Окремий розділ київської виставки складали формальні архітектурні проекти у вигляді об'ємно просторових моделей – архітектон. Архітектони так само відрізнялися від традиційної архітектури, як естетичні засади супрематизму від утилітарності конструктивізму. В цих моделях художник мислить сполученнями об'ємів, мас, ритмів, створюючи своєрідну матрицю сучасного формального мислення. Наприклад, архітектона «Альфа» сполученням вертикально видовжених паралелепіпедів так нагадує обриси хмарочосів в сучасних мегаполісах (рис. 4).

4. К. Малевич. Архітектона «Альфа». 1920-ті.

Практичний вплив ідей К. Малевича на дизайн речей промислового виробництва позначився уже в 1930-ті рр. і це відзначали його сучасники.

Творчу спадкоємність авангардної школи сценографії демонстрували учні театральної майстерні В. Меллера: В. Шкляєв, В. Товбін, М. Симашкевич. Зокрема, у своїх ранніх роботах на сцені «Березоля» М. Симашкевич продовжила творчі пошуки свого вчителя, оформлюючи вистави в конструктивістському дусі. Художниця працювала також у макетній майстерні «Березоля», створеній В. Меллером.

На межі 1920-30-х рр. у КХІ підготовлено першу генерацію українських художників-авангардистів згідно програмі, виголошеній І. Вроною при його створенні. П'ять студентів – О. Мордань, В. Овчинников, Ю. Олексієнко, Ю. Гомаза і О. Влизько були відзначені у київському часописі «Авангард альманах пролетарських митців «Нової генерації» як доказ «боротьби за ліві форми». Наприклад, О. Влизька охарактеризовано як художника з непересічним аналітичним підходом до вивчення об'єкту. К. Малевич, знайомий з роботами О. Влизька, підтвердив це, відзначивши, що той стоїть на «твердій основі». Ця «основа» цілком наочно проявилася в конструктивістському оформленні друкованих видань кін. 1920-х рр. В оформленні обкладинок 1929 р. (поетичної збірки Олекси Влизька і поеми «Конструктор») молодий художник комбінує фотографії, елементарні графічні форми і шрифт. Зокрема, в оформленні обкладинки поетичної збірки О. Влизька «Deutchland!» він вписує фотопортрет в абстрактну, складену з прямокутників конструкцію (рис. 5).

5. О. Влизько. Обкладинка книги «Nach Deutschland». Х. – К., 1930.

Початкову і кінцеву літери «О» в прізвищі автора – Олекса влизьк О – художник трактує не як шрифт, а як технічне коло, частину конструкції. Назву збірника О. Влизько розташовує подібно до таблички на виробництві.

Вплив теорії О. Богомазова (особливо щодо динамічних ритмів) вбачається у футуристично-абстрактних творах Ю. Олексієнка. Його характеризують як художника, здатного об'єднати творчі здібності з рефлексологічними даними і пояснити вплив різних форм на індивідуума. Захоплення Ю. Олексієнка рефлексологією суголосне напряму досліджень О. Богомазова, викладеному в «Живописі і елементах», зокрема, про вплив форм, ритмів, кольорів на підсвідомий рівень сприйняття людиною змісту твору мистецтва. В його роботі 1929 р. «Шахтар» спіралеподібні ритми, немов невблаганний вир, засмоктують у чорне жерло шахти кубофутуристичну фігуру шахтаря і літери тексту. На відміну від драматичної динаміки, притаманної роботі Ю. Олексієнка, технічна сухість і конструктивна логіка домінують в творі Ю. Садиленка «Електра» (1929 р.). Геометричні площини нашаровуються, немов на діаграмі, постаті людей підкорені загальному руху машин, подібні до окремих вузлів промислового механізму.

Аналіз творів молодих художників-модерністів свідчить, як глибоко авангардні тенденції наприкінці 1920-х рр. увійшли в художню практику. Попри ідеологічну оболонку більшості творів тієї доби, формальна основа продовжувала визначати їх справжній зміст. В трудових звершеннях пролетаріату художники намагалися вловити притаманний добі ритм і підпорядкувати йому архітектуру, техніку, людське тіло. В сценах важкої праці, замість надуманого пафосу, з'являлися елементи театралізації, дотепної гри, стилізації в дусі примітиву. Предметний колір частіше за все поступався суб'єктивному баченню художника.

Висновки. Визначено, що розповсюдження авангардних напрямків охопило усі сфери мистецького життя України 1920-30-х рр. Традиції стильового плюралізму, започатковані в УАМ, знайшли продовження в діяльності КІПМ і КХІ. Показано як на базі цих навчальних закладів проходили апробацію теоретичні розробки художників-авангардистів, закладалися методологічні основи нетрадиційної педагогіки, впроваджувалися експериментальні форми навчання. Розглянуто окремі авангардні концепції українських митців, проаналізовано програмні твори, характерні для індивідуальної манери кожного майстра. Виявлено вплив професорів-керівників майстерень на формування творчості їхніх учнів. Відзначено, що майстри старшого покоління і генерація молодих художників утворили художнє середовище, об'єднане спільною ідеологією і прагненнями.

Список використаної літератури

1. Алєксєєва-Горбунова Н. Мені пощастило бути однією з перших учениць Академії мистецтва. / Українська академія мистецтва : дослідницькі та наук.-метод. праці. Київ : УАМ, 1994. Вип. 1. С. 96–99.

2. Богомазов О. Живопис та елементи. Київ : Задумливий страус, 1996. 178 с. 3. «Він та я були Українці». Малевич та Україна / уклад. Д. Горбачов; упоряд. С. Папета, О. Папета. Київ : Сім студія, 2006. 456 с.

4. Горбачов Д., Магдиш І, Тараненко А. Стилі українського мистецтва ХХ століття: ар-нуво, ар-деко, авангард. Київ : Портал, 2024. 272 с.

5. Ковальчук О. Теа-кіно-фотовідділення у КХІ. / Українська академія мистецтва : дослідницькі та наук.-метод. праці. Київ : УАМ, 2003. № 10. С. 114–130.

6. Малевич К. Малярство в проблемі архітектури. *Нова генерація*. Харків, 1928. № 2.

7. Малевич К. Спроба визначення залежності між кольором і формою в малярстві. *Нова генерація*. Харків, 1930. № 8–9.

8. Побожій С. Казимир Малевич як педагог. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. Київ : Кий, 2001. № 2. С. 315–320.

9. Садиленко Ю. Художник Віктор Пальмов. *Життя й революція*. Київ, 1929. № 11.

10. Седляр В. Софія Олександрівна Налепінська-Бойчук : інформаційні нотатки. Київ : Критика. 1928. № 6.

11. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти : зб. ст. / упоряд. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ : Тріумф, 2005. 384 с.

12. Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910-1930: пам'ять, за яку варто боротися / Пер. з англ. І. Семенюк. Харків : ВД «Фабула», 2023. 224 с.; 8 с. іл.

Reference

1. Alieksieieva-Horbunova N. Meni poshchastylo buty odniieiu z pershykh uchenyts Akademii mystetstva. [I was lucky to be one of the first students of the Academy of Arts]. Ukrainska akademiia mystetstva : doslidnytski ta nauk.-metod. pratsi. [Ukrainian Academy of Arts: research and scientific-methodological works]. Kyiv : UAM, 1994. Vyp. 1 (in Ukr.).

2. Bohomazov O. (1996). Zhyvopys ta elementy. [Painting and Elements]. Kyiv : Zadumlyvyi straus, 1996 (in Ukr.).

3. Horbachov D., Papeta S., Papeta O. (Ed.). «Vin ta ya buly Ukraintsi». Malevych ta Ukraina [«He and I were Ukrainians». Malevich and Ukraine]. Kyiv : Sim studiia 2006 (in Ukr.).

4. Horbachov D., Mahdysh I, Taranenko A. Styli ukrainskoho mystetstva XX stolittia: ar-nuvo, ar-deko, avanhard. [Styles of Ukrainian Art of the 20th Century: Art Nouveau, Art Deco, Avant-garde]. Kyiv : Portal, 2024 (in Ukr.).

5. Kovalchuk O. Tea-kino-fotoviddilennia u KHI. [Theater-cinema-photo department at the Kyiv Art Institute]. *Ukrainska akademiia mystetstva: doslidnytski ta nauk.-metod. pratsi* [Ukrainian Academy of Arts: research and scientific-methodological works] Kyiv : UAM. 2003. № 10 (in Ukr.).

6. Malevych K. Maliarstvo v problemi arkhitektury. [Painting in the Problem of Architecture]. Nova heneratsiia. [New Generation]. Kharkiv, 1928. № 2 (in Ukr.).

7. Malevych K. Sproba vyznachennia zalezhnosti mizh kolorom i formoiu v maliarstvi. [An attempt to determine the relationship between color and form in painting]. *Nova heneratsiia*. [New Generation]. Kharkiv, 1930. № 8–9 (in Ukr.).

8. Pobozhii S. Kazymyr Malevych yak pedahoh. [Kazimir Malevich as a teacher]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy* : zb. nauk. prats. [Art History of Ukraine: Collection of Scientific Works]. Kyiv : Kyi, 2001. № 2 (in Ukr.).

9. Sadylenko Yu. Khudozhnyk Viktor Palmov. [Artist Viktor Palmov]. Zhyttia y revoliutsiia. [Life and Revolution]. Kyiv, 1929. № 11 (in Ukr.).

10. Sedliar V. Sofiia Oleksandrivna Nalepinska-Boichuk : informatsiini notatky. [Sofia Oleksandrivna Nalepinska-Boychuk: information notes]. Kyiv : Krytyka, 1929. № 6 (in Ukr.).

11. Horbachov D., Papeta S., Papeta O. (Ed.) (2005). Ukrainski avanhardysty yak teoretyky i publitsysty : zb. statei [Ukrainian Avant-Gardists as Theorists and Publicists: Collection of Articles]. Kyiv : Triumf, 2005 (in Ukr.).

12. Shkandrii M. Avanhardne mystetstvo v Ukraini, 1910-1930: pam'iat, za yaku varto borotysia. [Avant-garde art in Ukraine, 1910-1930: a memory worth fighting for]. Kharkiv : VD Fabula, 2023 (in Ukr.).

THE IMPACT OF INNOVATIVE FORMS OF ART EDUCATION IN THE 1920–1930 S ON THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN AVANT-GARDE ART

Serhiy PAPETA – Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Design, University of Economics and Law «KROK», Kyiv
Olena YAREMCHUK – Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Design, University of Economics and Law «KROK», Kyiv.
Oksana LATIY – Master in Interior Design, Assistant Professor of the Department of Design, University of Economics and Law «KROK», Kyiv.
Olena YAKIVYUK – Master of Design, Designer, Assistant of the Department of Design, University of Economics and Law «KROK», Kyiv.
Vyacheslav SOLOPOV – Architect, Artist, Assistant of the Department of Design, University of Economics and Law «KROK», Kyiv

This study explores the continuation and evolution of stylistic pluralism traditions established at the Ukrainian Academy of Arts, which were further advanced through the activities of the Kyiv Institute of Plastic Arts and the Kyiv Art Institute. These institutions are examined as key centers for the formulation of theoretical frameworks and methodological foundations underpinning avant-garde movements in Ukrainian art and design. The paper investigates the avant-garde pedagogical concepts of prominent artist-educators, providing an analysis of their teaching methodologies and curricular works. Particular attention is given to the influence of studio heads and professors at the Kyiv Institute of Plastic Arts and the Kyiv Art Institute on the creative development of their students, as well as the subsequent implementation of avant-garde principles across various domains of contemporary design. The study concludes that both senior artists and the emerging generation of young practitioners fostered an artistic milieu characterized by shared ideological commitments and creative aspirations.

Key words: avant-garde movements, art, design, pedagogical methods, modernism

UDC 7.01/09.76

THE IMPACT OF INNOVATIVE FORMS OF ART EDUCATION IN THE 1920–1930 S ON THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN AVANT-GARDE ART

Serhiy PAPETA – Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Design, University of Economics and Law «KROK», Kyiv
Olena YAREMCHUK – Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Design, University of Economics and Law «KROK», Kyiv.
Oksana LATIY – Master in Interior Design, Assistant Professor of the Department of Design, University of Economics and Law «KROK», Kyiv.
Olena YAKIVYUK – Master of Design, Designer, Assistant of the Department of Design, University of Economics and Law «KROK», Kyiv.
Vyacheslav SOLOPOV – Architect, Artist, Assistant of the Department of Design, University of Economics and Law «KROK», Kyiv.

The aim of this study is to explore the intrinsic relationship between the theoretical contributions of leading Ukrainian avant-garde artists and their artistic practice.

Research methodology. The analysis draws upon twelve publications relevant to the article's subject matter. The study identifies key trends, and examines specific features and characteristic traits of the discourse.

Results. The research establishes that the dissemination of avant-garde movements permeated all spheres of artistic life in Ukraine during the 1920–1930 s. It demonstrates how educational institutions served as testing grounds for the theoretical developments of avant-garde artists, where methodological foundations for non-traditional pedagogy were laid and experimental teaching practices were implemented. Selected avant-garde concepts developed by Ukrainian artists are examined, alongside an analysis of major works representative of each master's unique style. The study also reveals the influence of studio heads and professors on the creative formation of their students.

Scientific novelty. The research identifies a logical continuity between theoretical frameworks, educational processes, and the practical formation of a new artistic milieu shaped by dominant avant-garde trends.

Practical significance. The findings of the study are of value to art historians, educators in fine arts and design disciplines, as well as students specializing in these fields.

Key words: avant-garde movements, art, design, pedagogical methods, modernism.

Стаття надійшла до редакції 3.04.2025
Отримано після доопрацювання 14.04.2025
Прийнято до друку 17.04.2025

УДК 7.012-028.23(091)-044.32:7(477)

ВІДЕОДИЗАЙН ЯК СУЧАСНИЙ ІНСТРУМЕНТ СТВОРЕННЯ ІННОВАЦІЙНОЇ ОБРАЗНОЇ ЛЕКСИКИ СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ

Роман ПРАЦКОВ – здобувач ІІІ освітньо-наукового ступеню,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ,
https://orcid.org/0000-0002-0052-9479
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.1002
pratskovroma@gmail.com

Досліджено особливості відеодизайну крізь призму проблематики образотворення сценічного мистецтва. На основі аналізу наукової літератури уточнено поняття «образотворення» та «відеодизайн». Запропоновано визначення відеодизайну сценічного мистецтва (процес створення художнього оформлення сценічного простору за допомогою технічних і творчих аспектів відеоконтенту у формі статичного або динамічного зображення з метою посилення видовищності візуального ряду та ідейного звучання постановки) та його типологізацію (за типом проєкцій, динамікою зображення, технологіями створення, типом сценічного простору, видом сценічного дійства). Констатовано, що найбільш поширеними технологіями створення відеоконтенту в сучасному сценічному мистецтві є голографічне проєктування, відеомапінг та моушн-дизайн, використання яких варіюється відповідно до специфіки типу сценічного простору. Розглянуто особливості створення інноваційної образної лексики засобами відеодизайну відповідно до специфіки сценічного простору (на прикладі театральних вистав, музичних мегаівентів, fashion-показів). Дослідження виявило, що у всіх проаналізованих типах сценічного простору відеодизайн може виконувати функцію: декораційного оформлення; сучасного інструментарію створення імерсивного та інтерактивного сценічного видовища з метою надання глядачу інноваційного досвіду; посилення сюжетно-змістової та ідейної основи сценічної дії. У випадку камерних або великих локацій відеодизайн сприяє вирішенню структурної проблеми масштабу.

Ключові слова: відеодизайн, сценічний простір, образотворення, проєкційний мапінг, цифрова сценографія, музичні мегаівенти, театральна вистава, fashion-покази.

Актуальність дослідження. На сучасному етапі розвитку цифрового суспільства відеодизайн можна вважати невід'ємним компонентом індустрії розваг в цілому та його окремих секторів (івент та театрального) зокрема. Завдяки проєктуванню зображень та відео на статичні або рухомі об'єкти/суб'єкти в сценічному мистецтві 2010-х – першої половини 2020-х рр. значно розширилися художньо-постановочні можливості. Відеодизайн, що може застосовуватися як одна з еволюційних щаблів традиційного сценічного оформлення (цифрова сценографія), створювати унікальне середовище, що взаємодіє з виконавцями (у кращих традиціях дієвої сценографії), або виступати як самостійний суб'єкт сценічної дії стає потужним інструментарієм для створення інноваційної образної лексики. Актуальність дослідження зумовлена важливістю теоретизації багатої (незважаючи на порівняно невелику історію існування) практики відеодизайну в світовому та українському сценічному мистецтві. Зокрема одним із найбільш перспективних аспектів дослідження вбачається образотворення.

Останні дослідження та публікації. Протягом останніх років активно зростає науковий інтерес українських дослідників до відеодизайну в контексті розвитку сценічного мистецтва. Варто зазначити, що мова йде як про наукові праці, предметом дослідження яких є безпосередньо відеодизайн або його технології, так і про публікації, в яких цифрове оформлення сценічних постановок розглядається як один із аспектів обраної проблематики. Так, наприклад, О. Доколова аналізує відеомапінгу як сучасне мультимедійне мистецтво в Україні [5]; О. Бойко розглядає функціональну складову відеодизайну в оформленні сценічного видовища [1]; Ю. Легенький, В. Стрельчук та А. Гоцалюк досліджують окремі аспекти відеодизайну крізь призму трансформацій у підходах до репрезентації візуальної частини оперних постановок у контексті провідних західноєвропейських тенденцій дизайну сценічного простору [8]; принципи організації кінетичного відеомапінгу та наявний станом на початок 2020-х рр. вітчизняний досвід його використання в процесі створення сценічних видовищ аналізують Т. Совгира, В. Забора, І. Яковенко та О. Погуляй у публікації «Принципи організації кінетичного відеомапінгу в сценічному просторі: вітчизняний досвід» [12]; окремі приклади використання відеопроєкцій на сучасній українській сцені досліджує О. Попова [10]; А. Гоцалюк та Р. Михайлова з'ясовують особливості використання відеомепінгу в дизайні сценічного простору крізь призму тенденції комплексного застосування інформаційно-цифрових технологій у мистецьких практиках сучасного дизайну сценічного простору [3] та ін. Таким чином, можна констатувати, що окремі аспекти відеодизайну в сценічному мистецтві привертають стійку увагу вітчизняних науковців, проте як інструмент створення інноваційної образної лексики сучасного сценічного простору відеодизайн залишається малодослідженим.

Мета дослідження – виявити особливості інноваційної образної лексики відеодизайну в контексті контексті специфіки сценічного простору.

© Працков Р., 2025 р.

Методи дослідження. Застосовано методи аналізу та синтезу, типологічний метод, метод системного аналізу, метод компаративного аналізу, метод мистецтвознавчого аналізу та метод узагальнення.

Виклад основного матеріалу. Відеодизайн (в американському академічному вимірі поширена назва «проєкційний дизайн»), що станом на першу половину 2020-х рр. широко використовується в індустрії розваг, є сучасною креативною галуззю цифрової відеорозробки та різновидом дизайну. У контексті специфіки сценічного мистецтва відеодизайн зосереджений на проєктуванні та оформленні сценічного простору (створення та інтегрування відеозапису, безпосередньої трансляції камери або моушн-графіки у вистави драматичних, музично-драматичних, музичних, пластичних та ін. театрів, а також концертні виступи, fashion-покази та різноманітні мегаівенти) з метою забезпечення постановкам візуальних властивостей високого художньо-естетичного рівня, що відповідає вимогам сучасного реципієнта.

Дослідження генези відеодизайну дозволяє говорити про те, що в тій чи іншій формі елементи проєктування зображення в сценічному мистецтві відомі вже не одне століття і прогресували, видозмінюючись відповідно до еволюції сценічного мистецтва, а її активні фази розвитку збігаються з найбільш важливими трансформаціями соціокультурного простору, тенденції якого власне і є визначальними для особливостей відеодизайну. Кінопроєкції інтегровано в сценічне дійство у перші десятиліття ХХ ст. разом із становленням режисерського театру (одні з перших кінопроєкцій використано німецьким театральним режисером Е. Піскатором у контексті розвитку його політичного театру); у 1960-ті рр. предтечею відеодизайну стає відеоарт (великою мірою відповідає контексту постмодерну), а на сучасному етапі – в умовах цифрового суспільства, проєкційний дизайн, заснований на інноваційних технологіях, зокрема штучного інтелекту, доповненої та віртуальної реальності та ін. Проте як самостійну творчу галузь відеодизайн визнано на лише початку 2000-х рр.

У першу чергу поширення відеодизайну в сценічному мистецтві дослідники пов’язують із можливостями суттєвого розширення художньо-постановочних рішень, що варіюються від стандартної зміни візуального ряду, до модифікацій на фізичному рівні (тілесність актора) у інноваційних та традиційних сценічних формах, що, у свою чергу, передбачає нові інтерпретаційні вимірідейного задуму твору [13; 195].

На думку С. Бондаренка, сучасні мистецькі практики характеризують певним виведенням глядача на новий рівень сприйняття реальності за допомогою штучно сконструйованого простору, «акцентуючи увагу на зовнішній привабливості форми в проєкції» [2; 26]. У сценічному мистецтві першої половини 2020-х рр. представлено чимало можливостей для розвитку системі образотворення – одну з провідних ролей в цьому процесі відіграє відеодизайн, використання якого зумовлено тенденціями цифрового суспільства. У галузі дизайну, відповідно до стандарту, що визначає зміст основних понять, образ являє собою «уявлення, що постає у свідомості людини в процесі формування задуму дизайнерського вирішення, через яке виникає усвідомлення художньої цінності об’єкта дизайну» [6]. Відповідно до специфіки системи образотворення в сценічному мистецтві, що являє собою складну організацію, спрямовану на творення нових образів, відеодизайн доцільно розглядати як процес створення художнього оформлення різних типів сценічного простору, що репрезентовано у формі статичного або рухомого зображення за допомогою технічних і творчих аспектів відеоряду, управління формами, фактурами, кольорами у русі [4; 26] з метою посилення видовищності візуального ряду та ідейного звучання постановки. Відеодизайн в сценічному мистецтві можна типологізувати:

– за типом проєкції: безпосередня проєкція (у цьому випадку проєктор розміщено перед екраном) та непряма проєкція (проєктор розміщено, відповідно, за екраном);

– за динамікою зображення: статична проєкція; динамічна проєкція;

– за технологіями створення відеоконтенту: голографічне проєктування, відеопроєкційний мапінг, моушн-дизан та ін.;

– за видом сценічного дійства: театральна вистава, оперна вистава, хореографічна/пластична вистава, концерт, показ мод та ін.;

– за типом сценічного простору: традиційна театральна сцена-коробка, камерна сцена, відкриті локації, стадіони та ін.

Голографічна модель – інтерактивна технологія проєктування тривимірного зображення у просторі» [11; 174], що в сценічних постановках, зазвичай, використовується для створення ілюзії реалістичного зображення проєкції. Відеомапінг (або «відеопроєкційний мапінг») – це техніка, що дозволяє проєктувати відео та зображення на будь-яку поверхню, створюючи таким чином унікальний та вражаючий візуальний досвід із тривимірними оптичними ілюзіями та високоефективною анімацією. «Відеопроєкційний мапінг, як додаток просторового типу, що поєднує цифровий рівень безпосередньо з реальним без допомоги екранів або лінз, створює набагато більший ступінь занурення та більш точний

рівень ілюзії, оскільки шляхом глибинної гібридизації двох рівнів кінцевий об'єкт здається єдиним і нероздільним у власних фізичних та цифрових компонентах» [5; 164]. Створений спеціально для кожної нової події, він забезпечує гармонізацію між сценічною постановкою (виставою, концертом тощо) та її контекстом, із помітною взаємною оцінкою.

Одним із наймасштабніших прикладів відеодизайну в сценічному мистецтві є цифрова сценографія таких мегаівентів, як світовий концертний тур зірок музичної популярної культури, що відбуваються на відкритих локаціях, зокрема стадіонах. Їх відмінність від постановок у традиційному сценічному просторі полягає в тому, що стадіони від початку не були природним середовищем побутування музики і драми, оскільки створені для гладіаторських боїв і спортивних змагань, а не для суспільних ритуальних зібрань. Це зумовлює специфіку образотворення концерту як сценічного видовища та проєктування його відеодизайну. На міжнародному рівні еталонними наразі вважаються роботи новаторки візуальних образів, британської сценографині Е. Девлін, у творчому доробку якої відеодизайн стадіонних шоу Бейонсе, Адель, Каньє Уест, U2, The Weeknd та ін. Варто зазначити, що Е. Девлін відома і цифровим сценічним оформленням вистав драматичних та музичних театрів Великобританії, а її роботи вирізняються увагою до деталей, високим рівнем інтелекту та мисленням. Проєкти відеодизайну для сцени Е. Девлін позиціює як кінетичні скульптури, створені на основі авторської інтерпретації теми виступу [15]. Так, наприклад, для тура Бейонсе «Renaissance» Е. Девлін об'єднала провідні технології, відеопроєкції та світлові скульптури, додавши в стадіонне шоу інтимність та драматизм театральної сцени. Нею спроєктовано величезний кіноекран, перфорований сферичним порталом з якого зірка та її танцюристи і музиканти з'являлися та щезали між піснями. Як і в багатьох масштабних проєктах гастрольних турне дизайнерці вдалося створити взаємодію анімованих відеорядів, злиття живих проєкцій з реальними людьми на сцені, що сприяло вирішенню структурної проблеми масштабу, створивши видимий та захопливий світ.

Важливу роль у процесі розробки відеодизайну для сценічних виступів є творча колаборація з артистами і музикантами, які також є візуальними художниками, синестетами, які мають власне бачення своєї музики. Зазвичай у відеодизайні ефект занурення в саму роботу досягається за допомогою різних елементів (окрім безпосередньо візуальних), спрямованих на залучення всіх органів чуття; серед них: звук (використання звуків є фундаментальним, впливає та збагачує значення візуального ряду) та інтерактивність (може взаємодіяти з глядачем різними способами) [17; 41].

У сценічному просторі інструменти відеодизайну використовуються на сучасному етапі як: проєкції на декорації, відеопроєкції на акторів/виконавців, заставки для плазменних екранів, оформлення сцени музичних івентів та ін., проте цей список не є сталим і постійно розширюється завдяки розвитку цифрових технологій, з одного боку, та новим тенденціям сценічного мистецтва з іншого боку.

У сучасному суспільстві театр є постійною точкою відліку для дизайну, оскільки він одночасно експериментує з лексикою, персонажами і текстами з метою визначення майбутніх сценаріїв, і засобами об'єктів на сцені, занурює глядача в наративний вимір. Видовищність буденного, гібридизація мов та сценографічний підхід до просторів загалом, а не лише до сценічних, підкреслюють специфіку взаємозв'язку театру і дизайну.

В українському сценічному просторі використання відеодизайну отримує перші виявлення у другій пол. 2000-х рр. у постановках театральних режисерів, творчість яких характеризується тяжінням до сміливих експериментів як зі змістовим наповненнямвистав, так і формами. Так, Д. Богомазов звертається до відеоарту в процесі постановки вистави «Жінка з минулого» за п'єсою сучасного німецького драматурга Р. Шиммельпфенніга (театр «Вільна сцена», 2008 р.) – використання відеоарту замість традиційної сценографії, на думку театрознавців, «стало шоковим відкриттям неосяжних можливостейтеатру»[9; 21].

Протягом 2010-першої половини 2020-х рр. відеодизайн стає невід'ємною частиною багатьох вистав на сценах українських театрів, оскільки сприяє створенню багатообразної та метафоричної постановки, відповідно дотенденцій сучасного сценічного мистецтва: «сприяє пошуку нових засобів художньої виразності та вдосконаленню методів процесу постановки сценічного твору (…), формуванню нового типу художнього простору та зміни характеру діалогу художнього твору та глядача» [5; 164-165]. Проте, зазвичай, його використання обмежується створенням статичної або динамічної проєкції на задник.

Відеодизайн народжується і розвивається в тісному взаємозв'язку різних мистецтв, а відеоконтент, що представлений у сучасному сценічному просторі – це фактично форма мистецтва, в якій взаємодіє кіно, театр, відеоарт, архітектура, перформанс, скульптура та візуальне мистецтво. Ця новаторська і революційна форма мистецтва і технологій є суттєвим елементом сучасного сценічного мистецтва, в якому глядач відіграє нову активну роль. Середовище, що створюється за допомогою цифрових технологій в умовах конкретного сценічного простору перетворюють класичну ідею репрезентації і рецепції дії,зумовлює переосмислення ролі глядача. Завдяки відеодизайну глядач переживає новий досвід простору і зображення.

Образ – головний елемент, що відрізняє художній досвід. У відеодизайні зображення поєднується зі звуком та рухом, надаючи унікальний досвід завдяки залученнюодночасно кількох відчуттів.

На сучасному етапі покази мод позиціюються як складні сценічні дійства, яким характерні багаторівнева драматургія, продумані режисура, використання елементів акторської майстерності та використання мультимедійних технологій в сценографічному оформленні. Р. Квасниця наголошує на тому, що на сучасному етапі проєкційна сценографія є важливою частиною модних показів, надаючи можливість за допомогою проєктора, лазера та голограм створювати статичні (логотип, тематичні композиції та ін.) і динамічні проєкції (відеоролики, рухомі тематичні зображення) [7; 59]. Відеодизайн показів мод, зазвичай, характеризується максимальною видовищністю, динамікою, метафоричністю та сприяє розкриттю дизайнерської ідеї, що стала основою колекції модного одягу. При цьому важливу роль відіграє те, що показ мод є найважливішим інструментом комунікації та маркетингу, за допомогою яких модні бренди формують власний імідж, індивідуальність, цінності та культуру – все це враховується в процесі проєктування відеоконтенту [16; 230]. Так, до прикладу, компанією Tigrelab створено динамічну кінетичну інсталяцію для сценографічного оформлення подіуму для щорічного показу весільної моди бренду Pronovias в Барселоні (2024 р.), що включає проєкційний мапінг на 360 градусів [14]. В прагненні створити захопливий досвід, вишукану та елегантну атмосферу, розробники вийшли за межі відеоконтенту та включили як просторовий дизайн, так і освітлення. У центрі fashion-івенту – вражаючи тканинна структура, стратегічно розміщена як центральний візуальний елемент. Ця динамічна рухлива частина, як своєрідний метафоричний модуль, задає тон для різних моментів шоу – на цю поверхню проєктується індивідуальний відеоконтент, в якому плавно поєднано анімацію та живі кадри. Анімація на основі частин була співставлена зі сценами з ательє Pronovias, демонструючи витончену майстерність, що покладена в основу колекції.

Використання світла, відеопроєкцій та цифрових технологій в оформленні різноманітного сценічного простору стає все більш затребуваним на сучасному етапі і відкриває шляхи для розробки різноманітних та інноваційних сценаріїв. Одним із найбільш перспективних є інтегрування штучного інтелекту та цифрових технологій в театральні постановки, концертні програми, покази мод та ін., поєднання художніх та технічних елементів для проєктування та створення захопливої, інтерактивної та стійкої сценографії з використанням інноваційних інструментів для створення мультимедіа.

Висновки. Відеодизайн – процес створення художнього оформлення сценічного простору за допомогою технічних і творчих аспектів відеоконтенту у формі статичного або динамічного зображення з метою посилення видовищності візуального ряду та ідейного звучання постановки. Широко представлений у світовому та вітчизняному сценічному просторі першої чверті XXI ст., відеодизайн поєднує театральну сценографічну традицію зі стратегічним використанням цифрових інструментів, відповідаючи новим потребам сектору живих розваг. Проєктори, програмне забезпечення на основі штучного інтелекту для створення мультимедійного контенту, а також технології освітлення та відеомапінгу використовуються для створення візуального видовища, що органічно взаємодіє з сюжетно-змістовою та ідейною основою сценічної дії. Дослідження виявило, що у всіх проаналізованих типах сценічного простору відеодизайн може виконувати функцію: декораційного оформлення; сучасного інструментарію створення імерсивного та інтерактивного сценічного видовища з метою надання глядачу інноваційного досвіду; посилення драматургії сценічної дії. У випадку камерних або великих локацій відеодизайн сприяє вирішенню структурної проблеми масштабу.

Список використаної літератури та джерел

1. Бойко В. Функціональна складова відеодизайну в оформленні сценічного видовища. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 63. С. 40–46.

2. Бондаренко С. Парадигмальні виміри образотворення в сучасних художніх практиках. МІСТ : *Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. пр. із мистецтвознав. і культурології*. 2014. Вип. 10. С. 19–26.

3. Гоцалюк А., Михайлова Р. Новітні інформаційно-цифрові технології в дизайні сучасного сценічного простору. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2023. Вип. 65. С. 91–96.

4. Довженко І. Відеодизайн: тенденції, пошуки, перспективи. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*. Міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 2023. С. 23–26.

5. Доколова А. С. 3D-mapping як сучасна технологія мультимедійного мистецтва в Україні : дис. д-ра філософії за спец. 022 – Дизайн / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Міністерство освіти і науки України. Київ. 2021. 191 с.

6. ДСТУ 3899:2013. Дизайн і ергономіка. Терміни та визначення основних понять / Наказ Мінекономрозвитку України від 14.10.2013. № 1231.

7. Квасниця Р. Особливості формування сценографії презентації модних інновацій. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*, 2019. Вип. № 41. С. 57–64.

8. Легенький Ю., Стрельчук В., Гоцалюк А. Апгрейд сценічного дизайну оперних вистав на сцені сучасних західноєвропейських театрів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 64. С. 176–181.

9. Липківська Г. К. Самостійне мистецьке плавання «Вільної сцени». *Український журн*. 2008. № 6. С. 19–21.

10. Попова О. В. Сценічний дизайн в контексті специфіки розвитку сучасного українського драматичного театру. *Культура і сучасність*. Київ : НАККіМ, 2022. Вип. 1. С. 132–136.

11. Совгира Т. І. Голографічне проектування в організації сценічних розважальних видовищ. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 26. С. 172–176.

12. Совгира Т., Забора В., Яковенко І., Погуляй О. Принципи організації кінетичного відеомепінгу в сценічному просторі: вітчизняний досвід. *Вісник Київ. нац. уні-ту культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2022. № 5. С. 62–70.

13. Dixon S. Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation. Massachusett s: MIT Press, 2007. 809 p.

14. Pronovias Annual Fashion Show 2024. Tigrelab. URL : https://tigrelab.com/project/pronovias 2024/ (дата звернення : 28.04.2025).

15. Qureshi B.When stars are on stage, this designer makes it personal for each fan in the stadium. NPR. 2023. URL : npr.org/2023/11/30/1215825396/live-music-stadium-concert-es-devlin (дата звернення : 1.05.2025).

16. Sanmiguel P., Rus-Navas A.,Sadaba T. Fashion Shows: The Greatest Show on Earth. FACTUM 2023. SPBE. P. 227–237.

17. Tamborrini P. M. Scenografia e projection mapping come stumenti di implementazione della sicurezza negli spazi pubblici. Politecnico di Torino, 2021. 98 p. URL : https://webthesis.biblio.polito.it/20687/1/tesi.pdf (дата звернення : 1.05.2025).

References

1. Boiko V. The functional component of video design in the design of stage spectacle. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 2023. Vyp. 63. P. 40–46.

2. Bondarenko S. . Paradigmatic dimensions of image creation in modern artistic practices. MIST : Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia : zb. nauk. pr. z mystetstvoznav. i kulturolohii. 2014. Vyp. 10. P. 19–26.

3. Hotsaliuk A., Mykhailova R. The latest information and digital technologies in the design of modern stage space. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 2023. Vyp. 65. P. 91–96.

4. Dovzhenko I. Video design: trends, searches, prospects. Aktualni problemy suchasnoho dyzainu. *Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia*. S. 23–26.

5. Dokolova A.S. 3D-mapping as a modern technology of multimedia art in Ukraine: dys. doktora filosofii za spetsialnistiu 022 – Dyzain / Kyivskyi natsionalnyi universytet kultury i mystetstv, Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy. Kyiv, 2021. 191 p.

6. DSTU 3899:2013. Design and ergonomics. Terminy ta vyznachennia osnovnykh poniat / nakaz Minekonomrozvytku Ukrainy vid 14.10.2013 № 1231.

7, Kvasnytsia R. Features of the formation of scenography for the presentation of fashion innovations. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 2019. Vyp. № 41. P. 57–64.

8. Lehenkyi Yu., Strelchuk V., Hotsaliuk A. Upgrade of stage design of opera performances on the stage of modern Western European theaters. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk.* 2023. Vyp. 64. P. 176–181.

9. Lypkivska H. K. Independent artistic swimming of the «Free Stage». *Ukrainskyi zhurnal*. 208. № 6. P. 19–21.

10. Popova O. V. Stage design in the context of the specifics of the development of modern Ukrainian drama theater. Kultura i suchasnist. Kyiv : NAKKiM, 2022. Vyp. 1. P. 132–136.

11. Sovhyra T. I. Holographic projection in the organization of stage entertainment performances. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Mystetstvoznavstvo*. 2018. Vyp. 26. P. 172–176.

12. Sovhyra T., Zabora V., Yakovenko I., Pohuliai O. Principles of organizing kinetic video mapping in stage space: domestic experience. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Stsenichne mystetstvo*. 2022. № 5. P. 62–70.

13. Dixon S. Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation. Massachusetts : MIT Press, 2007. 809 p.

14. Pronovias Annual Fashion Show 2024. Tigrelab. URL : https:// tigrelab.com/project/pronovias2024/ (дата звернення : 28.04.2025).

15. Qureshi B.When stars are on stage, this designer makes it personal for each fan in the stadium. NPR. 2023. URL : npr.org/2023/11/30/1215825396/live-music-stadium-concert-es-devlin (дата звернення : 1.05.2025).

16. Sanmiguel P., Rus-Navas A.,Sadaba T. Fashion Shows: The Greatest Show on Earth. FACTUM 2023. SPBE. P. 227–237.

17. Tamborrini P. M. Scenografia e projection mapping come stumenti di implementazione della sicurezza negli spazi pubblici. Politecnico di Torino, 2021. 98 p. URL : webthesis.biblio.polito.it/20687/1/tesi.pdf (дата звернення : 1.05.2025).

UDC7.012-028.23(091)-044.32:7(477)

VIDEO DESIGN AS A MODERN TOOL FOR CREATING INNOVATIVE PICTURE LEXICAN OF STAGE SPACE

Roman PRATSKOV – postgraduate,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The features of video design are studied through the prism of the issues of image creation in performing arts. Based on the analysis of scientific literature, the concepts of «image creation» and «video design» are clarified. A definition of video design in performing arts is proposed (the process of creating artistic design of a stage space using technical and

creative aspects of video content in the form of a static or dynamic image in order to enhance the spectacularity of the visual series and the ideological sound of the production) and its typology (by type of projections, image dynamics, creation technologies, type of stage space, type of stage action). It is stated that the most common technologies for creating video content in modern performing arts are holographic projection, video mapping and motion design, the use of which varies according to the specifics of the type of stage space. The features of creating innovative figurative vocabulary using video design tools according to the specifics of the stage space (on the example of theatrical performances, musical mega-events, fashion shows) are considered. The study found that in all analyzed types of stage space, video design can perform the function of: decoration; modern tools for creating an immersive and interactive stage spectacle in order to provide the viewer with an innovative experience; strengthening the plot-content and ideological basis of the stage action. In the case of chamber or large locations, video design helps to solve the structural problem of scale.

Key words: video design, stage space, image creation, projection mapping, digital scenography, musical mega-events, theatrical performance, fashion shows.

VIDEO DESIGN AS A MODERN TOOL FOR CREATING INNOVATIVE PICTURE LEXICAN OF STAGE SPACE

Roman PRATSKOV – postgraduate,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article is to identify the features of the innovative figurative vocabulary of video design in the context of the specifics of the stage space.

Research methodology. The methods of analysis and synthesis, the typological method, the method of system analysis, the method of comparative analysis, the method of art historical analysis and the method of generalization were applied.

Scientific novelty. The features of video design were studied through the prism of the problems of image creation in stage art. Based on the analysis of scientific literature, the concepts of "image creation" and "video design" were clarified. A definition of video design in stage art (the process of creating artistic design of stage space using technical and creative aspects of video content in the form of a static or dynamic image in order to enhance the spectacularity of the visual series and the ideological sound of the production) and its typology (by type of projections, image dynamics, creation technologies, type of stage space, type of stage action) were proposed.

Practical significance. The material expands information on the use of web design in contemporary performing arts.

Key words: video design, stage space, image creation, projection mapping, digital scenography, musical mega-events, theatrical performance, fashion shows.

Стаття надійшла до редакції 9.05.2025
Отримано після доопрацювання 20.05.2025
Прийнято до друку 25.05.2025

УДК 7.038(477) + 7.05 + 75

ІННОВАЦІЇ ТА ЕКСПРЕСІЯ : ТВОРЧІСТЬ МИРОСЛАВА ВАЙДИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Алла ДЯЧЕНКО – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри промислового дизайну і комп'ютерних технологій, декан факультету декоративно-прикладного мистецтва, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука, член Спілки дизайнерів України, член Національної Спілки художників України, Київ, Україна
https://orcid.org/0000-0003-4496-5931
http://doi.org/10.35619/ucpmk.50.1003
pani.alla0107@gmail.com

Творчість Мирослава Вайди є унікальним явищем сучасного українського мистецтва, що поєднує інноваційні техніки, експресивні форми та концептуальну глибину. У дослідженні проаналізовано його інсталяційні та перформативні практики крізь призму міждисциплінарних методологій, зокрема феноменології, герменевтики й постструктуралізму. Робота має важливе значення для подальших студій у сфері візуальної культури, оскільки демонструє трансформацію художнього мислення в умовах постмедійної доби.

Ключові слова: Мирослав Вайда, сучасне мистецтво, перформативність, інсталяція, постконцептуалізм, експресивна стратегія, візуальний дискурс, естетична трансгресія.

Постановка проблеми. Мистецька практика Мирослава Вайди (нар. 1977 р., Закарпаття) є складним феноменом сучасного українського візуального дискурсу, що характеризується синтезом концептуальної рефлексії, спонтанної матеріальної експансії та структурної деконструкції художнього об'єкта.

Завершивши навчання в Ужгородському коледжі мистецтв ім. А. Ерделі та Львівській національній академії мистецтв, митець здійснив перехід від академічного живописного канону до експериментальних стратегій просторово-об'єктного формотворення, в якому категорія процесуального домінує над категорією завершеної форми. Його творча діяльність демонструє векторну еволюцію від класичних

© Дяченко А., 2025 р.

образотворчих методологій до трансмедіальних маніпуляцій з матеріальним субстратом, у яких домінує принцип стихійної морфогенетики. У цьому контексті особливу увагу варто приділити його тяжінню до інсталяції як синтетичної форми художнього висловлювання, що репрезентує не лише матеріальний артефакт, а й сукупність інтенційних векторів, що формують семіотичний простір твору [7].

Ключовим моментом у становленні М. Вайди як митця стало його залучення до колективного творчого процесу в межах мистецького об'єднання КОМА (заснованого 2007 р.), що визначило його активну інтеграцію в поліфонічний контекст сучасного українського арт-процесу. Зазначена обставина сприяла інтенсифікації його виставкової активності, апогеєм якої стала номінація на премію PinchukArtCentre у 2009 р. [7]. Варто підкреслити, що ця подія засвідчила не лише художню компетенцію митця, а й його здатність до генерації нових форм візуальної комунікації, що знаходять відгук у ширшому контексті постмедійної культури.

Не менш важливим є аспект міжнародної легітимації творчості М. Вайди, що знайшов своє відображення в отриманні ним стипендії програми Gaude Polonia Міністерства культури Республіки Польща (2009 р.), а також у презентації його робіт на провідних європейських арт-майданчиках. Його участь у таких виставкових проєктах як «Тиждень актуального мистецтва» у Львові (2010 р.) та «Великий скульптурний салон» у Мистецькому Арсеналі (2012 р.), формує підґрунтя для розгляду його творчого доробку крізь призму не лише локального, а й транскультурного контексту. Стилістична ідіосинкразія М. Вайди виявляється у його тяжінні до пластичної алогічності, що вивільняє художній жест від традиційних онтологічних імперативів, натомість підпорядковуючи його принципам естетичного номадизму [7]. Його твори виникають у результаті складного діалектичного взаємозв'язку між хаотичною імпровізаційною енергією та латентною структурною впорядкованістю, що постає як наслідок глибинних когнітивних механізмів.

Тому, аналіз творчості М. Вайди дає підстави розглядати його художню парадигму як феномен, що виходить за межі традиційної семіотичної інтерпретації, натомість апелюючи до категорій процесуальності, матеріальної контингентності та візуальної метафізики.

Мета статті – поглянути на творчість М. Вайди крізь призму інноваційних підходів та експресивних засобів у контексті сучасного мистецтва.

Особлива увага приділяється дослідженню того, яким чином авторська методологія художника моделює нові форми взаємодії глядача з візуальним образом. Розгляд творчості М. Вайди дозволяє виявити трансформаційні тенденції в актуальному мистецтві, де важливу роль відіграють технологічні інновації. Також у поданому матеріалі виявляється філософсько-естетичний вимір його робіт, що функціонують як візуальні наративи сучасності. Стаття спрямована на виявлення потенціалу його творчості в контексті розвитку міждисциплінарного культурного поля.

Основу методологічної та теоретичної бази статті складають синкретичні підходи, що ґрунтуються на діалектичному поєднанні феноменологічного та герменевтичного аналізу із структурно-семіотичними та дискурсивно-аналітичними стратегіями. Компаративний аспект дослідження передбачає залучення постструктуралістських ідей, зокрема концептів деконструкції та інтертекстуальності, що дає змогу простежити глибинні конотації творчості М. Вайди в контексті плюралістичних наративів сучасного мистецтва. Застосування міждисциплінарного інструментарію, інкорпоруючи естетико-онтологічні рефлексії та когнітивні парадигми візуальної семантики, уможливлює комплексне осягнення інноваційних та експресивних аспектів авторської художньої практики.

Огляд останніх публікацій. У сучасному українському мистецтві спостерігається інтенсивне оновлення форм та змістів, що супроводжується активним залученням інноваційних технологій, інтермедіальних практик і нових форматів презентації. Дослідники сучасного мистецького процесу – Т. Міронова, О. Карпенко, О. Панфілова, О. Каленюк, З. Сапєлкіна, М. Швець – акцентують на трансформації культурного поля України, що відбувається під впливом як внутрішніх соціокультурних зрушень, так і глобальних тенденцій. У цьому контексті особливої актуальності набувають питання інституційної підтримки мистецтва, взаємодії з арт-ринком та ідентифікації українського мистецтва у європейському просторі.

Творчість М. Вайди яскраво репрезентує напрям інноваційного та експресивного мистецтва, що балансує між традицією й сучасністю. У його роботах відчутна спорідненість із тенденціями, описаними в дослідженнях В. Афтаназіва, А. Єфімової, А.І. Кравченка, А. Приходько, Н. Товтин, які порушують теми урбаністичних арт-інтервенцій, виконавської інтермедіальності, концептуальної звукової композиції та осмислення культурної спадщини. М. Вайда активно працює з простором, матеріалом і символом, занурюючи глядача в багаторівневий художній дискурс, де поєднуються локальні мотиви, сучасні технології та особиста пам'ять.

Окремого значення набуває візуальна складова його мистецтва, що демонструє чутливість до новітніх художніх технологій і експозиційних практик. Це дозволяє розглядати творчість М. Вайди у світлі досліджень В. Михальчука та О. Клейменової, які аналізують розвиток візуального мистецтва в контексті галерейного середовища й сценічної образності. М. Вайда посідає вагоме місце в українському контемпоральному мистецькому полі, репрезентуючи нову генерацію митців, що працюють на перетині дисциплін, медіа та культурних наративів.

Виклад дослідницького матеріалу. Творчість М. Вайди є феноменологічно складний та концептуально багатовимірний дискурс у контексті сучасного мистецтва, що функціонує на перетині інноваційної експериментальності та експресивної афектації. Його художня практика, що синтезує глибоку метафізичну рефлексію із субверсивними візуальними стратегемами, постає як синкретична єдність традиційних та постмодерністських естетичних парадигм. Мистецька діяльність М. Вайди репрезентує синкретизм естетичних традицій та деконструкцію академічних канонів шляхом трансгресії жанрових і медійних меж, що сприяє створенню іманентно нестабільних художніх структур [1]. Інтердисциплінарний підхід митця, що включає живопис, інсталяцію та перформанс, свідчить про його прагнення до еклектичного моделювання нових візуально-перцептивних форм.

Знову ж такт, творчість М. Вайди вирізняється не лише інноваційністю, але й надзвичайною експресивністю, що проявляється в його перформативних практиках. Яскравим прикладом цієї експресії є його робота *Shredding Maps. Internal Territories* (2015, Giesinger Bahnhof, Мюнхен, Німеччина), яка продовжує розвивати теми деконструкції, територіальності та ідентичності в контексті постмодерного мислення. У цьому проєкті митець, експлуатуючи поєднання фізичної присутності і маніпулювання матерією, створює багаторівневий семіотичний простір, що спонукає глядача до глибокого осмислення концептів «внутрішніх територій» та саморозуміння в умовах глобалізації [9].

Інсталяційна практика М. Вайди, як у випадку роботи *«Ліс»* (Мала галерея Мистецького Арсеналу, Київ, 2012), засвідчує його схильність до критичного осмислення антропоцентричних дискурсів. Використання вторинних матеріалів, зокрема автомобільних шин, створює амбівалентну метафору техногенної екосистеми, де межа між природним та штучним стає діалектичною точкою напруги [9]. Ця робота, подібно до інших його проєктів, демонструє тенденцію митця до створення алегоричних середовищ, що вимагають від реципієнта активної герменевтичної інтерпретації.

Абстрактний живопис М. Вайди є втіленням його концептуальної настанови щодо дестабілізації реалістичних конвенцій. Його колористичні рішення, позбавлені наративної конкретики, натомість пропонують експериментальну оптику сприйняття, що апелює до глибинних психофізичних процесів. Таким чином, живописний доробок митця постає як візуальна експлікація ідеї феноменологічного досвіду, в якому колір й форма набувають статусу автономних семіотичних одиниць [10]. На нашу думку, творчість М. Вайди конституюється як складний естетичний феномен, що одночасно функціонує у площині постмодерністської деконструкції, матеріальної експериментальності та критичного перегляду художніх традицій. Його мистецтво формує унікальний семантичний простір, де інновація і експресія стають взаємозалежними елементами пластичного дискурсу, що безперервно трансформується у відповідь на культурні, соціальні та філософські виклики сучасності.

У світлі динамічних трансформацій естетичних парадигм та постійного перегляду мистецьких концепцій, творчість М. Вайди постає як складний феномен, що синтезує багатовимірні культурні коди, новітні технологічні засоби та ідейну експансивність. Його художня практика, балансує на межі концептуального дискурсу й пластичної експресії, демонструючи амбівалентність взаємодії традиційних мистецьких стратегій із постмодерністською деконструкцією [4]. Саме тому актуалізація його творчості у контексті сучасних художніх тенденцій є необхідною для осмислення нових парадигмальних моделей візуального мистецтва XXI століття, а саме:

– еклектичний синтез та метамодерністські наративи – М. Вайда інтегрує елементи різних художніх традицій, конструюючи поліфонічний візуальний текст, що балансує між іронією та щирістю, фрагментарністю та цілісністю;

– інноваційні техніки та матеріали – використання нетипових медіа, цифрових алгоритмів та нестандартних матеріалів уможливлює розширення перцептивного досвіду глядача, змінюючи традиційне розуміння художнього об’єкта;

– експресія як методологічна стратегія – інтенсивна жестикулярність, спонтанність композиційних рішень і текстурна варіативність створюють ефект емоційної напруги та афективної динаміки;

– деконструкція та постантропоцентризм – художник підважує нормативні моделі репрезентації людського тіла, трансформуючи його у гіпертрофовані, абстраговані або фрагментовані форми, що перегукуються з постгуманістичною риторикою;

– метафізичний вимір творів – поєднання символічного, архетипного та суб'єктивного рівнів інтерпретації створює багатошаровий простір, де глядач конструює власні значеннєві зв'язки;

– діалог із соціальними контекстами – критичне переосмислення глобальних і локальних соціокультурних викликів, що знаходить відображення у формі алюзій, цитатності та перетинів з політичними та філософськими дискурсами;

– генеза та перспектива творчості – еволюція стилістичних пошуків М. Вайди в контексті загальних тенденцій сучасного мистецтва демонструє перехід від експресивного живопису до концептуального аналізу медійного простору [2, 5, 7, 9, 11, 12].

На нашу думку, творчість М. Вайди постає як радикальна форма естетичної субверсії, що маніфестує відмову від усталених категоріальних рамок мистецької репрезентації. Його експериментальні стратегії базуються на деконструкції матеріальності та семіотичному перевизначенні об'єкта, що занурює реципієнта у простір дискурсивної невизначеності. Перформативна тілесність у його практиках набуває статусу не лише художнього жесту, а й філософського маніфесту, в якому межа між тілом як носієм ідентичності та тілом як механізмом експресії розчиняється у багаторівневих значеннєвих напластуваннях. Особлива увага приділяється проблематиці матеріального субстрату як носія парадоксального поєднання ентропійності та структурної самодостатності, що дає підстави розглядати його роботи крізь призму постіндустріальної меланхолії.

Феноменологічний підхід до просторової організації дозволяє М. Вайді створювати багатовимірні художні маніфестації, в яких домінує ефект палімпсестності, що реалізується через нашарування текстур, матеріалів і концептуальних акцентів. Його твори апелюють до постмодерністської ідеї децентралізації авторського висловлювання, перетворюючи кожен елемент художнього наративу на автономну складову семіотичного поля. Відмова від традиційних форм хроматичної організації лише підсилює ефект когнітивного напруження, створюючи ілюзію безперервного перетікання матеріальності у дискурсивний простір [3, 13, 14, 15]. Таким чином, його мистецтво не лише руйнує класичні опозиції між формою та змістом, а й постулює новий вектор художньої рефлексії, що балансує між феноменом суб'єктивного сприйняття та критичною ревізією інституціоналізованих мистецьких практик (*Таблиця 1*).

Таблиця 1. Парадигмальні вектори художньої експресії Мирослава Вайди в контексті постконцептуальної трансгресії

Категорія	**Аналіз**
Перформативна екзистенція	М. Вайда апропріює тілесність як артефакт художнього маніфесту, концептуалізуючи її через спектр ритуалізованих акцій, що провокують семіотичну інверсію між первісною тілесною автентичністю та соціально сконструйованою оболонкою суб'єкта. Його перформативні практики маніфестують відцентровану експресію суб'єкта, де іконографічна структурованість поступається спонтанному жесту та непередбачуваній хореографії випадковості.
Інсталяційна метафізика	Просторові конструкції М. Вайди функціонують як палімпсестні утворення, що синтезують індустріальну матеріальність із органічними текстурами, створюючи антагоністичний дискурс між механістичною репродуктивністю та природною ентропійністю. Інсталяційні об'єкти, подібно до семантичних реверберацій, рефлектують на епістемологічні межі матеріального, експлуатуючи контрапункт між темпоральністю розпаду та ілюзією субстанційної сталості.
Матеріальна фактурність	Художня матерія в концепції М. Вайди артикулює діалектичну напругу між тактильною феноменологією об'єкта та його концептуальною дематеріалізацією. Через радикальну трансформацію матеріальних структур (автомобільні шини, метал, органічні залишки) створюється ефект деконструкції традиційного художнього середовища, де матеріал втрачає власну онтологічну самодостатність, стаючи носієм множинних значень.

Хроматична редукція	Колористична стратегія М. Вайди характеризується свідомою редукцією спектральної насиченості, що спрямована на евокацію постіндустріальної меланхолії. Відмова від надмірної поліхромності слугує механізмом концептуального фокусування на текстурній виразності матеріалу, що підсилює його семантичну насиченість та контекстуальну багатовекторність.
Філософія субверсії	Художня практика М. Вайди детермінується запереченням категоріальної статичності мистецького об'єкта, що артикулюється через стратегічну втечу від класичних форм і засобів репрезентації. Його творчість існує на межі між маніфестом матеріального субстрату та естетичною аномією, що розхитує усталені механізми сприйняття мистецтва як інституціональної константи.

Джерело: розроблено автором на основі [6; 7; 9; 11; 12; 13; 14; 15]

Приміром, у 2015 році в Бердянському художньому музеї ім. Й. Бродського презентовано концептуальний міждисциплінарний проєкт «Внутрішні території», що репрезентував кооперацію митців з України та Німеччини й мав на меті експлікацію соціокультурних рефлексій, спричинених трансформаційними процесами в постконфліктному просторі. Одним із найвиразніших маніфестів цього проєкту стала інсталяція *«Буря на морі»* М. Вайди, що втілювала емблематичну метафору екзистенційної нестабільності та латентного психологічного дискомфорту, які стали невід'ємними атрибутами буття в умовах соціальної та політичної турбулентності. Центральними елементами композиції слугували, на перший погляд, банальні об'єкти – пляжна парасоля та ліхтар, мерехтіння якого відсилає до образу маяка, проте саме через цю зумисну простоту досягався ефект контрастної семантичної напруги. Митець, використовуючи візуальні засоби, прагнув акцентувати специфічний стан невизначеності та прихованої тривоги, що характеризує суспільну атмосферу в урбаністичних ландшафтах, розташованих у безпосередній близькості до зони бойових дій, зокрема в Бердянську.

Значущий акцент у візуальній структурі експозиції створювала її локалізація: інсталяція була розташована в центрі виставкової зали, серед класичних живописних творів у позолочених рамах, що спричиняло багаторівневу рефлексію щодо дихотомії сталості та мінливості, історичної традиції та сучасної непевності, а також щодо самої природи мистецтва як феномена, що балансує між репрезентацією та вираженням. У своїх коментарях М. Вайда зазначав: «Об'єкт пульсує, миготить. Привертає увагу?». Відповідно, художник натякав на динамічну природу сприйняття, де глядач виступає не лише як споживач візуального контенту, а як активний учасник діалогу з мистецьким об'єктом [7; 9]. Епіфанічним моментом у процесі творення інсталяції стала безпосередня інтеракція митця з морським пейзажем та міським простором, де перехрещувалися візуальні, сенсорні та історичні пласти: самотній військовий катер, що патрулює територіальні води, вітер, що несе аромати солоного бризу, невидима, проте відчутна межа між суходолом і водою – усе це створювало фон для формування художнього наративу. М. Вайда підкреслював, що контекст локальних історій, зокрема розповіді місцевих мешканців про минулорічні події та факт вимушеного переселення понад 20 тис. осіб, істотно модифікував його первинний задум і, зрештою, спонукав до реалізації об'єкта саме в цій специфічній конфігурації.

Також, робота М. Вайди *«Black form. Compressed light»* є маніфестацією матеріальної трансмутації світла у скульптурний об'єкт, що піддається інтелектуальній герменевтиці. Концептуальна інтенція автора виявляється через парадоксальне поєднання геометричної строгості та органічної пластичності, що в сукупності створює оптичну ілюзію злиття та розширення форми у просторово-часовому континуумі [7; 9]. Дерево, як носій пам'яті та історичної семантики, у поєднанні з поліхромною обробкою формує своєрідний палімпсест матеріальності, який резонує з феноменологією тактильного сприйняття та сенсуальної рефлексії.

Крізь призму постмодерністської естетики та експериментальної морфології об'єкт постає як синтез концептуального мистецтва та радикального редукціонізму. Використання компресії світла як метафоричного конструкта викриває естетичну стратегію парадоксальної дематеріалізації, що вкорінена у традиції супрематизму та неопластицизму [8]. Контрастна гра світлотіні перетворює статичну форму на динамічний феномен, що активує глядацьку перцепцію та відсилає до онтологічних засад сучасної скульптури як медіума концептуального дослідження реальності.

Рис. 1. Snowball, деревина, пластик, метал, 98 х 98 см, 2014

Рис. 2. Сяйво, Мала галерея Мистецького Арсеналу, 2012

Рис. 3 Series Bielzia Coerulans. 2023

Рис. 4. Environment

Рис. 5. Мирослав Вайда. «Буря на морі» 2015

Рис. 6. Black form. Compressed light, wood, polychromie, 120x70x50 cm

Висновки. Інтелектуально-емансипативна діяльність Мирослава Вайди, що репрезентується в ділянках кольоропсихологічної феноменології, аксіологічної колористики, синкретичного цифрового мистецтва та трансдисциплінарної естетичної теорії, становить собою парадигмально-значущий внесок у розширення епістемологічного ландшафту гуманітарного дискурсу на зламі XX

і XXI ст. Його візуально-когнітивні практики, що поєднують аналітичну чутливість до хроматичних кореляцій з неординарним використанням постмедіальних технологічних засобів, продукують інноваційний концептуальний синтез між афективною перцепцією та постструктуралістською деконструкцією традиційних форм вираження. Завдяки високій ступені евристичної рефлексивності, яка виявляється в інтеграції естетичних наративів з методологією візуальної семіотики, Вайда не лише акумулює актуальні тенденції глобального мистецького процесу, але й, що принципово важливо, континуально інспірує нові епістемні матриці сприйняття художньої дійсності. Його творчість – це не лише естетична артикуляція особистісної уяви, а складна метафізична конфігурація, у якій філософемні імплікації співвідносяться з соціокультурною реальністю в режимі взаємної інтерференції.

Синкретизм традиціоналістських технік із радикальними експериментами в полі матеріалознавства і цифрової трансформації формує своєрідний топос, у якому мистецтво постає як інтегральна частина не тільки культурної, але й наукової парадигми доби постантропоцентризму. М. Вайда, діючи на перетині наук про дух й технологій новітнього часу, демонструє потенціал художнього мислення як інструменту проникнення в глибинні психоемоційні ідейні пласти сучасності, що, у свою чергу, засвідчує його статус як одного з ключових агентів мистецько-наукового ренесансу у постмодерному контексті.

Перспективи подальших досліджень у контексті творчого доробку Мирослава Вайди вбачаються у поглибленому аналізі інтермодальних кореляцій між емоційно-когнітивним сприйняттям кольору та трансформацією художнього жесту в умовах цифрової медіареальності. Особливої актуальності набуває вивчення його підходів як матриці для формування новітніх методологій у царині арт-науки, де поєднуються принципи естетичної герменевтики з параметрами нейроперцептивної динаміки.

Список використаної літератури:

1. Афтаназів В. Проєкт «Килим. Сучасні українські митці» як складова вітчизняного контемпорального культурного поля. *Сучасне мистецтво* : зб. наук. пр. 2017. Вип. 13. С. 46–50.

2. Єфімова А. В. Арт-інтервенції в міський простір: інсталяція, відео-арт та тілесні практики (приклад Львова). *Вісник Закарпат. художнього ін-ту*. 2014. Вип. 5. С. 71–74.

3. Клейменова О. Арсенальна Шексперіана. *Віче*. 2014. № 13. С. 72-73.

4. Кравченко А. І. Виконавська інтермедіальність: дискурс художньо-технологічної креативності в музичному мистецтві XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 29, т. 5. С. 107–111.

5. Михальчук В. Художні галереї і візуальне мистецтво новітніх технологій. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 1. С. 148–153.

6. Приходько А. В. Аудіовізуальний проєкт «Звукоізоляція»: специфіка втілення концепційних та просторових композиційно-технічних принципів. *Музична теорія і практика: проблемні аспекти та новітні явища. Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2024. Вип. 140. С. 188–202.

7. Портрет художника: Мирослав Вайда. *Art Huss*, 2024. URL: www.arthuss.com.ua/books-blog/180118.

8. Товтин Н. І. Рукописний співаник з колекції Миколи Вайди – цінна пам'ятка Закарпатської духовно-пісенної культури другої половини XVIII ст. (питання джерелознавства та археографії). *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузів. зб. наук. пр. мол. вчених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. Дрогобич : Посвіт, 2018. Вип. 18. С. 4–10.

9. «Внутрішні території»: Вільне=спільне? *ART UKRAINE*. 2015. URL: https:// artukraine.com.ua/a/vnutrishni-teritorii--vilne--spilne/

10. Michalchuk V. V. Newest artistic technologies in the galleries of Ukraine. *Культура і сучасність*. 2012. № 2. С. 248–253.

11. Сапєлкіна З. Модерне українське мистецтво: європейська тотожність чи окремість. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв.* 2024. № 1. С. 242–248.

12. Швець М. А. Еволюція культурно-мистецьких практик України. *Культурологічний альм*. 2025. № 1. С. 432–447.

13. Панфілова О. Г., Каленюк О. М. Просування сучасного українського мистецтва в умовах арт-ринку. *Зб. наук. пр. «Українська академія мистецтва»*. 2022. Вип. 32. С. 111–116.

14. Карпенко О. Аналіз основних тенденцій сучасного українського живопису воєнного часу та мистецькі паралелі. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 127–134.

15. Міронова Т. Інституційні аспекти розвитку сучасного українського мистецтва. *Художня культура. Актуальні проблеми: наук. журн*. 2021. Вип. 17, № 1. С. 112–117.

Reference

1. Aftanaziv V. Proiekt «Kylym. Suchasni ukrainski mytsi» yak skladova vitchyznianoho kontemporalnoho kulturnoho polia [The «Carpet» project. Contemporary Ukrainian artists as a component of the domestic contemporary cultural field]. *Suchasne Mystetstvo* : Zbirnyk naukovykh prats, 2017. (13). P. 46–50.

2. Yefimova A. V. Art-interventsii v miskyi prostir: instalatsiia, video-art ta tilesni praktyky (pryklad Lvova) [Art interventions in the urban space: Installation, video art and bodily practices (the case of Lviv)]. *Visnyk Zakarpatskoho*

Khudozhnoho Instytutu, 2014. (5). P. 71–74.

3. Kleimenova O. Arsenalna Shekspereiana [The Arsenal Shakespeareana]. *Viche*, 2014 (13). P. 72-73.

4. Kravchenko A. I. Vykonavska intermedialnist: dyskurs khudozhno-tekhnolohichnoi kreatyvnosti v muzychnoho mystetstvi XXI stolittia [Performative intermediality: The discourse of artistic-technological creativity in 21st-century music art]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* (29, pt. 5). P. 107–111.

5. Mykhalchuk V. Khudozhni halerei i vizualne mystetstvo novi tn ikh tekhnolohii [Art galleries and the visual art of newest technologies]. *Visnyk Natsionalnoi Akademii Kerivnykh Kadriv Kultury i Mystetstv*, 2014 (1). P. 148–153.

6. Prykhodko A. V. Audiovizualnyi proiekt «Zvukoizoliatsiia»: spetsyfika vtilennia kontseptsiinykh ta prostorovykh kompozytsiino-tekhnichnykh pryntsypiv [Audiovisual project «Sound Isolation»: Specifics of the implementation of conceptual and spatial compositional-technical principles]. *Muzychna Teoriia i Praktyka: Problemni Aspekty ta Novi Yavyshcha. Naukovyi Visnyk Natsionalnoi Muzychnoi Akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 2024. (140). P. 188–202.

7. Portret khudozhnyka : Myroslav Vaida [Portrait of the artist: Myroslav Vaida]. *ArtHuss.* 2024. https://www.arthuss.com.ua/books-blog/180118.

8. Tovtyn N. I. Rukopysnyi spivanyk z kolektsii Mykoly Vaidy – tsinna pamiatka Zakarpatskoi dukhovnospisennoi kultury druhoi polovyny XVIII st. (pytannia dzhereloznavstva ta arkheohrafii) [A handwritten songbook from Mykola Vaida's collection – a valuable monument of Transcarpathian spiritual and song culture of the second half of the 18th century]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: Mizhvuzivskyi Zbirnyk Naukovykh Prats Molodykh Vchenykh Drohobytskoho Derzhavnoho Pedahohichnoho Universytetu im. I. Franka,* 2018. (18). P. 4–10.

9. «Vnutrishni terytorii»: Vilne=spilne? «Internal territories»: Free = common?]. (2015). *ART UKRAINE*. https://artukraine.com.ua/a/vnutrishni-teritorii--vilne--spilne/

10. Michalchuk V. V. Newest artistic technologies in the galleries of Ukraine. *Kultura i Suchasnis*t, (2), 2012. P. 248–253.

11. Sapelkina, Z. Moderne ukrainske mystetstvo: yevropeiska totozhnist′ chy okremist′ [Modern Ukrainian Art: European Identity or Separateness]. *Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv,* (1), 2024. P. 242–248.

12. Shvets, M. A. Evoliutsiia kulturno-mystets′kykh praktyk Ukrainy [Evolution of Cultural and Artistic Practices in Ukraine]. *Kulturologichnyi al'manakh*, (1), 2025. P. 432–447.

13.Panfilova, O. H., & Kaleniuk, O. M. Prosuvannia suchasnoho ukrainskoho mystetstva v umovakh art-rynku [Promotion of Contemporary Ukrainian Art in the Context of the Art Market]. *Zbirnyk naukovykh prats "Ukrainska akademiia mystetstva"*, (32), 2022. P. 111–116.

14. Karpenko, O. Analiz osnovnykh tendentsii suchasnoho ukrainskoho zhivopysu voiennoho chasu ta mystetski paralelei [Analysis of the Main Trends in Contemporary Ukrainian Wartime Painting and Artistic Parallels]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv,* (2), 2022. P. 127–134.

15.Mironova, T. Institutsiini aspekty rozvytku suchasnoho ukrainskoho mystetstva [Institutional Aspects of the Development of Contemporary Ukrainian Art]. *Naukovi zhurnal «Khudozhna kul'tura. Aktual'ni problemy»,* (17)(1), 2021. P. 112–117.

INNOVATION AND EXPRESSION : THE CREATIVITY OF MYROSLAV VAIDA IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART

Alla DIACHENKO – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Industrial Design and Computer Technologies, Dean of the Faculty of Decorative Applied Arts, Mykhailo Boychuk State Academy of Decorative and Applied Arts and design of Kyiv Member of the Union of Designers of Ukraine, Member of the National Union of Artists Kyiv, Ukraine

Myroslav Vaida's artistic practice represents a unique phenomenon in contemporary Ukrainian art, combining innovative techniques, expressive forms, and conceptual depth. This study analyzes his installation and performative works through interdisciplinary methodologies, including phenomenology, hermeneutics, and poststructuralism. The research is significant for visual culture studies as it reveals the transformation of artistic thinking in the context of the post-media era.

Key words: Myroslav Vaida, contemporary art, performativity, installation, postconceptualism, expressive strategy, visual discourse, aesthetic transgression

INNOVATION AND EXPRESSION : THE CREATIVITY OF MYROSLAV VAIDA IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART

Alla DIACHENKO – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Industrial Design and Computer Technologies, Dean of the Faculty of Decorative Applied Arts, Mykhailo Boychuk State Academy of Decorative and Applied Arts and design of Kyiv Member of the Union of Designers of Ukraine, Member of the National Union of Artists Kyiv, Ukraine

The purpose of this article is to analyze the artistic practice of Myroslav Vaida through the prism of

innovative approaches and expressive techniques within the context of contemporary art. Special attention is given to examining how the artist's methodology models new forms of audience interaction with visual images. The study also explores the philosophical and aesthetic dimensions of his artworks, which function as visual narratives of modernity.

Research methodology. The research is based on a synthesis of phenomenological, hermeneutic, structural-semiotic, and discourse-analytical methods. The study also incorporates comparative analysis and poststructuralist theories, including concepts of deconstruction and intertextuality, enabling the identification of deep connotations within Vaida's work. This interdisciplinary approach allows a comprehensive understanding of the expressive and innovative aspects of his creative practice.

The novelty of this study lies in positioning Myroslav Vaida's work as a postconceptual transgressive phenomenon that combines metaphysical reflection with experimental material techniques. The research offers a multidimensional interpretation of Vaida's installation and performative art as manifestations of aesthetic nomadism and post-anthropocentric artistic strategies. His work is presented as a unique synthesis of form and meaning that challenges traditional interpretative frameworks.

The practical significance of the article lies in its contribution to the expansion of interdisciplinary discourse in contemporary art studies. The results may be of use for curators, art historians, and cultural researchers interested in postmedia art, performative practices, and the transformation of aesthetic paradigms. Vaida's approach can serve as a model for analyzing innovative artistic strategies within the broader field of cultural theory and art science.

Key words: Myroslav Vaida, contemporary art, performativity, installation, postconceptualism, expressive strategy, visual discourse, aesthetic transgression.

Стаття надійшла до редакції 19.04.2025
Отримано після доопрацювання 10.05.2025
Прийнято до друку 15.05.2025

НАПРЯМ «МУЗЕЄЗНАВСТВО. ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО»
Розділ І. МУЗЕЄЗНАВСТВО. ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО

Part I. MUSEUM STUDIES. MONUMENT STUDIES

УДК 069.1:[378:37

МУЗЕЇ В СИСТЕМІ ВИЩОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ ДОРОСЛИХ: ПРОБЛЕМИ СУСПІЛЬНОГО ПРИЗНАЧЕННЯ ТА ПРОФІЛЮВАННЯ

Тетяна КАРОЄВА – доктор історичних наук, професор кафедри культури, методики навчання історії та спеціальних історичних дисциплін,
Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського, Вінниця
https://orcid.org/0000-0001-5012-9513
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.1004
urasim@i.ua

Розглянуто специфіку функціонування музейних закладів у системі вищої педагогічної освіти для дорослих (інститутах післядипломної педагогічної освіти). З'ясовано, що втрачається значущість науково-дослідного та навчального призначення таких закладів, оскільки здобувачі вищої освіти-дорослі намагаються підвищувати свою кваліфікацію переважно за предметними компетенціями, відповідно інформаційний потенціал цих підрозділів використовують частіше в прикладному контексті, а навчальна компонента, притаманна педагогічним музеям, узагалі не в пріоритеті для дорослих. Натомість зростає значущість музеїв як представницьких підрозділів, здатних репрезентувати минуле та сьогодення освітнього закладу та освітянського середовища. Відповідно, в залежності від місії та візії музею можливе його формування як або педагогічного, або історичного.
Key words: музей, профіль музею, суспільне призначення музею, заклад вищої освіти, освіта для дорослих.

Постановка проблеми. Тривалий час університетські музеї вважалися потужними науковими та освітніми закладами, проте за радянської доби вони значно втратили в своєму статусі. Від обов'язкового елементу навчального та дослідницького процесу вони перетворилися на інституції на громадських засадах, які можна ліквідувати у будь-який час. У сучасній Україні значна частина музеїв вищої школи не зареєстрована офіційно і взагалі не має жодного статусу. Ці заклади доволі часто залишаються поза світом музеїв, оскільки не працюють як загальнодоступні публічні інституції і, водночас, вони не є рівноправними партнерами в освітньому просторі, оскільки розглядаються як допоміжні підрозділи. Значною мірою вони залежать від ставлення ректорату до їхньої діяльності. На жаль, нормативно їхній статус також невизначений, оскільки міністерське «Положення про музеї при дошкільних, загальноосвітніх, позашкільних та професійно-технічних навчальних закладах, які перебувають у сфері управління Міністерства освіти і науки України» (2014 р.) не охоплює цю групу музеїв, а отже її регламентують лише загальні закони України «Про вищу освіту» (2014 р.) та «Про музеї та музейну справу» (1995 р.).

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вітчизняні науковці також мало приділяють уваги таким музеям. Їх, як правило, розглядають у контексті музейної педагогіки, іноді як громадські музеї, і ще рідше як наукові бази досліджень. Не рідкість, коли учені-педагоги, досліджуючи фахові проблеми, осмислюють музеологічні проблеми у контексті свого предметного поля. Як наслідок, виникають ідеї про об'єднання всіх музеїв вищої школи в окрему категорію «музеїв педагогічного профілю», в якому виокремлюють три групи музеїв (за змістом музейних фондів): педагогічні музеї, музеї системи освіти та музеї різних профілів (історичні, етнографічні, природничі, технічні) [8]. Але ж таке формулювання вже містить протиріччя, оскільки автори намагаються об'єднати в таке словосполучення, власне, галузеві музеї – педагогічні, а також музеї інших профілів – історичні, літературні, природничі тощо. Загальний досвід функціонування музейних закладів у вітчизняній системі вищої освіти проаналізований І. Медведєвою [4], С. Муравською [6]. Нині набирає обертів обговорення ролі університетських музеїв у професійній освіті [10], збереженні культурної спадщини в умовах війни [3].

У світовій традиції прийнято розглядати музейні заклади вищої школи як університетські музеї, специфічну групу зі своїми інформаційно-просвітницькими, дослідницькими та навчальними завданнями. Науковці вважають, що ці заклади з 1980-х рр. перебувають у кризі, і бачать розв'язання проблем [11; 12]: 1) у зміцненні традиційних зв'язків університетських музеїв із відповідними науками та використанні їхніх колекцій переважно для дослідницьких і навчальних цілей; 2) в розширенні ролі, яку музеї можуть відігравати поза межами університетів, зокрема серед широкої аудиторії в громадах розташування навчальних закладів [13].

© Кароєва Т., 2025 р.

В Україні система вищої освіти, крім університетів, передбачає й інші види закладів. Серед них є інститути післядипломної педагогічної освіти, які надають освітні послуги педагогічним працівникам, тобто дорослим людям, фахівцям зі своїми професійними запитами та уявленнями. Музеї при таких закладах, на відміну від університетів, обслуговують аудиторію вже сформованих фахівців, тому комплекс форм музейної роботи тут інший. Треба ще зауважити, що нині ці інститути знаходяться у комунальній власності і не підпорядковуються безпосередньо Міністерству освіти і науки України, тому більш автономні і можуть бути вільнішими в своїх діях. Отже, музеї інститутів післядипломної педагогічної освіти можуть бути вільнішими щодо визначення свого суспільного призначення та профілювання.

Мета публікації на прикладі Вінницької академії безперервної освіти (ВАБО), колишнього Вінницького обласного інституту післядипломної педагогічної освіти, розглянути специфіку суспільного призначення та профілювання музею, який нею створений.

Виклад основного матеріалу. На перший погляд, музеї при інститутах післядипломної педагогічної освіти, які традиційно обслуговують освітян, мають бути зорієнтованими на них. Вітчизняний музеєзнавчий підхід до визначення профілю музею передбачає врахування складу музейного зібрання, принципи музейного комплектування музейних фондів, тематику експозиційної та культурно-освітньої роботи [9]. Можна очікувати, що музеї при інститутах розбудовуються навколо педагогічних проблем, тому їх можна віднести до галузевих, у такому випадку педагогічного профілю.

Вони, з одного боку, відповідають функціям типових музеїв будь-якого профілю, а з іншого, мають впливати на профільну групу суспільства (освітян) і робити свій внесок у розвиток педагогічної культури у загальному та індивідуальному вимірах. Тобто вони, крім таких традиційних соціальних функцій як документування навколишнього середовища, освітньої, виховної, дозвіллєвої, ще й виконують популяризаційну, профорієнтаційну та функцію підвищення кваліфікації. Функція популяризації передбачає популяризацію педагогічного досвіду, професійного доробку вчителів, інноваційних форм і методів навчально-виховної роботи; профорієнтація уособлює створення позитивного образу педагога, сприяє піднесенню престижу педагогічної професії; підвищення кваліфікації педагогічних кадрів реалізується через ознайомлення з матеріалами експозиції музею [7; 76].

Цілком очікуваними стають такі напрями діяльності [7; 77]: а) комплектування, зберігання, вивчення, експонування предметів, що засвідчують минуле та сьогодення освіти та педагогічної науки; б) розповсюдження в навчальних та виховних цілях педагогічних знань та умінь, педагогічного досвіду; в) залучення педагогів до збереження вітчизняної педагогічної спадщини; г) використання матеріалів музею в освітній та науково-дослідній роботі навчального закладу; д) формування загальної музейної культури.

Варто згадати, що група педагогічних музеїв починалась у XIX ст. із необхідності сформувати для педагогів уявлення про ідеальний навчальний процес: навчальний кабінет та його обладнання. Нині завдання таких музеїв трансформувалися. Зокрема, при інститутах післядипломної педагогічної освіти найчастіше створюються педагогічні музеї та музеї історії освіти закладу / регіону / видатного педагога. Найпоширенішими є музеї історії освіти краю.

Українська дослідниця Л. Гайда розглядає музеї історії освіти як заклади, що відображають історію заснування та розвитку, сучасне обличчя навчального закладу або розвитку освітніх закладів певного регіону [1]. Наприклад, при Кіровоградському обласному інституті післядипломної педагогічної освіти ім. В. Сухомлинського існує музей з історії освіти Кіровоградщини [2]. Він відкритий у 2009 р. до 70-річчя закладу. Головна ідея музею, за визначенням його організаторів, полягала у показі «цілісної картини розвитку й становлення системи освіти та педагогічної думки Кіровоградщини». Мету його діяльності бачили «в залученні науковців, педагогічних працівників, краєзнавців, студентів, учнів, представників громадськості області до вивчення та збереження історико-педагогічної спадщини як складової національної системи освіти» [2; 179]. За змістом музей мав розкрити: а) історію заснування та розвитку провідних навчальних закладів краю; б) творчі та педагогічні здобутки педагогів-земляків; в) еволюцію педагогічних ідей та сутність новаторства видатних педагогів Кіровоградщини. Відповідно збирались колекції. Як особливість експозиції, її творці визнають необхідність використання значної кількості копійного матеріалу. Через брак приміщень музей розташований в навчальній аудиторії, що частково виправдовує активне використання копій. Виокремлює з-поміж інших музеїв вищої педагогічної освіти кіровоградський те, що він став потужним науковим і навчально-методичним центром з музейної педагогіки.

При ВАБО музей «Освіта Вінниччини» відкритий у жовтня 2017 р. Він поступово зростав не лише за рахунок кількості предметів, а й змістових модулів. Йому бракує приміщень, на заваді розвиткові постала епідемія ковіду та російсько-українська війна (2022 р.), але він функціонує. З огляду на назву вінницький варіант музею має бути подібним до кіровоградського, оскільки завдання діяльності останнього цілком логічні та виправдані. Проте вінницькі ініціатори пішли іншим шляхом.

Так, наявна колекція містить краєзнавчий матеріал, але експозиція вирішує інші завдання.

Експозицію умовно можна розділити на такі змістові модулі (назви мої – *авт.*): а) становлення системи підвищення кваліфікації вчителів в Україні; б) минуле (зокрема, повсякдення) всього освітянського середовища загалом; в) ВАБО сьогодні; г) освітяни регіону – захисники України. Хоча коректніше говорити не про експозицію, а про низку тематичних виставок. Експонати розміщені у спеціальному обладнанні у коридорах закладу на всіх трьох поверхах. Специфіка приміщення продиктувала перевагу вертикальних вітрин, а горизонтальні дуже вузькі. Великогабаритних предметів обмаль, і їх розміщено так, щоб не заважати буденному пересуванню студентів і викладачів.

Хронологічне охоплення музейних предметів від кінці XIX ст. (поодинокі предмети) до 1990-х рр. Експонати XXI ст. стосуються сучасного життя ВАБО, освіти регіону та російсько-української війни (з 2014 р.). Сучасність репрезентують стенди з видавничою продукцією кафедр ВАБО, сертифікатами та свідоцтвами викладачів і академії, а також виставка про освітян – захисників України, їхній воєнний побут, а також волонтерство освітян і школярів. Ці модулі експозиції скоріше репрезентативні, а не музейні у класичному розумінні.

Варто вказати, що експозиція побудована на оригіналах, копійний матеріал відсутній, тому модуль «Становлення системи підвищення кваліфікації вчителів в Україні» поки що представлений досить слабко. Найбільшим та найповнішим є модуль «Минуле освітянського середовища». Він уособлює матеріальний світ шкільних предметів – української мови та літератури, математики, фізики, інформатики, хімії, географії, біології, історії, креслення, трудового навчання, малювання, фізичної культури та співів. Для того щоб репрезентувати відповідні образи предметних освітянських середовищ треба було сформувати колекції з типових музейних предметів, здатних розповісти про кожний навчальний предмет. Це зразки навчальної та методичної літератури, наочних посібників, підручних інструментів учнів та вчителів для роботи у зошиті та на дошці, технічних засобів навчання, спортивного та музичного інвентаря. Шкільні меблі, документи, дипломи, грамоти, фотоматеріали, аудіоматеріали, відеофільми про діяльність навчальних закладів і педагогічних й учнівських колективів – все це мало відтворити атмосферу типового освітянського середовища для кожного згадуваного навчального курсу. Окремі музейні комплекси: «Предмети побуту та навчання учня початкової школи», «Шкільне діловодство», «Побут радянського вчителя та учня», «Спроби збереження ідентичності в умовах імперського асиміляційного тиску», «Атрибутика й діловодство ідеологічних дитячих організацій», «Спроби інспекторів оцінити творчу роботу вчителя за допомогою бюрократичних засобів у 1970–1980-х рр.», «Підготовка до іспитів» (з колекцією всіляких шпаргалок), «Документи шкільної бухгалтерії», «Взаємодія школи і батьків», – тільки розширювали уявлення глядачів про шкільне радянське буття. Назагал модуль «Минуле освітянського середовища» відображає матеріальний світ здебільшого 1940–1990-х рр.

Треба вказати, що представлено лише україномовна навчальна та методична література. Позицію організаторів музею можна зрозуміти, але тоді виникає враження повної відсутності російської мови в освітньому середовищі радянської доби. Мабуть, варто мати анотацію до експозиції з поясненням принципів її побудови, бо інакше у молодого покоління може виникнути уявлення про відсутність русифікації школи.

Крім постійно діючої експозиції у музеї також проводяться поточні виставки, наприклад у січні 2025 р. – виставка витинанок учнів Літинського центру дитячої та юнацької творчості.

Музей «Освіта Вінниччини» поки що на стадії становлення, оскільки його колекції лише формуються. Музей не відображає історію закладу та освіти в регіоні у класичному розумінні. Його творці скоріше прагнуть висвітлити професійне та повсякденне життя вчителя на місцевому матеріалі, репрезентувати саму педагогічну професію. Треба зауважити, що музеєм опікується кафедра філології та гуманітарних дисциплін (зав. кафедри проф. О. Струкевич), а ідейним натхненником створення музею є ректор ВАБО, проф. С. Дровозюк. Обидва вчених є істориками, причому представниками історичної школи Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського, якій притаманна традиція осмислення минулого крізь призму соціального. Звідси логічне тяжіння науковців до інтерпретації матеріальних предметів крізь призму соціального буття освітянина.

Музей не розглядається як безпосередня промоція історії самого навчального закладу чи освіти регіону, скоріше керівництво використовує його для промоції професії, а також створення позитивного іміджу самого навчального закладу. Це, скоріше, музей професії, який прагне занурити глядачів у минуле професійного середовища, розкрити внутрішню сутність професії та фахової самореалізації особистості, підвищити престиж педагогічної професії. Тобто за суспільним призначенням музей виконує, насамперед, репрезентативні функції. І його сильною стороною слід визначити роботу з емоціями глядача. Його використовують із навчальною та виховною метою, тим більш нині ВАБО активно запроваджує бакалаврські та магістерські освітні програми, тим самим розширює свою навчальну аудиторію. Наявні

колекції поки що складно використовувати у дослідницькій роботі. І надалі через специфіку навчальної аудиторії скоріше цього все ж не станеться. Дорослі, основний контингент академії, підвищують кваліфікацію переважно за предметними компетенціями, тому інформаційний потенціал музею використовують частіше в прикладному контексті. Треба вказати, що й світові тенденції функціонування університетських музеїв свідчать про зменшення дослідницького компоненту, натомість зростає представницький [5; 13].

Підсумовуючи, можемо узагальнити кілька особливостей музею «Освіта Вінниччини» ВАБО:

1. На відміну від музейної практики гонитви за унікальними предметами, творці вінницького музею прагнуть її уникнути. Комплектуються переважно типовими предметами свого часу та навчальної дисципліни, хоч нині вони можуть бути рідкісними.

2. Автори уникають копійного матеріалу, акцентуються на оригіналах. В навчальному музеї допоміжний матеріал (копії, реконструкції, муляжі) скоріше є результатом творчої роботи тих, хто задіяний в навчальний процес – учнів, здобувачів вищої освіти. І це протирічить класичній концепції музею як інституту соціальної пам'яті, що забезпечує збереження і презентацію предметів, які сприймаються суспільством як цінність. Творці музею у зосередженості на оригіналах відгороджуються від однієї з визначальних ознак навчальних музеїв, і це виправдано тим, що їхні слухачі є дорослими, які апріорі під час навчального процесу не будуть робити допоміжний матеріал для музею.

3. Здається, що поки що суспільне призначення музею не визначено. Як правило, подібні заклади у вищій школі створюються з дослідницькою та навчальною метою, утім синкретичність фондів цього музею та їх експозиційне трактування свідчать вже про його репрезентаційне призначення.

4. Нині експозицію музею можна визначити як тематичну. За жанром – це музей-виставка. Експозиція малодоступна для інтерактивного використання (закриті вітрини та шафи, жорстке розміщення предметів у вітрині). Експозиційний простір жорстко локалізований, використовується для проведення екскурсій визначеної тематики, скоріше як ілюстрація до оповіді. Такий підхід обумовлений браком приміщень і розташуванням експозицій у коридорі.

5. За профілем колекцій та змістом діяльності музей «Освіта Вінниччини» скоріше можна віднести до історичного. Разом із тим частина вже наявної колекцій не виключає можливості подальшого розвитку музею як педагогічного. Наприклад музейні комплекси «Художні й наукові напрацювання учителів Вінниччини», «Світ дитячих захоплень», «Преса для школярів, студентів, учителів 1970-1980-х рр.», «З улюбленої дитячої літератури радянських учнів» уже дозволяють зробити їх придатними для педагогічного опрацювання та трактування.

Висновки. У системі вищої педагогічної освіти для дорослих через специфіку студентської аудиторії втрачається значущість науково-дослідного та навчального призначення музейних підрозділів, натомість зростає представницьке. Традиція репрезентувати минуле та сьогодення освітнього закладу та освітянського середовища може реалізовуватися в залежності від місії та візії музею як або педагогічного, або історичного, хоча ніколи не можна виключати створення музею іншого профілю у залежності від наявних колекцій.

Список використаної літератури

1. Гайда Л. А. Музей у навчальному закладі. Київ : Шкільний світ, 2009. 128 с.

2. Гайда Л. А. Презентація музейної кімнати з історії освіти Кіровоградщини. *Праці Центру пам'яткознавства*. 2010. Вип. 18. С. 179-186.

3. Казанцева Л., Самойленко Л., Писаревська Н. Університетські музеї і війна в Україні. *Vita Antiqua*. 2023. № 14. С. 72–92. DOI: https://doi.org/10.37098/VA-2023-14-72-92.

4. Медведєва І. М. Організаційно-педагогічні засади діяльності музеїв у вищих технічних навчальних закладах : дис… канд. пед. наук. Луганськ, 2009. 256 с.

5. Муравська С. В. Від досліджень і навчання до піару: зміна місії університетського музею в XXI ст. *Праці Центру пам'яткознавства*. 2016. Вип. 29. С. 201-208. URL: http:// nbuv.gov.ua/UJRN/Pcp_2016_29_21.

6. Муравська С. В. Музейні заклади у системі вищої освіти Західної України на тлі світових тенденцій. Львів, 2018. 243 с.

7. Павленко Ю. Г. Музеї педагогічного профілю у контексті професійного становлення майбутніх учителів: сутнісний аспект. *Вісник Житомир. пед. ун-ту ім. І. Франка.* Житомир, 2005. Вип. 22. С. 75-79. URL: http://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/2322.

8. Павленко Ю.Г. Музеї педагогічного профілю як фактор професійної підготовки майбутніх учителів : автореф. дис... канд. пед. наук / Харк. нац. пед. ун-т ім. Г. Сковороди. Харків, 2008. 20 с.

9. Про музеї та музейну справу : Закон України від 29 черв. 1995 р. *Верховна Рада України*. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80#Text (дата доступу: 30.01.25).

10. Федяєва В. Роль музеїв закладів вищої освіти в системі професійної підготовки. *Соціальна робота та соціальна освіта*. 2023. № 2 (11). С. 257–261. DOI: https://doi.org/10.31499/2618-0715.2 (11).2023.291912.

11. New directions for university museums / ed. Brad King. Lanham, Maryland : Rowman & Littlefield, 2024. 399 p. DOI: https://doi.org/10.5771/9781538157749

12. Plaza C. Museums in Universities: Predicaments and Potentialities. *Museum International*. 2022. Vol. 74, iss. 1–2. P. 74–85. DOI: https://doi.org/10.1080/13500775.2022.2157563.

13. Ver Steeg Jr., J. A mixed-methods study of how university museums use outreach to build community relationships and deliver value to the university. *Museum Management and Curatorship*, 2022. Vol. 37, iss. 1. P. 71–91. DOI: https://doi.org/10.1080/09647775.2021.2023898

References

1. Haida L. A. *Muzei u navchalnomu zakladi*. Kyiv : Shkilnyi svit, 2009. 128 s.

2. Haida L. A. Prezentatsiia muzeinoi kimnaty z istorii osvity Kirovohradshchyny. *Pratsi Tsentru pamiatkoznavsta*. 2010. Iss. 18. S. 179-186.

3. Kazantseva L., Samoilenko L., Pysarevska N. Universytetski muzei i viina v Ukraini. *Vita Antiqua*. 2023. № 14. S. 72–92. DOI: https://doi.org/10.37098/VA-2023-14-72-92.

4. Medvedieva I. M. *Orhanizatsiino-pedahohichni zasady diialnosti muzeiv u vyshchykh tekhnichnykh navchalnykh zakladakh* : dys… kand. ped. nauk. Luhansk, 2009. 256 s.

5. Muravska S. V. Vid doslidzhen i navchannia do piaru: zmina misii universytetskoho muzeiu v XXI st. *Pratsi Tsentru pamiatkoznavstva*. 2016. Iss. 29. S. 201–208. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pcp_2016_29_21.

6. Muravska S. V. *Muzeini zaklady u systemi vyshchoi osvity Zakhidnoi Ukrainy na tli svitovykh tendentsii*. Lviv, 2018. 243 s.

7. Pavlenko Yu. H. Muzei pedahohichnoho profiliu u konteksti profesiinoho stanovlennia maibutnikh uchyteliv: sutnisnyi aspekt. *Visnyk Zhytomyrskoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka.* Zhytomyr, 2005. Iss. 22. S. 75–79. URL: http://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/2322.

8. Pavlenko Yu. H. *Muzei pedahohichnoho profiliu yak faktor profesiinoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv* : avtoref. dys... kand. ped. nauk / Kharkivskyi natsionalnyi pedahohichnyi universytet im. H. Skovorody. Kharkiv, 2008. 20 s.

9. Pro muzei ta muzeinu spravu : Zakon Ukrainy vid 29 cherv. 1995 r. *Verkhovna Rada Ukrainy*. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80#Text (date of access: 30.01.25).

10. Fediaieva V. Rol muzeiv zakladiv vyshchoi osvity v systemi profesiinoi pidhotovky. *Sotsialna robota ta sotsialna osvita.* 2023. № 2 (11). S. 257–261. DOI: https://doi.org/10.31499/2618-0715.2(11).2023.291912.

11. New directions for university museums / ed. Brad King. Lanham, Maryland : Rowman & Littlefield, 2024. 399 p. DOI: https://doi.org/10.5771/9781538157749.

12. Plaza C. Museums in Universities: Predicaments and Potentialities. *Museum International*. 2022. Vol. 74, iss. 1–2. P. 74–85. DOI: https://doi.org/10.1080/13500775.2022.2157563.

13. Ver Steeg Jr., J. A mixed-methods study of how university museums use outreach to build community relationships and deliver value to the university. *Museum Management and Curatorship*. 2022. Vol. 37, iss. 1. P. 71–91. DOI: https://doi.org/10.1080/09647775.2021.2023898.

MUSEUMS IN THE SYSTEM OF HIGHER PEDAGOGICAL ADULT EDUCATION : PROBLEMS OF SOCIAL MISSION AND PROFILING

Tetiana KAROIEVA – Dr (History), Professor, Professor of the Department of Culture, Methods of Teaching History and Auxiliary Sciences of History, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia

The article examines the specific nature of museum institutions functioning within the system of higher pedagogical adult education (institutes of postgraduate pedagogical education). It has been found that the significance of the scientific-research function of such museums is diminishing, as adult students aim to improve their qualifications mainly in subject competencies; therefore, the informational potential of the museum is more often used in an applied context. The educational component of museums, which is generally important in pedagogical education, is also losing its relevance, since the creation of auxiliary materials for the museum a priori is not a priority for adult students. Instead, the importance of museums as representative units capable of showcasing the past and present of the educational institution and the educational environment is increasing. And depending on the mission and vision of the museum it is possible to form it mostly as either pedagogical or historical.

Key words: museum, museum profile, social mission of museum, higher education institution, adult education.

UDK 069.1:[378:37

MUSEUMS IN THE SYSTEM OF HIGHER PEDAGOGICAL ADULT EDUCATION : PROBLEMS OF SOCIAL MISSION AND PROFILING

Tetiana KAROIEVA – Dr (History), Professor, Professor of the Department of Culture, Methods of Teaching History and Auxiliary Sciences of History, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia

The purpose of the publication: to consider the specifics of public purpose and determination of the profile of museums in the system of higher pedagogical adult education (institutes of postgraduate pedagogical education).

Research Methodology. Based on a case study of the «Education of Vinnytsia Region» museum at the Vinnytsia

Academy of Continuing Education, the study investigates the features of museum functioning within specialized adult education institutions.

Results. The scientific-research function of museums in the system of adult higher pedagogical education is diminishing, as adult students aim to improve their qualifications mainly in subject competencies; therefore, the informational potential of the museum is more often used in an applied context. The educational component of museums, which is generally important in pedagogical education, is also losing its relevance, since the creation of auxiliary materials for the museum a priori is not a priority for adult students. Instead, the importance of museums as representative units capable of showcasing the past and present of the educational institution and the educational environment is increasing. And depending on the mission and vision of the museum it is possible to form it mostly as either pedagogical or historical. However, this does not exclude the existence of a museum with another profile, depending on the available collections.

Novelty. First, the experience of the «Education of Vinnytsia Region» museum at the Vinnytsia Academy of Continuing Education is analyzed. Second, the specifics of the functioning of museums in the higher pedagogical education system for adults are considered. Third, the representative functions of museums in modern higher education institutions are recognized.

The practical significance. Self-determination of the public purpose of the museum and its profile will help to use the material resources of the higher education institution for the future development of such structural units.

Key words: museum, museum profile, social mission of museum, higher education institution, adult education.

Стаття надійшла до редакції 29.03.2025
Отримано після доопрацювання 14.04.2025
Прийнято до друку 18.04.2025

УДК 069.6 (477)

ГЛОКАЛІЗАЦІЯ І РОЗВИТОК МУЗЕЙНИЦТВА В УКРАЇНІ

Валентина НАДОЛЬСЬКА – кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри музеєзнавства, пам'яткознавства
та інформаційно-аналітичної діяльності,
Волинський національний університет ім. Лесі Українки, Луцьк
https://orcid.org/0000-0002-9621-0074
http://doi.org/10.35619/ucpmk.50.1005
nadolsk65@gmail.com
Світлана ГАВРИЛЮК – доктор історичних наук, професор,
завідувач кафедри музеєзнавства, пам'яткознавства
та інформаційно-аналітичної діяльності,
Волинський національний університет ім. Лесі Українки, Луцьк
https://orcid.org/0000-0002-5142-7464
romir1991@ukr.net

Аналізується вплив глобалізації на розвиток української музейної справи. Увага акцентується на амбівалентності змін у вітчизняному музейництві – запровадженні у музейну діяльність новітніх зарубіжних практик та виконання музеями місії збереження, презентації і популяризації національної і регіональної історії, культурної спадщини, формування музейними засобами національної і місцевої ідентичностей. На конкретних прикладах презентуються форми інтеграції вітчизняних музеїв у міжнародну галузь культури, світовий інформаційний простір, висвітлюються процеси урізноманітнення інституційних моделей вітчизняних музейних установ, видів музейної активності.

Ключові слова: глокалізація, глобалізація, локалізація, музей, віртуальний музей, інтерактивний музей, економузей, установи музейного типу, національна культурна спадщина, Україна, національна ідентичність.

Актуальність дослідження. Як соціокультурна інституція музей пройшов тривалий шлях становлення і розвитку. У кожну історичну епоху, реагуючи на суспільні зміни, контингент відвідувачів та їх потреби, музей наповнював свою діяльність новими формами і методами збереження, представлення та популяризації пам'яток, постійно виокремлюючи нові функції та завдання. Істотних змін музейна діяльність зазнала в добу глобалізації. Процеси всесвітньої економічної, політичної та культурної інтеграції й уніфікації перетворили музеї з традиційних зберігачів артефактів на активні культурні центри, які використовують інновації та цифровізацію для залучення міжнародної аудиторії, реалізації освітніх ініціатив, актуалізації культурної спадщини, мобільної адаптації до сучасних викликів. Окреслені зміни роблять музеї більш впливовими, доступними, інтерактивними та релевантними у сучасному світі. Попри переваги та нові можливості, пов'язані з глобалізацією, музейний світ у XXI ст. орієнтується й на збереження культурної різноманітності, виступає дієвим чинником об'єднання спільнот навколо матеріальних і духовних цінностей, історичної пам'яті, національної та місцевої ідентичностей, допомагаючи суспільству зберігати свою цілісність та стійкість.

© Надольська В., Гаврилюк С., 2025 р.

Потреба аналізу діяльності вітчизняних музеїв в умовах амбівалентних суспільних процесів, необхідності виконання ними своєї місії та завдань за участі громад актуалізують тему дослідження.

Останні дослідження та публікації. Новітня українська історіографія представлена різнотематичними дослідженнями, які розкривають як провідні тенденції розвитку музеїв у контексті динамічних змін другої пол. XX – початку XXI ст., так й вітчизняні практики співпраці музеїв із місцевими громадами задля збереження пам'яток, включення їх в індустрії дозвілля і культурного туризму. Зокрема, особливості взаємодії музею і суспільства в умовах сучасного розвитку нових культурних форм знайшли висвітлення у статтях С. Гаврилюк [7–8], В. Надольської [13], Н. Панас [17], О. Салати [20]. Дослідники аналізують питання розширення соціокультурного простору буття людини і виконання музеями функції міжкультурної комунікації (В. Вощенко [6]), О. Караманов [9], О. Сурмач [21]); появи і розвитку нових типів музеїв (В. Надольська [14], Г. Новікова [15], Ю. Чернобай [24]). Більш ґрунтовно висвітлюються у науковій літературі вітчизняні музейні практики, спрямовані на впровадження інноваційних методик (В. Банах [1], М. Бєлікова [2], Р. Маньковська [10] та ін.), популяризацію музеями місцевих пам'яток і нематеріальної спадщини (О. Бондарець [3], А. Вільчинський [5], А. Мельник, Р. Качаровський, І. Єрко, Н. Мельник [11], В. Олійник, В. Коцан [16], Ф. Рябчикова [19] та ін.). Націєтворчі та культурозберігаючі засади діяльності сучасного музею обґрунтовуються у статті Н. Філіпчук [23]. Однак, незважаючи на інтерес науковців до питань трансформації музеїв під впливом глобалізаційних процесів, використання у музейній діяльності низки уніфікованих форм взаємодії із відвідувачами, виконання ними соціальної ролі платформи для інтеграції національних і локальних громад, діяльність музеїв України крізь призму глокалізації не стало предметом окремого дослідження. Тому заявлена тема потребує ґрунтовного вивчення та узагальнення.

Мета статті – проаналізувати процеси розвитку українського музейництва в умовах співіснування різноспрямованих тенденцій уніфікації соціокультурного життя, музейних форм і діяльності, з одного боку, та артикулювання музейними засобами змісту національної спадщини, регіональної історії та культури, з іншого.

Виклад матеріалу дослідження. З кінця XX ст. діяльність музеїв у світі детермінується процесами глобалізації. Останні зумовлюють універсалізацію та стандартизацію культурного життя, культурну гібридизацію та комерціалізацію, розвиток загальнопланетарного інформаційного простору, мережі Інтернет, поширення та домінування масової культури. Під впливом глобальних трендів «музейні осередки світу трансформуються в сучасний, інноваційний та творчий простір, орієнтовану на публіку інституцію, ефективно інтегровану в урбаністичну та соціальну індустрію» [8; 43]. Глобалізація зробила музеї більш відкритими та взаємопов'язаними. Вони стали важливими інструментами для популяризації культурного діалогу, збереження світової культурної спадщини.

Трансформаційні зміни музейного світу виразно виявляються в останні десятиріччя і в музейництві України. Глобалізація стимулює впровадження новітніх технологій у діяльність вітчизняних музеїв, що робить їх більш привабливими для молоді та технологічно орієнтованої аудиторії. Збільшення культурних потоків, швидке поширення образів і символів, а також способів комунікації – все це створило можливості для музейної комунікації на якісно новому рівні. Активне розгортання музейного сайтобудівництва, оцифровування колекцій, представлення музеїв за допомогою віртуальних експозицій, екскурсій / турів (проєкти: Міністерства культури та інформаційної політики і Google Ukraine «Музеї України просто неба», газети «День» «Музеї онлайн», Національної історичної бібліотеки України «Віртуальні екскурсії музеями України та світу», Малої академії наук «Музейна планета», Львівської облдержадміністрації «Відвідай», Івано-Франківської облдержадміністрації та компанії Skeiron «Музей у смартфоні», електронна колекція Національного музею історії України у Другій світовій війні «Україна. Київ. Бабин Яр» та ін.), промоція музеїв у соціальних мережах, організація онлайн-заходів значно розширили доступність до музейних зібрань, урізноманітнили взаємодію з різновіковою аудиторією.

Завдяки синтезу мережі Інтернет та інформаційних технологій з'явився феномен віртуального музею, який завжди існує у віртуальному просторі. Відтворенню й репрезентації у сучасній і доступній формі культурної спадщини сприяють віртуальні музеї нематеріальної культурної спадщини України (surl.li/gtdlqe), національної спадщини (презентує врятовані від незаконного вивезення з України предмети; museumofstolen.art/), української фалеристики (ycc.milua.org/badges/uss.html). Після розгортання російсько-української війни запроваджено віртуальні музеї вкраденого мистецтва (експонує електронні копії українських пам'яток, які росія вивезла чи знищила; museumofstolen.art/), російської агресії (rusaggression.gov.ua/ua/home.html), «Музей фрагментів війни» (thewarfragments.com/), «Діти проти війни» (childrenagainstwar.kiev.ua/), VR-музей «Війна впритул» (war.city/uk/). Використовуючи сучасні комп'ютерні технології, адаптуючи світові стандарти актуалізації рухомих об'єктів культурної спадщини, українські музеї представляють на міжнародному рівні національну та локальні історії і

культури, розширюють коло музейної аудиторії, долучаючи до неї іноземних відвідувачів. Залученню міжнародних відвідувачів сприяє й переклад інформації англійською мовою. Глокалізація сприяє тому, що музеї стають мостом між глобальною аудиторією та національною і регіональною спадщиною, підвищують зацікавлення реальних і потенційних відвідувачів музейними зібраннями.

В Україні започатковано процеси створення новітніх інтерактивних музеїв, в яких відвідувачі можуть торкатися, досліджувати, експериментувати та взаємодіяти з експонатами. Їх діяльність базується на інноваціях, сучасній світовій моделі музейної комунікації, яка допомагає виявляти самостійність, активність, креативно набувати нові знання. Серед них найбільше музеїв науки і техніки – Експериментаніум і Водно-інформаційний центр (Музей води) у Києві, Музей цікавої науки і Музей звуку в Одесі, Музеї науки у Львові, Чернівцях, Вінниці, Музей науки Малої академії наук України та ін.

У свою чергу, інтерактивність у діяльності традиційних вітчизняних музеїв стала дієвим інструментом популяризації народних звичаїв, обрядів, ремесел, фольклору, гастрономії. Етнографічні та краєзнавчі музеї України пропонують відвідувачам заняття з писанкарства, ліплення кераміки, петриківського розпису, майстер-класи з виготовлення витинанок, ляльок-мотанок, різдвяних павуків, реконструкції календарних і родинних обрядодійств. Організація художньо-творчої діяльності відвідувачів музеїв за допомогою інтерактивних заходів, їх художня освіта і естетичне виховання на традиційних видах народного мистецтва є однією з найбільш ефективних форм ознайомлення з локальною історією і культурою, залучення до традиційно-побутової спадщини українського народу, формування у відвідувачів національної ідентичності.

Серед новітніх музейних форм, що знайшли поширення в Україні завдяки вивченню та впровадженню світового досвіду музейної взаємодії – діяльність установ музейного типу. Їх головне призначення – проведення різновіковою музейною аудиторією вільного часу, організація дозвілля. На засадах такої концепції сьогодні будують свою роботу тематичні інтерактивні центри Музей дитинства (Харків), Музей у темряві «Третя після опівночі» (Київ), Музейно-культурний комплекс пивної історії «Львіварня» (Львів) [12; 11]. В експозиційному просторі цих установ відвідувачі долучаються до реалізації інтерактивних програм, розвивають свою творчу та пізнавальну активність. Інтеграція міжнародних музейних стандартів для представлення національної і регіональної історії стала підґрунтям відкриття в Україні й такого різновиду установ музейного типу як історичні та тематичні парки, які за допомогою сучасних засобів відтворюють історико-культурне середовище конкретної епохи. І хоча така форма ще не набула належного розвитку, її прикладами сьогодні є Центр культури та історії Київської Русі «Парк Київська Русь (с. Копачів, Київська обл.), Парк історичної реконструкції «Оствиця» у Рівному, Етнопарк «Ладомирія» (м. Радивилів, Рівненська обл.), Церковно-етнографічний комплекс «Українське село» (с. Бузова, Київська обл.). Усі названі установи реалізують місію популяризації автентичних та реконструйованих артефактів, історичного минулого, презентації регіону, виступають інструментом створення і просування ідентичності регіонального культурного ландшафту в новій глобальній системі.

У вітчизняній музейній мережі з’явилися сотні приватних музеїв [22]. Це переважно художні музеї, що експонують зібрання картин, ікон, книг (Галерея приватних колекцій Олександра Прогнімака, Музей Якубовських, Музей сучасного образотворчого мистецтва України, Музей Однієї вулиці, Музей воскових фігур, Музей булатної зброї та ін.). На базі власних садиб функціонують приватні музеї у Закарпатській області (Музей гуцульського побуту, етнографії та музичних інструментів Романа Кумлика, Музей-медоварня «Чорна бджола», Музей хата-гражда «Анничка», Музей Петра-Шекерика-Доникового та ін.). Сучасні приватні музеї є більш гнучкими в організації роботи, оперативно виявляють та подають нові точки зору як елемент загального опису повсякденності, формують низку «інструкцій» для розуміння коду української культури [18].

Новітньою формою збереження та актуалізації об’єктів матеріальної і нематеріальної культурної спадщини в Україні стали й економузеї – вид музеїв, що знайшли поширення в світовій музейній мережі, починаючи з 70-х рр. ХХ ст. Вони дозволяють активно долучити до збереження, актуалізації та використання матеріальної і нематеріальної спадщини місцеві громади. Економузей не лише відтворює і зберігає традиції у реальному життєвому середовищі, але й культурний простір загалом. Серед них Музей ткацтва у с. Буша (Вінницька обл.), в якому відтворюється повний процес виготовлення ткацького виробу; Музей вівчарства (с. Космач, Івано-Франківська обл.), об’єктом експонування якого є вівчарство як традиційне господарство гуцулів; Музей ремесел (с. Іза Закарпатської обл.), який зберігає традиції лозоплетіння, народного ткацтва і сироваріння та ін. Нова форма музею створює повноцінний образ історії та культури певного регіону, дає можливість через власний досвід залучитися до своєї історії та культури.

Поява вузькопрофільних, спеціалізованих музеїв, присвячених окремій темі, особистості, музейному предмету, традиціям, ремеслам у містах, селах, закладах освіти, установах, на підприємствах, є

ще одним яскравим виявом процесів локалізації у музейній справі України. Лише у Волинській області в останні десятиріччя започаткували свою діяльність Аптека-музей (м. Луцьк) Музей солом'яного мистецтва «Солом'яне диво» (с. Купичів), Музей-садиба Ігоря Стравінського (м. Устилуг), Музей одного експоната – стародавнього човна-довбанки (м. Маневичі), музеї історії сіл Княгининок, Кукли, Кисилин, Соловичі, Музей волинського лісу (Цуманська ТГ), Музеї історії Волинської обласної державної телерадіо компанії, історії становлення судової влади на Волині (м. Луцьк) та ін. Такі музеї уособлюють прагнення зберегти музей як простір речей, які несуть пам'ять про минуле, зробити їх зрозумілими пересічній людині, протистояти владі стереотипів, які несе в собі глобалізація. У невеликих містах, окремих селах створення таких музеїв дозволяє підкреслити їх унікальність.

Глобалізація активізувала міжнародну музейну співпрацю, обмін виставками, експонатами та досвідом, проведення спільних інтеркультурних дослідницьких проєктів, які поєднують локальні та глобальні підходи. Сьогодні в Україні представництва міжнародних музейних організацій активно працюють над впровадженням світових практик у вітчизняне музейництво, урізноманітненням контактів працівників музеїв України з колегами з-за кордону. Це сприяє включенню музеїв у міжкультурний діалог, збагаченню культурного простору, популяризації української спадщини, інтеграції українців у світове співтовариство. Про вагомі досягнення музейників у реалізації новітньої місії музею свідчить міжнародне визнання їх практик та реалізованих проєктів (Музей «Дім Франка» нагороджений спеціальною відзнакою «За лідерство» Міжнародної премії «Živa Award», 2022 р.; генеральний директор Національного музею Героїв Небесної Сотні та Революції Гідності Ігор Пошивайло – премією Кеннета Гадсона, 2024 р.; Національний музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків – музейною премією Outstanding Museum Practice Award, 2024 р.). Останні є дієвою формою промоції України та її спадщини.

Глобалізація перетворила вітчизняні музеї у важливу складову культурного туризму, виокремила музейний туризм як окремий напрям зацікавлення та подорожей туристів. Музеї допомагають туристам краще зрозуміти українську культуру, історію та традиції, що робить їх важливим елементом туристичного досвіду, сприяють розвитку міжнародного і регіонального туризму. Завдяки діяльності музеїв підтримується культурне розмаїття, відбувається міжкультурний діалог, обмін знаннями між відвідувачами та громадянами країни. Завдяки включенню музеїв до складної структури туристичного контенту туристи повторно відвідують конкретне місто, регіон, формується лояльність туристів до певної дестинації.

Розширення напрямів і форм взаємодії українського музейництва із зовнішнім світом все більше призводить до розуміння важливості збереження та популяризації національної та регіональних культур. Найкращі світові музейні практики не уніфікують діяльність музеїв, а розглядаються ефективним інструментом презентації етнічної і локальної культури та історії експозиційними засобами. Глобалізація впливає на відродження національної та місцевої культурної ідентичностей.

Як впливова соціокультурна інституція, музеї активують роль національних культурних цінностей у ході світової інтеграції, виховують усвідомлення особистістю ролі культурного надбання в історичному розвитку, повагу до культурних цінностей, залучають до дбайливого їх збереження [4; 23].

Складний процес поєднання глобальних тенденцій у розвитку музейного світу і національних, місцевих особливостей діяльності музейних установ, дозволяє визначити його як глокалізацію. Уведений у науковий обіг наприкінці XX ст. Роландом Робертсоном термін «глокалізація» поєднав два слова – «глобалізація» та «локалізація», акцентуючи увагу на вияві відповідних спрямувань у культурному житті суспільства [25]. Міжнародні музейні практики, які знайшли поширення у багатьох країнах світу, використовуються в Україні, базуючись на стратегічному завданні збереження та популяризації національної спадщини, її дієвого використання для сталого розвитку місцевих громад, що засвідчує вияв процесу глокалізації.

Адаптація новітніх форм і методів музейної діяльності до умов розвитку України, місцевих традицій формує гетерогенність та структурованість регіональних музейних практик. Саме на цій основі вітчизняні музеї можуть і мають стати осередками збереження, відродження матеріальної і духовної культури народу, розвитку місцевих культурних традицій, регіональних особливостей. Актуалізація музейними засобами національних, регіональних проблем набуває у зв'язку з цим особливого значення. Виставки та експозиції музеїв виступають формою національного самовираження. Глобалізація у світовому музейництві призводить не лише до того, що музейні установи використовують уніфіковані інструменти взаємодії з відвідувачами, але й пришвидшує появу нових культурних відмінностей та акцентуацій у контексті взаємодії локальна – глобальна.

Висновки. Отже, глобалізація справляє двоякий вплив на розвиток музейного світу: з одного боку, вона сприяє уніфікації, гомогенізації, гібридизації музейної діяльності, культурному обміну та збагаченню, з іншого – викликає процеси локалізації, базовані на збереженні, презентації та популяризації унікальної національної культурної спадщини.

Великі можливості для інтеграції вітчизняних музеїв у міжнародний інформаційний простір,

трансляції світовому співтовариству унікальних колекцій відкрили цифрові трансформації. Урізноманітнення інституційних моделей музейних установ (інтерактивні музеї; установи музейного типу; приватні музеї; економузеї; вузькопрофільовані, спеціалізовані місцеві музеї), видів музейної активності дозволяє впроваджувати в Україні найкращі зарубіжні практики співпраці з аудиторією і разом із тим дбати про збереження, популяризацію національної і регіональної спадщини. Інтегруючи глобальні тренди, вітчизняні музеї зберігають національний колорит і підкреслюють унікальність української культури та її регіонів. Глобалізаційні процеси вплинули на більш активне включення музеїв у туристичну індустрію, поглиблення міжнародної музейної співпраці. Розширюючи сферу своєї діяльності, музеї об'єднується з місцевими громадами, виступаючи дієвим інструментом формування національної і місцевої ідентичностей. Актуалізована національна проблематика, як складова соціокультурних процесів, стала пріоритетним напрямом українського музейного будівництва. Усе це свідчить про посилення у розвитку українського музейництва процесів глокалізації.

Список використаної літератури

1. Банах В. Музейні інновації та інтерактивність у теорії та практиці музейної справи. *Historical and Cultural Studies.* 2016. Vol. 3. No. 1. P. 1–5.

2. Бєлікова М. В. Запровадження інноваційних технологій в музеях України. *Наук. пр. історичного ф-ту Запорізь. нац. ун-ту.* 2015. № 43. С. 326–330.

3. Бондарець О. В. Музеї: збереження спадщини, осмислення минулого, формування ідентичності. *Наук. зап. НаУКМА.* Історія і теорія культури. 2021. Т. 4. С. 106–112. DOI: https://doi.org/10.18523/2617-8907.2021.4.106-112.

4. Вербицька П. В. Музейна комунікація в умовах викликів глобалізації. *Historical and cultural studies*. 2016. Vol. 3. No. 1. С. 21–24.

5. Вільчинський А. О. Музейний туризм в аспекті розвитку туристичного потенціалу в межах Тернопільського Придністер'я. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка.* Серія: Географія. 2012. № 1. С. 170–174.

6. Вощенко В. Ю. Музей як форма міжкультурної комунікації у глобалізованому суспільстві. *Документно-інформаційні комунікації в умовах глобалізації: стан, проблеми і перспективи*: матеріали І Всеукр. наук.-практ. інтернет-конф., м. Полтава, 3 груд. 2015 р. / редкол. : І. Г. Передерій, А. А. Соляник та ін. Полтава : ПолтНТУ, 2016. С. 131–133.

7. Гаврилюк С. Провідні тенденції розвитку музеїв світу у XXI ст. *Волинський музейний вісник*: наук. зб.: Вип. 11 / Упр-ня культури, з питань релігій та національностей. Волин. ОДА; Волин. краєзн. музей; каф. музеєзнавства, пам'яткознавства та інформ.-аналіт. діяльн. ВНУ ім. Лесі Українки; упоряд. Є. І. Ковальчук. Луцьк : ПП «Волин. друк.», 2021. С. 5–8.

8. Гаврилюк С. В., Надольська В. В. Трансформація музейного світу у XXI ст.: міжнародний та український досвід. *Актуальні питання гуманітарних наук:* міжвузівський зб. наук. пр. молодих учених Дрогобиць. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. 2022. Вип. 57. Т. 1. С. 41–49. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/57-1-5

9. Караманов О. Музей у просторі часу та ідеології: можливості множинних інтерпретацій соціальних дискурсів. *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie.* Częstochowa : Wydawnictwo im, S. Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. 2017. T. XXVI. No. 2. S. 57–66.

10. Маньковська Р. Музеї України у суспільно-історичних викликах XX – початку XXI століть. *Український історичний журн*. 2017. № 3. С. 202–205.

11. Мельник А. В., Качаровський Р. Є., Єрко І. В., Мельник Н. В. Музеї як детермінанти розвитку туризму в умовах децентралізації. *Перспективи розвитку туризму в Україні та світі: управління, технології, моделі* : колективна монографія / за наук. ред. Л. Ю. Матвійчук, Ю. М. Барського, М. І. Лепкого. 8 вид. Луцьк, 2022. С. 260–280.

12. Надольська В. В. Установи музейного типу в сучасному музейному просторі. *Волинський музейний вісник*: Наук. зб.: Вип. 14 / Департамент культури, молоді та спорту Волин. ОДА; Волин. краєзн. музей; каф. музеєзнавства, пам'яткознавства та інформ.-аналіт. діяльн. ВНУ ім. Лесі Українки; упоряд. Є. І. Ковальчук. Луцьк : ПП «Волин. друк.», 2024. С. 9–14.

13. Надольська В. Місія музею в сучасному світі. *Волинський музейний вісник:* Наук. зб.: Вип. 13 / Департамент культури, молоді та спорту Волин. ОДА; Волин. краєзн. музей; каф. музеєзнавства, пам'яткознавства та інформ.-аналіт. діяльн. ВНУ ім. Лесі Українки; упоряд. Є. І. Ковальчук. Луцьк : ПП «Волин. друк.», 2023. С. 19–24.

14. Надольська В. В. Середовищний музей як форма збереження та актуалізації історико-культурного ландшафту. *Волинський музейний вісник*: Наук. зб.: Вип. 12 / Упр-ня культури, з питань релігій та національностей. Волин. ОДА; Волин. краєзн. музей; каф. музеєзнавства, пам'яткознавства та інформ.-аналіт. діяльн. ВНУ ім. Лесі Українки; упоряд. Є. І. Ковальчук. Луцьк, 2022. С. 25–29.

15. Новікова Г. Ю. Багатогранність моделей середовищних музеїв у світовому музейному просторі. *Культура України*. Серія: культурологія. 2017. Вип. 58. С. 185–191.

16. Олійник В. В., Коцан В. В. Сучасні форми збереження та популяризації традиційних ремесел Карпатського регіону засобами Закарпатського музею архітектури та побуту. *Наук. праці.* Серія «Історія» : наук. журн. Миколаїв, 2017. Вип. 208. Т. 292. С. 110–115.

17. Панас Н. Музеї XXI століття в умовах глобалізації: нові смисли, виклики та тенденції. *Historical and Cultural Studies*. 2016. Vol. 3. Num. 1. P. 93–96.

18. Роль музеїв у культурному та соціально-економічному розвитку. URL: http://surl.li/aikcb (дата звернення 08.12.2024).

19. Рябчикова Ф. Музей і місцева громада: шляхи взаємодії. *Волинський музейний вісник* : наук. зб. / упр-ня культури Волин. ОДА ; Волин. краєзн. музей ; каф. документознавства і музейн. справи СНУ ім. Лесі Українки; Упоряд. А. Силюк. Луцьк, 2015. Вип. 7. С. 102–107.

20. Салата О. О. Еволюція музею як соціокультурного інституту в умовах процесу глобалізації. *Сумська старовина*. 2013. № XL. С. 150–157.

21. Сурмач О. Музей як соціокультурний інститут: історичний досвід і українська практика. *Соціогуманітарні проблеми людини*. 2016. № 9. С. 49–55.

22. Україна – рекордсмен за кількістю музеїв. URL: http://surl.li/skuvk (дата звернення: 23.01.2025).

23. Філіпчук Н. О. Український і зарубіжний досвід діяльності музейних інституцій: культуротворчі і націєзберігаючі засади. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика.* 2018. № 5 (86). С. 224–225. DOI: https://doi.org/10.33216/2220-6310/2018-86-5-224-225

24. Чернобай Ю. М. Екомузей – перехрестя інновацій і традицій. *Наук. зап. Держ. природознавчого музею*. 2012. Вип. 28. С. 3–10.

25. Roland Robertson. Globalization: Social Theory and Global Culture. London : SAGE Publications, 1992. 224 p.

References

1. Banakh V. Muzeini innovatsii ta interaktyvnist u teorii ta praktytsi muzeinoi spravy [Museum innovations and interactivity in the theory and practice of museum affairs]. *Historical and Cultural Studies*. 2016. Vol. 3. Num. 1. P. 1–5 [in Ukrainian].

2. Bielikova M. V. Zaprovadzhennia innovatsiinykh tekhnolohii v muzeiakh Ukrainy [Introduction of innovative technologies in museums of Ukraine]. *Scientific works of the Faculty of History of Zaporizhzhya National University*. 2015. № 43. S. 326–330 [in Ukrainian].

3. Bondarets O. V. Muzei: zberezhennia spadshchyny, osmyslennia mynuloho, formuvannia identychnosti [Museums: heritage preservation, understanding the past, identity formation]. *NaUKMA Research Papers*. History and theory of culture. 2021. T. 4. S. 106–112. DOI: https://doi.org/10.18523/2617-8907.2021.4.106-112 [in Ukrainian].

4. Verbytska P. V. Muzeina komunikatsiia v umovakh vyklykiv hlobalizatsii [Museum communication in the face of globalization challenges]. *Historical and cultural studies*. 2016. Vol. 3. No. 1. S. 21–24 [in Ukrainian].

5. Vilchynskyi A. O. Muzeinyi turyzm v aspekti rozvytku turystychnoho potentsialu v mezhakh Ternopilskoho Prydnister'ia [Museum tourism in the aspect of development of tourist potential within the Ternopil Transnistria]. *The Scientific issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University*. Seriia : Heohrafiia. 2012. № 1. S. 170–174 [in Ukrainian].

6. Voshchenko V. Yu. Muzei yak forma mizhkulturnoi komunikatsii u hlobalizovanomu suspilstvi [Museum as a form of intercultural communication in a globalized society]. *Dokumentno-informatsiini komunikatsii v umovakh hlobalizatsii: stan, problemy i perspektyvy:* materialy I Vseukrainskoi nauk.-prakt. internet-konf., m. Poltava, 3 hrudnia 2015 r. / redkol. : I. H. Perederii, A. A. Solianyk ta in. Poltava : PoltNTU, 2016. S. 131–133 [in Ukrainian].

7. Havryliuk S. Providni tendentsii rozvytku muzeiv svitu u XXI st. [Leading trends in the development of world museums in the 21st century.]. *Volyn museum bulletin*: Nauk. zb.: Vyp. 11 / Upr-nia kultury, z pytan relihii ta natsionalnostei. Volyn. ODA; Volyn. kraiezn. muzei; kaf. muzeieznavstva, pamiatkoznavstva ta inform.-analit. diialn. VNU imeni Lesi Ukrainky; uporiad. Ye. I. Kovalchuk. Lutsk : PP «Volynska drukarnia», 2021. S. 5–8 [in Ukrainian].

8. Havryliuk S. V., Nadolska V. V. Transformatsiia muzeinoho svitu u XXI st.: mizhnarodnyi ta ukrainskyi dosvid [Transformation of the museum world in the 21st century: international and Ukrainian experience]. *Humanities Science Current Issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers*. 2022. Vyp. 57. Tom 1. S. 41–49 [in Ukrainian].

9. Karamanov O. Muzei u prostori chasu ta ideolohii: mozhlyvosti mnozhynnykh interpretatsii sotsialnykh dyskursiv [Museum in the space of time and ideology: possibilities of multiple interpretations of social discourses]. *Scientific Works of the Jan Długosz Academy in Częstochowa*. Częstochowa: Wydawnictwo im. S. Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. 2017. T. XXVI. No. 2. S. 57–66 [in Polish].

10. Mankovska R. Muzei Ukrainy u suspilno-istorychnykh vyklykakh XX – pochatku XXI stolit [Museums of Ukraine in social and historical challenges of the XX – early XXI centuries]. *Ukrainian Historical Journal*. 2017. № 3. S. 202–205 [in Ukrainian].

11. Melnyk A. V., Kacharovskyi R. Ye., Yerko I. V., Melnyk N. V. Muzei yak determinanty rozvytku turyzmu v umovakh detsentralizatsii [Museums as determinants of tourism development in the context of decentralization]. *Perspektyvy rozvytku turyzmu v Ukraini ta sviti*: upravlinnia, tekhnolohii, modeli : kolektyvna monohrafiia / za nauk. red. L. Yu. Matviichuk, Yu. M. Barskoho, M. I. Lepkoho. 8 vyd. Lutsk, 2022. S. 260–280 [in Ukrainian].

12. Nadolska V. V. Ustanovy muzeinoho typu v suchasnomu muzeinomu prostori [Museum-type institutions in the modern museum space]. *Volyn museum bulletin*: Nauk. zb.: Vyp. 14 / Departament kultury, molodi ta sportu Volyn. ODA; Volyn. kraiezn. muzei; kaf. muzeieznavstva, pam'iatkoznavstva ta inform.-analit. diialn. VNU imeni Lesi Ukrainky; uporiad. Ye. I. Kovalchuk. Lutsk : PP «Volynska drukarnia», 2024. S. 9–14 [in Ukrainian].

13. Nadolska V. Misiia muzeiu v suchasnomu sviti [The mission of the museum in the modern world]. *Volyn museum bulletin*: Nauk. zb.: Vyp. 13 / Departament kultury, molodi ta sportu Volyn. ODA; Volyn. kraiezn. muzei; kaf. muzeieznavstva, pamiatkoznavstva ta inform.-analit. diialn. VNU imeni Lesi Ukrainky; uporiad. Ye. I. Kovalchuk. Lutsk: PP «Volynska drukarnia», 2023. S. 19–24 [in Ukrainian].

14. Nadolska V. V. Seredovyshchnyi muzei yak forma zberezhennia ta aktualizatsii istoryko-kulturnoho landshaftu [Environmental museum as a form of preservation and actualization of the historical and cultural landscape]. *Volyn museum bulletin*: Nauk. zb.: Vyp. 12 / Upr-nia kultury, z pytan relihii ta natsionalnostei. Volyn. ODA; Volyn. kraiezn. muzei; kaf. muzeieznavstva, pam'iatkoznavstva ta inform.-analit. diialn. VNU imeni Lesi Ukrainky; uporiad. Ye. I. Kovalchuk. Lutsk, 2022. S. 25–29 [in Ukrainian].

15. Novikova H. Yu. Bahatohrannist modelei seredovyshchnykh muzeiv u svitovomu muzeinomu prostori [Versatility of Models of Environmental Museums in the World Museum Space]. *Culture of Ukraine*. Seriia: kulturolohiia. 2017. Vyp. 58. S. 185–191 [in Ukrainian].

16. Oliinyk V. V., Kotsan V. V. Suchasni formy zberezhennia ta populiaryzatsii tradytsiinykh remesel Karpatskoho rehionu zasobamy Zakarpatskoho muzeiu arkhitektury ta pobutu [Modern forms of preservation and popularization of traditional crafts of the Carpathian region by means of the Transcarpathian Museum of Architecture and Life]. *Scientific works*. Seriia «Istoriia» : naukovyi zhurnal. Mykolaiv, 2017. Vyp. 208. Tom 292. S. 110–115 [in Ukrainian].

17. Panas N. Muzei XXI stolittia v umovakh hlobalizatsii: novi smysly, vyklyky ta tendentsii [XXI century museums in the conditions of globalization: new meanings, challenges and trends]. *Historical and Cultural Studies*. 2016. Vol. 3. Num. 1. P. 93– 96 [in Ukrainian].

18. Rol muzeiv u kulturnomu ta sotsialno-ekonomichnomu rozvytku. URL: http://surl.li/aikcb (data zvernennia 08.12.2024) [in Ukrainian].

19. Riabchykova F. Muzei i mistseva hromada: shliakhy vzaiemodii [Museum and local community: ways of interaction]. *Volyn museum bulletin*: nauk. zb. / upr-nia kultury Volyn. ODA ; Volyn. kraiezn. muzei ; kaf. dokumentoznavstva i muzein. cpravy SNU im. Lesi Ukrainky; Uporiad. A. Syliuk. Lutsk, 2015. Vyp. 7. S. 102–107 [in Ukrainian].

20. Salata O. O. Evoliutsiia muzeiu yak sotsiokulturnoho instytutu v umovakh protsesu hlobalizatsii [Evolution of the museum as a socio-cultural institution in the context of the globalization process]. *Sumy*'s *antiquity*. 2013. № XL S. 150–157 [in Ukrainian].

21. Surmach O. Muzei yak sotsiokulturnyi instytut: istorychnyi dosvid i ukrainska praktyka [Museum as a socio-cultural snstitution: historical experience and ukrainian practice]. *Socio-humanitarian problems of a person*. 2016. № 9. S. 49–55 [in Ukrainian].

22. Ukraina – rekordsmen za kilkistiu muzeiv. URL: http://surl.li/skuvk (data zvernennia: 23.01.2025) [in Ukrainian].

23. Filipchuk N. O. Ukrainskyi i zarubizhnyi dosvid diialnosti muzeinykh instytutsii: kulturotvorchi i natsiiezberihaiuchi zasady [Ukrainian and foreign experience of museum snstitutions: cultural and nation-preserving principles]. *Spirituality of the individual: methodology, theory and practice*. 2018. № 5 (86). S. 224–225. DOI: https://doi.org/10.33216/2220-6310/2018-86-5-224-225 [in Ukrainian].

24. Chernobai Yu. M. Ekomuzei – perekhrestia innovatsii i tradytsii [Ecomuseum – a crossroads of innovations and traditions]. *Scientific notes of the State Museum of Natural History*. 2012. Vyp. 28. S. 3–10 [in Ukrainian].

25. Roland Robertson. Globalization: Social Theory and Global Culture. London: SAGE Publications, 1992. 224 p. [in English].

GLOCALIZATION AND DEVELOPMENT OF MUSEUM ACTIVITIES IN UKRAINE

Valentyna NADOLSKA – PhD (History), Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Museum and Monument
Studies and Information-Analytical Activities, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk
Svitlana HAVRYLIUK – Doctor of Historical Sciences, Professor,
Head of the Department of Museum and Monument Studies
and Information-Analytical Activities, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk

The article elucidates the impact of globalization processes on the development of Ukrainian museum business. Attention is focused on the ambivalence of changes in the national museum industry – the introduction of the latest foreign practices into museum activities and the fulfillment by museums of the mission of preservation, presentation and popularization of national and regional history, cultural heritage, the formation of national and local identities by museum means. Specific examples are used to present the forms of integration of domestic museums into the international field of culture, the world information space, the processes of diversification of institutional models of domestic museum institutions, types of museum activity.

Key words: glocalization, globalization, localization, museum, virtual museum, interactive museum, economuseum, museum-type institutions, national cultural heritage, Ukraine, national identity.

UDC 069.6(477)

GLOCALIZATION AND DEVELOPMENT OF MUSEUM ACTIVITIES IN UKRAINE

Valentyna NADOLSKA – PhD (History), Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Museum and Monument
Studies and Information-Analytical Activities,
Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk

Svitlana HAVRYLIUK – Doctor of Historical Sciences, Professor,
Head of the Department of Museum and Monument Studies
and Information-Analytical Activities,
Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk

The purpose of the article is to highlight the processes of the Ukrainian museology development in the conditions of coexistence of multidirectional trends of unification of socio-cultural life, museum forms and activities, on the one hand, and articulating the content of national heritage, regional history, and culture by museum means, on the other hand.

The scientific novelty of the study concerns the comprehensive analysis of the processes of globalization and localization, which, in their interpenetration and combination, determine the development of the modern museum world, in general, and Ukrainian museology, in particular.

Research methodology. In the article, glocalization in the development of museum activity in Ukraine in the first decades of the 21st century is considered based on functional, comparative, and comprehensive approaches, a set of general scientific and special methods.

Conclusions. Globalization has a dual impact on the development of museum work in Ukraine. On the one hand, it contributes to the homogenization and hybridization of museum activities, cultural exchange, and enrichment, and on the other hand, it gives rise to localization processes based on the preservation, presentation, and popularization of the unique national cultural heritage. Digital transformations have opened up great opportunities for the integration of Ukrainian museums into the international information space. Diversification of institutional models of museum institutions (interactive museums, museum-type institutions, private museums, economic museums, narrowly profiled, specialized local museums) and types of museum activity allows Ukraine to implement the best foreign practices of cooperation with the audience and, at the same time, implement the policy of preserving and updating national and regional heritage. Globalization processes have stimulated a more active inclusion of museums in the tourism industry, deepening international museum cooperation. By expanding the scope of its activity, museums unite with local communities, contributing to the formation of national and local identities. All this testifies to the strengthening of glocalization processes in the development of Ukrainian museum management.

Prospects for further research. The issues of the formation and development of new types of domestic museums, the transformation of the mission of regional museums in the postmodern era, and the ways and forms of interaction between museum institutions and local communities to form respect for cultural heritage among Ukrainians require more extensive study.

Key words: glocalization, globalization, localization, museum, virtual museum, interactive museum, economuseum, museum-type institutions, national cultural heritage, Ukraine, national identity.

Стаття надійшла до редакції 20.01.2025
Отримано після доопрацювання 6.02.2025
Прийнято до друку 8.02.2025

УДК 069 : 338.48

ЯВИЩА НАДМІРНОГО ТУРИЗМУ І МУЗЕЇ : ВИЗНАЧЕННЯ ЗАГРОЗ ТА ЇХ ПОПЕРЕДЖЕННЯ

Віталій БОНДАРЧУК – кандидат історичних наук,
Національний університет «Острозька академія», м. Острог
ttps://orcid.org/0009-0006-3460-8542
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.1006
vitalii.bondarchuk@oa.edu.ua

У рамках вивчення заявленої теми опрацьовано джерела інформації різного типу і походження. Велику частину з них складає комплекс досліджень із різними територіальними рамками з рецензованих видань. У результаті сформовано верифікований масив відомостей про загрози, які явища надмірного туризму складають для музеїв і деяких інших культурних інституцій. Також охарактеризовано деякі спроби музеїв врегулювати і (чи) уникнути явищ надмірного туризму. Встановлено, що музеї зазнають негативних впливів різних явищ надмірного туризму. Одночасно визначено, що порівняно з іншими культурними інституціями і туристичними об'єктами ступінь цих впливів була дещо меншою. Але причиною цього є співпраця музеїв із державними органами влади муніципального і центрального рівнів.

Ключові слова: музеї, надмірний туризм, туризм, міжкультурна комунікація, глобалізація, Україна, Європа.

Постановка проблеми. Досліджувана тема є лише одним із чисельних наслідків, часто далеко некращого змісту, спричиненого глобальними змінами у всіх сферах людського існування. Відтак найбільш вичерпно їх культурний аспект охарактеризував саме В. Гьосле (*V. Hösle*): «Культурний релятивізм, незважаючи на його позірну прогресивність, заперечує існування обов'язкових моральних норм для міжкультурного спілкування, а це не набагато краще ніж владний позитивізм» [2; 175].

Саме у канві згаданих філософом процесів лежать явища надмірного туризму. Але предмет

© Бондарчук В., 2025 р.

дослідження було звужено до існування в їх контексті саме музеїв. Причина – парадоксальність обставин, у яких вони опинилися відносно проблеми. Адже з одного боку, «храми муз» є традиційно затребувані туристами, а з іншого, – мають чималу інституційну міцність часто підтримувану державою. Очевидно, в залежності від обраної політики поведінки, вони мають однакові шанси виступити їх жертвою або регулятором, модератором. Таке перебування «по обидва боки барикад» є академічною проблемою. Також її вивчення мало би належне прикладне значення. Адже воно сприяло б уникненню не лише економічних, а й соціальних збитків. До того ж навіть лаконічний огляд (див. у наступному абзаці) наукових досліджень дозволяє помітити, що наявні публікації вчених за деякими винятками (Індія, Польща) є про курортні міста Південної Європи. Введення до наукового обігу фактів, що мали місце на інших територіях, зокрема українських, посприяло би більшій об'єктивності досліджень надмірного туризму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Фактографічний матеріал із вказаної проблеми можна почерпнути з публікацій у ЗМІ – вони її активно висвітлюють. Наукові напрацювання представлені у вигляді статейних публікацій. Деякі з них демонструють результати досліджень головно соціальних аспектів явищ надмірного туризму. С. Амрейн (S. Amrhein) [10] із колегами встановили, що принаймні на початках антитуристичних протестів число бідних людей у ньому було невеликим. У свою чергу Ш. Гесслінг (S. Gössling) [16] із колегами довели незворотність негативних соціальних наслідків у разі ігнорування проблеми. Такого не було, проте й реакцію влади вчені піддали критиці, вказуючи, що її порізні взаємодії з туристами і тими, хто проти них, є не найефективнішим рішенням. Також на соціальних причинах і наслідках надмірного туризму свої наукові пошуки зосередили М. Жемла (M. Żemła) з колегами [28] і М. Кометта (M. Cometta) [13].

Низка інших напрацювань учених продемонструвала складність явища надмірного туризму. При цьому такими було охарактеризовано як його призвідників, там і наслідки. У першому випадку Є. Мартін-Фуентес (E. Martin-Fuentes) із колегами [20] дослідили, що на концентрацію туристів у Барселоні може впливати навіть поява тієї чи іншої локації як місця дії певного фільму. Суголосними «барселонським» дослідженням є напрацювання вченого І. Смирнова про Львів [8]. Він також указує на, що туристи концентруються саме на певних міських територіях [7; 27]. У свою чергу Ф. Гонзалес-Реверте (F. González-Reverté) із колегами дійшли висновку, що у тій же Барселоні єдиної моделі протесту не існує [15].

Враховуючи наукову проблемність, прикладну затребуваність і неповну дослідженність, автор ставить за *мету* провести дослідження місця музеїв у явищах надмірного туризму і можливостей їх використання для подолання негативних аспектів цих явищ.

Виклад основного матеріалу. Проблема термінології. Дослідження конфліктів між туристами і аборигенами є відносно новим, тому їх термінологічний глосарій ще проходить становлення. Відтак поряд із вживаним «anti-tourism protests» – «антитуристичні протести» (тут і далі переклад мій – В. Б.) науковці послуговуються термінами «tourismphobia» – «туризмофобія» і «overtourism» – «надмірний туризм» (останній вперше згадується ще у 2001 р.) [21; 1317-1318]. Трапляється і взагалі радикальне «tourist neocolonialism» – «туристичний неоколоніалізм» [25; 28]. Таке різноманіття ще раз підкреслює складність і багатогранність явища, що вивчається й вказує на необхідність усталення його відповідника (відповідників?) в україномовній науковій термінології.

А в ній, схоже, найчастіше вживають термін «овертуризм» (І. Смирнов, Л. Нохріна, М. Шпаковська). Попри його безперечне право на існування, варто зауважити, що він, утворений фактично частковою транслітерацію з англійської мови, все ж не досить чітко розкриває суть поняття в мові українській. До слова, ЗМІ використовують терміни «надмірний» чи «надлишковий туризм» [9]. Термін «надмірний туризм» вживатиметься і у цій статті.

Також важливо виокремлювати проблему надмірної кількості туристів від проблеми надмірного відвідування окремих музеїв, наприклад, Лувру (Франція). Його приміщення будувалися з розрахунку на 4 млн. відвідувачів у рік. У 2024 р. музей прийняв 8,7 млн., що призвело як до проблем із його будівлями, так і невдоволення відвідувачів [18]. Вона радше може бути складовою, але не тотожною проблемі надмірного туризму.

Суть явища: загальна характеристика. Зважаючи на відносно невелике представлення проблеми надмірного туризму в українській науковій літературі, загалом автор вважає за потрібне коротко охарактеризувати його суть. Улітку 2024 р. преса почала активно повідомляти про протести, що прокотилися низкою міст Греції, Іспанії, Італії, Нідерландів. Їх учасники виступали проти присутності у населених пунктах, де вони проживали, на їх думку, надмірного числа туристів. Протестанти вважали, що саме це є причиною низки проблем: високої ціни за оренду житла, браку води, надмірного шуму, порушення традиційного укладу життя. Протести мали різну форму: мітинги і демонстрації, вторгнення на туристичні вечірки, написання графіті з антитуристичними гаслами. В академічному ж середовищі ці явища, розкриваючи його аспекти і деталі, активно обговорювали вже майже 5 років. Територіальні рамки

суто Європою також не обмежувалися, бо з'ясувалося, що такі проблеми є, наприклад, у Індії [19; 15-25].

Саме звернення до напрацювання вчених про це явище дозволяє побачити, що його корені є глибокими і складними і гірше того – саме воно є загрозливішим. Це відверто помітно у порівнянні з повідомленнями преси. Вона в більшості випадків спростила, а то й спримітивізувала, суть протестів до боротьби проти високої вартості орендного житла і браку води. Хоча саме науковці встановили, що на початках руху проти надмірного туризму чисельність бідних людей у ньому була невелика. А ось залучення таких призвело до його інтенсифікації [10; 13-14].

Про складність явища свідчить і те, що навіть у конкретному місці чи місті (Барселона) не існує єдиної моделі протесту [15; 855]. На концентрацію туристів у тому чи іншому місці міста може впливати навіть його поява як місця дії того чи іншого фільму [20; 10], або належність до історичного центру (в цьому випадку – Кракова чи його окраїн) [28; 158].

Було також встановлено, що надмірний туризм має не лише економічні загрози. Вчені дослідили, що «триваюча неспроможність усунути соціально-психологічні наслідки зростаючого туристичного попиту на місцеві громади макро- та місцевих рівнів призведуть до негативних соціальних наслідків» [15; 9].

Реакцію влади на означені проблеми науковці піддали критиці. Їх основною претензією стала відсутність спільного адресата в її діях. Та (влада) окремо взаємодіяла з туристами і окремо – з тими, хто проти них. Очевидно це призвело до того, що в уже згаданій Барселоні вимоги вирішити трансформації, пов'язані з туризмом, почали з'являтися у політичних програмах [21; 1330]. Урешті Хосе Рамон Кардона (Jose Ramón Cardona) з колегами виявилися самим радикальними в оцінці надмірного туризму: «Коли туризм сприймається як підпорядкування господаря бажанням гостя, як у Westworld [це – назва серіалу, використаного у дослідженні – В. Б.], це лише питання часу, коли неприйняття з'явиться у формі антитуристичного ставлення та агресивної реакції» [25; 29].

Надмірний туризм і загрози музеям. Попри явну концентрацію явищ надмірного туризму у різних широтах Західної Європи, українські культурні і наукові інституції, зокрема й музеї вже також ставали жертвами якщо не прямого надмірного туризму, то споріднених із ним явищ. Зокрема, ще в «доковідний» час члени однієї україномовної спільноти у соціальній мережі «Фейсбук», присвяченій музеям, активно обговорювали інцидент. Його суть полягала в тому, що члени туристичної групи, яка через поломку свого автобуса запізнилася на огляд одного з культурних об'єктів і не була допущена на його територію, почали проникати на неї самовільно, перелазячи огорожу. На це було викликано поліцію. Думки співрозмовників розділилися: з одного боку, бажання українців долучитися до пізнання своєї історії варто вітати і підтримувати, але з іншого – робити це не за рахунок неробочого часу працівників культури.

Більш масовий але подібний інцидент повторився у травні 2024 р. Тоді Національний ботанічний сад ім. М. М. Гришка (м. Київ) змушений розмістити на своєму WEB-сайті роз'яснення. У ньому установа наголошувала на неприпустимості несанкціонованого проникнення на її територію ще до початку роботи кас, вимагаючи «елементарної поваги до нашої роботи» [6]. Причиною стало масове одночасне бажання людей «зустріти світанок» або влаштувати фотосесію на території ботсаду. Його 15-годинний (sic!) робочий день ці бажання задовольнити не зміг. Тому їх досягали шляхом перелізання через паркан [1]. Цей випадок оприявнив два важливі аспекти. Аспект 1: негативні явища, притаманні надмірному туризму не обов'язково спричиняють самі туристи. Аспект 2: не завжди варто вважати за потенційну жертву надмірного туризму когось чи щось виключно пов'язаного з життям і запитами мешканців туристичного об'єкту. Випадок із ботанічним садом це засвідчив, адже у «ролі» туристів-порушників уже опинилися аборигени, а в ролі об'єкта-жертви – наукова установа, а не район проживання.

Панданом до попередньої історії послужить ще одна, що трапилася в Західній Україні. Вона вкотре показала багатогранність і складність проблеми надмірного туризму, поставивши питання: що є його першопричиною: масовість туриста чи нерівномірність розподілу того, що він хоче побачити? Керівник управління культури міської ради Львова І. Магдиш була змушена писати заяву на звільнення. Причиною стала активна критика її слів в інтерв'ю пресі про те, що у окремих районах м. Львів єдиною розвагою для людей є церква, що цим становищем починає зловживати. І тоді менше уваги звернули увагу на пояснення п. Іриною цієї проблеми: «Це мертві райони в культурному сенсі». Там не було бібліотек, театрів чи кінотеатрів [3]. Виникає логічне питання: якщо в певному районі певного населеного пункту немає умов для культурного життя для аборигенів – то чому туди мають іти туристи? Які взагалі можуть бути до них претензії, що вони всі концентруються в одному місці?

До того ж, твердженню п. Ірини з того ж інтерв'ю, що «інтереси жителів і інтереси туристів зовсім різні», можна опонувати – щось у них буде й спільне. І якщо культурні об'єкти будуть створені – напевне, що мандрівники будуть їхати туди, де вони є, тим самим роблячи старіші і перенавантажені туристичні атракції більш вільними. У якості прикладу варто навести Музей сучасного українського мистецтва Корсаків, який знаходиться на окраїні м. Луцьк, тобто досить

далеко від історичного центру міста. Варто зазначити, що львівська влада зробила кроки у подібній логіці і прийняла «Концепцію децентралізації туризму» [7; 19].

Наведені історії й спостереження підтверджує звернення до результатів досліджень низки вчених. Вони акцентують на важливості соціальної і неекономічної складової способів вирішення антитуристичних рухів [29; 15]. А дослідження, побудоване на емпіричному матеріалі з Швейцарії, також вторить цьому – орієнтація виключно на економічну складову посилить відчуття ізоляції у місцевого населення [13]. Уникнути її можна зробивши обов'язковою необхідність обміну думок із місцевими жителями [24; 11].

Французька ефективна програма зі збереження культурної спадщини «Mission Patrimoine» (Місія «Спадщина») акцентує на контакті з місцевими громадами і їх допуску до управління культурною спадщиною [11; 11].

Ті науковці, які говорять про економічний аспект, вказують, що гроші туристів мають залишатися на місцевому рівні. Лайонел Сол, науковий співробітник і запрошений лектор у EHL Hospitality Business School, вказує, що робити це слід за рахунок вибору менших [очевидно, немережевих – В. Б.] готелів та сімейних ресторанів [27; 6]. Напевне і музеї можна сміливо віднести до цієї категорії.

Попередження музеями явищ надмірного туризму. У тому, що музеї можуть бути долучені до вирішення проблеми надмірного туризму, можна переконатися, якщо звернутися до нового визначення поняття «музей». Його у серпні 2022 р. ухвалив Міжнародний комітет музеїв (ICOM). Згідно нього, музеїв у т. ч. «плекають розмаїття і сприяють стабільному розвитку», а також у своїй роботі вони «залучають до участі громади» [22]. Тобто загалом музеї можуть виконувати саме ті пропозиції вчених у вирішенні проблеми надмірного туризму, які цитовано у попередніх трьох абзацах. Цим культурним установам до снаги бути своєрідним містком між туристами і аборигенами.

Участь музеїв у цих потугах є радше спорадичною і поки не дозволяє робити якісь узагальнення. Проте її нечисленні приклади заслуговують бути озвученими. Так, у Копенгагені (Данія) намагаються не зменшити кількість туристів, а зробити відповідальнішою їхню поведінку. Для них створено програму CopenPay. Відповідальною за неї виступає «Чудовий Копенгаген» («Wonderful Copenhagen») – організація, покликана розвивати туризм у Столичному регіоні Данії. Програма почала діяти улітку 2024 р. Туристам пропонують отримати певні бонуси за виконання ними визначених дій, пов'язаних із турботою про екологію. Слід нагадати, що її погіршення часто покладають вину на туристів. У програмі бере участь 8 датських музеїв. П'ять із них просять приходити до їхніх експозицій пішки, на метро чи велосипедом, тобто способом, щадним для природи. Показавши квитки за проїзд або інші документальні підтвердження, турист може отримати безкоштовний вхід до музею чи знижку на нього, безкоштовні каву або морозиво, майстер-клас. Схожі бонуси пропонують інші три музеї, але взамін на відповідно: допомогу у його саду, принесену власну чашку, принесені пластикові відходи. Програма реалізується у рамках стратегії з промовистою назвою «Кінець туризму, який знали до цього» (The end of tourism as we know it). Її ж гаслом є «Localhood for everyone», що у вільному перекладі англ. мовою звучить приблизно як «Рідний дім для всіх» [23], [14]. Але, одночасно, варто вказати на важливі аспекти організатора програми. «Чудовий Копенгаген» є підприємницьким фондом, утім засновали його і ним же опікуються державними установами. Серед них не лише муніципальні, але й центральні органи включно з Міністерством промисловості, підприємництва та фінансів Данії. Тобто держава безпосередньо підтримує програму [14]. Очевидно успішно, бо її було продовжено і на 2025 р. [17].

Самостійна спроба музею втрутитися в означену проблему була менш вдалою і значно меншою за обсягом. Музей хамону в м. Мадрид, очевидно для збільшення своєї впізнаваності, на своїй будівлі вивісив фактично рекламний плакат своєї установи, але одночасно висміяв антитуристичний рух. На плакаті він використав одне з його гасел: «Tourists go home», але слово «home» закреслив, натомість, замість нього, написав «ham» (фонетично подібно до jamon – хамон) [12]. Реакції були полярні – від схвалення до засудження.

Висновки. Погляд на явища надмірного туризму крізь оптику діяльності й існування музеїв дозволяє висловити три наступні тези. 1) Відносна інституційна міцність, організаційна сталість і історично тісніший зв'язок із державними структурами дозволяють музеям відносно легко витримати тиск процесів глобалізації і глобального релятивізму, до яких і можна віднести активний (чи у цьому випадку – надмірний) розвиток туризму. З тих же причин їх досить успішно використовують у спробах його регуляції. 2) Перевагами музеїв виявилися їх риси, які прихильники бачення музеїв, як елементу ринкових відносин, вважають радше за недоліки. Далеко не завжди використання музеями і щодо музеїв ринкових форм і елементів управління є виправданим. До нього потрібно підходити з обережністю. 3) У процесі протистояння негативним явищам надмірного туризму музеї є співзалежні від інших державних і суспільних інституцій, але одночасно є одним із ключових його елементів. Наявні емпіричні дані поки не дозволяють ні підтвердити, ні спростувати здатність музеїв самостійно

протистояти негативним явищам надмірного туризму. Пошук відповіді на саме це питання визначає перспективу подальших досліджень.

Список використаної літератури

1. Бурдейна О. Кияни «штурмують» ботсад Гришка, щоб сфотографуватись: адміністрація відреагувала (відео). *Focus.ua.* 2024. 03 трав. URL: https://focus.ua/uk/ukraine/644456-kiyani-shturmuyut-botsad-grishka-shchob-sfotografuvatis-administraciya-vidreaguvala-video (дата звернення: 06.05.2025).
2. Гьосле В. Третій світ як філософська проблема. *Практична філософія в сучасному світі.* Київ : Лібра, 2003. С. 145-179.
3. Керівник управління культури ЛМР подала у відставку після «антицерковного скандалу». *Zaxid.net.* 2015. 07 жовт. URL: zaxid.net/kerivnik_upravlinnya_kulturi_lmr_podala_u_vidstavku_pislya_antitserkovnogo_skandalu_ n1368375 (дата звернення: 23.05.2024).
4. Нохріна Л. Овертуризм: передумови, проблематика, засади мінімізації наслідків. *Місто. Культура. Цивілізація: міжнародні студії* : матеріали міжнар. наук.-теорет. інтернет-конф., Харків, квіт., 2020 р. Харків : Харк. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова, 2020. С. 127-138. URL: https://shorturl.at/0quib (дата звернення: 06.05.2025).
5. Пильченко А. Проблеми овертуризму та шляхи їх вирішення: світовий аспект. *Вісник Київ. нац. лінгвістич. ун-ту. Серія Історія, економіка, філософія*. 2023. Вип. 27. С. 78-83. DOI: 10.32589/2412-9321.27.2022.276210 (дата звернення: 06.05.2025).
6. Роз'яснення адміністрації Національного ботанічного саду імені М. М. Гришка Національної академії наук України щодо графіку роботи установи. *Національний Ботанічний сад ім. М. М. Гришка: Новини.* 2025. 05 трав. URL: http://www.nbg.kiev.ua/about_garden/news/detail.php?ID=3101 (дата звернення: 06.05.2025).
7. Смирнов І. Логістика урботуризму в умовах «овертуризму». *Географія та туризм*. 2019. № 48. С. 13-32. URL: http:// nbuv.gov.ua/UJRN/gt_2019_48_4 (дата звернення: 06.05.2025).
8. Смирнов І. Теорія та практика географічного та логістичного забезпечення сталого розвитку урботуризму в умовах овертуризму (на прикладі «Концепції децентралізації туризму» м. Львова). *Географія та туризм*. 2019. № 54. С. 69-78. DOI: 10.17721/2308-135X.2019.54.69-78 (дата звернення: 05.05.2025).
9. Шпаковська М. Від Іспанії до Хорватії: як країни Європи борються з надмірним туризмом. *Liga.net.* 2025. 14 лют. URL: https://shorturl.at/6o0Cl (дата звернення: 06.05.2025).
10. Amrhein S., Langer M. Resistance and power dynamics in tourist destinations: a study of Mallorca's anti-touristification protests through Bourdieu's theory of practice. *Journal of Sustainable Tourism*. 2025. P. 1-18. DOI: 10.1080/09669582.2025.2455397 (date of access: 09.05.2025).
11. Beal L., Séraphin H., Modica G., Pilato M., et al. Analysing the Mediating Effect of Heritage Between Locals and Visitors: An Exploratory Study Using Mission Patrimoine as a Case Study. *Sustainability*. 2019. Vol. 11, no. 11. P. 1-15. DOI: 10.3390/su11113015 (date of access: 15.03.2025).
12. Bostyn Y. «Tourists go HAM!» Moment a «jamon» museum in Spain pokes fun at «anti-tourism» movement. *The Olive Press.* 2024. 11 Nov. URL: https://www.theolivepress.es/spain-news/2024/11/11/tourists-go-ham-moment-a-jamon-museum-in-spain-pokes-fun-at-anti-tourism-movement/ (date of access: 15.03.2025).
13. Cometta M. Discussing Overtourism: Recognizing Residents' Needs in Tourism Management in Ticino, Switzerland. *Progress in French Tourism Geographies* / ed by. Stock M. Cham. Springer International Publishing, 2021. P. 155-169.
14. Copen Pay. *Wonderful Copenhagen.* URL: wonderfulcopenhagen.com/wonderful-copenhagen/international-press/copenhagen-launches-new-green-experience-economy-initiative-copenpay (date of access: 15.03.2025).
15. González-Reverté F., Soliguer Guix A. The social construction of anti-tourism protest in tourist cities: a case study of Barcelona. *International Journal of Tourism Cities*. 2024. Vol. 10, no. 3. P. 842-859. DOI: 10.1108/IJTC-09-2022-0211 (date of access: 15.03.2025).
16. Gössling S., McCabe S., Chen N. (Chris). A socio-psychological conceptualisation of overtourism. *Annals of Tourism Research*. 2020. Vol. 84. P. 1-12. DOI: 10.1016/j.annals.2020.102976 (date of access: 15.03.2025).
17. Hall L. The summer that tourism fell apart. *BBC.com* 2024. 26 Sept. URL: https://www.bbc.com/travel/article/20240925-the-summer-that-tourism-fell-apart (date of access: 15.03.2025).
18. Louvre plagued by leaks and crumbling infrastructure, museum boss warns. *RFI.fr* 2025. 01 Jan. URL: https://www.rfi.fr/en/france/20250123-ageing-louvre-plagued-by-leaks-and-crumbling-infrastructure-museum-boss-warns (date of access: 16.03.2025).
19. Mariam K., Singh M., Yaja M., Kumar A. Negative perception of the local community towards tourism development. *Tourism and Hospitality Management*. 2024. Vol. 30, no. 1. P. 15–25. DOI: 10.20867/thm.30.1.2 (date of access: 15.03.2025).
20. Martin-Fuentes E., Nieto Ferrando J., Marine-Roig E., Ferrer-Rosell B. From Blockbuster to Neighbourhood Buster: The Effect of Films on Barcelona. *Sustainability*. 2020. Vol. 12, no. 6. P. 1-16. DOI: 10.3390/su12062290 (date of access: 15.03.2025).
21. Milano C., Novelli M., Russo A. P. Anti-tourism activism and the inconvenient truths about mass tourism, touristification and overtourism. *Tourism Geographies*. 2024. Vol. 26, no. 8. P. 1313–1337. DOI: 10.1080/14616688.2024.2391388 (date of access: 15.03.2025).
22. Museum definition (August 24, 2022). *International council of museums.* URL: https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/ (P. 15.) (date of access: 05.05.2025).

23. Paige S., Becker D. The solution to anti-tourism: Don't travel less, travel better. *Wbur.org*, 2024. 02 Aug. URL: https://www. wbur.org/onpoint/2024/08/02/anti-tourism-travel-protests-summer (date of access: 15.03.2025).

24. Pektaş F. Obese destinations. *Journal of Tourism Futures*. 2023. P. 1-14. DOI: 10.1108/JTF-08-2021-0204 (date of access: 15.03.2025).

25. Ramón Cardona J., Sánchez Fernández M. D., Soares J. R. R. Hospitality and anti-tourist attitudes through the host-guest relationship in the Westworld science fiction series. *Turyzm/Tourism*. 2024. Vol. 34, no. 1. P. 23-30. DOI: 10.18778/0867-5856.34.1.02 (date of access: 15.03.2025).

26. Smyrnov I. Geographical and Logistic Aspects of Urbotourism Sustainable Development Under the Conditions of Overtourism Extension. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Tourism*. 2019. Vol. 2, no. 2. P. 126-132. DOI: 10.31866/2616-7603.2.2.2019.189531 (date of access: 05.05.2025).

27. Vilaseca S. L. What is a liveable tourist city in twenty-first-century Spain? From leisure and consumption to degrowth. *Journal of Urban Cultural Studies.* 2024. Apr. Vol. 11. P. 3-8. DOI: https://doi.org/10.1386/jucs_00075_2 (date of access: 15.03.2025).

28. Żemła M., R. Szromek A. From overtourism to no-tourism – costs and benefits of extreme volume of tourism traffic as perceived by inhabitants of two Polish destinations. *Journal of international studies.* 2023. Vol. 16, no. 2. P. 151-161. DOI: 10.14254/2071-8330.2023/16-2/10 (date of access: 15.03.2025).

29. Żemła M., Szromek A. R. Influence of the Residents' Perception of Overtourism on the Selection of Innovative Anti-Overtourism Solutions. *Journal of Open Innovation: Technology, Market, and Complexity*. 2021. Vol. 7. N 3. P. 202.

References

1. Burdeina O. Kyiany «shturmuiut» botsad Hryshka, shchob sfotohrafuvatys: administratsiia vidreahuvala (video). Focus.ua. 2024. 03 trav. URL: https://focus.ua/uk/ukraine/644456-kiyani-shturmuyut-botsad-grishka-shchob-sfotografuvatis-administraciya-vidreaguvala-video (data zverennnia: 06.05.2025).

2. H'osle Vittorio Tretij svit iak filosofs'ka problema. Praktychna filosofiia v suchasnomu sviti. Kyiv : Libra, 2003. S. 145-179.

3. Kerivnyk upravlinnia kul'tury LMR podala u vidstavku pislia «antytserkovnoho skandalu». Zaxid.net. 2015. 07 zhovt. URL: https:// zaxid.net/ kerivnik_upravlinnya_kulturi_lmr_podala_u_vidstavku_pislya_antitserkovnogo_skandalu_n1368375 (data zverennnia: 23.05.2024).

4. Nokhrina L. Overturyzm: peredumovy, problematyka, zasady minimizatsii naslidkiv. Misto. Kul'tura. Tsyvilizatsiia: mizhnarodni studii : materialy mizhnar. nauk.-teoret. internet-konf., Kharkiv, kviten' 2020 r. Kharkiv: Kharkiv. nats. un-t mis'k. hosp-va im. O. M. Beketova, 2020. S. 127-138. URL: https://shorturl.at/0quib (data zverennnia: 06.05.2025).

5. Pyl'chenko A. Problemy overturyzmu ta shliakhy ikh vyrishennia: svitovyj aspekt. Visnyk Kyivs'koho natsional'noho linhvistychnoho universytetu. Seriia Istoriia, ekonomika, filosofiia. 2023. Vyp. 27. S. 78-83. DOI: 10.32589/2412-9321.27.2022.276210 (data zvernennia: 06.05.2025).

6. Roziasnennia adinistratsii Natsionalnoho botanichnoho sadu imeni M. M. Hryshka Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy shchodo hrafiku roboty ustanovy. Natsionalnyi Botanichnyi sad im. M. M. Hryshka: Novyny. 2025. 05 trav. URL: http://www.nbg.kiev.ua/about_garden/news/detail.php?ID=3101 (data zverennnia: 06.05.2025).

7. Smyrnov I. Lohistyka urboturyzmu v umovakh «overturyzmu». Heohrafiia ta turyzm. 2019. № 48. S. 13–32. URL: http:// nbuv.gov.ua/UJRN/gt_2019_48_4 (data zvernennia: 06.05.2025).

8. Smyrnov I. Teoriia ta praktyka heohrafichnoho ta lohistychnoho zabezpechennia staloho rozvytku urboturyzmu v umovakh overturyzmu (na prykladi «Kontseptsii detsentralizatsii turyzmu» m. L'vova). Heohrafiia ta turyzm. 2019. № 54. S. 69-78. DOI: 10.17721/2308-135X.2019.54.69-78 (data zvernennia: 05.05.2025).

9. Shpakovs'ka M. Vid Ispanii do Khorvatii: iak krainy Yevropy boriut'sia z nadmirnym turyzmom. Liga.net. 2025. 14 liut. URL: https://shorturl.at/6o0Cl (data zverennnia: 06.05.2025).

10. Amrhein S., Langer M. Resistance and power dynamics in tourist destinations: a study of Mallorca's anti-touristification protests through Bourdieu's theory of practice. *Journal of Sustainable Tourism*. 2025. P. 1-18. DOI: 10.1080/09669582.2025.2455397 (date of access: 09.05.2025).

11. Beal L., Séraphin H., Modica G., Pilato M., et al. Analysing the Mediating Effect of Heritage Between Locals and Visitors: An Exploratory Study Using Mission Patrimoine as a Case Study. *Sustainability*. 2019. Vol. 11, no. 11. P. 1-15. DOI: 10.3390/su11113015 (date of access: 15.03.2025).

12. Bostyn Y. «Tourists go HAM!» Moment a «jamon» museum in Spain pokes fun at «anti-tourism» movement. *The Olive Press.* 2024. 11 Nov. URL: https://www.theolivepress.es/spain-news/2024/11/11/tourists-go-ham-moment-a-jamon-museum-in-spain-pokes-fun-at-anti-tourism-movement/ (date of access:15.03.2025).

13. Cometta M. Discussing Overtourism: Recognizing Residents' Needs in Tourism Management in Ticino, Switzerland. *Progress in French Tourism Geographies* / ed by. Stock M. Cham. Springer International Publishing, 2021. P. 155-169.

14. Copen Pay. *Wonderful Copenhagen.* URL: wonderfulcopenhagen.com/wonderful-copenhagen/international-press/copenhagen-launches-new-green-experience-economy-initiative-copenpay (date of access: 15.03.2025).

15. González-Reverté F., Soliguer Guix A. The social construction of anti-tourism protest in tourist cities: a case study of Barcelona. *International Journal of Tourism Cities*. 2024. Vol. 10, no. 3. P. 842–859. DOI: 10.1108/IJTC-09-2022-0211 (date of access: 15.03.2025).

16. Gössling S., McCabe S., Chen N. (Chris). A socio-psychological conceptualisation of overtourism. *Annals of Tourism Research*. 2020. Vol. 84. P. 1-12. DOI: 10.1016/j.annals.2020.102976 (date of access: 15.03.2025).

17. Hall L. The summer that tourism fell apart. *BBC.com* 2024. 26 Sept. URL: https://www.bbc.com/travel/article/20240925-the-summer-that-tourism-fell-apart (date of access: 15.03.2025).

18. Louvre plagued by leaks and crumbling infrastructure, museum boss warns. *RFI.fr* 2025. 01 Jan. URL: https://www.rfi.fr/en/france/20250123-ageing-louvre-plagued-by-leaks-and-crumbling-infrastructure-museum-boss-warns (date of access: 16.03.2025).

19. Mariam K., Singh M., Yaja M., Kumar A. Negative perception of the local community towards tourism development. *Tourism and Hospitality Management*. 2024. Vol. 30, no. 1. P. 15-25. DOI: 10.20867/thm.30.1.2 (date of access: 15.03.2025).

20. Martin-Fuentes E., Nieto Ferrando J., Marine-Roig E., Ferrer-Rosell B. From Blockbuster to Neighbourhood Buster: The Effect of Films on Barcelona. *Sustainability*. 2020. Vol. 12, no. 6. P. 1-16. DOI: 10.3390/su12062290 (date of access:15.03.2025).

21. Milano C., Novelli M., Russo A. P. Anti-tourism activism and the inconvenient truths about mass tourism, touristification and overtourism. *Tourism Geographies*. 2024. Vol. 26, no. 8. P. 1313-1337. DOI: 10.1080/14616688.2024.2391388 (date of access: 15.03.2025).

22. Museum definition (August 24, 2022). *International council of museums.* URL: https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/ (P. 15.) (date of access: 05.05.2025).

23. Paige S., Becker D. The solution to anti-tourism: Don't travel less, travel better. *Wbur.org*, 2024. 02 Aug. URL: wbur.org/onpoint/2024/08/02/anti-tourism-travel-protests-summer (date of access: 15.03.2025).

24. Pektaş F. Obese destinations. *Journal of Tourism Futures*. 2023. P. 1-14. DOI: 10.1108/JTF-08-2021-0204 (date of access: 15.03.2025).

25. Ramón Cardona J., Sánchez Fernández M. D., Soares J. R. R. Hospitality and anti-tourist attitudes through the host-guest relationship in the Westworld science fiction series. *Turyzm/Tourism*. 2024. Vol. 34, no. 1. P. 23-30. DOI: 10.18778/0867-5856.34.1.02 (date of access: 15.03.2025).

26. Smyrnov I. Geographical and Logistic Aspects of Urbotourism Sustainable Development Under the Conditions of Overtourism Extension. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Tourism*. 2019. Vol. 2, no. 2. P. 126-132. DOI: 10.31866/2616-7603.2.2.2019.189531 (date of access: 05.05.2025).

27. Vilaseca S. L. What is a liveable tourist city in twenty-first-century Spain? From leisure and consumption to degrowth. *Journal of Urban Cultural Studies.* 2024. Apr. Vol. 11. P. 3-8. DOI: https://doi.org/10.1386/jucs_00075_2 (date of access: 15.03.2025).

28. Żemła M., R. Szromek A. From overtourism to no-tourism – costs and benefits of extreme volume of tourism traffic as perceived by inhabitants of two Polish destinations. *Journal of international studies.* 2023. Vol. 16, no. 2. P. 151-161. DOI: 10.14254/2071-8330.2023/16-2/10 (date of access: 15.03.2025).

29. Żemła M., Szromek A. R. Influence of the Residents' Perception of Overtourism on the Selection of Innovative Anti-Overtourism Solutions. *Journal of Open Innovation: Technology, Market, and Complexity*. 2021. Vol. 7, N 3. P. 202.

THE OVERTOURISM MANIFESTATIONS AND MUSEUMS : IDENTIFYING THREATS AND PREVENTING THEM

Vitalii BONDARCHUK – Candidate of Historical Sciences,
The National University of Ostroh Academy, Ostroh

Information from various types and origins sources were studied as part of the study of the stated topic. Most of them consist of a complex of studies with various territorial frameworks from peer-reviewed publications. A verified body of information on the threats posed by excessive tourism to museums and some other cultural institutions was compiled as a result. Some attempts by museums to regulate and/or avoid the manifestations of overtourism were also described and characterised. It was found museums are negatively affected by various manifestations of overtourism. At the same time, it was determined that, compared to other cultural institutions and tourist objects, the level of these impacts was somewhat lower. But the reason for this is the cooperation of museums with state authorities at the municipal and central levels.

Key words: museums, overtourism, tourism, intercultural communication, globalisation, Ukraine, Europe.

UDC 069 : 338.48

THE OVERTOURISM MANIFESTATIONS AND MUSEUMS : IDENTIFYING THREATS AND PREVENTING THEM

Vitalii BONDARCHUK – Candidate of Historical Sciences,
The National University of Ostroh Academy, Ostroh

The *purpose* of the article is to research the coexistence of various phenomena of overtourism and museum institutions. In order to achieve this goal, two tasks can be distinguished from it: 1) to determine which phenomena of overtourism threaten museums and their activities; 2) to establish how museums can address these threats through active or passive actions.

Research methods. To obtain objective scientific data, a complex of necessary scientific research methods was used. The method of inductive generalisation allowed us to identify common features and signs from the disparate (chronologically, territorially, typologically) facts of anti-tourist protests. Cases of collision between Ukrainian cultural institutions were studied using general scientific methods of analysis and abstraction: each incident was divided into several components (place and conditions of the conflict, its intensity, accusations and responses to them). Further, the necessary information was extracted by abstraction, including the reaction of cultural institutions to the manifestations of excessive tourism. To study the facts of museums' prevention of overtourism, the author used the method of synthesis. This allowed us to identify the state's assistance to museums.

Results. It was found that the manifestations of excessive tourism have not only economic but also socio-cultural reasons. This makes it possible to consider museums as one of the places where the interests of the local community are represented, its contact with the conditional 'outside world' and a 'fuse' against the manifestations of overtourism. It has not been possible to establish whether museums can fulfil this role on their own – without the help of the state.

The *scientific novelty* is that it has been shown that museums have the potential to occupy a special place and play a prominent role in attempts to overcome the manifestations of overtourism. It also further develops the argument that it is not always appropriate to copy 'market' management methods in the cultural sector.

Practical significance. The results of the article can be used to demonstrate the feasibility of amending local and central legislation in an effort to eliminate the existing problems of coexistence between tourists and local communities.

Key words: museums, overtourism, tourism, intercultural communication, globalisation, Ukraine, Europe.

Стаття надійшла до редакції 5.02.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 18.02.2025

УДК 069.62:[069.5:908(477.82)

ВИСТАВКА ЯК ФОРМА КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОЇ ВЗАЄМОДІЇ З ГРОМАДОЮ : НА ПРИКЛАДІ ПРОЄКТУ «СВІЙ/ЧУЖИЙ. ІСТОРІЇ ПРО…»

Світлана ЧИБИРАК– кандидат історичних наук, доцент кафедри музеєзнавства, пам'яткознавства та інформаційно-аналітичної діяльності,
Волинський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк
https://orcid.org/0000-0002-5580-7210
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.1007
chibirak.svitlana@vnu.edu.ua
Людмила МІРОШНИЧЕНКО-ГУСАК – кандидат історичних наук, завідувач науково-експозиційного відділу етнографії та народних промислів Волині,
Волинський краєзнавчий музей, м. Луцьк
https://orcid.org/0000-0002-3515-6481
lyudmilamh@ukr.net

Розглядається досвід реалізації музейної виставки в сучасному культурному просторі, який демонструє відхід від традиційних підходів показу пам'яток до формування простору взаємодії відвідувач/музейне середовище. Аналізується виставковий проєкт «Свій/Чужий. Історії про…» Волинського краєзнавчого музею як приклад кураторського підходу, що створює простір для діалогу, самовираження та рефлексії через залучення особистих наративів, інтерактивних форм комунікації та цифрових технологій.

Ключові слова: виставка, культурно-освітня взаємодія, кураторських підхід, музейна аудиторія.

Постановка проблеми. У сучасних умовах музейна виставка перестає бути лише способом демонстрації артефактів і дедалі частіше перетворюється на інтерактивну освітню платформу, що поєднує історію, особисті наративи, емоції та досвід взаємодії. Однак, залишається відкритим питання, як саме виставкові проєкти можуть стати ефективним інструментом культурно-освітньої взаємодії з різновіковими й соціально різнорідними аудиторіями.

Складність полягає у тому, що куратори мають врахувати різноманітні запити відвідувачів – пізнавальні, емоційні, комунікативні, потребу в ідентифікації та самовираженні. При цьому актуальним постає питання розробки таких виставкових концептів і форматів, які б сприяли глибшому залученню громади, створенню відкритого простору для діалогу, рефлексії та креативного самовираження. Саме на співпрацю з громадою спрямований виставковий проєкт «Свій/Чужий. Історії про…», який реалізовувався науково-експозиційним відділом етнографії та народних промислів Волині Волинського краєзнавчого музею.

Останні дослідження та публікації. Різноплановий досвід вітчизняних професіоналів з організації та реалізації виставкових проєктів представлений у Кураторському посібнику, спрямованому на формування розуміння цієї нової професії в Україні [4]. Зміни, що відбуваються у сучасних етнографічних музеях стали предметом наукових зацікавлень П. Вербицької. Дослідниця розкрила основні складові щодо дискусії «про призначення етнографічних музеїв у сучасному багатокультурному й мінливому світі» [1], а також звернулася до проблеми висвітлення образу «іншого» у багатонаціональних суспільствах. М. Кармаз, А. Гомотюк, О. Писарчук приділили увагу на формам та методам взаємодії музеїв зі своєю аудиторією, зокрема інтерактивності [3]. Д. Сучков, О. Красненко акцентують увагу на залученні аудиторії до музейного життя як активного співавтора музейного продукту [6].

Метою статті є виявлення особливостей реалізації виставкового проєкту «Свій/Чужий.

© Чибирак С., Мірошниченко-Гусак Л., 2025 р.

Історії про…» як прикладу ефективної культурно-освітньої взаємодії з громадою, що зосереджувався на інтерактивних формах комунікації, врахуванні потреб цільової аудиторії, а також використанні цифрових інструментів популяризації музейного контенту.

Виклад основного матеріалу. У сучасних краєзнавчих музеях рідко використовується кураторський підхід до виставкових проєктів. У той час як для багатьох музеїв він є звичною практикою. Поштовхом до застосування цього підходу у виставці «Свій/Чужий. Історії про…» стало стажування наукових співробітників науково-експозиційного відділу етнографії та народних промислів Волині Волинського краєзнавчого музею в Естонському національному музеї. Цей музей має добрі практики кураторської роботи та ефективної комунікації з цільовими аудиторіями, що стало важливим джерелом для адаптації подібних практик у локальному контексті [9]. Перейнятий досвід сприяв формуванню нового типу виставкового проєкту, де експозиція перетворилася на інструмент осмислення сучасних соціокультурних реалій через особистісну взаємодію з відвідувачем.

Процес підготовки та втілення виставки «Свій/Чужий. Історії про…» передбачав проходження кількох основних етапів: формування ідеї та створення концепту, дослідження теми, визначення цільової аудиторії та робота з фокус-групою, реалізація проєкту, форми взаємодії з аудиторію та культурно-освітня робота, аналіз ефективності виставки, тяглість проєкту.

Ідея виставки стала рефлексією на актуальні для сьогодення питання ідентичності, приналежності до певної групи (професійної, соціальної, гендерної тощо), виокремлення себе у соціумі, стереотипів, що зберігаються у суспільстві. Виставковий проєкт «Свій/Чужий. Історії про…» пропонував осмислити ці поняття крізь призму традиційної культури, особистих історій та колективних уявлень, які впливають на формування світогляду. Ідея виставки полягала у тому, щоб показати: «чужий» – це не завжди негативний, ворожий чи небезпечний, а часто – незрозумілий, таємничий або інший.

Формат проєкту передбачав створення виставки-діалогу та запрошував глядача до роздумів проте: «хто для нас свій, а хто чужий сьогодні?», «як змінюється ця межа у різних історичних епохах, соціальних ситуаціях та культурних контекстах?». Куратори свідомо відійшли від класичного формату створення виставки і на перший план поставили сучасність та комунікацію з аудиторією. Тому авторів ідеї цікавив не просто показ експонатів, а можливість створити простір для особистих рефлексій, діалогу та переосмислення.

Концепт проєкту передбачав тематичні блоки: 1. «Про державу», «Про патріотизм», «Про ворога»; 2. «Про професії», «Про вірування»; 3. «Про себе», «Про оточуючих», «Про толерантність», «Про інших». Відповідно до кожного опрацьовано літературу, збірку пам’яток Волинського краєзнавчого музею та залучено матеріали від представників партнерських установ і зацікавлених осіб.

Основною категорією відвідувачів Волинського краєзнавчого музею є здобувачі освіти, тому вони й стали базовою цільовою аудиторією проєкту. Для визначення їх потреб було створено фокус-групу, до якої увійшли: студенти дизайнери, які створювали візуальний контент; студенти-музейники, котрі робили відео з роздумами на тему «Хто для них свій/чужий?»; викладачі закладів дошкільної освіти та неформальної освіти, котрі разом із вихованцями реалізовували художніми засобами ідею «Патріотизм очима дитини».

Реалізація виставки потребувала залучення партнерів та комунікації з ними. Зокрема, демонструвалися матеріали з фондів Волинського регіонального музею українського війська та військової техніки, а також цінні родинні артефакти надані Володимиром Перчуком та Анатолієм Кравцем. За їх допомогою були розкриті теми «Про державу», «Про патріотизм», «Про ворога», «Про професії». Особливе захоплення серед відвідувачів цього блоку викликали образи воїнів-захисників. Колаборація з Волинською Православною Богословською Академією дозволила познайомитися з професією священика та сприйняття його в традиційному і сучасному суспільстві. Майстер народної творчості Дмитро Березюк поділився своєю родинною історією про діда-скрипаля та надав традиційні музичні інструменти для експонування. Людмила Пінчук, Ірина Самойліч та Марія Філонюк допомогли у формуванні блоку, присвяченого самовираженню за допомогою одягу. Олена Сенів разом із вихованцями художньої студії «Чарівний пензлик» та Луцького закладу дошкільної освіти № 41 «Берегиня» візуалізували тематичний блок, який розкривав ідею «Патріотизм очима дитини», через малюнки та відеоряд, процесу їх створення. Візуальний контент розробили здобувачі вищої освіти кафедри дизайну Волинського національного університету ім. Лесі Українки Вікторія Волосюк, Артур Зизюк, Станіслав Борейчук під керівництвом викладачки-менторки Марії Назарчук. Ними створено п’ять банерів та вісім супровідних текстів.

На банерах-колажах відображалися згруповані за темами світлини з колекції Волинського краєзнавчого музею, що стало можливим завдяки їх оцифруванню та збільшенню для комфортного огляду. Банери та супровідні тексти були об’єднанні спільною стилістикою і мали заголовки: «Професії», «Уявлення», «Церква», «Уніформа». Для текстів було використано луцький шрифт. Окремо розміщена інформація про мету виставки та організаторів.

Виставковий простір був поділений на тематичні зони, де представлені оригінальні експонати. Для їх демонстрації використовувалися манекени, подіуми, підвісна система для візуального ряду. Для комфорту відвідувачів та можливості рефлекції забезпечено зону для відпочинку, діалогу чи роздумів. Окрім крісел-груш, були розміщені стільці та столик для малювання чи запису власних емоцій.

Експозиція починалася з блоку дитячих малюнків. Особливий інтерес у відвідувачів викликали зображення пса Патрона та літака «Мрія». Діти активно розповідали про блог пса Патрона, хто це і яка його місія, особливості та розміри літака «Мрія», і у такий спосіб торкалися питань російсько-української війни, ворогів і захисників, добра і зла.

Наступні блоки демонстрували традиційне вбрання українців; військові однострої; одяг із патріотичною символікою та національними героями; спортивне вбрання національних збірних. Тему доповнювали відеоролики про походження шевронів та їх особливості. Якщо дорослих відвідувачів у цьому розділі цікавила більше історія, унікальні предмети, то в дітей захоплення викликали складові військового вбрання, частими були питання: «Яка вага шолома?» та «Скільки коштують тактичні окуляри?». Варто зауважити, що цей блок мав інтерактивну складову, а саме власник форми з Третьої штурмової бригади дозволив одягати рукавиці юним відвідувачам.

Блок, присвячений професіям, включав демонстрацію одягу священнослужителя; предмети, що використовували народні музики; на банерах розкривалися окремі складові професій коваля та мельника. Зазначимо, що деякі професії сприймалися в соціумі як чужі, бо потребували особливих знань та вмінь. Їх представників наділяли надзвичайними здібностями, що викликало у суспільстві неоднозначне ставлення. У цьому контексті досить стійкою виявилась віра у магічну силу знахарів, ворожок, чаклунок і навіть екстрасенсів. Цю частину виставки підкріплено вирізками оголошень із популярних нині газет та журналів. Для урізноманітнення комунікації з відвідувачами їм пропонувалося пройти онлайн-вікторину, присвячену українським народним віруванням. Під час демонстрації цього блоку відбувалося активне обговорення теми, особливо дорослими відвідувачами, що базувалося на основі власного досвіду.

Один із розділів висвітлював питання сприйняття соціумом особистості через її зовнішній вигляд та право людини на самовираження. Особливе зацікавлення він викликав в учнів. Їм запропоновано створити модний look, самостійно обравши з корзин елементи вбрання та скомбінувавши його на манекенах. Із школярами також обговорювалися питання субкультур і проводилися онлайн-вікторини в Kahoot, присвячені гендерним і професійним стереотипам.

Однією з форм комунікації з відвідувачами виставки стала інтерактивна панель, що виконувала роль своєрідного «простору для діалогу». На ній розміщені відеозаписи з роздумами різних людей на тему того, що для них означає поняття «свій» і «чужий». У цих фрагментах звучали особисті історії, філософські міркування, соціальні спостереження, що створювали багатоголосий портрет сучасного суспільного відчуття межі між «нами» та «іншими». Автори виставки запрошували відвідувачів стати співтворцями контенту, запропонувавши охочим доповнити вже наявні відео власними міркуваннями. Таким чином, виставка не лише транслювала готові сенси, а й ставала живим майданчиком взаємодії, де кожен мав змогу внести свій голос у загальну розмову. Такий підхід сприяв глибшому зануренню у тему й формував відчуття особистої причетності до суспільного дискурсу.

Окрему увагу в комунікаційній стратегії виставки приділено взаємодії з дитячою аудиторією, адже важливою метою заходу стало не лише інформування, а й формування емоційного та пізнавального досвіду в наймолодших відвідувачів. Із цією метою розроблено спеціальну навчально-розважальну продукцію, покликану зацікавити дітей і зробити відвідини виставки інтерактивними та захопливими. Зокрема, діти отримували наліпки із зображеннями експонатів, що допомагали краще запам’ятовувати побачене та створювали елемент гри.

Особливою популярністю користувалася гра-квест у вигляді розгортки, на якій зображено предмети, що експонувалися у виставковому просторі, та визначити зайві/«чужі», які випадково потрапили в гру. Такий формат не лише стимулював увагу й спостережливість, а й перетворював процес відвідування на справжню пригоду. Цей підхід сприяв активному включенню дітей у виставковий контекст, допомагав формувати емоційний зв’язок з представленими темами та створював підґрунтя для подальшого зацікавлення культурою й історією.

Ще одним важливим інструментом комунікації з аудиторією стали інтерактивні екскурсії, зокрема із застосуванням методу театр-експромту. У рамках культурно-освітньої взаємодії було розроблено інтерактивний захід, який включав імпровізовану постановку «Сватання». Цей інтерактив мав на меті не лише розважити, а й поглибити розуміння традиційної культури через залучення до дії. У фокусі опинялося українське традиційне весілля як простір складної комунікації між двома родинами – процес, що вимагає порозуміння, емоційної відкритості й уміння домовлятися. Через ігрову форму учасники не просто спостерігали, а ставали активними учасниками сценарію, відчуваючи на собі, наскільки важливою

була і залишається культура спілкування та взаємоповаги в родинних та соціальних взаєминах. Театр-експромт «Сватання» підкреслював, що навіть у сучасному світі, попри зміни форм, потреба в діалозі та взаєморозумінні залишається ключовою – як для створення сім'ї, так і для побудови здорового суспільства. Цей формат був найбільш затребуваний у відвідувачів на противагу звичайним екскурсіям.

Для успіху виставкового проєкту важливу роль відіграє цифровий маркетинг. Упровадження цілеспрямованих онлайн-кампаній дозволяє охопити різновікову аудиторію, активізувати взаємодію з потенційними відвідувачами та значно розширити впізнаваність події. Наукові співробітники відділу етнографії не обмежилися традиційними формами інформування (запрошення, прес- та пострелізи), а створили промоційне відео для публікації у Facebook [8], а також систематично наповнювали Instagram-сторінку музею. Така стратегія орієнтування на різні соціальні платформи дала змогу ефективно комунікувати як з молодшою аудиторією (через Instagram), так і зі старшою (через Facebook). Онлайн-активність виявилася доволі продуктивною. Загальне охоплення онлайн-аудиторії складало 7475 осіб, що дозволяє говорити про високий рівень зацікавленості, особливо в порівнянні з іншими подіями музею, бо майже в три рази перевищує середній рівень охоплення подій подібного масштабу в музеї. Такий результат можна пов'язати як із цікавою тематикою, так і з активним партнерством із громадськими та культурними організаціями, які сприяли поширенню інформації.

Попри відсутність традиційних ЗМІ на відкритті, виставка здобула медійний резонанс через діджитал-комунікацію. Публікації про неї з'явилися на інтернет-ресурсі Район.Луцьк [2] та інформаційному агентстві «Волинські новини» [7]. В останньому випадку виставка згадувалася в контексті дня спільнодії: «Культура як складова української стійкості», у межах якого також проводилися театралізовані події та вікторини.

Результати офлайн-відвідуваності підтвердили ефективність обраної комунікаційної стратегії. Впродовж повних п'яти місяців роботи виставки (квітня–вересня 2024 р.), коли, зазвичай, спостерігається сезонне зниження інтересу, експозицію відвідали 2.864 особи, з яких 1664 – діти, 1200 – дорослі. Проведено 65 екскурсій. У порівнянні в іншій аналогічній залі за зазначений період змінилося три тематичні виставки, що охопили на 26% менше музейної аудиторії.

Виставка «Свій/Чужий. Історії про…» стала першим етнографічним проєктом музею, реалізованим крізь призму культурної антропології, де акцент був зміщений від показу пам'яток традиційної культури до осмислення соціокультурних процесів сучасності. Такий підхід суттєво розширив межі музейної комунікації та відкрив нові можливості для діалогу з аудиторією. І навіть після завершення виставкового проєкту, його значущість визнана 21 експертом та відзначена другим ступенем у Тринадцятій обласній рейтинговій акції «Музейна подія року на Волині–2024» [5].

Висновки та перспективи дослідження. Для реалізації виставкового проєкту «Свій/Чужий. Історії про…» використано кураторський підхід, що дозволило відійти від класичної практики створення музейних виставок та сформувати середовище для обговорення соціокультурних питань. Ідея та концепт передбачали можливість відвідувачам осмислити поняття «свого» і «чужого» у особистісному, локальному та національному контекстах. Вдале тематичне наповнення, інтерактивні форми взаємодії (театр-експромт, вікторини, квести), залучення дітей та сімейної аудиторії через ігрові технології, ефективне використання цифрового маркетингу (Facebook, Instagram, відеопромоція) в соціальних мережах – сприяли формуванню емоційного зв'язку з відвідувачами.

Перспективою дослідження є вивчення шляхів налагодження комунікації із засобами масової інформації для популяризації музейних подій.

Список використаної літератури:

1. Вербицька П. Еволюція образу «іншого» в європейських етнографічних музеях у контексті деколонізації. *Українська культура*: *минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб*. Рівне : РДГУ, 2024. Вип. 48. С. 334–340.

2. Двері у світ рефлексій: у Волинському краєзнавчому музеї презентують виставку «Свій/Чужий. Історії про…». URL: https://surl.li/kqjxeo (дата звернення: 20.05.2025).

3. Кармаз М., Гомотюк А., Писарчук О. Музейна педагогіка як форма презентації та актуалізації освітньо-культурної спадщини. *Наук. вісник Вінницької акад. безперервної освіти*. Серія «Педагогіка. Психологія», 2025. Вип. 7. С. 80–88.

4. Кураторський посібник / за редакцією О. Погребняк, Д. Чепурного, К. Яковленко. Київ : Ізоляція. Платформа культурних ініціатив, 2020. 160 с.

5. Підбито підсумки Тринадцятої обласної рейтингової акції «Музейна подія року на Волині – 2024». URL: https://pmu.in.ua/museum_pedagogics/na-volyni-2024/ (дата звернення: 20.05.2025).

6. Сучков Д., Красненко О. Інтерактивність та імерсійність сучасних культурних практик: аудиторія музею як співавтор. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*, 2025. № 1. С. 159–164.

7. Терапія мистецтвом: у Волинському краєзнавчому музеї піклувалися про ментальне здоров'я. URL: https://www.volynnews.com/news/all/terapiia-mystetstvom-u-volynskomu-krayeznavchomu-muzeyi-pikluvalysia-pro-mentalne-zdorovia/ (дата звернення: 20.05.2025).

8. У Волинському краєзнавчому музеї експонується захоплююча виставка «Свій/Чужий. Історії про…». URL: facebook.com/reel/381470094881971 (дата звернення: 20.05.2025).

9. Чибирак С. В., Мірошниченко-Гусак Л. А. Збереження, інтерпретація та популяризація музеями культурної спадщини (на прикладі Естонського національного музею). *Українська культура* : минуле*, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб.* Рівне : РДГУ, 2023. Вип. 47. С. 106–111.

References

1. Verbyts′ka P. Evolyutsiya formy «inshoho» v yevropeys′kykh etnohrafichnykh muzeyakh u konteksti dekolonizatsiyi. *Ukrayins'ka kul'tura*: *mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku : nauk. zb.* Rivne : RDHU, 2024. Vyp. 48. S. 334–340.

2. Dveri u svit refleksiy: u Volyns′komu krayeznavchomu muzeyi prezentuyut′ vystavku «Sviy/Chuzhyy. Istoriyi pro…». URL: https://surl.li/kqjxeo (data zvernennya: 20.05.2025).

3. Karmaz M., Homotyuk A., Pysarchuk O. Muzeyna pedahohika yak forma prezentatsiyi ta aktualizatsiyi osvitn′o-kul′turnoyi spadshchyny. *Naukovyy visnyk Vinnyts'koyi akademiyi bezperervnoyi osvity*. Seriya «Pedahohika. Psykholohiya», 2025. Vyp. 7. S. 80–88.

4. Kurators′kyy posibnyk / za red. Pohrebnyak, D. Chepurnoho, K. Yakovlenko. Kyyiv : Izolyatsiya. Platforma kul′turnykh initsiatyv, 2020. 160 s.

5. Pidsumky Trynadtsyatoyi oblasnoyi reytynhovoyi aktsiyi «Muzeyna podiya roku na Volyni – 2024». URL: https://pmu.in.ua/museum_pedagogics/na-volyni-2024/ (data zvernennya: 20.05.2025).

6. Suchkov D., Krasnenko O. Interaktyvnist′ ta imersiynist′ suchasnykh kul′turnykh praktyk: audytoriya muzeyu yak spivavtor. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv*, 2025. № 1. S. 159–164.

7. Terapiya mystetstvom: u Volyns′komu krayeznavchomu muzeyi pikluvalysya pro psykhichne zdorov″ya. URL: https://www.volynnews.com/news/all/terapiia-mystetstvom-u-volynskomu-krayeznavchomu-muzeyi-pikluvalysia-pro-mentalne-zdorovia/ (data zvernennya: 20.05.2025).

8. U Volyns′komu krayeznavchomu muzeyi eksponuyet′sya zakhoplyuyucha vystavka «Sviy/Chuzhyy. Istoriyi pro…». URL: https://www.facebook.com/reel/381470094881971 (data zvernennya: 20.05.2025).

9. Chybyrak S . V., Miroshnychenko-Husak L. A. Zberezhennya, interpretatsiya ta populyaryzatsiya muzeyamy kul′turnoyi spadshchyny (na prykladi Estons′koho natsional′noho muzeyu). *Ukrayins'ka kul'tura* : mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku : nauk. zb. Rivne : RDHU, 2023. Vyp. 47. S. 106–111.

EXHIBITION AS A FORM OF CULTURAL AND EDUCATIONAL INTERACTION WITH THE COMMUNITY : ON THE EXAMPLE OF THE PROJECT «OURS/OTHERS. STORIES ABOUT...»

Svitlana CHYBYRAK – Candidate of historical sciences, Associate professor, Associate Professor of the Department of Museum Studies, Monument Studies and information and analytical activities Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk,
Liudmyla MIROSHNYCHENKO-HUSAK – Candidate of historical sciences, head of the scientific and exposition department of ethnography and folk crafts of Volyn, Volyn Museum of Local Lore, Lutsk

The article examines the experience of implementing a museum exhibition in the contemporary cultural space, which demonstrates a departure from traditional approaches to displaying monuments to the formation of a space for visitor/museum environment interaction. The article analyzes the exhibition project «Own/Stranger. Stories about...», implemented by the Volyn Museum of Local Lore, is analyzed as an example of the latest curatorial approach that creates a space for dialogue, self-expression, and reflection through the involvement of personal narratives, interactive forms of communication, and digital technologies.

Key words: exhibition, cultural and educational interaction, curatorial approach, museum audience.

DC 069.62:[069.5:908(477.82)

EXHIBITION AS A FORM OF CULTURAL AND EDUCATIONAL INTERACTION WITH THE COMMUNITY : ON THE EXAMPLE OF THE PROJECT «OURS/OTHERS. STORIES ABOUT...»

Svitlana CHYBYRAK – Candidate of historical sciences, Associate professor, Associate Professor of the Department of Museum Studies, Monument Studie and information and analytical activities Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk,
Liudmyla MIROSHNYCHENKO-HUSAK – Candidate of historical sciences, head of the scientific and exposition department of ethnography and folk crafts of Volyn, Volyn Museum of Local Lore, Lutsk

The article analyzes the changing role of museum exhibitions in modern society – from the traditional way of displaying collections to an interactive platform for cultural and educational interaction. The authors emphasize the growing importance of emotional experience, personal narratives, and audience involvement in the process of cognition and comprehension of socio-cultural concepts. The challenges faced by curators in meeting the needs of multi-age, socially and culturally heterogeneous groups of visitors are outlined. In this context, the experience of implementing the exhibition project «Ours/Stranger's. Stories about...» by the Volyn Museum of Local Lore as an example of a curatorial approach: from idea to implementation. The project was aimed at creating an open space for dialogue, reflection, and identification through the understanding of the concepts of «friend» and «foe» in different contexts: local, national, and

personal dimensions. Through the use of interactive methods (improv theater, quests, quizzes, game elements for groups of children, families, and individual visitors), as well as the active use of digital communications (social media, video promotion), the project contributed to a deeper emotional engagement of visitors. The study confirms the potential of a museum exhibition as an important tool for cultural dialogue and civic participation.

Key words: exhibition, cultural and educational interaction, curatorial approach, museum audience.

Стаття надійшла до редакції 5.04.2025
Отримано після доопрацювання 15.04.2025
Прийнято до друку 18.04.2025

УДК 002:81'33:005.332.2(045)

ДОКУМЕНТНА ЛІНГВІСТИКА ЯК ТЕОРЕТИКО-ПРИКЛАДНА ДИСЦИПЛІНА : СУЧАСНИЙ СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Лідія ПРОКОПОВИЧ – кандидат філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри філологічних дисциплін та соціальних комунікацій,
Мукачівський державний університет, м. Мукачево
https://orcid.org/0000-0002-4882-5322
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.1008
tubek25@gmail.com

Документна лінгвістика є міждисциплінарною науковою дисципліною, що поєднує принципи лінгвістики, документознавства та інформаційних наук для комплексного аналізу мовних, структурних і функціональних особливостей документів. У статті здійснено ґрунтовне дослідження теоретичних засад дисципліни, які охоплюють концепції тексту документа, мовної стандартизації та семантичної структури, що дозволяють розглядати документ як лінгвістичний і соціальний феномен. Проаналізовано методологічні основи, зокрема лінгвістичний, семіотичний, прагматичний і контент-аналіз, а також сучасні технології обробки текстів, такі як корпусна лінгвістика та методи штучного інтелекту. Особливу увагу приділено прикладним аспектам документної лінгвістики, які знаходять застосування в діловодстві, архівній справі, юриспруденції та інформаційних системах. Досліджено роль мовної стандартизації у формуванні уніфікованих текстів, що забезпечують точність, зрозумілість і ефективність комунікації в організаційно-управлінських процесах. Висвітлено вплив цифровізації на розвиток дисципліни, зокрема через автоматизацію документообігу, створення електронних документів і використання інтелектуальних систем. Окремо розглянуто виклики глобалізації, пов’язані з обробкою багатомовних документів, а також необхідність адаптації до швидких технологічних змін. Стаття підкреслює значення документної лінгвістики для вдосконалення інформаційної комунікації в глобальному інформаційному суспільстві та окреслює перспективи її розвитку, зокрема інтеграцію з технологіями штучного інтелекту, розробку міжнародних стандартів для документів і поглиблення міждисциплінарних досліджень. Запропоновано рекомендації для подальших досліджень, які стосуються вдосконалення методів аналізу багатомовних текстів, збереження контекстуальної інформації в автоматизованих системах і розробки етичних принципів використання технологій.

Ключові слова: документна лінгвістика, мовна стандартизація, текст документа, діловодство, цифровізація, інформаційні технології, міждисциплінарність.

Актуальність проблеми. Документна лінгвістика, як міждисциплінарна галузь, що поєднує лінгвістику, документознавство та інформаційні науки, набуває особливого значення в умовах сучасного інформаційного суспільства. Актуальність дослідження цієї дисципліни зумовлена низкою об’єктивних факторів, що відображають потреби сьогодення та виклики глобалізованого світу.

По-перше, зростання обсягів документообігу в державному управлінні, бізнесі, юриспруденції та інших сферах вимагає чіткої мовної стандартизації для забезпечення точності, зрозумілості та доступності інформації. Документи, як основні носії інформації, відіграють ключову роль у фіксації управлінських рішень, правових норм і соціальних взаємодій. Недостатня увага до мовних особливостей документів може призводити до двозначностей, помилок або неефективної комунікації, що підкреслює необхідність поглибленого вивчення їхньої лінгвістичної природи.

По-друге, цифровізація та впровадження інформаційних технологій трансформують традиційні підходи до створення, обробки та зберігання документів. Електронні документи, автоматизовані системи документообігу та технології штучного інтелекту, такі як обробка природної мови (NLP), потребують нових методів аналізу текстів, які враховують їхні мовні, структурні та функціональні особливості. Документна лінгвістика пропонує теоретичні та прикладні інструменти для вирішення цих завдань, що робить її дослідження надзвичайно актуальним.

По-третє, глобалізація та багатомовність створюють додаткові виклики для уніфікації документів

© Прокопович Л., 2025 р.

у міжнародному контексті. Зростання обсягів транскордонної комунікації вимагає розробки стандартизованих мовних норм, які забезпечуватимуть зрозумілість документів у різних культурних і правових системах. Документна лінгвістика відіграє важливу роль у формуванні таких норм, сприяючи гармонізації інформаційних процесів.

По-четверте, міждисциплінарний характер документної лінгвістики дозволяє інтегрувати її з іншими науками, такими як когнітивні науки, соціологія та інформаційний менеджмент. Це відкриває перспективи для дослідження документів як інструментів соціальної взаємодії та носіїв культурних цінностей, що є особливо важливим у контексті швидких соціальних і технологічних змін.

Таким чином, актуальність дослідження документної лінгвістики полягає у її здатності відповідати на сучасні виклики інформаційного суспільства, забезпечуючи ефективну комунікацію, уніфікацію документів і адаптацію до цифрових технологій. Вивчення цієї дисципліни сприяє не лише розвитку теоретичних засад лінгвістики, але й практичному вдосконаленню систем документообігу, що має значення для різних сфер суспільного життя.

Документна лінгвістика, як наукова дисципліна, виникла на перетині лінгвістики, документознавства та інформаційних наук, відповідаючи на потреби сучасного інформаційного суспільства, де документи є основним інструментом фіксації, передачі та збереження інформації. Актуальність теми зумовлена зростанням обсягів документообігу, ускладненням інформаційних систем і необхідністю уніфікації мовних засобів для забезпечення точності, зрозумілості та доступності документів. Як зазначає О. Кушнір, документ «не лише носій інформації, але й інструмент соціальної взаємодії, що потребує чіткої мовної регламентації» [4; 45]. Ця думка підкреслює міждисциплінарний характер документної лінгвістики, яка поєднує теоретичні засади лінгвістичного аналізу з практичними потребами документообігу.

Метою статті є комплексний аналіз документної лінгвістики як теоретико-прикладної дисципліни, що інтегрує лінгвістичні методи з вимогами інформаційного менеджменту. *Завдання дослідження* включають: визначення місця документної лінгвістики в системі наук, аналіз її теоретичних і методологічних основ, оцінку прикладного потенціалу в різних сферах, а також окреслення перспектив розвитку в умовах цифровізації та глобалізації.

Огляд останніх публікацій. Теоретичні основи документної лінгвістики формуються на основі синтезу концепцій лінгвістики тексту, семіотики, прагматики та документознавства. Об’єктом дослідження є текст документа, який характеризується специфічними мовними, структурними та функціональними ознаками. За визначенням Н. Шведової, «документ є текстом, що виконує соціально-регулятивну функцію і підпорядковується чітким нормам мовної стандартизації» [10; 112]. До ключових теоретичних концепцій дисципліни належать:

- Текст документа як одиниця аналізу, що поєднує лінгвістичні (лексика, синтаксис) і позалінгвістичні (контекст, функція) елементи.

- Мовна стандартизація, що забезпечує одноманітність і зрозумілість документів шляхом використання уніфікованих формулювань і структур.

- Семантична структура, що визначає логіку викладу інформації та її відповідність комунікативним цілям.

Ці концепції дозволяють розглядати документ не лише як лінгвістичний феномен, але й як елемент інформаційної системи, що функціонує в організаційно-управлінському контексті. Наприклад, офіційно-ділові документи, такі як накази чи договори, мають чітко визначену структуру, що полегшує їх обробку та інтерпретацію.

Методологічні засади документної лінгвістики базуються на комплексному підході до аналізу текстів. Основними методами є:

- Лінгвістичний аналіз, спрямований на вивчення лексичних, граматичних і стилістичних особливостей документів. Наприклад, у ділових текстах переважають номінативні конструкції та терміни, що забезпечують точність викладу [1; 78].

- Семіотичний аналіз, який розглядає документ як знак у системі соціальної комунікації.

- Прагматичний аналіз, що фокусується на комунікативних цілях документа та його впливі на адресата.

- Контент-аналіз, який застосовується для виявлення ключових тем і структур у великих масивах документів.

Ці методи доповнюються сучасними технологіями, такими як автоматизована обробка текстів (NLP) і корпусна лінгвістика, що дозволяють аналізувати великі обсяги даних. Наприклад, корпусний аналіз текстів договорів може виявити найпоширеніші формулювання, що сприяє розробці шаблонів документів [8; 25].

Документна лінгвістика як наукова дисципліна продовжує розвиватися, відповідаючи на потреби сучасного інформаційного суспільства, де документи відіграють ключову роль у забезпеченні комунікації, управлінні та збереженні знань. Її міждисциплінарний характер дозволяє синтезувати підходи різних наук, що сприяє глибшому розумінню документів як складних текстових і соціальних феноменів.

У межах теоретичних основ документної лінгвістики особливу увагу приділено розвитку концепції тексту документа як основної одиниці аналізу. Текст документа не лише передає інформацію, але й виконує регулятивну, комунікативну та соціальну функції. Як зазначає Л. Іванова, «документ є продуктом мовної діяльності, що відображає соціокультурні норми та організаційні контексти» [2; 89]. Ця ідея підкреслює необхідність аналізу документів у контексті їхнього функціонального призначення, що включає не лише лінгвістичні, але й прагматичні та культурні аспекти. Наприклад, структура офіційного листа чи нормативного акта відображає не лише мовні норми, але й ієрархію соціальних відносин у певній інституції. Крім того, документна лінгвістика активно взаємодіє з теорією дискурсу, що дозволяє розглядати документи як елементи ширшої комунікативної системи. Дискурс-аналіз, застосований до документів, виявляє, як мовні засоби формують авторитетність, нейтральність або переконливість тексту, що є особливо важливим у юридичних і управлінських текстах [3; 123].

Методологічні засади документної лінгвістики ґрунтуються на комплексному підході, який поєднує традиційні лінгвістичні методи з інноваційними технологіями. До традиційних методів належать аналіз лексики, синтаксису та стилістики, які дозволяють виявити особливості офіційно-ділового стилю. Наприклад, використання номінативних конструкцій і термінологічної лексики в договорах забезпечує їхню точність і однозначність [1; 78]. Водночас сучасні методи, такі як автоматизований контент-аналіз і машинне навчання, відкривають нові можливості для обробки великих масивів документів. Корпусна лінгвістика, зокрема, дозволяє створювати бази текстових даних, що використовуються для виявлення типових мовних патернів. Наприклад, аналіз корпусу адміністративних документів може показати які формулювання є найбільш уживаними в певному типі наказів, що сприяє стандартизації [5; 56]. Крім того, методи семіотичного аналізу допомагають розглядати документ як знак, що несе не лише інформаційне, але й символічне навантаження. Наприклад, підпис на документі є не лише юридичним елементом, але й символом авторитету [7; 101].

Прикладні аспекти документної лінгвістики демонструють її універсальність і практичну цінність. У діловодстві дисципліна сприяє розробці шаблонів документів, що оптимізують робочі процеси. Наприклад, уніфіковані форми звітів або листів зменшують час на їх підготовку та знижують ризик помилок. В архівній справі документна лінгвістика допомагає створювати ефективні системи класифікації, засновані на мовних ознаках. Наприклад, аналіз ключових слів у текстах дозволяє автоматизувати категоризацію архівних матеріалів [8; 65]. У юриспруденції лінгвістичний аналіз текстів договорів чи законів допомагає виявляти потенційні двозначності, що можуть спричинити правові спори. Наприклад, неточне формулювання умов у контракті може призвести до різних інтерпретацій, що підкреслює важливість чіткої мовної регламентації [9; 34]. У сфері інформаційних технологій документна лінгвістика застосовується для розробки систем автоматичної обробки текстів. Наприклад, алгоритми вилучення ключової інформації з документів використовуються в електронних системах документообігу, що підвищує їхню ефективність [6; 45]. Цифровізація також сприяє розвитку електронних документів, які потребують нових стандартів мовної структури та форматування, щоб забезпечити їхню сумісність у різних системах.

Перспективи розвитку документної лінгвістики тісно пов’язані з технологічними та соціальними змінами. Інтеграція зі штучним інтелектом відкриває можливості для створення інтелектуальних систем, здатних не лише обробляти, але й генерувати документи. Наприклад, системи автоматичного створення звітів на основі введених даних уже застосовуються в бізнесі та державному управлінні [3; 130]. Глобалізація вимагає розробки уніфікованих стандартів для багатомовних документів, що забезпечуватимуть їхню зрозумілість у різних культурних контекстах. Це особливо актуально для міжнародних організацій, де документи мають відповідати різним правовим і мовним нормам [6; 95]. Міждисциплінарні дослідження, що поєднують документну лінгвістику з когнітивними науками, дозволяють вивчати, як мовні структури документів впливають на сприйняття інформації користувачами. Наприклад, дослідження когнітивного навантаження при читанні складних юридичних текстів може сприяти спрощенню їхньої структури [7; 108]. Водночас дисципліна стикається з викликами, такими як потреба в етичних стандартах для автоматизованих систем, які можуть втрачати контекстуальну інформацію, та необхідність підготовки фахівців із міждисциплінарними компетенціями.

Прикладні аспекти документної лінгвістики охоплюють широкий спектр сфер, зокрема діловодство, архівну справу, юриспруденцію та інформаційні технології. У діловодстві дисципліна сприяє розробці стандартизованих форм документів, що підвищує ефективність документообігу. Наприклад,

уніфіковані шаблони листів чи звітів зменшують час на їх підготовку та мінімізують ризик помилок. В архівній справі документна лінгвістика допомагає класифікувати документи за мовними ознаками, що полегшує їх пошук і збереження. У юридичній практиці аналіз мовних особливостей договорів чи нормативних актів дозволяє виявити двозначності, що можуть призвести до правових спорів [9; 34].

Цифровізація суттєво розширила прикладний потенціал документної лінгвістики. Електронні документи, бази даних і системи автоматизованого документообігу потребують нових підходів до аналізу текстів. Наприклад, технології штучного інтелекту, такі як машинне навчання, використовуються для автоматичного категоризації документів чи виявлення ключових елементів тексту. Водночас цифровізація створює виклики, пов'язані з обробкою багатомовних документів і забезпеченням їхньої сумісності в міжнародних системах.

Перспективи розвитку документної лінгвістики пов'язані з кількома ключовими напрямами. По-перше, інтеграція з технологіями штучного інтелекту відкриває можливості для автоматизації аналізу текстів, створення інтелектуальних систем документообігу та перекладу документів. По-друге, глобалізація вимагає розробки уніфікованих стандартів для багатомовних документів, що забезпечуватимуть їхню зрозумілість у різних культурних контекстах. По-третє, зростає значення міждисциплінарних досліджень, які поєднують документну лінгвістику з когнітивними науками, соціологією та інформаційним менеджментом.

Виклики розвитку дисципліни включають проблему адаптації до швидких технологічних змін, необхідність підготовки фахівців із міждисциплінарними компетенціями та забезпечення етичних стандартів у використанні автоматизованих систем. Наприклад, автоматична обробка текстів може призводити до втрати контекстуальної інформації, що вимагає вдосконалення алгоритмів [9; 40].

Висновки. Тож можна констатувати, що документна лінгвістика є динамічною теоретико-прикладною дисципліною, яка відіграє важливу роль у забезпеченні ефективної комунікації в інформаційному суспільстві. Її теоретичні засади ґрунтуються на синтезі лінгвістичних і інформаційних підходів, а прикладний потенціал охоплює діловодство, архівну справу, юриспруденцію та цифрові технології. Перспективи розвитку пов'язані з інтеграцією зі штучним інтелектом, уніфікацією стандартів і міждисциплінарними дослідженнями. Подальші дослідження мають зосередитися на вдосконаленні методів аналізу багатомовних документів і розробці етичних принципів використання автоматизованих систем.

Документна лінгвістика утвердилася як міждисциплінарна наукова дисципліна, що інтегрує теоретичні засади лінгвістики, документознавства та інформаційних наук для комплексного аналізу текстів документів. Її значення в сучасному інформаційному суспільстві зумовлене зростанням ролі документів як інструментів комунікації, управління та збереження знань. Теоретичні основи дисципліни базуються на концепціях тексту документа, мовної стандартизації та семантичної структури, які дозволяють розглядати документ як складний лінгвістичний і соціальний феномен. Методологічний апарат документної лінгвістики включає лінгвістичний, семіотичний, прагматичний і контент-аналіз, доповнені сучасними технологіями обробки текстів, такими як корпусна лінгвістика та методи штучного інтелекту.

Прикладний потенціал документної лінгвістики охоплює діловодство, архівну справу, юриспруденцію та інформаційні технології. У діловодстві дисципліна сприяє уніфікації документів, підвищуючи ефективність документообігу. В архівній справі вона полегшує класифікацію та пошук документів за мовними ознаками. У юридичній практиці аналіз мовних особливостей текстів допомагає уникати двозначностей, що мають правові наслідки. Цифровізація відкриває нові можливості для дисципліни, зокрема через автоматизацію обробки текстів і створення інтелектуальних систем документообігу, але водночас ставить виклики, пов'язані з обробкою багатомовних документів і збереженням контекстуальної інформації.

Перспективи розвитку документної лінгвістики пов'язані з інтеграцією зі штучним інтелектом, розробкою міжнародних стандартів для багатомовних документів і поглибленням міждисциплінарних досліджень. Глобалізація та зростання обсягів інформаційних потоків вимагають уніфікованих підходів до створення та аналізу документів, що будуть зрозумілими в різних культурних і мовних контекстах. Водночас дисципліна стикається з викликами, такими як необхідність адаптації до швидких технологічних змін, підготовка фахівців із міждисциплінарними компетенціями та забезпечення етичних стандартів у використанні автоматизованих систем.

Для подальшого розвитку документної лінгвістики рекомендуються дослідження в таких напрямах: вдосконалення методів аналізу багатомовних документів, розробка алгоритмів для збереження контекстуальної інформації в автоматизованих системах, а також вивчення впливу культурних і соціальних факторів на мовну стандартизацію документів. Дисципліна має значний

потенціал для зміцнення своєї позиції в системі наук, сприяючи підвищенню ефективності інформаційної комунікації в глобальному контексті.

Список використаної літератури

1. Глущик С. В. Сучасні ділові папери : навч. посіб. / 5-те вид., доп. Київ : А.С.К., 2018. 400 с.
2. Іванова Л. М. Документ як об'єкт лінгвістичного аналізу : монографія. Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2021. 180 с.
3. Кравець Т. О. Дискурс-аналіз офіційних документів: теорія і практика. *Філологічні студії*. 2020. № 4. С. 120–135.
4. Кушнір О. П. Документна лінгвістика: теоретичні засади та практичні аспекти : монографія. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2020. 245 с.
5. Литвиненко О. С. Корпусна лінгвістика в аналізі документів. *Інформаційні технології та суспільство*. 2023. № 2. С. 50–60.
6. Марченко Н. П. Автоматизація обробки документів: лінгвістичні підходи. *Сучасні інформаційні системи*, 2022. № 1. С. 40–50.
7. Петренко І. В. Семіотичні аспекти документної комунікації. *Вісник Львів. ун-ту. Серія: Журналістика*. 2021. № 3. С. 95–110.
8. Пономаренко Л. А. Лінгвістичний аналіз текстів документів в умовах цифровізації. *Наук. зап. Серія: Інформаційні технології*, 2021. № 3. С. 25–30.
9. Сидоренко В. М. Документознавство і лінгвістика: точки перетину. *Архіви України*, 2022. № 1. С. 30–45.
10. Шведова Н. Ю. Мовні особливості офіційних документів. *Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Серія: Філологія*. 2019. № 2. С. 110–115.

Reference

1. Hlushchyk S. V. Suchasni dilovi papery : navch. posib. / 5-te vyd., dop. Kyiv : A.S.K., 2018. 400 s.
2. Ivanova L. M. Dokument yak obiekt linhvistychnoho analizu : monohrafiia. Kharkiv : KhNU im. V. N. Karazina, 2021. 180 s.
3. Kravets T. O. Dyskurs-analiz ofitsiinykh dokumentiv: teoriia i praktyka. Filolohichni studii. 2020. № 4. S. 120–135.
4. Kushnir O. P. Dokumentna linhvistyka: teoretychni zasady ta praktychni aspekty : monohrafiia. Kyiv : VPTs «Kyivskyi universytet», 2020. 245 s.
5. Lytvynenko O. S. Korpusna linhvistyka v analizi dokumentiv. Informatsiini tekhnolohii ta suspilstvo. 2023. № 2. S. 50–60.
6. Marchenko N. P. Avtomatyzatsiia obrobky dokumentiv: linhvistychni pidkhody. Suchasni informatsiini systemy, 2022. № 1. S. 40–50.
7. Petrenko I. V. Semiotychni aspekty dokumentnoi komunikatsii. Visnyk Lviv. un-tu. Seriia: Zhurnalistyka. 2021. № 3. S. 95–110.
8. Ponomarenko L. A. Linhvistychnyi analiz tekstiv dokumentiv v umovakh tsyfrovizatsii. Nauk. zap. Seriia: Informatsiini tekhnolohii, 2021. № 3. S. 25–30.
9. Sydorenko V. M. Dokumentoznavstvo i linhvistyka: tochky peretynu. Arkhivy Ukrainy, 2022. № 1. S. 30–45.
10. Shvedova N. Yu. Movni osoblyvosti ofitsiinykh dokumentiv. Visnyk Kyiv. nats. un-tu im. T. Shevchenka. Seriia: Filolohiia. 2019. № 2. S. 110–115.

UDC 002:81'33:005.332.2(045)

DOCUMENTARY LINGUISTICS AS A THEORETICAL AND APPLIED DISCIPLINE : CURRENT STATE AND DEVELOPMENT PROSPECTS

Lidiya PROKOPOVYCH – candidate of philological sciences, associate professor, head of the department of philological disciplines and social communications, Mukachevo State University, Mukachevo,

Documentary linguistics is an interdisciplinary scientific field that integrates principles of linguistics, document science, and information sciences to provide a comprehensive analysis of the linguistic, structural, and functional characteristics of documents. This article offers an in-depth exploration of the theoretical foundations of the discipline, encompassing concepts such as document text, linguistic standardization, and semantic structure, which enable the consideration of documents as both linguistic and social phenomena. It analyzes the methodological frameworks, including linguistic, semiotic, pragmatic, and content analysis, alongside modern text processing technologies such as corpus linguistics and artificial intelligence methods.

Particular emphasis is placed on the practical applications of documentary linguistics, which span records management, archival practices, jurisprudence, and information systems. The study examines the role of linguistic standardization in creating unified texts that ensure accuracy, clarity, and efficiency in organizational and managerial communication. The impact of digitalization on the discipline's development is thoroughly explored, highlighting advancements in automated records management, the creation of electronic documents, and the use of intelligent systems.

The article also addresses the challenges of globalization, particularly those related to processing multilingual documents, and the need to adapt to rapid technological changes. It underscores the critical role of documentary linguistics in enhancing information communication within the global information society and outlines its future prospects, including

integration with artificial intelligence technologies, the development of international document standards, and the advancement of interdisciplinary research. Recommendations for future research include improving methods for analyzing multilingual texts, preserving contextual information in automated systems, and establishing ethical principles for technology use. The article is intended for researchers, educators, graduate students, and practitioners interested in interdisciplinary approaches to document analysis and their significance in contemporary information processes.

Key words: documentary linguistics, linguistic standardization, document text, records management, digitalization, information technologies, interdisciplinarity.

Стаття надійшла до редакції 5.04.2025
Отримано після доопрацювання 15.04.2025
Прийнято до друку 18.04.2025

УДК 37.062:316.77:316.47(045)

ТЕОРЕТИЧНІ ПАРАДИГМИ КОМУНІКАЦІЇ : МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ВИМІР КОМУНІКАТИВІСТИКИ

Алла МОРГУН – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філологічних дисциплін та соціальних комунікацій, Мукачівський державний університет, м. Мукачево
https://orcid.org/0000-0002-4434-4919
http://doi.org/10.35619/ucpmk.50.1009
gf@mail.msu.edu.ua

Комунікативістика як міждисциплінарна дисципліна інтегрує методи лінгвістики, соціології, психології, філософії та інформаційних наук для дослідження складних комунікативних процесів. У статті аналізуються основні теоретичні парадигми комунікації – інформаційна, інтеракційна, семіотична, критична та системна – з акцентом на їхню еволюцію, методологічні засади та вплив на сучасні комунікативні практики. Особлива увага приділяється ролі цифрових технологій, глобалізації та міжкультурної комунікації у трансформації цих парадигм. Висвітлюються виклики інформаційної нерівності, дезінформації та етичних аспектів автоматизованих систем. Стаття підкреслює значення міждисциплінарного підходу для адаптації комунікативістики до реалій інформаційного суспільства та пропонує напрями для подальших досліджень, зокрема вдосконалення методів аналізу цифрових і міжкультурних комунікацій. Адресована науковцям, викладачам і практикам, які цікавляться комунікативними процесами та їх міждисциплінарним вивченням.

Ключові слова: комунікативістика, теоретичні парадигми, міждисциплінарність, інформаційна парадигма, інтеракційна парадигма, семіотична парадигма, критична парадигма, системна парадигма, цифровізація, глобалізація.

Комунікативістика як наукова дисципліна, що досліджує процеси передачі, сприйняття, обробки та інтерпретації інформації, посідає унікальне місце в системі сучасних гуманітарних, соціальних і технічних наук, оскільки комунікація є фундаментальною основою суспільної взаємодії. Її значення в сучасному світі важко переоцінити, адже комунікативні процеси пронизують усі сфери життя – від міжособистісних контактів і ділових переговорів до функціонування глобальних медіа, цифрових платформ і міжнародних організацій. У контексті стрімких соціальних, технологічних і культурних трансформацій, що характеризують інформаційне суспільство, теоретичне осмислення комунікації набуває виняткової актуальності. Теоретичні парадигми комунікації – інформаційна, інтеракційна, семіотична, критична та системна – слугують концептуальними рамками, що дозволяють не лише аналізувати різноманітні аспекти комунікативних феноменів, але й інтегрувати методи лінгвістики, соціології, психології, філософії, антропології, когнітивних наук та інформаційних технологій. Міждисциплінарний вимір комунікативістики забезпечує її гнучкість і здатність адаптуватися до нових викликів, пов'язаних із цифровізацією, глобалізацією, інформаційною нерівністю та етичними дилемами використання автоматизованих систем. У сучасних умовах, коли комунікація виступає не лише інструментом обміну інформацією, але й механізмом формування соціальних, культурних, політичних і економічних реалій, поглиблене вивчення її теоретичних основ є необхідною умовою для розвитку науки та суспільства.

Актуальність дослідження теоретичних парадигм комунікації зумовлена низкою об'єктивних факторів, які відображають сучасні виклики та потреби інформаційного суспільства. По-перше, стрімкий розвиток цифрових технологій кардинально змінює природу комунікативних процесів. Соціальні мережі, алгоритми персоналізації контенту, штучний інтелект і автоматизовані системи обробки даних створюють нові формати взаємодії, які не враховувалися традиційними моделями комунікації. Наприклад, феномен «інформаційних бульбашок», коли користувачі отримують лише той контент, який відповідає їхнім попереднім уподобанням, впливає на сприйняття інформації та суспільну поляризацію. Це вимагає перегляду інформаційної парадигми, яка зосереджувалася на технічних аспектах передачі даних, і включення соціальних, психологічних і культурних чинників до аналізу. По-друге, глобалізація

© Моргун А., 2025 р.

та зростання міжкультурних контактів актуалізують проблему уніфікації комунікативних стандартів і врахування культурної різноманітності. У міжнародних організаціях, таких як ООН чи транснаціональні корпорації, ефективна комунікація залежить від адаптації текстів і повідомлень до різних мовних і культурних контекстів, що підкреслює важливість семіотичних і міжкультурних досліджень. По-третє, зростання інформаційної нерівності та поширення дезінформації в цифрових медіа створюють серйозні виклики для суспільства. Критична парадигма, яка аналізує владні структури та ідеологічні механізми в комунікативних процесах, стає незамінним інструментом для деконструкції маніпулятивних практик і захисту інформаційного простору. По-четверте, міждисциплінарний характер комунікативістики відкриває нові можливості для інтеграції з когнітивними науками, нейролінгвістикою та інформаційними технологіями. Наприклад, дослідження впливу комунікативних стратегій на когнітивні процеси, такі як сприйняття новин чи прийняття рішень, може сприяти розробці ефективніших інформаційних кампаній. По-п’яте, етичні аспекти використання автоматизованих комунікативних систем, таких як чат-боти чи алгоритми модерації контенту, стають дедалі актуальнішими в умовах зростання їхньої ролі в повсякденному житті. Вивчення цих питань вимагає поєднання філософських, соціологічних і технічних підходів, що підкреслює міждисциплінарну природу комунікативістики.

Ще одним важливим аспектом актуальності є потреба в адаптації теоретичних парадигм до нових соціальних реалій, таких як зростання популізму, поляризація суспільної думки та зміна ролі медіа. Критичний аналіз медіа-дискурсів, наприклад, дозволяє виявити як політичні наративи формують суспільну свідомість, що є особливо важливим у контексті виборчих кампаній чи суспільних криз. Водночас системна парадигма, що розглядає комунікацію як елемент складної соціальної системи, допомагає зрозуміти як інформаційні потоки впливають на стабільність суспільних інститутів. Наприклад, аналіз поширення інформації в соціальних мережах під час пандемій показує як комунікативні мережі можуть як сприяти, так і перешкоджати ефективному управлінню кризами. Крім того, зростання ролі невербальної комунікації в цифрових середовищах, таких як використання емодзі чи мемів, вимагає розвитку нових методів аналізу, що поєднують семіотику, психологію та культурологію.

Актуальність дослідження також пов’язана з необхідністю підготовки фахівців, здатних працювати в міждисциплінарному середовищі. Сучасні комунікативні виклики, такі як боротьба з дезінформацією чи розробка стратегій міжкультурної комунікації, потребують поєднання знань із різних дисциплін, що робить комунікативістику однією з ключових освітніх і дослідницьких сфер. У цьому контексті теоретичні парадигми комунікації слугують не лише науковими моделями, але й практичними інструментами для вирішення реальних проблем, таких як підвищення медіаграмотності, оптимізація інформаційних потоків чи вдосконалення комунікативних стратегій у бізнесі та державному управлінні.

Метою статті є комплексний аналіз теоретичних парадигм комунікації – інформаційної, інтеракційної, семіотичної, критичної та системної – з акцентом на їхній міждисциплінарний вимір і значення для сучасних комунікативних практик. Завдання дослідження включають: визначення концептуальних засад кожної парадигми, оцінку їхньої методологічної цінності для аналізу комунікативних феноменів, дослідження їхнього прикладного потенціалу в різних сферах суспільного життя, аналіз впливу цифровізації та глобалізації на еволюцію парадигм, а також окреслення перспектив розвитку комунікативістики в умовах швидких технологічних і соціальних змін. Стаття спрямована на поглиблення теоретичного розуміння комунікативних процесів, сприяння розвитку міждисциплінарних підходів до їх вивчення та надання рекомендацій для практичного застосування в медіа, освіті, управлінні та інших сферах.

Комунікативістика як наукова дисципліна, що вивчає процеси передачі, сприйняття та інтерпретації інформації, формується на перетині лінгвістики, соціології, психології, філософії, антропології та інформаційних наук. Її міждисциплінарний характер зумовлений складністю комунікативних феноменів, які неможливо дослідити в межах однієї наукової парадигми. Теоретичні парадигми комунікації – інформаційна, інтеракційна, семіотична, критична та системна – відображають різні підходи до осмислення комунікативних процесів і слугують основою для розвитку сучасної комунікативістики. Кожна з цих парадигм має власні методологічні засади, які дозволяють аналізувати комунікацію в різних контекстах – від міжособистісної взаємодії до глобальних медіа-просторів.

Огляд останніх публікацій. Інформаційна парадигма, започаткована в середині XX століття працями К. Шеннона та В. Вівера, розглядає комунікацію як процес передачі інформації від джерела до отримувача через канал зв’язку. Ця модель, відома як математична теорія інформації, акцентує увагу на технічних аспектах передачі сигналів і ефективності кодування. Як зазначає О. Левицька, «інформаційна парадигма заклала основи для аналізу комунікації як системи, що піддається кількісному вимірюванню» [5; 56]. Проте її обмеження полягають у недооцінці соціальних і культурних факторів, що впливають на інтерпретацію повідомлень. Незважаючи на це, інформаційна

парадигма залишається актуальною в дослідженні цифрових комунікацій, зокрема в аналізі алгоритмів обробки даних і оптимізації інформаційних потоків у соціальних мережах.

Інтеракційна парадигма, навпаки, зосереджується на комунікації як процесі соціальної взаємодії. Вона базується на ідеях символічного інтеракціонізму Дж. Міда та соціологічних теоріях Е. Гоффмана, які підкреслюють роль символів і соціальних контекстів у формуванні сенсів. За визначенням І. Ковальчук, комунікація в інтеракційній парадигмі є динамічним процесом, у якому учасники спільно конструюють значення [3; 89]. Цей підхід широко застосовується в дослідженні міжособистісної комунікації, організаційних взаємодій і культурних практик. Наприклад, аналіз невербальних сигналів у ділових переговорах дозволяє виявити як жести чи інтонація впливають на сприйняття повідомлення. Водночас інтеракційна парадигма обмежена в аналізі масових комунікацій, де взаємодія між учасниками є опосередкованою.

Семіотична парадигма, що бере початок із робіт Ф. де Соссюра, Ч. Пірса та Р. Барта, розглядає комунікацію як процес обміну знаками. У цьому контексті документ, текст чи медіа-продукт є системою знаків, що несе певне значення залежно від культурного контексту. Як зазначає Н. Петренко, «семіотичний аналіз дозволяє розкрити приховані смисли в комунікативних актах, що особливо важливо для розуміння ідеологічних наративів» [8; 102]. Наприклад, аналіз політичної реклами через семіотичну призму виявляє як візуальні символи чи мовні конструкції формують суспільну думку. Ця парадигма активно використовується в медіа-дослідженнях, культурології та лінгвістиці, однак її застосування ускладнене в технічних аспектах комунікації, де акцент робиться на передачі даних, а не на їх інтерпретації.

Критична парадигма, що походить із франкфуртської школи та ідей Ю. Габермаса, акцентує увагу на владних відносинах і нерівності в комунікативних процесах. Вона розглядає комунікацію як арену боротьби за владу, де медіа, дискурси та інституції формують суспільну свідомість. За словами В. Сидоренка, «критична парадигма спрямована на деконструкцію ідеологічних механізмів, що приховують нерівність у доступі до інформаційних ресурсів» [10; 45]. Цей підхід застосовується в аналізі медіа-впливу, гендерних стереотипів і постколоніальних дискурсів. Наприклад, дослідження представлення жінок у рекламі розкриває як медіа-продукти відтворюють патріархальні норми. Проте критична парадигма часто критикується за надмірну ідеологізацію, що може обмежувати її об’єктивність.

Системна парадигма, заснована на ідеях Н. Лумана та теорії систем, розглядає комунікацію як елемент складної соціальної системи, що саморегулюється. У цій парадигмі комунікація є не лише обміном інформацією, але й механізмом підтримання соціального порядку. Як зазначає Т. Марченко, «системна парадигма дозволяє аналізувати комунікацію як мережу взаємопов’язаних елементів, що функціонують у динамічному середовищі» [7; 78]. Цей підхід ефективний у дослідженні глобальних комунікаційних мереж, таких як інтернет чи транснаціональні медіа. Наприклад, аналіз інформаційних потоків у соціальних мережах показує, як алгоритми впливають на поширення контенту. Однак системна парадигма менш придатна для аналізу індивідуальних комунікативних актів, де важливими є суб’єктивні чинники.

Міждисциплінарний вимір комунікативістики проявляється в інтеграції методів і концепцій різних наук для аналізу комунікативних феноменів. Лінгвістичні методи, такі як дискурс-аналіз, дозволяють досліджувати мовні структури текстів, що формують комунікативний ефект. Наприклад, аналіз політичних промов виявляє, як риторичні засоби впливають на аудиторію [2; 112]. Соціологічні методи, зокрема опитування та фокус-групи, допомагають вивчати сприйняття інформації різними соціальними групами. Психологічні підходи, засновані на теорії когнітивного дисонансу чи ефектів сприйняття, пояснюють, як індивіди обробляють суперечливу інформацію. Антропологічні методи, такі як етнографічний аналіз, розкривають культурні особливості комунікативних практик у різних спільнотах [1; 95]. Інформаційні науки, зокрема аналіз даних і алгоритмів, дають змогу досліджувати технічні аспекти комунікації в цифровому середовищі.

Цифровізація суттєво трансформує комунікативні парадигми, створюючи нові виклики для комунікативістики. Розвиток соціальних мереж, штучного інтелекту та автоматизованих систем обробки даних змінює способи створення, поширення та сприйняття інформації. Наприклад, алгоритми персоналізації контенту в соціальних мережах формують «інформаційні бульбашки», що обмежують доступ до альтернативних точок зору [6; 67]. Це вимагає адаптації традиційних парадигм до нових реалій, зокрема через включення аналізу великих даних і машинного навчання. Водночас цифровізація сприяє демократизації комунікації, надаючи індивідуальним користувачам можливість створювати та поширювати контент, що змінює баланс влади в інформаційному просторі.

Глобалізація також впливає на комунікативні процеси, створюючи потребу в уніфікації комунікативних стандартів і врахуванні культурної різноманітності. Багатомовність і міжкультурна комунікація стають ключовими аспектами дослідження, оскільки глобальні медіа та міжнародні

організації потребують ефективних стратегій обміну інформацією. Наприклад, аналіз комунікативних стратегій ООН показує як переклад і адаптація текстів забезпечують їхню зрозумілість у різних культурних контекстах [4; 134]. Водночас глобалізація посилює проблему інформаційної нерівності, коли певні соціальні групи мають обмежений доступ до інформаційних ресурсів.

Еволюція комунікативних парадигм відображає ширші соціальні, технологічні та культурні зміни. Інформаційна парадигма, що домінувала в середині XX століття, поступово доповнювалася інтеракційними та семіотичними підходами, які враховували соціальний і культурний контексти. У XXI столітті критична та системна парадигми набули особливого значення в умовах зростання впливу медіа та цифрових технологій. Міждисциплінарний підхід дозволяє комунікативістиці залишатися гнучкою дисципліною, здатною адаптуватися до нових викликів. Наприклад, дослідження впливу дезінформації в цифрових медіа поєднує критичний аналіз, семіотичні методи та технології обробки даних [9; 88].

Перспективи розвитку комунікативістики пов'язані з поглибленням міждисциплінарних досліджень, що інтегрують когнітивні науки, нейролінгвістику та штучний інтелект. Вивчення впливу комунікації на когнітивні процеси, наприклад, сприйняття новин через нейронні мережі мозку, може відкрити нові горизонти для розуміння ефективності повідомлень. Розвиток етичних стандартів для автоматизованих комунікативних систем, таких як чат-боти чи алгоритми модерації контенту, також є важливим напрямом. Крім того, дослідження міжкультурної комунікації в глобалізованому світі сприятиме розробці стратегій, що враховують культурну специфіку та сприяють взаєморозумінню.

Висновки. Дослідження теоретичних парадигм комунікації – інформаційної, інтеракційної, семіотичної, критичної та системної – підтверджує їхню ключову роль у формуванні сучасної комунікативістики як міждисциплінарної дисципліни, здатної відповідати на виклики інформаційного суспільства. Кожна парадигма пропонує унікальний підхід до аналізу комунікативних феноменів, що дозволяє комплексно вивчати їх у різних контекстах – від міжособистісної взаємодії до глобальних інформаційних мереж. Інформаційна парадигма, зосереджена на технічних аспектах передачі даних, залишається основою для аналізу цифрових комунікацій, зокрема в контексті алгоритмів і обробки великих даних. Інтеракційна парадигма, наголошуючи на соціальній природі комунікації, ефективно застосовується в дослідженні міжособистісних і організаційних взаємодій, виявляючи роль символів і контекстів у конструюванні сенсів. Семіотична парадигма розкриває знакову природу комунікативних актів, що є особливо цінним для аналізу медіа-продуктів і культурних наративів. Критична парадигма, фокусуючись на владних відносинах, допомагає деконструювати ідеологічні механізми в комунікативних практиках, сприяючи боротьбі з інформаційною нерівністю та дезінформацією. Системна парадигма, розглядаючи комунікацію як елемент складної соціальної системи, забезпечує цілісний підхід до вивчення глобальних інформаційних потоків і їх впливу на суспільний порядок.

Міждисциплінарний вимір комунікативістики є її визначальною рисою, що дозволяє інтегрувати методи лінгвістики, соціології, психології, антропології, когнітивних наук і інформаційних технологій. Лінгвістичні методи, такі як дискурс-аналіз, дають змогу досліджувати мовні структури, що формують комунікативний ефект, тоді як соціологічні підходи допомагають зрозуміти сприйняття інформації різними групами. Психологічні теорії пояснюють когнітивні процеси, пов'язані зі сприйняттям і обробкою повідомлень, а антропологічні методи розкривають культурні особливості комунікативних практик. Інформаційні науки, зокрема аналіз даних і алгоритмів, забезпечують інструменти для вивчення технічних аспектів цифрових комунікацій. Ця інтеграція дозволяє комунікативістиці залишатися гнучкою дисципліною, здатною адаптуватися до нових викликів, таких як зростання ролі штучного інтелекту, поширення дезінформації чи ускладнення міжкультурної комунікації в глобалізованому світі.

Цифровізація, як один із ключових факторів трансформації комунікативних процесів, вимагає переосмислення традиційних парадигм. Алгоритми персоналізації контенту, автоматизовані системи обробки текстів і соціальні мережі змінюють способи створення та поширення інформації, створюючи як нові можливості, так і виклики. Наприклад, феномен «інформаційних бульбашок» обмежує доступ до різноманітних точок зору, що потребує розвитку нових методів аналізу медіа-впливу. Водночас цифровізація сприяє демократизації комунікації, надаючи індивідуальним користувачам інструменти для створення контенту, що змінює традиційні моделі медіа-виробництва. Глобалізація, своєю чергою, підкреслює важливість уніфікації комунікативних стандартів і врахування культурної різноманітності, особливо в міжнародних організаціях і транснаціональних медіа, де ефективна комунікація залежить від адаптації до різних мовних і культурних контекстів.

Критичний аналіз комунікативних практик відіграє важливу роль у протидії інформаційній

нерівності та маніпулятивним практикам. Дослідження медіа-дискурсів, політичних наративів і рекламних стратегій дозволяє виявити механізми, що формують суспільну свідомість, і розробити стратегії підвищення медіаграмотності. Системний підхід, у свою чергу, допомагає зрозуміти, як комунікативні мережі впливають на стабільність суспільних інститутів, особливо в умовах криз, таких як пандемії чи політична нестабільність. Наприклад, аналіз інформаційних потоків у соціальних мережах під час суспільних потрясінь показує, як комунікація може як сприяти вирішенню проблем, так і загострювати конфлікти.

Перспективи розвитку комунікативістики пов'язані з поглибленням міждисциплінарних досліджень, що інтегрують когнітивні науки, нейролінгвістику та штучний інтелект. Вивчення впливу комунікації на когнітивні процеси, наприклад, через аналіз нейронних реакцій на інформаційні стимули, може сприяти розробці ефективніших комунікативних стратегій у освіті, маркетингу чи державному управлінні. Розвиток етичних стандартів для автоматизованих систем, таких як чат-боти чи алгоритми модерації контенту, є необхідним для забезпечення їхньої прозорості та відповідальності. Дослідження міжкультурної комунікації в глобалізованому світі сприятиме створенню стратегій, що враховують культурну специфіку та сприяють взаєморозумінню між різними спільнотами.

Подальші дослідження мають зосередитися на кількох ключових напрямах. По-перше, необхідно вдосконалювати методи аналізу цифрових комунікацій, зокрема через використання великих даних і машинного навчання, щоб краще розуміти вплив алгоритмів на інформаційні потоки. По-друге, слід розвивати стратегії протидії дезінформації, поєднуючи критичний аналіз із технологічними рішеннями, такими як системи автоматичної перевірки фактів. По-третє, дослідження невербальної комунікації в цифрових середовищах, наприклад, використання емодзі чи мемів, може розширити розуміння сучасних комунікативних практик. По-четверте, міжкультурні дослідження мають сприяти розробці уніфікованих стандартів для глобальної комунікації, що враховують мовну та культурну різноманітність. По-п'яте, підготовка фахівців із міждисциплінарними компетенціями є необхідною умовою для ефективного вирішення сучасних комунікативних викликів.

Таким чином, теоретичні парадигми комунікації є не лише науковими моделями, але й практичними інструментами для аналізу та вдосконалення комунікативних процесів у різних сферах суспільного життя. Їхній міждисциплінарний потенціал забезпечує комунікативістиці провідну роль у вирішенні проблем інформаційного суспільства, сприяючи розвитку медіаграмотності, оптимізації інформаційних потоків і зміцненню міжкультурного діалогу. Комунікативістика залишається динамічною дисципліною, що постійно еволюціонує, адаптуючись до нових технологічних, соціальних і культурних реалій.

Список використаної літератури

1. Грищенко О. С. Антропологічні аспекти комунікації : монографія. Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2022. 180 с.

2. Іванова Л. П. Дискурс-аналіз комунікативних практик. *Філологічні студії,* 2020. № 4. С. 108–115.

3. Ковальчук І. В. Інтеракційна комунікація в соціальних контекстах. *Вісник Львів. ун-ту. Серія: Соціологія*, 2020. № 2. С. 85–92.

4. Кравець Т. М. Міжкультурна комунікація в глобальних організаціях. *Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Серія: Міжнародні відносини*, 2021. № 3. С. 130–138.

5. Левицька О. М. Теорії комунікації: від інформаційної моделі до міждисциплінарних підходів : монографія. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2019. 320 с.

6. Литвиненко А. В. Цифрові медіа та їх вплив на комунікативні процеси. *Інформаційні системи*, 2023. № 2. С. 60–70.

7. Марченко Т. О. Системний підхід до комунікації в інформаційному суспільстві. *Наук. зап. Серія: Інформаційні технології*, 2021. № 3. С. 75–82.

8. Петренко Н. О. Семіотика комунікації: знаки та смисли : монографія. Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2021. 210 с.

9. Пономаренко Л. О. Дезінформація в цифрових медіа: виклики для комунікативістики. *Медіа та суспільство*, 2022. № 1. С. 80–90.

10. Сидоренко В. М. Критичний аналіз медіа-комунікацій. *Журналістика,* 2022. № 1. С. 40–50.

References

1. Hryshchenko O. S. Antropolohichni aspekty komunikatsii : monohrafiia. Odesa : ONU im. I. I. Mechnykova, 2022. 180 s.

2. Ivanova L. P. Dyskurs-analiz komunikatyvnykh praktyk. Filolohichni studii, 2020. № 4. S. 108–115.

3. Kovalchuk I. V. Interaktsiina komunikatsiia v sotsialnykh kontekstakh. Visnyk Lviv. un-tu. Seriia: Sotsiolohiia, 2020. № 2. S. 85–92.

4. Kravets T. M. Mizhkulturna komunikatsiia v hlobalnykh orhanizatsiiakh. Visnyk Kyiv. nats. un-tu im. T. Shevchenka. Seriia: Mizhnarodni vidnosyny, 2021. № 3. S. 130–138.

5. Levytska O. M. Teorii komunikatsii: vid informatsiinoi modeli do mizhdystsyplinarnykh pidkhodiv : monohrafiia. Kyiv : VPTs «Kyivskyi universytet», 2019. 320 s.

6. Lytvynenko A. V. Tsyfrovi media ta yikh vplyv na komunikatyvni protsesy. Informatsiini systemy, 2023. № 2. S. 60–70.

7. Marchenko T. O. Systemnyi pidkhid do komunikatsii v informatsiinomu suspilstvi. Nauk. zap. Seriia: Informatsiini tekhnolohii, 2021. № 3. S. 75–82.

8. Petrenko N. O. Semiotyka komunikatsii: znaky ta smysly : monohrafiia. Kharkiv : KhNU im. V. N. Karazina, 2021. 210 s.

9. Ponomarenko L. O. Dezinformatsiia v tsyfrovykh media: vyklyky dlia komunikatyvistyky. Media ta suspilstvo, 2022. № 1. S. 80–90.

10. Sydorenko V. M. Krytychnyi analiz media-komunikatsii. Zhurnalistyka, 2022. № 1. S. 40–50

UDC 37.062:316.77:316.47(045)

THEORETICAL PARADIGMS OF COMMUNICATION : THE INTERDISCIPLINARY DIMENSION OF COMMUNICATION STUDIES

Alla MORGUN – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Philological Disciplines and Social Communications, Mukachevo State University, Mukachevo

Communicology, as an interdisciplinary discipline, integrates methods from linguistics, sociology, psychology, philosophy, and information sciences to study complex communicative processes. The article analyzes the main theoretical paradigms of communication – informational, interactional, semiotic, critical, and systemic – focusing on their evolution, methodological foundations, and impact on contemporary communicative practices. Special attention is given to the role of digital technologies, globalization, and intercultural communication in transforming these paradigms. The challenges of information inequality, disinformation, and ethical issues related to automated systems are highlighted. The article emphasizes the importance of an interdisciplinary approach in adapting communicology to the realities of the information society and suggests directions for future research, particularly in improving methods for analyzing digital and intercultural communications. It is intended for researchers, educators, and practitioners interested in communicative processes and their interdisciplinary study.

Key words: communicology, theoretical paradigms, interdisciplinarity, informational paradigm, interactional paradigm, semiotic paradigm, critical paradigm, systemic paradigm, digitalization, globalization.

Стаття надійшла до редакції 24.04.2025
Отримано після доопрацювання 10.05.2025
Прийнято до друку 12.05.2025

НАПРЯМ «ОРГАНІЗАЦІЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ»
Розділ І. ОРГАНІЗАЦІЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В СТРУКТУРІ КУЛЬТУРИ

Part I. MANAGEMENT OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES IN THE STRUCTURE OF CULTURE

УДК: 005.963:004.8

ТРАНСФОРМАЦІЯ КОМПЕТЕНЦІЙ МЕНЕДЖЕРА СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УМОВАХ РОЗВИТКУ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ

Вадим ОСАУЛА – кандидат наук із соціальних комунікацій,
доцент кафедри інформаційної діяльності та зв'язків
із громадськістю, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
https://orcid.org/0000-0002-7056-3162
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.1010
osaula@ukr.net

Виявлено суттєві зміни в компетентнісному профілі менеджера соціокультурної діяльності в умовах швидкого розвитку штучного інтелекту. Обґрунтовано необхідність формування нових професійних компетенцій на основі об'єднання гуманітарної складової та цифрових навичок. Акцентується на потребі техноетичної відповідальності, аналітичному мисленні та здатності керувати гібридними середовищами. Запропоновано оновлену класифікацію професійних компетенцій менеджера СКД з урахуванням алгоритмізації культурних практик.

Ключові слова: менеджер соціокультурної діяльності, штучний інтелект, професійні компетенції, цифрова трансформація.

Постановка проблеми. У перші десятиліття XXI столітті під впливом цифрових технологій соціокультурна сфера зазнала глибоких трансформацій. Одним із ключових чинників змін став стрімкий розвиток штучного інтелекту (ШІ), який активно інтегрується в управлінські процеси, комунікації, креативні індустрії та культурну аналітику.

До прикладів практичного застосування ШІ в соціокультурній сфері можна віднести такі як: віртуальні гіди на основі ШІ у музеях, автоматизована навігація, персоналізовані екскурсії; аналіз відгуків та емоцій глядачів культурних подій через AI-сервіси; платформи для віртуальних фестивалів із використанням генеративної графіки, аудіо та текстів; цифрові стратегії управління проєктами, які враховують рекомендації алгоритмів щодо контенту та часу публікації та ін.

Відповідно, змінюються і функції менеджера соціокультурної діяльності – він перетворюється з організатора та/або координатора на своєрідного посередника між креативністю людини та алгоритмічними інструментами. Це актуалізує необхідність поєднувати гуманітарну рефлексію та цифрову гнучкість, адже саме людина в сучасних технологічних умовах може стати найбільшим чинником ризику [3]. У цьому контексті формуються нові компетенції менеджера СКД, які включають цифрове лідерство, техноетичну позицію, інноваційну креативність тощо. Зокрема усі ці якості мають бути інтегровані в підготовку менеджерів соціокультурної сфери.

Такий стан речей актуалізує дослідження змін, які відбуваються у діяльності менеджера СКД, зокрема в контексті формування нових професійних компетенцій.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дотичними до проблематики нашого дослідження є останні напрацювання українських і зарубіжних учених щодо впливу ШІ на соціокультурні процеси.

У статті Н. Ожегальської-Лукасік та Ш. Лукасіка «Культурно чутливий штучний інтелект – проблеми, виклики та рішення» [7] вивчаються соціально-культурні та етичні проблеми впровадження алгоритмів ШІ з актуалізацією уваги на необхідності врахування культурно чутливого розвитку, інкультурації ШІ, регуляторних заходів для сприяння культурній відповідальності в системах штучного інтелекту. Автори надають рекомендації щодо основних елементів підвищення адаптивності систем ШІ до потреб сучасних мультикультурних суспільств [7].

У публікації «Як ідеї штучного інтелекту впливають на креативність, різноманітність та еволюцію людських ідей: дані великого динамічного експерименту» [4] Дж. Ашкіназе, Дж. Мендельсон, Л. Цівей, К. Будак, Е. Гілберт аналізують вплив ідей ШІ на ідеї людей. Автори провели експеримент, у якому понад 800 учасників із понад 40 країн переглядали креативні ідеї ChatGPT або попередніх учасників експерименту, а потім проводили мозковий штурм над власними ідеями.

© Осаула В., 2025 р.

Динамічний дизайн експерименту – ідеї попередніх учасників використовуються як стимули для майбутніх учасників у тих самих експериментальних умовах – говорить про взаємозалежний процес культурного творення: креативні ідеї будуються на попередніх ідеях. Результати дослідження також свідчать про те, що впровадження ідей штучного інтелекту може збільшити колективне різноманіття, але не індивідуальну креативність [4].

У статті «Глобальна етика штучного інтелекту: огляд соціального впливу та етичних наслідків штучного інтелекту» [6] А. Хагерті та І Рубінов підсумовують висновки огляду останніх досліджень (понад 800 академічних журнальних статей та монографій) у галузі соціальних наук

щодо соціального впливу ШІ та пов'язаних із ним технологій у п'яти регіонах світу. Автори констатують, що ШІ має різний вплив залежно від географічного положення, місцевого культурного та соціального контексту. Країни з низьким і середнім рівнем доходу можуть бути більш вразливими до негативного впливу ШІ та з меншою ймовірністю отримають вигоду від супутніх переваг. Тому розуміння соціокультурного впливу ШІ в різних соціальних умовах є необхідною передумовою для розробки, впровадження та моніторингу відповідальних і корисних технологій ШІ, а також формує основу для їхнього змістовного регулювання [6].

Українські дослідники Л. Газнюк, М. Бейлін, І. Соїна у статті «Штучний інтелект у життєдіяльності людини: особистість чи інструмент» [1] порушують проблеми доцільності та основні можливості машинної імітації людського інтелекту. Дослідники визначають ключові недоліки ШІ у цьому контексті: «нездатність до самостійного постановлення цілей, нездатність сформувати консолідовану «думку» під час роботи з розбіжними даними, нездатність об'єктивно оцінити отримані результати та генерувати революційно нові ідеї та підходи. Недоліками «другого рівня» є недостатність накопиченої людством інформації для подальшого навчання систем штучного інтелекту та вимушене навчання моделей на частково синтезованому самими системами штучного інтелекту контенті» [1].

Незважаючи на досить ґрунтовне дослідження впливу ШІ на людину та на її можливості, праць, присвячених темі нашої публікації, в українській науці не існує.

Мета статті – окреслити трансформації та запропонувати функціонально-семантичну класифікацію компетенцій менеджера СКД з урахуванням сучасних технологічних змін у соціокультурній сфері, зокрема під впливом ШІ.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасні інструменти ШІ трансформують традиційні практики управління сферою культури, що насамперед проявляється завдяки таким факторам: за допомогою Big Data аналізуються культурні потреби аудиторій впроваджуються чат-боти для онлайн-спілкування із відвідувачами музеїв та різних культурних центрів; AI-платформи застосовуються для управління подіями, для розробки програм, оптимізації логістики; у цифровому маркетингу реалізуються алгоритми персоналізації контенту тощо.

Як наслідок, змінюються вимоги до менеджера СКД, який має розуміти як працюють ці технології та як їх інтегрувати в культурні стратегії.

За таких умов можна сформувати низку викликів, що постають перед професійними компетенціями менеджера СКД: цифрова грамотність, яка включає не лише користування ШІ, а й розуміння його логіки; етична чутливість до алгоритмічного ухвалення рішень (особливо в питаннях доступу до культури, інклюзії); критичне мислення в оцінці цифрових даних; креативна взаємодія з генеративним ШІ (наприклад, створення афіш, текстів, музики тощо); медіація між людьми та технологіями – нова роль культурного лідера.

Компетенції менеджера соціокультурної діяльності можна згрупувати за функціонально-семантичним принципом на п'ять підгруп.

1. Організаційно-управлінські компетенції, пов'язані з плануванням, координацією та реалізацією проєктів і подій: організація подій, проєктне мислення, організаторські здібності, фінансова грамотність, знання основ культурної політики та законодавства.

У реалізації цих компетенцій головною перевагою систем штучного інтелекту є те, що вони здатні істотно підвищити ефективність пошуку та первинної обробки інформації, особливо коли доводиться мати справу з великими масивами даних [1], а відтак допомагають у плануванні та організації.

2. Комунікативно-інтерактивні компетенції, що охоплюють уміння взаємодіяти з аудиторією, командою, партнерами: комунікативність, лідерські якості, робота з аудиторією, міжкультурна компетентність.

Ці компетенції особливо важливі в умовах ШІ, позаяк останній має тенденцію посилювати соціальні розбіжності та загострювати соціальну нерівність, особливо серед маргіналізованих груп [6]. Тому важливим є використання чат-ботів, аналіз емоцій аудиторії, інтеркультурна комунікація у цифрових середовищах тощо. Це особливо важливо у контексті занепаду громадського життя, коли

соціальні мережі та інші цифрові платформи, сформовані ШІ, можуть поширювати менталітет «ми проти них», який підживлює поляризацію та розпалює розбіжності [5].

Крім того, «динаміка культури, типова для глобалізованої цифрової епохи, ставить під сумнів традиційні моделі авторитету і репутації, що має безпосередні наслідки для всіх соціальних секторів, зокрема культурно-мистецьких. Така тенденція стимулює пошук більш адекватних напрямів та інструментів культурно-мистецької презентації, які відповідали б ціннісним орієнтирам та вимогам сучасного цифрового суспільства» [2].

3. Когнітивно-аналітичні компетенції відповідають за обробку інформації, прийняття рішень, адаптацію до змін: аналітичне мислення, стресостійкість і адаптивність.

Наприклад, збільшення випадків видачі недостовірної інформації, «змушує завжди, коли опрацьовується критично важлива інформація, перевіряти на достовірність кожну відповідь, видану системою штучного інтелекту, що на тлі правдоподібності даних, які видають системи штучного інтелекту, і комфортної форми їхнього представлення вимагає наявності в користувача розвиненого критичного мислення» [1].

4. Культурно-ціннісні компетенції формують ціннісну основу, орієнтовану на культуру, етику, естетику: культурна грамотність, етична відповідальність, міжкультурна компетентність.

Так, міжкультурна компетентність є важливою для будь-якого майбутнього лідера. Здатність ШІ враховувати культурні та когнітивні відмінності сприяє інклюзії та вирішує питання цифрового доступу та рівності. Тому ШІ має змогу сформувати лідерські навички, необхідні у глобалізованому, дедалі більш взаємопов'язаному світі. Недарма дослідники досліджують потенціал ШІ у розвитку лідерських якостей та здібностей, а також забезпеченні загального доступу до технологій [10].

У поєднанні з етичною відповідальністю міжкультурна компетентність формує навички культурної відповідальності, яка має першорядне значення у сучасному світі. Оскільки межі між націями стають менш чіткими, на окремих осіб, громади та інституції покладається обов’язок взяти на себе відповідальність за збереження та цінування ландшафту різноманітних культур [7].

Етична відповідальність враховує шкоду, яку може бути заподіяно під час використання систем штучного інтелекту, особливо це стосується мультимодальних систем ШІ. Ризики, пов’язані з використанням мультимодальних систем ШІ, послідовно зростають у разі реалізації в них таких функцій людської свідомості, як воля, емоції та дотримання моральних принципів [1].

5. Техно-креативні компетенції охоплюють інноваційність, креативність і цифрову обізнаність: креативність, цифрова грамотність.

Досвід різних систем ШІ, а «також наявні в даний час результати досліджень людського інтелекту і людської свідомості у філософії та психології дозволяють дати попередню оцінку перспектив створення алгоритмічної штучної системи, рівної за своїми можливостями людському інтелекту» [1]. Водночас дослідники зазначають, що ШІ не впливає на креативність окремих ідей, але збільшує середню кількість та швидкість змін їхнього колективного різноманіття. ШІ зробив ідеї іншими, а не кращими. При цьому люди, які повідомляли про свою креативність, менше зазнавали впливу знання того, що ідея походить від ШІ, а деякі учасники свідомо використовували ідеї ШІ, коли завдання було складним [4].

Загалом в умовах трансформацій, різні блоки компетенцій трансформуються під впливом таких змін, зумовлених ШІ: техно-креативні компетенції: генеративне мистецтво, креативний код, дизайн мислення в цифровому середовищі; культурно-ціннісні компетенції: цифрова культурна свідомість, критичне ставлення до ШІ-контенту, інклюзивність; когнітивно-аналітичні компетенції:: big data, прогностичні моделі, етична оцінка застосування ШІ в культурному контексті; організаційно-управлінські компетенції: автоматизація логістики, цифрові платформи для управління, алгоритмічне планування тощо.

Основні зміни, які відбуваються у основних професійних компетенціях менеджера СКД під впливом ШІ, відображені у Таблиці 1.

Таблиця 1

Профіль менеджера СКД з урахуванням трансформації ключових компетенцій під впливом ШІ

Традиційні компетенції	**Нові/трансформовані компетенції**
Організація подій	планування через цифрові платформи; автоматизація процесів (планування, реєстрація, квитки); використання ШІ для прогнозування інтересів аудиторії
Комунікативність	взаємодія в гібридних (людина – ШІ) середовищах; цифрова комунікація через чат-боти, соцмережі, віртуальні асистенти; адаптація до нових цифрових етикетів
Аналітичне мислення	інтерпретація даних і цифрова візуалізація; аналіз великих даних (Big Data);

	вміння інтерпретувати аналітику з ШІ-інструментів для прийняття рішень
Культурна грамотність	культурна інтерпретація алгоритмічних рішень; вміння працювати з культурним контентом, згенерованим або адаптованим ШІ; аналіз цифрових культурних трендів
Етична відповідальність	техноетика, прозорість та інклюзивність; оцінка етичності застосування ШІ у культурі; боротьба з маніпуляціями та «глибокими фейками» (deepfake)
Лідерські якості	перехід до «гуманного лідерства» у цифрову епоху; управління командами з використанням ШІ-аналітики
Проєктне мислення	використання інтелектуальних систем для прогнозування результатів, ризиків та сценаріїв реалізації проектів
Організаторські здібності	координація роботи з цифровими помічниками, платформами управління подіями; цифрове делегування завдань
Знання культурної політики	актуалізація цифрових прав, авторського права на ШІ-контент; орієнтація в новій нормативній базі
Фінансова грамотність	застосування ШІ для оптимізації бюджету, прогнозування дохідності, генерації фінансових звітів
Робота з аудиторією	персоналізація досвіду за допомогою ШІ; аналітика поведінки та уподобань аудиторії в реальному часі
Міжкультурна компетентність	робота з глобальною аудиторією; ШІ-перекладачі; дотримання цифрової етики та інклюзії
Цифрова грамотність	поглиблене розуміння алгоритмів ШІ; навички взаємодії з системами рекомендацій, генеративними моделями
Креативність	співтворчість із ШІ; використання генеративного мистецтва, текстів і візуалу як інструментів інновацій
Стресостійкість і адаптивність	гнучке реагування на швидкі технологічні зміни; вміння поєднувати людський і машинний інтелект

Відтак загалом ШІ не замінює компетенції, а радше трансформує форми їх реалізації, вимагаючи нових етичних, цифрових і когнітивних навичок.

Висновки. У сучасну добу штучний інтелект – це не лише інструмент, а середовище, в якому культурні практики перепрограмовуються. Стрімко змінюється не лише характер культурних практик, а й професійний профіль менеджера соціокультурної діяльності. Сучасні інструменти ШІ – від аналізу великих даних до генеративних моделей – трансформують традиційні управлінські, комунікаційні, аналітичні та креативні процеси у сфері культури, що зумовлює потребу в оновленні системи професійних компетенцій, орієнтованої на гібридну взаємодію між людиною і технологією.

Сформований профіль компетенцій менеджера СКД в умовах розвитку технологій ШІ передбачає не лише адаптацію до нових інструментів, а й критичне, етично чутливе, інноваційне їх використання для забезпечення доступності, інклюзивності та культурного різноманіття. Тому особливого значення набуває поєднання техно-креативних навичок із культурно-ціннісними орієнтирами, що дає змогу зберігати гуманітарну сутність у процесах, в яких дедалі більше рішень ухвалюються алгоритмами. Так менеджер соціокультурної діяльності в умовах ШІ-перетворень стає культурнии медіатором, цифровим стратегом і провідником гуманних цінностей у технологізованому світі.

Формування відповідного набору компетенцій має стати пріоритетом як у професійній підготовці фахівців, так і в оновленні змісту культурної політики. Останні зауваження можуть стати перспективним напрямом подальших досліджень.

Список використаної літератури

1. Газнюк Л., Бейлін, М., Соїна, І. Штучний інтелект у життєдіяльності людини: особистість чи інструмент. *Вісник Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна.* 2024. № 71. С. 81–96.

2. Дарованець К. Цифрова епоха: від трансформації культури до змін в її популяризації. *Культурологічний альм*. 2024. № 2. С. 344–350.

3. Запорожченко О. В. Антропологічні аспекти інформаційного суспільства та нові освітні стратегії. *Наук. вісник Міжнар. гуманіт. ун-ту.* 2020. № 19. С. 57–60.

4. Ashkinaze J., Mendelsohn J., Qiwei L., Budak C., Gilbert E. How AI Ideas Affect the Creativity, Diversity, and Evolution of Human Ideas : Evidence from a Large, Dynamic Experiment. 2024. N. arXiv :2401.13481.

5. Boyte H. C., Ström, M.-L. Agency in an AI Avalanche: Education for Citizen Empowerment. Eidos. *A Journal for Philosophy of Culture.* 2020. № 4 (2). P. 142–161.

6. Hagerty A., Rubinov I. Global AI Ethics: A Review of the Social Impacts and Ethical Implications of Artificial Intelligence. 2019. arXiv :1907.07892.

7. Ożegalska-Łukasik N., Łukasik S. Culturally Responsive Artificial Intelligence – Problems, Challenges and Solutions. *Relacje Międzykulturowe.* 2023. № 2 (14).

8. Sarwari A.Q., Javed M.N., Mohd Adnan H. et al. Assessment of the impacts of artificial intelligence (AI) on intercultural communication among postgraduate students in a multicultural university environment. *Sci Rep*. 2024. № 14, 13849.

9. UNESCO. Re|Shaping Policies for Creativity: Addressing culture as a global public good. Paris : UNESCO Publishing, 2022. 244 p.

10. Zmire Zeljana, Chen Xiuli. AI's Role in Enhancing Cross Cultural Competence and Leadership through Online Education Programs. *Proceedings of The International Conference on New Findings in Humanities and Social Sciences.* 2024. № 1. P. 1–16.

References

1. Gaznyuk L., Beilin M., Soina I. Artificial intelligence in human life: personality or tool. *Bulletin of the V. N. Karazin Kharkiv National University,* 2024. 71. P. 81– 96 [in Ukrainian].

2. Darovanets K. Digital era: from the transformation of culture to changes in its popularization. *Culturological almanac,* 2024. 2. P. 344–350 [in Ukrainian].

3. Zaporozhchenko O. V. Anthropological aspects of the information society and new educational strategies. *Scientific Bulletin of the International Humanitarian University,* 2020. 19. P. 57–60 [in Ukrainian].

4. Ashkinaze J., Mendelsohn J., Qiwei L., Budak, C., & Gilbert, E. How AI Ideas Affect the Creativity, Diversity, and Evolution of Human Ideas: Evidence from a Large, Dynamic Experiment, 2024 (No. arXiv:2401.13481). arXiv. [in English].

5. Boyte H. C., & Ström M.-L. (2020). Agency in an AI Avalanche: Education for Citizen Empowerment. Eidos. *A Journal for Philosophy of Culture,* 2020. 4 (2). P. 142–161.

6. Hagerty A., Rubinov I. Global AI Ethics: A Review of the Social Impacts and Ethical Implications of Artificial Intelligence. 2019. arXiv:1907.07892 [in English].

7. Ożegalska – Łukasik N., Łukasik S. Culturally Responsive Artificial Intelligence – Problems, Challenges and Solutions. *Relacje Międzykulturowe,* 2023. 2 (14) [in English].

8. Sarwari A.Q., Javed M.N., Mohd Adnan H. et al. Assessment of the impacts of artificial intelligence (AI) on intercultural communication among postgraduate students in a multicultural university environment. 2024. *Sci Rep* 14, 13849 [in English].

9. UNESCO. Re|Shaping Policies for Creativity: Addressing culture as a global public good. Paris : UNESCO Publishing, 2022. 244 p. [in English].

10. Zeljana Z., Xiuli C. AI's Role in Enhancing Cross Cultural Competence and Leadership through Online Education Programs. *Proceedings of The International Conference on New Findings in Humanities and Social Sciences,* 2024. 1. P. 1– 16 [in English].

UDC 005.963:004.8

TRANSFORMATION OF COMPETENCES OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITY MANAGER UNDER THE INFLUENCE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE

Vadim OSAULA – PhD in Social Communications
Associate Professor of the Department of Information Activities and Public Relations,
Kyiv National University of Culture and Arts

The purpose of the article is to outline the transformations and propose a functional-semantic classification of the competencies of a manager of the cultural and social development organization, taking into account the impact of modern technological changes in the field of culture.

The research methodology is based on an interdisciplinary approach that combines: content analysis of scientific publications, analytical reports and practical cases on the application of AI in the cultural sphere; a systematic approach to studying the role of AI as a factor that changes the institutional, managerial and communication environment of socio-cultural activity; functional-semantic analysis, which made it possible to classify competencies and structure them by content groups in accordance with the professional challenges of today.

The scientific novelty lies in the systematization of the professional competencies of a manager of socio – cultural activity, taking into account the challenges arising from the introduction of artificial intelligence, according to the functional-semantic principle (five clusters of competencies).

Practical application of the research results. Modernization of educational programs for training managers of socio-cultural activities by including disciplines covering digital culture, AI ethics, generative technologies, algorithmic thinking, working with big data, and platform communication.

Key words: socio-cultural activity manager, artificial intelligence, professional competencies, digital transformation.

Стаття надійшла до редакції 3.05.2025
Отримано після доопрацювання 17.05.2025
Прийнято до друку 21.05.2025

УДК 659.126: 640

ЕМОЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНЕ СЕРЕДОВИЩЕ ІДЕНТИЧНОСТІ БРЕНДУ ЗАКЛАДІВ ГОСТИННОСТІ

Роксолана ДЬЯЧЕНКО – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, Київ
https://orcid.org/0000-0002-8177-2357
http://doi.org/10.35619/ucpmk.50.1011
r.diachenko@kubg.edu.ua
Таїсія БЄЛОФАСТОВА – кандидат педагогічних наук, доцент,
Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, Київ
https://orcid.org/0000-0003-2730-8120
t.bielofastova@kubg.edu.ua

Виокремлено і проаналізовано основні емоційно-комунікативні складові середовища закладу гостинності, що впливають на ідентичність його бренду. Саме емоційно-комунікаційна ідентифікація, що сприяє формуванню унікального іміджу, підвищенню лояльності клієнтів та створенню для закладу конкурентної переваги на ринку, стає ключовим елементом успішного брендингу. Це досягається, насамперед, через якісний сервіс, атмосферу, дизайн, індивідуалізований підхід до потреб гостей, використання емоційних інструментів у маркетингу, таких як сторітелінг, візуальні комунікації, звукові та сенсорні елементи, які викликають у клієнтів відчуття автентичності та прив'язаності до бренду. Використання соціальних мереж, онлайн-платформ і віртуальних турів дає змогу закладам гостинності посилювати емоційний зв'язок із клієнтами, розширювати аудиторію, зміцнювати свою репутацію, забезпечувати стабільний розвиток у довгостроковій перспективі.

Ключові слова: заклади гостинності, ідентичність бренду, емоційно-комунікативні складові, лояльність споживачів.

Постановка проблеми. У сучасному світі чи не щодня з'являються нові бренди, що пропонують продукти та послуги, схожі на ті, що вже існують на ринку. Зростання кількості закладів гостинності змушує компанії шукати інноваційні способи, щоб виділитися серед конкурентів. Насамперед це означає, що їм постійно потрібно боротися за позиціонування у свідомості споживача чи традиційними, чи новітніми засобами. Клієнтська аудиторія відшукує відмінні аспекти, що виправдовують її вибір, тому бренди повинні налагоджувати особистісну комунікацію, в якій клієнт ідентифікує себе з ними [5].

Ідентичність бренду – це унікальний набір асоціацій, які організація чи заклад прагне створити та підтримувати у комунікації [10]. Ці асоціації є основними характеристиками та атрибутами бренду, що забезпечують сприйняття його індивідуальності [4] та найбільш продуктивні відносини зі споживачами [8]. Саме сильна ідентичність бренду дає можливість закладу залишатися впізнаваним і привабливим, навіть у висококонкурентному середовищі.

Утім, зростання кількості брендів у сучасному світі створює труднощі для багатьох компаній, змушених конкурувати з новими, значно ускладнюючи процес сприйняття насамперед візуальної ідентичності, що, у свою чергу, ускладнює процес ідентифікації брендів споживачами [12]. Тому що поведінка споживачів суттєво змінилася, дедалі більше вони цінують емоційний досвід комунікації з брендом. Особливо це важливо після пандемії COVID-19, адже нині споживачі щонайбільше прагнуть автентичності, безпеки та позитивних емоцій. Крім того, сучасні дослідження вказують, що емоції чи не найбільше впливають на рішення споживачів. Так, Гремлер і Браун вважають, що майже 75% усіх рішень щодо покупки послуг засновані на ставленні до бренду і на емоціях. Відомий маркетолог Ф. Котлер взагалі пропонує розглядати лояльність споживача крізь призму людської душі [1]. Інші автори вважають, що прихильність до бренду – це наслідок його емоційного впливу [17].

Соціальні медіа через емоційний контент також сприяють формуванню унікального іміджу бренду, залученню нових клієнтів та зміцненню зв'язку з постійними гостями.

Усе це ставить емоційний аспект брендингу на передній план у комунікації закладів гостинності, тобто робить емоційний брендинг та комунікацію стратегічно важливими інструментами для позиціонування на конкурентному ринку закладів гостинності. Саме емоційна ідентифікація бренду може стати вирішальним фактором у його виборі. Тому в закладах гостинності, таких як готелі, ресторани та туристичні об'єкти, важливо створювати незабутні емоційні враження, що формують лояльність клієнтів. Водночас усі ці чинники роблять дослідження емоційно-комунікативної ідентифікації брендів закладів гостинності надзвичайно актуальним і практично значущим.

Огляд досліджень і публікацій. Дослідженню брендів присвячені праці Д. Аакера [3-4], С. Фурньє [4, 8], С. Браселя [3], К. Ян-Алсема, Е. Костелійк [10]. А. Шуллера [17]. Так, Д. Аакер у праці «Створення сильних брендів» [3] розробив триетапну модель презентації, засновану на системі ідентифікації бренду: стратегічний аналіз бренду, система ідентифікації бренду та система реалізації

© Дьяченко Р., Бєлофастова Т., 2025 р.

ідентифікації бренду. Модель забезпечує пропозицію для встановлення тривалої комунікації із клієнтами, створюючи і підтримуючи ефективні бренди [3].

Безпосередньо на психологічно-емоційній складовій успіху брендів закладів гостинності наголошують такі публікації: М. Мораєс-де-Фігейредо, В. Кампос Родрігес, М. Фернандес де Баррос «Сила візуальної ідентичності ресторанів у торгових центрах на основі гештальт-підходу» [12], Х. Осман, Н. Джонс, П. Лугосі «Комерційна гостинність у місцях призначення: Макдональдс і споживання простору туристами» [13], К. Поелс, С. Девітт «Як захопити серце? Огляд 20 років вимірювання емоцій у рекламі» [14] та ін.

Звичайно, зв'язок між емоціями і рекламою – не нова тема досліджень, на чому, зокрема, наголошують К. Поелс та С. Девітт. В останні десятиліття емоції стали важливою темою дослідження в усіх науках про поведінку. Проте дослідження про те як виміряти емоції, як наголошують автори, досить неоднозначні. Тому у статті «Як захопити серце? Огляд 20 років вимірювання емоцій у рекламі» [14] вони надають оновлену інформацію про різні методи, що використовуються для вимірювання емоцій у рекламі, а також обговорюють їх достовірність і застосовність та ефективність. А також формулюють рекомендації щодо використання різних методів [14].

Прикметно, що останніми роками ситуація суттєво змінилася. Про це свідчать нові методи дослідження дієвості комунікації бренду з акцентуацією на емоційній складовій. Цій проблематиці присвячені такі праці: Р. Пожарлієв, В. Вербеке, Р. Багоцці «Соціальна споживча нейронаука: нейрофізіологічні вимірювання ефективності реклами в соціальному контексті» [15], Дж. Харріс, Дж. Чьорчіарі, Дж. Гунтас «Споживча нейронаука для маркетингових дослідників» [9], С. Фернандес-Лорес, Н. Креспо-Техеро, Р. Фернандес-Ернандес, Ф. Гарсія-Муїна «Фреймінг, сприйняття ризику та кампанії із соціального здоров'я: нейронауковий аналіз» [7], Л. Маняс-Віньєгра, Д. Сантос-Сільва «Візуально-цифрова ідентичність корпоративних брендів: дослідження нейромаркетингу серед молодих людей з Іспанії та Португалії» [11] та ін.

Назви досліджень говорять самі за себе, оскільки включають такі поняття як споживча нейронаука, нейрофізіологічні вимірювання, які стають основою нового напряму – нейромаркетингу. Наприклад, Л. Маняс-Віньєгра, Д. Сантос-Сільва у публікації «Візуально-цифрова ідентичність корпоративних брендів: дослідження нейромаркетингу серед молодих людей з Іспанії та Португалії» [11] викладають результати дослідження когнітивної обробки сприйняття студентами традиційних логотипів брендів і більш сучасних. Для цього вони використовують методи нейромаркетингу: відстеження руху очей, шкірно-гальванічної реакції (ШГР) для вимірювання їхніх емоцій [11].

Українські дослідники також останніми роками приділяють увагу емоціям у формуванні споживчої лояльності. Д. Седляр та М. Седляр у публікації «Вплив бренду на емоції та почуття людей» [1] досліджують вплив брендів «на важливі для споживача внутрішні соціально-психологічні та психоемоційні компоненти» [1; 346], зокрема через формування емоційного зв'язку зі споживачем, впливом на особистісну ідентифікацію, через асоціацію із певним соціальним статусом, завдяки довірі до бренду та безпеці [2].

Н. Скригун та М. Пірнак у статті «Споживча лояльність: сутність і особливості» [2] аналізують сутність та особливості споживчої лояльності, а також підходи до поняття «лояльність», серед окрему увагу приділяють наголосу на її емоційній складовій. «Запропоновано авторське бачення споживчої лояльності з урахуванням сучасних підходів до визначення сутності цієї маркетингової категорії» [2; 61]. Утім, ґрунтовного дослідження впливу емоційної комунікації на формування ідентичності бренду в українській науці не вистачає.

Мета статті – виокремити і проаналізувати основні емоційно-комунікативні складові середовища закладу гостинності, які впливають на ідентичність бренду.

Виклад основного матеріалу дослідження. У секторі гостинності бренди є не лише візуальними етикетками, а й невід'ємною частиною успіху. Ідентичність бренду закладу гостинності – це унікальний набір характеристик, цінностей і якостей, які формують сприйняття закладу його гостями та партнерами. Вона включає всі аспекти, які відрізняють заклад від конкурентів і формують його імідж в очах цільової аудиторії.

Утім, не лише диференціація, позитивний досвід, зміцнення довіри тощо відіграють важливу роль у брендингу. Бренди мають відігравати вирішальну роль у створенні незабутніх вражень, що залишаються у пам'яті споживачів і забезпечують довгострокову життєздатність закладів, формуючи насамперед тривалий емоційний зв'язок із останніми.

Згадаємо основні складові ідентичності бренду закладу гостинності: 1) місія та цінності – основна мета існування закладу (наприклад, створення комфорту, збереження традицій, розвиток екологічного туризму, екопідтримка тощо); цінності, які відображають філософію бренду (гостинність, якість, інновації, відповідальність); 2) цільова аудиторія – чітке визначення гостей, для яких створено заклад

(бізнес-клієнти, сімейні туристи, молодь, подорожуючі тощо), а також розуміння їхніх потреб, бажань та очікувань; 3) унікальна пропозиція – елементи, що роблять заклад неповторним (розташування, дизайн, тематичність, ексклюзивні послуги), тобто особливості, що вирізняють його серед конкурентів; 4) візуальна ідентичність – логотип, кольорова палітра, типографіка та графічні елементи, які відображають стиль і характер закладу, а також дизайн інтер'єру та екстер'єру, який підкреслює концепцію бренду; 5) комунікація (Tone of Voice) – спосіб спілкування з клієнтами (офіційно, дружньо, емоційно чи інформативно), а також стабільність у стилі комунікацій за допомогою всіх каналів (соціальні мережі, сайт, реклама); 6) досвід гостя (Customer Experience) – враження від взаємодії з брендом у кожній точці контакту: від бронювання до відвідування та зворотного зв'язку; 7) додаткові сервіси, які залишають позитивне враження – персоналізовані привітання, подарунки, унікальні послуги; 8) емоційний зв'язок – спосіб викликати у гостей позитивні емоції, які асоціюються з брендом, а також використання історій або асоціацій, які викликають почуття ідентичності (приналежності) та/чи захоплення; 9) концепція та стиль – загальна ідея або тема закладу (етнічний ресторан, еко-готель, урбаністичний бар тощо) та узгодженість між усіма елементами бренду: меню, інтер'єром, обслуговуванням, візуальними матеріалами тощо; 10) репутація та відгуки – довіра клієнтів, яку заклад заробив завдяки якості послуг і комунікації, а також позитивні асоціації, підтримані реальним досвідом гостей.

Отже, працюючий бренд – це не лише назва та логотип; він представляє суть, якість і досвід, які споживач асоціює в процесі комунікації із певним закладом [13].

Загалом стратегії брендингу охоплюють створення ментальних структур, які допомагають цільовій аудиторії систематизувати свої знання щодо певного продукту чи організації. Роблячи це, цільова аудиторія може прояснити своє рішення. Крім того, це покращує звички споживачів, тим самим створюючи цінність для організації [7].

На сьогодні побутує думка, що ключовими у формуванні довготривалого позитивного враження та лояльності гостей є комунікаційні складники бренду та іміджу закладу гостинності. Саме вони впливають на емоційне сприйняття закладу і стають основою для створення незабутнього досвіду.

Щоб визначити вплив ідентичності бренду раніше переважно використовували традиційні методи, такі як опитування. Однак опитування перевіряють свідомі відповіді, достовірність такого оцінювання часто зміщена через когнітивні або соціальні обмеження бажаності [14]. Саме тому останнім часом популярними стають різні методики та інструменти нейронауки, які допомагають аналізувати відповіді споживачів, полегшуючи відслідковування науково вимірюваних когнітивних та емоційних результатів з метою визначення найкращих бренд-стратегій [11]. Навіть сформувався окремий напрям – споживацька нейронаука. Її суть – використання нейрофізіологічних методів, які відкривають доступ до ментальних процесів та застосовуються як доповнення до традиційних заходів оцінювання з метою покращення розуміння поведінки людей. Особливо враховуючи, що це не вимагає від них активної чи свідомої реакції [15]. Нейронаука сприяє використанню емпіричних дослідницьких методів для вимірювання несвідомих уподобань, когнітивних і афективних процесів [9].

Серед основних складових емоційної комунікації бренду закладу гостинності виокремлюють:

1) брендова атмосфера закладу – затишок і комфорт у приміщеннях (дизайн інтер'єру, освітлення, аромат); звуковий супровід (звуки чи музика, які створюю потрібний настрій та сприяють розслабленню); дизайн, який викликає приємні асоціації; гармонія між стилем закладу та його концепцією (тематичні заклади, етностиль тощо); гарантія конфіденційності та турбота про комфорт; відчуття безпеки та довіри: «сильні бренди викликають довіру і створюють відчуття безпеки. Через це все більша кількість покупців схильні довіряти брендам, які мають позитивну репутацію і тривалу історію. Зокрема, згідно з Edelman Trust Barometer 2023, довіра є значущим фактором, що впливає на поведінку споживачів. У звіті зазначено, що «59% споживачів частіше купують товари від бренду, якому довіряють, підкреслюючи зростаючу роль довіри у формуванні лояльності до бренду» [1; 347].

2) гостинність і професіоналізм персоналу – доброзичливість, емпатія, тепла усмішка та привітність; індивідуальний підхід до кожного гостя (звернення по імені, врахування побажань, персоналізовані сервіси, сюрпризи); вміння персоналу створювати атмосферу турботи та підтримки; ввічливість і уважність, швидкість та якість обслуговування, щоб гості відчували, що їх пам'ятають і цінують; забезпечення чистоти та гігієни;

3) незабутні враження та створення унікального досвіду – це унікальні події або особливості закладу, які залишають сильні позитивні емоції (жива музика, майстер-класи, шоу-програми, тематичні вечори); створення «вау-ефекту», який перевершує очікування гостей; спеціальні пропозиції, які викликають позитивні емоції (комплімент у вигляді десерту, пам'ятний подарунок або послуги «поза меню»); моменти радості й святкові пропозиції (організація свят чи ювілеїв гостей); несподівані приємності (персоналізовані листівки або привітання);

4) емоційний зв'язок із брендом – історія, цінності та місія або концепції закладу, які викликають асоціації та співпереживання; використання символів, що пробуджують емоції (національна символіка, сімейні традиції); спогади, які викликають ностальгію або захоплення; гостинність у культурному контексті через використання локальних традицій, легенд чи символіки, які мають емоційний відгук; розповіді про гостей, публікація історій чи фотографій щасливих моментів. Тобто емоційний зв'язок із брендом досягається за допомогою історій, образів, цінностей, які резонують із внутрішніми переживаннями гостей закладу [16];

5) інтерактивність та створення спільноти – можливість гостей взаємодіяти із закладом (участь у майстер-класах, шоу, фото з персоналом або елементами декору); створення ситуацій, коли гість стає частиною події чи традиції; організація спільних подій чи зустрічей, які об'єднують гостей навколо спільних інтересів; клубна карта зі спеціальними привілеями постійним клієнтам;

6) комунікація та зворотний зв'язок – активна взаємодія з аудиторією, публікація захопливого контенту, конкурси чи опитування в соціальних мережах; мобільні додатки та програми лояльності, які забезпечують легкий доступ до інформації та бонусів; подяка клієнтам за їхній вибір через повідомлення, листівки або невеликі подарунки; врахування відгуків та залучення клієнтів до обговорення та покращення послуг на основі пропозицій гостей;

7) естетичне задоволення та виклик емоцій через страви або напої – оригінальні деталі оформлення простору (декор, фотозони); візуальна презентація страв або напоїв; унікальні страви, які приємно здивують; розповідь про походження продуктів чи страви, про процес приготування; залучення гостей до дегустації новинок чи спеціальних меню; відчуття гармонії та привабливості в усіх аспектах;

8) соціальна відповідальність – екоініціативи, турбота про довкілля (використання біорозкладних матеріалів, підтримка місцевих виробників); благодійність, організація подій або кампаній, які допомагають суспільству; залучення гостей до ваших ініціатив (висадження дерев чи участь у благодійних проєктах). Недарма клієнти віддають перевагу брендам, які демонструють компетентність, етичну поведінку і соціальну значущість [6].

Отже, формування емоційного зв'язку з брендом закладу гостинності – це комунікація, яка сприяє формуванню лояльності клієнтів, позитивній репутації та конкурентній перевазі. Емоції є основою для формування довготривалих спогадів, комунікації і лояльності клієнтів. Гості частіше повертаються у ті заклади, які викликали у них приємні відчуття, та рекомендують їх іншим. Заклад, який турбується про емоційний комфорт клієнтів, створює імідж надійного, унікального та привабливого місця. Недарма українські дослідники серед чинників, які впливають на формування лояльності споживачів поряд із ціною, якістю та сервісом виокремлюють «емоційну прихильність або відповідний психологічний образ» [1].

Так емоційний зв'язок із брендом дає змогу перетворити гостей на постійних клієнтів і прихильників. Це не лише сприяє формуванню лояльності, а й стимулює рекомендації, що є безцінним активом у сфері гостинності. Емоційно-комунікаційна ідентифікація бренду сприяє не лише утриманню постійних гостей, а й залученню нових. Для ефективного застосування емоційної комунікації необхідно впроваджувати комплексний підхід, що включає аналіз цільової аудиторії, створення емоційно насичених продуктів та послуг, використання новітніх засобів комунікації, а також постійний моніторинг і адаптацію стратегії відповідно до змін ринку та потреб клієнтів.

Висновки. Компанії у секторі гостинності стикаються з сильною конкуренцією, в якій диференціація стає ключовим елементом успіху. У такому сценарії роль брендів стає життєво важливою, визначальним чинником, який виходить за рамки простого визначення закладу. Ключовим елементом успішного брендингу закладів гостинності стає емоційно-комунікаційна ідентифікація, яка сприяє формуванню унікального іміджу, підвищенню лояльності клієнтів та створенню конкурентної переваги на ринку. Тому заклади гостинності повинні фокусуватися на створенні позитивного емоційного досвіду комунікації, який залишається в пам'яті клієнтів. Це досягається через якісний сервіс, атмосферу, дизайн, індивідуалізований підхід до потреб гостей, використання емоційних інструментів у маркетингу, таких як сторітелінг, візуальні комунікації, звукові та сенсорні елементи, які викликають у клієнтів відчуття автентичності та прив'язаності до бренду. Використання соціальних мереж, онлайн-платформ і віртуальних турів дає змогу закладам гостинності посилювати емоційний зв'язок із клієнтами, розширювати аудиторію, зміцнювати свою репутацію, ефективніше конкурувати на ринку та забезпечувати стабільний розвиток у довгостроковій перспективі.

Для вимірювання емоційного впливу бренду з метою подолання раціональних обмежень академічні та комерційні дослідження навіть використовують нейрофізіологічні методи для вивчення різних аспектів ефективності маркетингових і рекламних стратегій. Ці питання вважаємо перспективними для подальших досліджень у цьому напрямі.

Список використаної літератури

1 Седляр Д. О., Седляр М. О. Вплив бренду на емоції та почуття людей. *Маркетинг і логістика в системі менеджменту: виклики цифрової глобалізації : тези доп. XV Міжнар. наук.-практ. конф.* (Львів, 17–18 жовт., 2024 р.). Львів, 2024. С. 346–347.

2 Скригун Н. П., Пірнак М. В. Споживча лояльність: сутність і особливості. *Наук. вісник Херсон. держ. ун-ту.* 2015. Вип. 10 (4). С. 61–64.

3 Aaker D. A. Building Strong Brands. The Free Press, 1996. 380 p.

4 Aaker J., Fournier S., Brasel S. A. When good brands do bad. *Journal of Consumer research.* 2004. № 31 (1). P. 1–16.

5 Arbona A. C. Marcas con valores. EME Experimental Illustration, Art & Design. 2021. URL: http:// polipapers.upv.es/index.php/eme/articl (date of access: 16.01.2025).

6 Edelman Trust Barometer. 2023. URL: edelman.com/sites/g/files/aatuss191/files/20 (date of access: 16.01.2025).

7 Fernandez-Lores S., Crespo-Tejero N., Fernández-Hernández R., García-Muina F. E. Framing, risk perception and social health campaigns: A neuroscientific analysis. *Journal of Consumer Behaviour*. 2023. P. 1–14.

8 Fournier S. Consumers and their brands: Developing relationship theory in consumer research. *Journal of consumer research.* 1998. № 24 (4). P. 343–373.

9 Harris J. M., Ciorciari J., Gountas J. Consumer neuroscience for marketing researchers. *Journal of Consumer Behaviour.* 2018. № 17 (3). P. 239–252.

10 Jan-Alsem K., Kostelijk E. Identity based marketing: a new balanced marketing paradigm. *European Journal of Marketing.* 2008. № 42 (9/10). P. 907–914.

11 Mañas-Viniegra L., Santos-Silva D., Liberal Ormaechea S. The Visual-Digital Identity of Corporate Brands: A Study of Neuromarketing in Young People from Spain and Portugal. *Trípodos.* 2020. № 48. P. 135–151.

12 Moraes-de-Figueiredo M. G., Campos Rodríguez V. B., Fernandes de Barros M. J. The power of visual identity at restaurants in malls based on a gestalt approach. *Revista ciencias administrativas.* 2017. № 23 (3). P. 476–490.

13 Osman H., Johns N., Lugosi P. Commercial hospitality in destination experiences: McDonald's and tourists' consumption of space. *Tourism Management.* 2014. № 42. P. 238–247.

14 Poels K., Dewitte S. How to Capture the Heart? Reviewing 20 Years of Emotion Measurement in Advertising. *Journal of Advertising Research.* 2006. № 46. P. 18-37.

15 Pozharliev R., Verbeke W. J. M. I., Bagozzi R. P. (2017). Social Consumer Neuroscience: Neurophysiological Measures of Advertising Effectiveness in a Social Context. *Journal of Advertising.* 2017. № 46 (3). P. 351–362.

16 The Psychology of Branding: How Brand Identity Influences Consumer Decisions. URL: https://www.upwardspiralgroup.com/blog/the-psychology-of-branding-how-brand-identity-influencesconsumer-decisions (date of access: 20.01.2025) [in English].

17 Schuller A.M. Kunden auf der Flucht. Wie Sie loyale Kunden gewinnen und halten. Zurich: Orell Fussli Verlag AG, 2011. 207 p.

Referense

1. Sedliar D. O., Sedliar, M. Vplyv brendu na emotsii ta pochuttia liudei. *Marketynh i lohistyka v systemi menedzhmentu: vyklyky tsyfrovoi hlobalizatsii : tezy dopovidei XV Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (m. Lviv, 17–18 zhovtnia 2024 r.). Lviv, 2024 [in Ukrainian]

2. Skryhun N. P., Pirnak M. V. Spozhyvcha loialnist: sutnist i osoblyvosti. *Naukovyi visnyk Khersonskoho derzhavnoho universytetu,* 2015. 10 (4): 61–64 [in Ukrainian]

3. Aaker D. A. Building Strong Brands. The Free Press, 1996 [in English].

4. Aaker J., Fournier S., Brasel S. A. When good brands do bad. *Journal of Consumer research,* 2004. 31 (1). 1–16 [in English].

5. Arbona A. C. Marcas con valores. EME Experimental Illustration, Art & Design, 2021. URL: http://polipapers.upv.es/index.php/eme/article/view/15124 (date of access: 16.01.2025) [in Spanish].

6. Edelman Trust Barometer. 2023. URL: https://www.edelman.com/sites/g/files/aatuss191/files/2023-06/2023%20Edelman%20Trust%20Barom (date of access: 16.01.2025) [in English].

7. Fernandez-Lores S., Crespo-Tejero N., Fernández-Hernández, R., García-Muina, F. E. Framing, risk perception and social health campaigns: A neuroscientific analysis. *Journal of Consumer Behaviour,* 2023. 1–14 [in English].

8. Fournier S. Consumers and their brands: Developing relationship theory in consumer research. *Journal of consumer research*, 1998. 24 (4), 343-373 [in English].

9. Harris J. M., Ciorciari J., Gountas J. (2018). Consumer neuroscience for marketing researchers. *Journal of Consumer Behaviour*, 2018. 17 (3), 239-252 [in English].

10. Jan-Alsem, K., Kostelijk, E. Identity based marketing: a new balanced marketing paradigm. *European Journal of Marketing*, 2008. 42 (9/10). 907–914. [in English].

11. Mañas-Viniegra L., Santos-Silva D., Liberal Ormaechea S. The Visual-Digital Identity of Corporate Brands: A Study of Neuromarketing in Young People from Spain and Portugal. *Trípodos,* 2020. 48, 135-151 [in English].

12. Moraes-de-Figueiredo, M. G., Campos Rodríguez, V. B., Fernandes de Barros, M. J. The power of visual identity at restaurants in malls based on a gestalt approach. *Revista ciencias administrativas*, 2017. 23 (3), 476–490 [in English].

13. Osman H., Johns N., Lugosi P. Commercial hospitality in destination experiences: McDonald's and tourists' consumption of space. *Tourism Management*, 2014. 42, 238–247 [in English].

14. Poels K., Dewitte S. How to Capture the Heart? Reviewing 20 Years of Emotion Measurement in Advertising. *Journal of Advertising Research,* 2006. 46 (1), 18–37 [in English].

15. Pozharliev R., Verbeke W. J. M. I. y Bagozzi R. P. Social Consumer Neuroscience: Neurophysiological Measures of Advertising Effectiveness in a Social Context. *Journal of Advertising*, 2017. 46 (3), 351–362 [in English].

16. The Psychology of Branding: How Brand Identity Influences Consumer Decisions. URL: https://www.upwardspiralgroup.com/blog/the-psychology-of-branding-how-brand-identity-influencesconsumer-decisions (date of access: 20.01.2025) [in English].

17. Schuller A. M. Kunden auf der Flucht. Wie Sie loyale Kunden gewinnen und halten. Zurich : Orell Fussli Verlag AG, 2011 [in German].

EMOTIONAL AND COMMUNICATIVE ENVIRONMENT OF BRAND IDENTITY OF HOSPITALITY ESTABLISHMENTS

ROKSOLANA DIACHENKO – Ph.D. in Study of Art, Associate Professor,
Boris Grinchenko Kyiv Metropoliten University;
Taisiia BIELOFASTOVA – Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor,
Borys Grinchenko Kyiv Metropoliten University

The article identifies and analyzes the main emotional and communicative environments that influence the brand identity of a hospitality establishment. The key element of successful branding is emotional and communicative identification, which contributes to the formation of a unique image, increasing customer loyalty and creating a competitive advantage for the establishment in the market. This is achieved primarily through high-quality service, atmosphere, design, an individualized approach to the needs of guests, the use of emotional tools in marketing, such as storytelling, visual communications, sound and sensory elements that evoke a sense of authenticity and attachment to the brand in customers. The use of social networks, online platforms and virtual tours allows hospitality establishments to strengthen the emotional connection with customers, expand the audience, strengthen their reputation, and ensure sustainable development in the long term.

Key words: hospitality establishments, brand identity, emotional and communicative components, consumer loyalty.

UDC 640.4

EMOTIONAL AND COMMUNICATIVE ENVIRONMENT OF BRAND IDENTITY OF HOSPITALITY ESTABLISHMENTS

Diachenko ROKSOLANA – Ph.D. in Study of Art, Associate Professor,
Boris Grinchenko Kyiv Metropoliten University;
Taisiia BIELOFASTOVA – Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor,
Borys Grinchenko Kyiv Metropoliten University

The purpose of the article is to identify and analyze the main emotional and communicative components of the environment that affect the brand identity of a hospitality establishment.

Research methodology. The study used an interdisciplinary methodology based on the integration of scientific approaches from cultural studies, psychology, and socio-cultural management. A number of general scientific methods were applied: analysis, synthesis, generalization, etc.

Novelty. For the first time in Ukrainian cultural studies, a study of the brand identification of hospitality establishments is proposed, based on the importance of the emotional and communicative component in their management.

Results. Companies in the hospitality sector face strong competition, in which differentiation becomes a key element of success. In such a scenario, the role of brands becomes vital, a determining factor that goes beyond the simple definition of an establishment. A key element of successful branding of hospitality establishments is emotional and communication identification, which contributes to the formation of a unique image, increasing customer loyalty and creating a competitive advantage in the market. Therefore, hospitality establishments should focus on creating a positive emotional communication experience that remains in the memory of customers. This is achieved through high-quality service, atmosphere, design, an individualized approach to the needs of guests, the use of emotional tools in marketing, such as storytelling, visual communications, sound and sensory elements that evoke a sense of authenticity and attachment to the brand in customers. The use of social networks, online platforms and virtual tours allows hospitality establishments to strengthen the emotional connection with customers, expand the audience, strengthen their reputation, and ensure sustainable development in the long term.

Key words: hospitality establishments, brand identity, emotional and communicative components, consumer loyalty.

Стаття надійшла до редакції 10.02.2025
Отримано після доопрацювання 25.02.2025
Прийнято до друку 28.02.2025

УДК 37.018.147

ЦИФРОВА КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ: ЗМІНА ІДЕНТИЧНОСТІ ТА КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК В УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Євгенія ОСИПОВА – кандидат економічних наук, доцент, доцент кафедри менеджменту, публічного управління та адміністрування, Національний транспортний університет, м. Київ
https://orcid.org/0000-0003-3266-1164
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.1012
layretta@ukr.net
Наталія ПАХОТА – кандидат економічних наук, доцент, доцент кафедри менеджменту, публічного управління та адміністрування, Національний транспортний університет, м. Київ
https://orcid.org/0000-0001-7905-8085
tatkanvo@ukr.net
Тетяна СЕМЕНЧУК – кандидат економічних наук, професор, доцент кафедри менеджменту, публічного управління та адміністрування, Національний транспортний університет, м. Київ
https://orcid.org/0000-0001-7834-1655
lopatuyk_t@ukr.net

Розглянуто цифрову культуру як соціокультурний феномен, що виник під впливом глобалізаційних процесів, технологічного прогресу та інформаційної революції. Проведено аналіз основних чинників, що зумовили трансформацію культурних практик. Автори підкреслюють, що цифрова культура стала не лише важливим інструментом модернізації, але й засобом для самовираження, адаптації, соціальної мобілізації та національного опору в умовах кризових ситуацій. Особливу увагу приділено українському контексту, де цифрова культура виконує роль платформи для комунікації, освіти, розвитку креативності та підтримки національної ідентичності в умовах війни й глобального інформаційного впливу. Наведено статистичні дані, що відображають динаміку цифровізації українського суспільства та його інтеграцію до глобального культурного простору. Водночас зазначено, що попри ризики культурної уніфікації й витіснення локального контенту, українська цифрова культура демонструє потенціал для створення гібридної ідентичності, гармонійно поєднуючи традиційні цінності з глобальними тенденціями. Визначено ключові напрями розвитку цифрової культури як важливого чинника стійкості й культурного відродження України в умовах цифрової епохи.

Ключові слова: цифрова культура, діджиталізація, культурні цінності, національна ідентичність, глобалізація.

Постановка проблеми. Глобалізація значно змінила культурні практики, стимулюючи розвиток цифрової культури як унікального соціокультурного явища. Цифрова культура одночасно виступає продуктом глобалізації та її двигуном, впливаючи на способи спілкування, мислення та культурного самовираження. Цифрову культуру можна розглядати як результат синтезу технологічних інновацій і соціокультурних процесів Однак, поряд із новими можливостями, які приносить глобальна цифровізація, виникають і помітні виклики. Серед них – нерівний доступ до технологій, культурна уніфікація та загроза втрати автентичності. Тому визначення тенденцій та перспектив розвитку сучасних культурних цінностей набуває особливої актуальності.

Для України, інтегрованої у глобальний простір, цифрова культура є незамінним елементом сучасного суспільного життя. В умовах військових конфліктів, економічних викликів і соціальної нестабільності, цифрові практики набули ключового значення, виконуючи функції адаптації, комунікації, освітньої діяльності та навіть засобу опору. За таких обставин особливо актуальним стає вивчення впливу глобалізаційних процесів на формування специфіки цифрової культури в українському суспільстві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Враховуючи сучасні тенденції розвитку, вивченню такого феномена, як цифрова культура, приділяють увагу багато зарубіжних та вітчизняних дослідників. М. Кастельс досліджує виникнення мережевого суспільства, у якому цифрові технології стають основою для формування нових соціальних структур і культурних практик. Він зазначає, що самі технології є нейтральними, однак їх застосування може мати як позитивні, так і негативні наслідки, залежно від соціального контексту [9]. М. Деннінг аналізує глобалізацію як процес, що впливає на розвиток культурних студій, акцентуючи увагу на важливості історичного контексту в процесі формування глобальної культури [8]. Серед українських дослідників проблематика цифрової культури висвітлюється такими авторами як Лобовікова О., Бурак О. Кириченко О., які роблять акцент на тому, що для України цифрова культура виконує роль не лише інструмента модернізації, але й засобу культурного відновлення. Невід'ємним аспектом цього є розвиток цифрової грамотності,

© Осипова Є., Пахота Н., Семенчук Т., 2025 р.

стимулювання креативної економіки та збереження культурної ідентичності в онлайн-середовищі [1, 4]. Прудникова О. вивчала позитивний вплив глобалізації на становлення інформаційної культури українського суспільства, підкреслюючи її значущість у сучасному контексті [6].

Мета статті – виявити вплив глобалізаційних процесів на становлення та розвиток цифрової культури, визначивши основні тенденції, виклики та специфічні аспекти адаптації цифрових практик в українському суспільстві. Серед *завдань* – визначити роль цифрової культури у збереженні культурної ідентичності в умовах соціальних змін та воєнних викликів; дослідити вплив діджиталізації на інтеграцію українського суспільства в глобальний інформаційний простір.

Виклад основного матеріалу. Цифрова культура є одним із ключових феноменів сучасності, сформований унаслідок фундаментальних змін у сферах технологій, інформації та соціокультурного розвитку. У минулому культурні взаємодії здебільшого відбувалися в рамках територіальних спільнот із залученням фізичної присутності. Натомість цифрове середовище стало головним простором для її формування та еволюції. Такий процес спричинив появу нових форм комунікації, способів самовираження й розбудови ідентичності.

Формування цифрової культури стало можливим завдяки сукупності взаємопов'язаних факторів. Формування та розвиток цифрової культури стало можливим завдяки сукупності взаємопов'язаних факторів, наведених в табл.1.

Табл. 1. Причини та передумови формування цифрової культури

Чинник	Зміст
Технологічний прорив .	Масове розповсюдження інтернету, смартфонів, комп'ютерних систем та хмарних технологій сприяє фундаментальним змінам у способах комунікації та обробки інформації
Глобалізація	Зменшення комунікаційних бар'єрів сприяє створенню глобального інформаційного простору, де всі частини світу взаємопов'язані на цифровому рівні
Інформаційна революція	Безперервний потік інформації, її пошук та обробка в значних обсягах визначає нові способи мислення та сприйняття, що характеризують сучасну інформаційну епоху
Медіатизація суспільства	Зміщення уваги від традиційних засобів масової інформації на цифрові платформи, такі як YouTube, TikTok, Telegram, Instagram, демонструє трансформацію соціальних взаємодій і масової комунікації
Пандемія COVID-19	Ситуація з пандемією прискорила перехід до онлайн середовищ у різних сферах життя, таких як робота, освіта та підтримка соціальних зв'язків
Зміна поколінь	Покоління Z і Alpha, які виростають із гаджетами з дитинства, мають інше сприйняття реальності, що кардинально змінює культурні контексти та соціальні динаміки

Джерело: сформовано авторами

Цифрова культура охоплює не лише використання сучасних технологій у різних сферах людської діяльності, але й формування особливої системи взаємин між людиною і технікою, а також способів соціальної взаємодії, які здійснюються за допомогою цифрових засобів. У цьому контексті основними складовими цифрової культури вважаються цінності та практики, необхідні для забезпечення людям можливості відносної свободи у створенні та збереженні власної ідентичності, а також для участі в суспільно значущих процесах, що можна умовно назвати «життєвою політикою» [7].

Цифрова культура створює новий тип взаємодії, у якій з'являється людина мережевого формату. Вона активно користується цифровими платформами, створює контент і легко адаптується до сучасних форм комунікації. Це явище виникло як наслідок цифрової трансформації суспільства, тобто інтеграції інформаційних технологій у всі аспекти повсякденного життя і є набагато більше, ніж просто набір технологічних навичок. Воно охоплює наступні ключові аспекти:

- нові способи комунікації (месенджери, соціальні мережі, відеочати);
- цифрову творчість (створення блогів, відео, цифрового мистецтва);
- поведінку в мережі (правила онлайн-етикету, управління цифровою репутацією);
- сприйняття інформації (мем-культура, форма кліпового мислення);
- формування ідентичності через онлайн-профілі, аватари чи псевдоніми.

Цифрова культура є сукупністю норм, цінностей, звичок, моделей поведінки та практик, що розвиваються завдяки застосуванню цифрових технологій (рис. 1).

Рис. 1. Складові цифрової культури

Джерело: сформовано авторами

Глобалізація сприяє стиранню географічних і культурних меж. Завдяки інтернету та цифровим платформам, серед яких YouTube, TikTok, Instagram, Facebook та ін., активно відбувається транснаціональний обмін культурою. Люди з різних куточків світу отримують доступ до спільного контенту, беруть участь у глобальних трендах, творчих ініціативах, флешмобах і челенджах. Це створює єдиний інформаційний простір, де відбувається взаємодія між культурами. Водночас зростає загроза уніфікації культури, що може призвести до витіснення локальної культурної самобутності.

Соціальні мережі та онлайн-платформи створюють сприятливе середовище для формування спільнот, об'єднаних інтересами, цінностями чи стилем життя, незалежно від національної чи географічної приналежності. Такі мережеві об'єднання активно сприяють виникненню цифрових субкультур, стимулюють творення креативного контенту та забезпечують платформу для обміну знаннями. Водночас глобальні корпорації, такі як Meta, Google, Apple і Microsoft, відіграють провідну роль не лише в розробленні технологічних стандартів, але й у формуванні культурних норм цифрової взаємодії. Їхні умови використання платформ, політики модерування контенту та алгоритми рекомендацій мають суттєвий вплив на моделі цифрової поведінки користувачів та становлення сучасного цифрового етикету.

Віртуальний простір слід розглядати як справжню творчу лабораторію, що відкриває можливості для експериментів із власною ідентичністю, гри з образом себе, а також уявного втілення у різних ролях, які часто бувають недосяжними в реальному житті. Інтернет-самореалізацію доцільно аналізувати крізь призму двох основних аспектів: компенсаторного, що виникає за умови труднощів із реалізацією особистісного потенціалу в офлайн-форматі, та пробно-експериментального, який демонструє значно вужчий спектр можливостей порівняно з реальним життєвим досвідом. Для представників цифрового покоління кордон між онлайн та офлайн ідентичностями фактично стирається, формуючи інтегровану і цілісну систему самовизначення. У процесі експериментування з власною ідентичністю представник цього покоління прагне оцінити свої здібності, здійснити пошук себе та розкрити власний потенціал. Усвідомлене конструювання особистісної ідентичності стає ключовим аспектом у формуванні нової моделі самовизначення, притаманної сучасності [2].

Завдяки поширенню доступу до інтернету українці щодня взаємодіють із різноманітним контентом з усього світу, включаючи кіно, серіали, музику, подкасти, блоги та соціальні мережі. Такі платформи як YouTube, Netflix, TikTok, Spotify і Instagram стали провідниками глобальної культури, через які західні культурні коди проникають у свідомість користувачів. Українська молодь активно занурюється у глобальний інформаційний простір, що сприяє формуванню гібридної ідентичності. Цей процес об'єднує елементи національної традиції та світової культури. Скажімо, одна людина може слухати водночас сучасні обробки українського фольклору та американський хіп-хоп, носити вишиванку і стежити за контентом західних інфлюенсерів. Подібний культурний синтез нині сприймається як новий стандарт. Цифрові формати на зразок сторіс, стрімів, мемів, реакцій та челенджів поступово витісняють традиційні форми культурної взаємодії. Вони створюють

уніфіковане середовище комунікації, у якому пріоритетними стають швидкість передачі інформації, яскрава візуальність та інтерактивність. Українське суспільство активно впроваджує ці практики, формуючи новітній «словник» цифрового спілкування.

У рамках глобальної культурної інтеграції зростає попит на мобільний, короткий та персоналізований контент. Це стимулює розвиток нових форматів української цифрової культури, таких як україномовні TikTok-блогери чи YouTube-канали, котрі поєднують національний контекст із міжнародним стилем подачі.

Процеси культурної глобалізації, зокрема інтенсивне проникнення західних культурних моделей через цифрові канали, створили нові виклики для збереження національної ідентичності. Однак українське суспільство не лише адаптувалося до глобального інформаційного простору, а й розробило активну відповідь у вигляді зміцнення національної цифрової культури. Цей процес охопив усі ключові сфери: медіа, освіту, мистецтво, громадську активність та повсякденну комунікацію. Сучасні тенденції свідчать про поступове інтегрування українського культурного середовища у глобальний цифровий контекст, що зумовлює перетворення форматів комунікації та засобів культурного самовираження (табл. 2).

Табл. 1. Вплив глобалізаційних процесів на розвиток цифрової культури в Україні

Вид цифрової культури	Ключові показники	Вплив глобалізації
Цифрова комунікація	29,64 млн. користувачів Інтернету (що становить 79,2% населення) та 24,3 млн. активних користувачів соціальних мереж (64,9%).	Домінування глобальних платформ (Facebook, Instagram та TikTok) Зростання цифрової активності серед представників старших вікових груп, яка, за прогнозами, може досягти 50% у 2025 році.
Цифрова освіта	15,1% українців не мають базових цифрових навичок, а 37,9% мають низький рівень знань у цій сфері	Пандемія COVID-19 стала істотним каталізатором розвитку цифрової освіти, стимулюючи впровадження міжнародних освітніх платформ і формування усвідомлення необхідності вдосконалення цифрових компетентностей
Цифрове мистецтво та креативні індустрії	Зростання експорту IT-послуг та активний розвиток цифрового культурного контенту	Відбувається інтеграція України у глобальні креативні процеси шляхом застосування сучасних цифрових технологій для популяризації національної культури
Цифрова інфраструктура	57% українських домогосподарств мають персональний комп'ютер, а 66% підключені до Інтернету.	Подальший розвиток цифрової інфраструктури відбувається згідно з міжнародними стандартами. Одночасно спостерігається зростання потреб у забезпеченні масштабної цифрової трансформації країни для відповідності сучасним глобальним викликам
Цифрова економіка	Українська IT-індустрія демонструє стрімкі темпи зростання – до 26% щорічно, забезпечуючи 3% валового внутрішнього продукту країни	Галузь активно інтегрується у світовий ринок IT-послуг, сприяючи підвищенню конкурентоспроможності вітчизняних компаній та закріпленню позицій України як перспективного учасника цифрової економіки на міжнародній арені

Джерело: сформовано авторами на основі [3]

Після повномасштабного вторгнення Росії в Україну у 2022 році відбувся значний перехід користувачів до україномовного контенту. Цей процес охоплює як споживання, так і створення цифрових продуктів:

– істотне зростання аудиторії україномовних YouTube-каналів, таких як «Твоя Підпільна Гуманітарка», «Історія без брому», «Євген Лір».

– TikTok-блогери на зразок @pan.kravchuk, @julia.laughs, @nazar_smotrytiuk почали використовувати українську мову у своєму контенті, що стало популярним серед молоді.

– кампанії на підтримку української мови в мережі, як-то челенджі #мовоюсерця та #говориукраїнською.

Українці активно використовують цифрові засоби комунікації як інструмент культурного спротиву, створюючи унікальні меми, відео, візуальні образи та флешмоби, які швидко поширюються в соцмережах:

– мем «Рускій воєнний корабль, іди на…» став світовим символом опору і використовувався у філателії та мистецтві;

– створення анімаційного фільму «Мавка. Лісова пісня», що поєднав українську міфологію з західними стандартами анімації та здобув міжнародне визнання;

– платформи Spotify, YouTube Music та Apple Music показали різке зростання популярності

україномовних пісень, особливо серед молоді;

– перемога Kalush Orchestra на Євробаченні-2022 з україномовною піснею «Stefania», яка стала хітом у багатьох країнах Європи.

– створення авторських плейлистів із українською музикою в TikTok, що сприяє її поширенню серед глобальної аудиторії. Зростаюча популярність виконавців SHUMEI, YAKTAK, Skofka, KOLA, Alina Pash, які поєднують сучасні тренди з українською ідентичністю;

– зростаюча популярність україномовних стрімерів на Twitch та YouTube, серед яких Brunoh, Kuna Stream, MaxWell і StasPavlov;

– розробка українських локалізацій для відеоігор та створення ігор із національним контекстом, таких як Sheriff of Meadow або Stolen Realm з українською озвучкою.

Для ефективного формування цифрової культури необхідний цілісний підхід, що охоплює розвиток інфраструктури, реформування освітньої системи, забезпечення безпеки інформаційного простору та підтримку творчих ініціатив громадян. У цьому аспекті варто звернути увагу на поетапний алгоритм розбудови цифрової культури в Україні, який враховує специфіку впливу процесів глобалізації (рис. 2).

Рис. 1. Етапи формування цифрової культури в Україні

Джерело: сформовано авторами

Першим кроком до успішної цифрової інтеграції є визнання цифрової культури не лише як технічного процесу, а й ключового елементу національної ідентичності.

У сучасному світовому просторі національні культури мають, не втрачаючи своєї унікальності, активно взаємодіяти з міжнародним цифровим ландшафтом, залишаючись вірними власним цінностям.

Рівень цифрової обізнаності населення безпосередньо впливає на їх спроможність брати участь у глобальній культурі. Якісний доступ до інтернету, технічне обладнання та цифрові послуги в громадах, школах та культурних установах є основою для створення національного культурного контенту.

Створення змістовного національного цифрового продукту стає засобом для утвердження культурного суб'єкта в умовах глобальних трендів.

Для ефективного розвитку цифрової культури необхідне освічене суспільство. Освітні програми з цифрової, медійної та інформаційної грамотності мають на меті розвивати критичне мислення та здатність до самоідентифікації в глобальному інформаційному просторі, а також протистояти маніпуляціям.

Одним із викликів глобалізації є посилення впливу зовнішніх або ворожих інформаційних стратегій. Відповіддю на це повинна бути дієва інформаційна безпека: модерація контенту, розвиток національних платформ і боротьба з дезінформацією, підтримана цифровою освітою.

Цифрова культура формується не лише зверху, а й у повсякденній творчості користувачів. Платформи TikTok, Instagram, YouTube є просторами самовираження українських митців, блогерів та музикантів. Державні і громадські ініціативи повинні заохочувати цю активність через гранти, хакатони й конкурси.

Формування національної цифрової культури не суперечить відкритості до світу. Участь у міжнародних проєктах, цифрових виставках і фестивалях, співпраця з глобальними платформами (такими як Google, Meta, Spotify) сприяє поширенню української культури та цінностей.

Оскільки цифрова культура постійно трансформується, держава і суспільство повинні активно реагувати на нові виклики й тенденції. Регулярний перегляд цифрової стратегії, оцінка успішності проєктів та аналіз поведінки молоді в цифровому середовищі є запорукою її сталого розвитку.

Висновки. Українська цифрова культура демонструє неабияку здатність адаптуватися до змін і залишатися стійкою. Вона не просто переймає світові тренди, але й переосмислює їх через призму власного національного досвіду. Прикладом цього став сплеск популярності україномовного контенту в період 2022–2024 років: створення цифрових проєктів, основаних на українській історії, культурі опору та яскравих мемах. Це свідчить про появу явища цифрового патріотизму, який гармонійно співіснує з елементами глобалізації.

Культурна глобалізація виступає потужним рушієм розвитку цифрової культури в Україні. Вона відкриває широкі можливості для зростання, водночас ставлячи виклики, пов'язані з національною ідентичністю. Глобальні стандарти не лише надихають, а й задають напрям розвитку українського цифрового продукту. Основне завдання українського суспільства – зберегти й розвинути власну автентичність у цифровій сфері.

Список використаної літератури

1. Бурак О. Крос-культурна комунікація як наслідок глобалізаційних кроскультурних контактів. *Грані*. 2012. № 6. С. 119-122.

2. Гуревич Р. С., Коношевський Л. Л., Коношевський О. Л., Люльчак С. Ю. Цифрова культура молодого покоління: як її формувати. *Методологічні проблеми впровадження цифрових технологій та інноваційних методик навчання.* Вип. 73. 2024. С. 14-29. DOI: 10.31652/2412-1142-2024-73-14-29 (дата звернення: 28.05.2025).

3. Державна служба статистики України. URL: https://www. ukrstat.gov.ua/ (дата звернення: 30.05.2025).

4. Кириченко О. Цифрова культура як результат розвитку культури інформаційного суспільства. *Гілея: наук. вісник*. 2017. Вип. 124. С. 179–182.

5. Лобовікова О. Формування інформаційної культури в умовах сучасного інформаційно-комунікативного простору. *Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства.* 2008. Вип. 14. С. 340-343

6. Прудникова О. Феномен інформаційної культури у вітчизняному науковому дискурсі. *Вісник НЮУ ім. Ярослава Мудрого.* 4 (59). 2023. https:// doi.org/10.21564/2663-5704.59.289689 (дата звернення: 23.05.2025).

7. Deuze M. Participation, Remediation, Bricolage: Considering Principal Components of a Digital Culture. *The Information Society*. 2016. 22. P. 63-75.

8. Denning M. Globalization in cultural studies: Process and epoch European Journal of Cultural Studies. Volume 4 Issue 3. August 2001. https:// doi.org/10.1177/136754940100400306 (дата звернення: 25.05.2025).

9. Castells M. The Information Age: Economy, Society, and Culture. Vol. 1: The Rise of the Network Society. Cambridge : Blackwell. 2010.

References

1. Burak O. Kros-kulturna komunikatsiia yak naslidok hlobalizatsiinykh kroskulturnykh kontaktiv. Hrani. 2012. № 6. S. 119-122.

2. Hurevych R. S., Konoshevskyi L. L., Konoshevskyi O. L., Liulchak S. Yu. Tsyfrova kultura molodoho pokolinnia: yak yii formuvaty. Metodolohichni problemy vprovadzhennia tsyfrovykh tekhnolohii ta innovatsiinykh metodyk navchannia. Vyp. 73. 2024. S. 14-29. DOI: 10.31652/2412-1142-2024-73-14-29 (data zvernennia: 28.05.2025).

3. Derzhavna sluzhba statystyky Ukrainy. URL: https://www. ukrstat.gov.ua/ (data zvernennia: 30.05.2025).

4. Kyrychenko O. Tsyfrova kultura yak rezultat rozvytku kultury informatsiinoho suspilstva. Hileia: nauk. visnyk. 2017. Vyp. 124. S. 179–182.

5. Lobovikova O. Formuvannia informatsiinoi kultury v umovakh suchasnoho informatsiino-komunikatyvnoho prostoru. Metodolohiia, teoriia ta praktyka sotsiolohichnoho analizu suchasnoho suspilstva. 2008. Vyp. 14. S. 340-343

6. Prudnykova O. Fenomen informatsiinoi kultury u vitchyznianomu naukovomu dyskursi. Visnyk NIuU im.

Yaroslava Mudroho. 4 (59). 2023. https:// doi.org/10.21564/2663-5704.59.289689 (data zvernennia: 23.05.2025).

7. Deuze M. Participation, Remediation, Bricolage: Considering Principal Components of a Digital Culture. The Information Society. 2016. 22. P. 63-75.

8. Denning M. Globalization in cultural studies: Process and epoch European Journal of Cultural Studies. Volume 4 Issue 3. August 2001. https:// doi.org/10.1177/136754940100400306 (data zvernennia: 25.05.2025).

9. Castells M. The Information Age: Economy, Society, and Culture. Vol. 1: The Rise of the Network Society. Cambridge : Blackwell. 2010.

UDC 37.018.147

DIGITAL CULTURE IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION : CHANGING IDENTITY AND CULTURAL PRACTICES IN UKRAINIAN SOCIETY

Yevheniia OSYPOVA – Candidate of economic sciences, Associate Professor
Nataliia PAKHOTA – Candidate of economic sciences, Associate Professor,
Tatiana SEMENCHUK - Candidate of economic sciences, Professor
National Transport University, Kyiv

The article examines digital culture as a key socio-cultural phenomenon shaped by globalization processes. The author (s) emphasize that digital culture is not only the result of the integration of technological innovations into everyday life, but also actively influences the change in models of communication, thinking, identity, and cultural interaction. Particular attention is paid to the analysis of the factors that contributed to the development of digital culture, including technological breakthroughs, mediatization, the information revolution, the COVID-19 pandemic, and generational shifts.

The study emphasizes the dual nature of digital culture as a means of global cultural unification and, at the same time, a challenge to preserve local authenticity. Examples of hybrid identities formed in Ukrainian society through interaction with global digital platforms are given. The author analyzes the impact of global digital corporations on cultural norms of interaction, as well as the importance of social media as a tool for self-expression, creativity, and cultural resistance.

In the context of Ukraine, digital culture is seen as an important element of social transformation, which has been especially intensified in the context of military aggression, information attacks, and social instability. The article shows how Ukrainian society is adapting to global changes while building a national digital identity. The article provides statistics on the use of the Internet, social networks, the state of digital education, the development of creative industries, and the digital economy. The emphasis is placed on the transition of the Ukrainian audience to the consumption of Ukrainian-language digital content, which has become a form of cultural resistance and identity restoration.

Key words: digital culture, digitalization, cultural values, national identity, globalization.

Стаття надійшла до редакції 10.02.2025
Отримано після доопрацювання 25.02.2025
Прийнято до друку 28.02.2025

УДК 778.53:535.34(075.8)

МЕТОДОЛОГІЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО ОСВІТЛЕННЯ В УМОВАХ ОБМЕЖЕНОГО БЮДЖЕТУ

Павло НЕРЯНОВ – відеограф, компанія Route One Group, м. Ист Данлі, США
https://orcid.org/0009-0003-4525-8048
https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.1013
paulner.pn@gmail.com

Наведено аналіз методологічних підходів до організації кінематографічного освітлення в умовах обмеженого бюджету. Окреслено значення світла у формуванні художнього простору, емоційного тону сцени та візуального стилю фільму. Розглянуто практики використання природного світла, малопотужних LED-панелей і підручних матеріалів як основних інструментів економного освітлення. Проаналізовано способи зниження виробничих витрат за рахунок оптимізації технічного оснащення, прискорення процесів монтажу та застосування low-key lighting. Наведено таблиці, що ілюструють переваги та недоліки окремих типів освітлення, а також співвідношення між витраченим часом і результатом. Висвітлено важливість попереднього планування світлових рішень на етапі пре-продакшну та творчого підходу до побудови освітлювальних схем.

Ключові слова: кінематографічне освітлення, обмежений бюджет, LED-панелі, природне світло, low-key lighting, знімальний майданчик.

Постановка проблеми. Кінематографічне освітлення в умовах обмеженого бюджету передбачає використання доступних матеріалів і творчих рішень для досягнення результату. Замість дорогих софтбоксів і світлодіодних панелей можна застосувати звичайні лампи розжарювання та світлодіоди побутового призначення, розташувавши їх за принципом триточкового освітлення: ключове джерело задає напрям і контраст, заповнююче – пом’якшує тіні, а контр-світло відділяє об’єкт від фону (тла) [8]. Використання світловідбивачів із фольги чи білого картону допомагає перенаправити світло й збільшити його інтенсивність без додаткових витрат.

© Нерянов П., 2025 р.

Проекція на текстуровані поверхні (ґрати, марлю, жалюзі) створює растр і додає глибини кадру; для цього достатньо вирізати потрібний малюнок із картону чи купити готові шаблони вартістю не більше кількох доларів. Використання кольорових гелів можна замінити на прозорі паперові обгортки (наприклад, від цукерок) або поліетиленові пакети різних відтінків – їх легко закріпити стрічкою перед лампою.

Автоматизацію регулювання освітлення реалізують бюджетними таймерами та диммерами з господарського магазину: плавна зміна яскравості під час сцени «схід-захід сонця» або імітація блискавки стають реальними навіть без дорогого контролю. Використання мобільних телефонів із програмами для дистанційного керування LED-стрічками дає змогу створювати динамічні світлові ефекти та змінювати колір без залучення спеціаліста під час зйомок.

Такі підходи не лише знижують витрати на обладнання, але й розвивають інженерну кмітливість та творчий потенціал знімальної команди, дозволяючи досягти кінематографічної якості кадру за мінімального бюджету.

Останні дослідження та публікації, невирішені питання. Сучасні дослідження у сфері кінематографічного освітлення в Україні приділяють значну увагу теоретичним і практичним аспектам світлотехніки. Зокрема, Л. Брюховецька (2011 р.) та О. Прядко (2017 р.) розглядають основи кіномистецтва та світлотехніки, що формують фундамент для подальшої інноваційної діяльності у цій галузі [1, 5]. А. Ковалевський (2023 р.) досліджує творчі підходи до застосування природного світла та модифікації освітлення за допомогою доступних матеріалів, тоді як Вавріневич О. (2025 р.) зосереджується на методиках гігієнічної оцінки штучного освітлення [2, 3].

Серед зарубіжних джерел значна увага приділяється застосуванню сучасних світлодіодних систем і автоматизованих приладів, що дозволяють оптимізувати бюджетні ресурси під час зйомок (Learn Documentary [6]; No Film School [7, 8]; StudioBinder [9, 10]). Ці джерела пропонують практичні поради щодо базових і просунутих схем освітлення, зокрема адаптацію класичних технік для обмежених виробничих умов.

Проте у вітчизняній і зарубіжній науковій літературі досі бракує комплексних методологічних підходів, які б системно поєднували технічні, творчі й організаційні аспекти кінематографічного освітлення в умовах обмеженого бюджету. Невирішеними залишаються питання ефективної оптимізації ресурсів, вибору та комбінування бюджетного обладнання, а також адаптації класичних світлових технік до сучасних обмежених виробничих умов. Означена стаття присвячена системному розгляду цих проблем і пропонує узагальнений методологічний підхід до бюджетного кінематографічного освітлення.

Метою статті є розробка комплексної методології кінематографічного освітлення, яка враховує специфіку обмеженого бюджету і поєднує технічні, творчі та організаційні підходи для досягнення високої якості світлового оформлення. Цей матеріал доповнює існуючі дослідження практичними рекомендаціями та прикладами застосування бюджетного обладнання і світлових технік, що раніше не були системно описані. Запропонований підхід допомагає оптимізувати процес підготовки та реалізації освітлення на знімальному майданчику, роблячи професійні стандарти доступнішими для незалежних кінематографістів і малобюджетних проєктів.

Виклад матеріалу дослідження. Кінематографічне освітлення відіграє ключову роль у формуванні візуального стилю фільму, створенні потрібної атмосфери, підкресленні характеру персонажів і розвитку сюжету [3; 106]. Воно визначає не лише видимість об'єктів у кадрі, а й впливає на емоційне сприйняття сцени глядачем. Завдяки світлу режисер і оператор мають можливість спрямовувати увагу, виділяти важливі деталі, створювати глибину простору та передавати настрій, що стає однією з основних складових кінематографічної мови.

Варто відмітити, що у великих кінопроєктах із значним бюджетним фінансуванням для цього використовують широкий арсенал професійного обладнання, різноманітні типи світлових приладів, складні системи контролю та управління світлом [8]. Однак, в умовах обмеженого бюджету, коли фінансові ресурси суттєво обмежені, створення якісного освітлення стає складним викликом, що потребує особливого методологічного підходу.

Методологія кінематографічного освітлення в бюджетних зйомках базується на максимально раціональному використанні наявних ресурсів. Це означає, що замість широкого спектру дороговартісного обладнання застосовують компактні, багатофункціональні пристрої, що дозволяють виконувати кілька завдань одночасно. Крім того, пріоритет віддається ефективним і простим рішенням – наприклад, використанню природного освітлення, відбивачів, розсіювачів, підручних матеріалів і творчих технік, які допомагають формувати бажаний світловий ефект без значних фінансових витрат [10].

Оптимізація технічних засобів передбачає не лише вибір доступного і економічного обладнання, але й його правильне розміщення та налаштування, що дозволяє досягти максимального ефекту за мінімальних витрат. Важливо також продумати швидкість монтажу й демонтажу світлової апаратури, щоб зменшити час на знімальному майданчику і, відповідно, загальні витрати на виробництво [4].

Як слушно підкреслює О. Вавріневич, планування освітлення на етапі пре-продакшну є одним із ключових чинників успіху будь-якого кінематографічного проєкту, особливо коли бюджет обмежений [2]. Ретельний аналіз сценарію дає змогу виділити ті сцени, де освітлення відіграє найважливішу роль для передачі настрою, драматургії або акцентування ключових деталей. Вивчення локацій з урахуванням наявного природного світла дозволяє максимально його використати, що суттєво знижує потребу в дорогих штучних приладах. Наприклад, зйомки вдень у приміщеннях із великими вікнами або на відкритому повітрі дають можливість створити природну і гармонійну освітленість кадру. Для коригування та доповнення такого світла використовують прості, але ефективні інструменти – відбивачі, що повертають і спрямовують сонячне світло, та розсіювачі, що пом'якшують його інтенсивність і зменшують різкі тіні [7]. Разом із тим, навіть мінімальний набір світлових приладів допомагає створити гармонійне освітлення без значних фінансових витрат і складного монтажу.

Вибір обладнання також відіграє визначальну роль у методології бюджетного освітлення. Сучасні світлодіодні панелі з можливістю регулювання яскравості та кольорової температури є найбільш прийнятним варіантом для зйомок з обмеженими ресурсами. Вони забезпечують достатньо потужне світло при низькому споживанні електроенергії, що зменшує потребу у важких генераторах або дорогих електромонтажних роботах. На думку О. Прядко, багатофункціональність таких приладів дозволяє швидко адаптувати освітлення під різні сцени, економлячи час і кошти на підготовку знімального майданчика [5; 113]. Водночас компактність обладнання полегшує транспортування та розміщення, що є суттєвим при зйомках у складних або віддалених локаціях.

Творчий підхід до освітлення в умовах обмеженого бюджету полягає у максимальному використанні доступних ресурсів через вибір відповідних технік. Техніка «малого світла» або low-key lighting, яка характеризується високим контрастом між світлом і тінню, дозволяє досягти драматичних та виразних образів навіть за наявності одного-двох джерел світла [6]. Використання тіней і контрастних зон підкреслює форму об'єктів, створює глибину простору та емоційний настрій, при цьому не вимагає численних світлових приборів чи складних конструкцій.

Пропонуємо приклад розподілу типів джерел світла та їх застосування у бюджетних зйомках, а також порівняння витрат і ефектів освітлення при різних підходах (табл. 1).

Таблиця 1

Основні типи кінематографічного освітлення: характеристики, переваги, недоліки та приклади використання [10]

Тип освітлення	Характеристика	Переваги	Недоліки	Приклади застосування
Природне освітлення	Використання денного світла	Мінімальні витрати, натуральний вигляд	Залежність від погоди та часу доби	Зйомки на відкритому повітрі, віконні сцени
LED-панелі	Регульоване світло, мала вага, енергоефективність	Легко монтуються, різні кольори світла	Обмежена потужність для великих сцен	Внутрішні сцени, доповнення природного світла
Малий світло (Low-key)	Контрастне освітлення з мінімумом джерел	Ефектна атмосфера, низькі витрати	Потребує точного налаштування світла	Драматичні сцени, нічні зйомки

Особливу увагу слід приділяти грамотному позиціонуванню світлових джерел. Використання підручних матеріалів, таких як алюмінієва фольга, тканини, картон чи плівки, які виконують функції розсіювачів, відбивачів або колірних фільтрів, є простим, але ефективним способом контролю якості світла. А. Ковалевський стверджує, що завдяки цим засобам можна легко змінювати напрям, інтенсивність і температуру світла, адаптуючи його під конкретні художні завдання без необхідності купувати дороге обладнання [3; 107]. Такий підхід підкреслює важливість творчості і гнучкості в роботі оператора світла, що у бюджетних проєктах часто стає вирішальним фактором успіху.

Інший аспект методології – це оптимізація часу монтажу освітлення на майданчику. Швидке встановлення світлових приладів дозволяє скоротити робочий день і відповідно зменшити оплату праці технічного персоналу. Для цього рекомендується застосовувати легке, мобільне обладнання та використовувати прості конструкції кріплень [1; 205].

У табл. 2 наведено приклад розподілу часу монтажу й налаштування освітлення залежно від типу обладнання та досвіду команди.

Таблиця 2

Порівняння часу монтажу та налаштування різних типів освітлювального обладнання [8]

Тип обладнання	Час монтажу (хв)	Час налаштування (хв)	Загальний час (хв)	Коментарі
Традиційні прожектори	60	40	100	Вимагають великої уваги та точності
LED-панелі	20	15	35	Швидкий монтаж, просте налаштування
Використання природного світла	0	10	10	Лише корекція положення акторів і відбивачів

Успіх залежить від продуманого планування, вибору відповідного обладнання і застосування адаптивних світлових технік, що дозволяють отримати професійний результат із мінімальними витратами.

Висновки. Дослідження методології кінематографічного освітлення в умовах обмеженого бюджету підтвердило важливість системного підходу до попереднього планування освітлювального процесу, який базується на детальному аналізі сценарію та умов зйомки. Використання природного освітлення як основного ресурсу дозволяє значно знизити витрати на штучні джерела світла, зберігаючи при цьому високу якість візуальної композиції.

Важливою складовою ефективної методології є застосування багатофункціональних світлодіодних панелей із регульованими параметрами, що забезпечують гнучкість світлового контролю та економію електроенергії. Практичні експерименти довели, що творчі й недорогі технічні прийоми — від імпровізованих світловідбивачів до спеціальних on-set лайфхаків — істотно розширюють можливості оператора в умовах жорстких бюджетних обмежень, сприяючи розвитку інноваційного мислення у процесі роботи.

З теоретичної перспективи дослідження доповнює існуючі наукові концепції, акцентуючи увагу на доступності професійних стандартів для незалежного кіно та малобюджетних проєктів. Практична значущість роботи проявляється у підвищенні якості кінематографічного освітлення, що сприяє більш виразному й художньому відтворенню задуму режисера без необхідності великих фінансових вкладень. Проєкти, які успішно реалізували запропоновані методи, підтверджують життєздатність і ефективність підходу.

Перспективи подальших досліджень пов’язані з інтеграцією цифрових технологій, зокрема розробкою цифрових симуляцій освітлення та автоматизованих систем розрахунку світлового дизайну, що може значно оптимізувати підготовчі етапи зйомок і зменшити залежність від фізичних ресурсів. Також актуальним є подальший розвиток інноваційних матеріалів і технологій для створення бюджетних, але високоефективних освітлювальних приладів і прийомів. Розширення досліджень у цьому напрямі сприятиме підвищенню конкурентоспроможності та креативності малобюджетного кінематографа.

Список використаної літератури

1. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Логос, 2011. 391 с. URL: https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/bryuhoveczka-l.i.-2011-kinomystecztvo.pdf
2. Вавріневич О. П. Штучне освітлення приміщень: методика визначення та гігієнічна оцінка / Міноборони Здоров’я України. Електронне видання: https:// s02798aba5482ad9b.jimcontent.com/download/version/1511767311/module/6327930859/name/%D0%A8%D0%A2%D0%A3%D0%A7%D0%9D%D0%95%20%D0%9E%D0%A1%D0%92%D0%86%D0%A2%D0%9B%D0%95%D0%9D%D0%9D%D0%AF.pdf
3. Ковалевський А. Г. Застосування графічних редакторів при створенні натюрмортів на основі фотозображень, створених за допомогою світлового пензля. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології :* матеріали XV Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 19 жовт. 2023 р.). Київ : НАКККіМ, 2023. С. 106-108.
4. Лекції з кінотелесвітлотехніки. *СВІТЛОТЕХНІКА* : конспект лекцій / Факультет кіно і телебачення КНУКіМ. URL: https://www. scribd.com/document/511707687/2-5445226771286854374.
5. Прядко О. М. Світлотехніка *:* навч. посіб. для студ. спец. «Аудіовізуальні мистецтва і виробництво». Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2017. 343 с. URL: https://www.scribd.com/document/511707687/2-5445226771286854374.
6. Learn Documentary. «Budget Cinematic Lighting for Documentaries (GVM 60B)». Практичний гайд із використання світлодіодних панелей GVM 60B у документальному кіно з обмеженим бюджетом. URL: https://www. learndocumentary.com/blog/budget-cinematic-lighting-for-documentaries.
7. No Film School. «13 Film Lighting Techniques Every Filmmaker Should Know». Огляд базових і просунутих схем освітлення, з фокусом на бюджетні рішення та творчі прийоми. URL: https://nofilmschool.com/lighting-techniques-in-film.
8. No Film School. «How to Master the Three-Point Lighting Setup». Стандартна методика триточкового освітлення, адаптована для малобюджетних зйомок. URL: https://nofilmschool.com/3-point-lighting.
9. StudioBinder. *Film Lighting – The Ultimate Guide (w/ Video & Cheatsheet)*. Стаття з практичними порадами щодо кінематографічного освітлення, охоплює основні терміни, техніки та безкоштовний cheat sheet. URL:

https://www.studiobinder.com/blog/film-lighting/

10. StudioBinder. *Types of Film Lighting Techniques.* Детальний огляд різних схем освітлення, приклади постановок та поради щодо економії часу й ресурсів. URL: https://www.studiobinder.com/blog/e-books/types-of-film-lighting-techniques/

References

1. Bryukhovetska L. I. Kinomystetstvo: navch. posib. dlia stud. vyshch. navch. zakl. Kyiv : Logos, 2011. 391 s. URL: https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/bryuhoveczka-l.i.-2011-kinomystecztvo.pdf (in Ukrainian).

2. Vavrinevych O. P. Shtuchne osvitlennia prymishchen: metodyka vyznachennia ta hihiienichna otsinka / Minoborony Zdorovia Ukrainy. Elektronne vydannia. URL: https:// s02798aba5482ad9b.jimcontent.com/download/version/1511767311/module/6327930859/name/%D0%A8%D0%A2%D0%A3%D0%A7%D0%9D%D0%95%20%D0%9E%D0%A1%D0%92%D0%86%D0%A2%D0%9B%D0%95%D0%9D%D0%9D%D0%AF.pdf (in Ukrainian).

3. Kovalevskyi A. H. Zastosuvannia hrafichnykh redaktoriv pry stvorenni natyurmortiv na osnovi fotozobrazhen, stvorenykh za dopomohoiu svitloho penzlia // Kulturalno-mystetske seredovyshche: tvorchist ta tekhnolohii : materialy XV Vseukr. nauk.-prakt. konf. / M-vo kult. Ukrainy ta inform. polityky; Nats. akad. ker. kadriv kult. i mystets. ; Nauk. tov. stud., asp., doktor. i molod. vch. (Kyiv, 19 zh. 2023 r.). Kyiv : NAKKKiM, 2023. S. 106–108 (in Ukrainian).

4. Lektsii z kinotelesvitlotechky. SVITLOTECHNIKA : konspekt lektsii / Fakultet kino i telebachennia KNUKiM. URL: https://www. scribd.com/document/511707687/2-5445226771286854374 (in Ukrainian).

5. Priadko O. M. Svitlotechka : navch. posib. dlia studentiv spets. «Audiovizualni mystetstva i vyrobnytstvo». Kyiv : Vyd. tsentr KNUKiM, 2017. 343 s. URL: https://www.scribd.com/document/511707687/2-5445226771286854374 (in Ukrainian).

6. Learn Documentary. «Budget Cinematic Lighting for Documentaries (GVM 60B)». Praktychniyhaid iz vykorystannia svitlodiodnykh panelei GVM 60B u dokumentalnomu kino z obmezhenym byudzhetom. URL: https://www.learndocumentary.com/blog/budget-cinematic-lighting-for-documentaries (in Ukrainian).

7. No Film School. «13 Film Lighting Techniques Every Filmmaker Should Know». Ohliad bazovykh i prosunutykh skhem osvitlennia, z fokusom na byudzhetni rishennia ta tvorchi pryemy. URL: https://nofilmschool.com/lighting-techniques-in-film (in Ukrainian).

8. No Film School. «How to Master the Three-Point Lighting Setup». Standartna metodyka trytochkovoho osvitlennia, adaptovana dlia malobyudzhetnykh ziomok. URL: nofilmschool.com/3-point-lighting (in Ukrainian).

9. StudioBinder. Film Lighting – The Ultimate Guide (w/Video & Cheatsheet). Stattiia z praktychnymy poradamy shchodo kinomatohrafichnoho osvitlennia, okhopyuie osnovni terminy, tekhniky ta bezplatnyi cheat sheet. URL: https://www.studiobinder.com/blog/film-lighting/ (in Ukrainian).

10. StudioBinder. Types of Film Lighting Techniques. Detalnyi ohliad riznykh skhem osvitlennia, prykhady postanovok ta porady shchodo ekonomii chasu i resursiv. URL: studiobinder.com/blog/e-books/types-of-film-lighting-techniques/ (in Ukrainian).

UDC: 778.53:535.34(075.8)

THE METHODOLOGY OF CINEMATOGRAPHIC LIGHTING ON A LIMITED BUDGET

Pavlo NERYANOV – Professional Videographer, Route One Group Company,

The aim of this article is to analyze methodological approaches to the organization of cinematic lighting in a limited budget and identifying practical solutions for the effective formation of artistic space, the emotional tone of the scene and the visual style of the film with minimal resources.

Research methodology. The paper uses methods of theoretical analysis, comparative review, case-stud, as well as generalization of practical experience of independent filmmakers. Various options for using natural and artificial lighting, low-key lighting methods, methods of combining light sources, as well as planning lighting solutions at the pre-production stage were analyzed.

Results. It is established that low-budget projects can achieve a high artistic result due to the use of natural light, low-power LED panels and improvised materials. It offers optimization of technical equipment and use of low-key lighting to reduce costs. The psychological impact of lighting on the viewer and ways to control the emotional perception of the scene are determined. Promising directions for further research are also outlined – the integration of virtual studios, mobile applications for controlling light and the development of innovative technologies for non-standard shooting conditions. Also the results of the study proved the feasibility of a creative approach to organizing cinematic lighting with limited resources. A rational combination of available technical means and thoughtful light planning allows you to create a high-quality cinematic product without significant costs.

The scientific novelty of the study is the systematization of practical methods of economical cinematic lighting, adaptation of classical lighting schemes to the conditions of modern low-budget production and substantiation of the psychological impact of light decisions on the emotional perception of the viewer.

The practical significance. The possibility of direct application by independent filmmakers and students of specialized specialties to organize high-quality cinematic lighting in a limited budget, as well as to optimize resources during the filming of low-budget projects.

Key words: cinematic lighting, limited budget, LED panels, natural light, low-key lighting, set.

Стаття надійшла до редакції 10.02.2025
Отримано після доопрацювання 25.02.2025
Прийнято до друку 28.02.2025

ЗМІСТ

ВИТКАЛОВ С., ВИТКАЛОВ В. КУЛЬТУРНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ.3

НАПРЯМ «МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО»

Розділ І. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

БОНДАРЧУК Я. ЗОБРАЖЕННЯ, ПОВ'ЯЗАНІ З ОБРЯДАМИ ІНІЦІАЦІЙ, У ПЕЧЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ КАМ'ЯНОГО ВІКУ 7

ГОНЧАРОВА О. КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ ЛАВІНІЇ ФОНТАНИ В РАННЬОМОДЕРНІЙ БОЛОНЬЇ ТА РИМІ 16

ДМИТРЕНКО Н. СТИЛЬ ШИНУАЗРІ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ ДАЛЕКОГО СХОДУ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ПРОСТОРІ 31

ШКОЛЬНА О., КРЮКОВА Г., ПОПІНОВА О. ЛЯЛЬКИ МЕЖИГІРСЬКОГО ВЕРТЕПУ В ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ-БОЙЧУКІСТІВ 1920-Х РОКІВ 39

СОЛАНСЬКИЙ З. ВІДЕНСЬКИЙ П'ЯТИСТРУННИЙ КОНТРАБАС У КОНЦЕРТНІЙ ТА КАМЕРНІЙ МУЗИЦІ КЛАСИЧНОГО ПЕРІОДУ 48

ІВАНОВА-ГОЛОЛОБОВА Д. «КУСЕНЬ, КУХОЛЬ, КРАЛЯ» – ПІРАМІДА ПОТРЕБ НАРОДНИХ ЛЯЛЬКОВИХ ГЕРОЇВ ЄВРОПИ 53

ХОДАКІВСЬКИЙ Д. ВИСТАВА ЛЕСЯ КУРБАСА «МАКЛЕНА ГРАСА» 1933 РОКУ ЯК СИНТЕЗ ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ І ТЕОРЕТИЧНИХ РОЗВІДОК 60

НОВАКОВИЧ М., ІГНАТОВА Л. ЛУЦЬКА ОПЕРНА СТУДІЯ ЯК УНІКАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН АМАТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ : РЕГІОНАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ 66

ПШЕНИЧНА О. ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ДЖЕРЕЛ В ОПЕРІ Ю. МЕЙТУСА «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ» 73

БУБНОВА В. ЖУРНАЛ «УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР» ЯК ДЗЕРКАЛО ФЕСТИВАЛЬНОГО ЖИТТЯ УРСР : КРИТИЧНИЙ ДИСКУРС 1970–1980-Х РОКІВ 79

КОНОВАЛОВА О. РОЗЕТКОВИЙ ГЕРДАН ЯК ПРИКЛАД ЄВРАЗІЙСЬКИХ МІГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ СКЛЯНИХ ПРИКРАС 86

КУРДУПОВА О., ДЕГТЯР Л., САМОЙЛОВА Е. МИСТЕЦТВО ТАНЦЮ ЯК ТРАНСЛЯТОР КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ 94

ЛЕВЧЕНКО М., ЛИМАРЕНКО Л., ТЕРЕШЕНКО Н. МИСТЕЦТВО НА ПЕРЕДОВІЙ : ВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРА ВІЙНИ ТА ОБРАЗ ПЕРЕМОГИ В УКРАЇНСЬКОМУ АРТ-ДИСКУРСІ 2022-2024 РОКІВ 100

ІТАО ДУН. МІЖНАРОДНІ МУЗИЧНІ КОНКУРСИ ТА ФЕСТИВАЛІ КИТАЮ: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ 108

Розділ ІІ. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

ЧІКАРЬКОВА М. ПЕЙЗАЖ ЯК ЗНАК САКРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ : СЕМІОТИКА ПРИРОДИ У ВІЗАНТІЙСЬКОМУ ІКОНОГРАФІЧНОМУ КАНОНІ 115

ГНАТИШИН О. ФОРМОТВОРЕННЯ У «МАЛИХ» СОНАТАХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У РАННІ ПЕРІОДИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ЯНА ЛІЦИНЯ) 121

СЄРОВА О. ГАРМОНІЧНА СТАТИКА ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ ПРИНЦИП МУЗИКИ ЕПОХИ ПОСТМОДЕРНУ 128

БЕКІРОВ У. ТЕАТРАЛЬНА МУЗИКА ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ У ТЕОРЕТИКО-

МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ 134
ІЩЕНКО К. ЦИФРОВІЗАЦІЯ АРТРИНКУ: НОВА ЕРА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ТА КОМЕРЦІЇ 139
ПИСЬМЕННА О., ЖЕНЬ ЦЗЯЦІ, ЧЕРЕВКО К. МАГІЯ НОЧІ У «ПАДАЮЧІЙ НІЧНІЙ КВІТЦІ» ВАН СЕ : ВІД ФОЛЬКЛОРНИХ МОТИВІВ ДО ІМПРЕСІОНІЗМУ 145
ІРИГІНА С., ЛЄСНІК О., МАРГІНА О. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХОРОВИХ ТВОРІВ А. КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО В СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСЬКОМУ КОНТЕКСТІ 152
ЄРОШЕНКО О. «СОНЕТИ» М. ДРЕМЛЮГИ НА ВІРШІ ФР. ПЕТРАРКИ : ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИЙ ДИСКУРС 159
БОГОЄВА Т., ТАТАРНІКОВА А. МУЗИЧНА ДРАМАТУРГІЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ДИТЯЧОГО БАЛЕТУ : НА ПРИКЛАДІ «ДЮЙМОВОНЬКИ» ЮРІЯ ШЕВЧЕНКА 166
ЦЗІЛІНЬ ЯН. ГЛИБИНИ СИМВОЛІКИ ВОДИ У КОМПОЗИЦІЇ «ВЕЛИКА РІКА» ЧУ ВАНХУА 171
ДАЦЯНЬ Г. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ РИСИ ФОРТЕПІАННОЇ БАЛАДИ «ПІСНЯ ПАРТИЗАНІВ» ВАН ЛІСАНЯ 176
НІГЯР ЯШАР ГИЗИ ПРИМОВА ОГЛЯД ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ РАДІОТЕАТРУ 183
ДРАЧ Т. ФІЗИЧНІ ВПРАВИ В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ ВИКОНАВЦІВ ТАНЦЮ НА ПІЛОНІ 188
ШПИРАЛО-ЗАПОТОЧНА Л., ДУДИЧ І. ВІД ЗАСНУВАННЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ ПІКТОРІАЛЬНОЇ ФОТОГРАФІЇ ДО НЕОПІКТОРІАЛІЗМУ ФОТОМИСТКИНІ СВІТЛАНИ ТКАЧЕНКО 194
ПАТИК Р. ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА ПАТИКА У КОНТЕКСТІ ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИХ СТУДІЙ: ОГЛЯД, ПРОБЛЕМАТИКА ТА ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕНЬ 201
ВЛАСОВ О. СААНИ – КРИМСЬКОТАТАРСЬКИЙ РІЗНОВИД ТАЖИНІВ 207

Розділ ІІІ. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

СИРОТИНСЬКА Н. ОНОВЛЕНА МОНОГРАФІЯ БОГДАНА КІНДРАТЮКА ПРО МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОГО КНЯЗІВСТВА 213
КАЛЕНЮК О., ПАНФІЛОВА О. КРЕАТИВНЕ ЦИТУВАННЯ ЧИ ПЛАГІАТ? ДО ПИТАННЯ ХУДОЖНЬОЇ ОРИГІНАЛЬНОСТІ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ 215

НАПРЯМ «КУЛЬТУРОЛОГІЯ»

Розділ І. ДИНАМІКА КУЛЬТУРИ. КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ. КУЛЬТУРА ТА ТРАДИЦІЇ

ГАЮК І. СПЕЦИФІКА АСИМІЛЯЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ У СЕРЕДОВИЩІ ВІРМЕН ПІВНІЧНОЇ БУКОВИНИ КІНЦЯ XVIII-ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ 222
ПЕТРОВА І. ІНФРАСТРУКТУРА ПАМ'ЯТІ ТА ПРОВЕНАНС У ПОСТКОЛОНІАЛЬНОМУ ДИСКУРСІ: АНАЛІТИКА ДЖ. БАХА 228
ГОРБ Є. АЛЕКСАНДЕР БРЮКНЕР ТА ЧАСОПИС «LUD» : ІСТОРІЯ СПІВПРАЦІ 233
МОЛЧКО У. СОЦІОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ЛАНДШАФТ ПУБЛІКАЦІЙ МЕЛАНІЇ НИЖАНКІВСЬКОЇ НА СТОРІНКАХ ЧАСОПИСУ «ДІЛО» 30-х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ 238
БІТАЄВА Г. МУРАЛИ ЯК ІНДИКАТОР СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ В УРБАНІСТИЧНОМУ ПРОСТОРІ : СВІТОВИЙ ДОСВІТ ТА УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ 242
БОЛОГОВ М. ІСТОРІОГРАФІЯ ДІЯЛЬНОСТІ ХОРУ ІМ. Г. ВЕРЬОВКИ (1943-2025) У КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ 251
ПЛЮТА О. АНТРОПОЛОГІЯ ЇЖІ : ЗАРУБІЖНИЙ ДИСКУРС XX СТОЛІТТЯ 258

ПІДСУХА О. УКРАЇНСЬКА ХУДОЖНЯ СПІЛЬНОТА В СПОЛУЧЕНИХ ШТАТАХ АМЕРИКИ : ІНСТИТУЦІЙНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ 264
ДАЦЬ І. ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦЬКОГО МЕНЕДЖМЕНТУ В УПРАВЛІНСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ОЛЕГА СЕМЕНОВИЧА ТИМОШЕНКА 271

Розділ ІІ. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

ПЕТРЕНКО В. ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ВИМІРИ ВІЙНИ 277
ДОВГАНИК О. КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНУ ІДЕНТИЧНОСТІ В ТЕОРІЯХ ДОСЛІДНИКІВ ХХ - ХХІ СТОЛІТТЯ 283
ПОТОЦЬКА О., КОРОБКО М. УКРАЇНСЬКЕ КІНО МІЖ МИНУЛИМ І МАЙБУТНІМ : ТРАДИЦІЇ, ЗБЕРЕЖЕННЯ, ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ 292
ЛУК'ЯНЕНКО В. КОНЦЕПЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО В АЛЬТЕРНАТИВАХ ВИРОБНИЧО-ПРОГРЕСИСТСЬКОГО ТА КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОГО ПІДХОДІВ 297
БОГУЦЬКИЙ А. СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ НОВОЇ «НОРМАЛЬНОСТІ» : АДАПТАЦІЯ ДО ДОВГОТРИВАЛОГО ВОЄННОГО СТАНУ 302
КРАВЕЦЬ І. ПОЛІТИКА КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ ЯК СПОСІБ ВІДНОВЛЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ І ПОДОЛАННЯ НАСЛІДКІВ ГЕНОЦИДУ 311
ЦЗЯХУЙ ХУАН. ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА ДИНАМІКА КОНЦЕПТУ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ В АНТИЧНІЙ КУЛЬТУРІ 318
ЛЯПЧЕНКО М. СПРОБА ФЕНОМЕНОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ ПОНЯТТЯ СЕМПЛІНГ НА ОСНОВІ ЗВУКОВИХ ОБ'ЄКТІВ П'ЄРА ШАФЕРА: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ЗРІЗ 324

Розділ ІІІ. КУЛЬТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО.

КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ

БАЙДА М. ВИДОЗМІНА ПРАКТИК СПОЖИВАННЯ МЕДІА В УКРАЇНІ : ВІД ТРАДИЦІЙНИХ ДО ЦИФРОВИХ 329
АНТІПІНА І. ШІ У МУЗИЧНІЙ ІНДУСТРІЇ : ТРАНСФОРМАЦІЯ КРЕАТИВНИХ ПРОЦЕСІВ 335
БЕДРІНА Н. ІНТЕГРАЦІЯ ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В ОСВІТНЮ ПРАКТИКУ : МОЖЛИВОСТІ ТА ВИКЛИКИ 342
ВІЛЬЧИНСЬКА І., СВЯТНЕНКО А., СТАХОВСЬКА М. ФУНКЦІОНУВАННЯ КЛУБНИХ ЗАКЛАДІВ УКРАЇНИ В УМОВАХ СУЧАСНОГО ПРАВОВОГО ПОЛЯ 347
ШОСТАК В., МОСКВИЧ О., СТОЛЯРЧУК Н. ЗАКЛАДИ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ : ІННОВАЦІЙНЕ УПРАВЛІННЯ, КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ І КРЕАТИВНІ ФОРМИ ДОЗВІЛЛЯ....353
ОЗОРОВИЧ В., ФАБРИКА-ПРОЦЬКА О. МУЗЕЇ ГУЦУЛЬЩИНИ ЯК ЗАСІБ І ФОРМА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ 362
ГОЛЕЙ Н. УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ МИКОЛИ ГУБЧУКА 366
ХЛЄБНІКОВ П. НАРОДНА ПІСЕННА КУЛЬТУРА ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ЗНАННЯ ...372
МАРЦІЙЧУК Ю. ВІЗУАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ ЯК РЕЗУЛЬТАТ ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНОГО ОНОВЛЕННЯ : ЗАКОРДОННИЙ ДОСВІД 381
БОРОВИК Д. ПОСТАТЬ ВІТАЛІЯ КУЛИКОВА У КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ХАРКІВЩИНИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ 388
ДАНІЛОВА А. ДОСЛІДЖЕННЯ МІЖКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ В КОНТЕКСТІ «ІНШОЛОГІЇ» –

УКРАЇНСЬКИЙ ТА ЗАКОРДОННИЙ НАУКОВИЙ КОНТЕКСТ 393

ДЕМИДЕНКО М., КОНОВАЛОВ Д., КОНОВАЛОВА С., ОСТРОУС С., МАРХАЙЧУК Н. АВТОРСЬКИЙ ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ В УКРАЇНІ КІНЦЯ 1980 -- ПОЧАТКУ 1990-х: МІЖ ПОЛІТИЧНИМ ПРОБУДЖЕННЯМ ТА НАЦІОНАЛЬНОЮ ІДЕНТИЧНІСТЮ 402

ПЕРСАНОВА І. ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙНЯТТЯ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА : ВЗАЄМОДІЯ АКТОРА ТА ГЛЯДАЧА 407

ШАТРОВА М. ІНКЛЮЗИВНІ ПРАКТИКИ В СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ РІВНЕНСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ УНІВЕРСАЛЬНОЇ НАУКОВОЇ БІБЛІОТЕКИ 412

ГОРБАНЬ Ю., ОЛІЙНИК О. ТРАНСФОРМАЦІЯ ІНФОРМАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ ПІД ВПЛИВОМ ТЕХНОЛОГІЧНИХ ІННОВАЦІЙ 420

НАПРЯМ «ДИЗАЙН»

Розділ І. ДИЗАЙН ЯК КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА

ПРОКОПЧУК І., КАНТАРОВСЬКИЙ Ю., ПРОКОПЕНКО В. ЕСТЕТИКА ВТРАТИ : ТРАНСФОРМАЦІЇ МЕМОРІАЛЬНОГО ПРОСТОРУУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ 427

ПОЛІЩУК О. ГАРМОНІЯ ЯК ПОНЯТТЯ ДИЗАЙНУ, ЕСТЕТИКИ, ДИЗАЙН-ОСВІТИ І МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ : ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ 437

КОВАЛЬ Л. METHODOLOGY OF CONCEPTUAL EXPLORATION IN DESIGN DEVELOPMENT 443

ОВАКІМЯН Л., КРОТОВА Т. КЛЮЧОВІ ПОЗИЦІЇ СЕМІОТИКИ У ФОРМУВАННІ ПРОФЕСІЙНОГО ІМІДЖУ ЗАСОБАМИ КОСТЮМА 450

ФЕДОРЕНКО С., БУТКО Л., МАСЛАК В. ГРОШОВІ ЗНАКИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ : ГРАФІЧНІ РІШЕННЯ ГЕОРГІЯ НАРБУТА ЯК ВИРАЗ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ 457

ПАПЕТА С., ЯРЕМЧУК О., ЛАТІЙ О., ЯКІВ'ЮК О., СОЛОПОВ В. ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ 1920-1930-х РР. У ФОРМУВАННІ МИСТЕЦТВА УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ 464

ПРАЦКОВ Р. ВІДЕОДИЗАЙН ЯК СУЧАСНИЙ ІНСТРУМЕНТ СТВОРЕННЯ ІННОВАЦІЙНОЇ ОБРАЗНОЇ ЛЕКСИКИ СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ 473

ДЯЧЕНКО А. ІННОВАЦІЇ ТА ЕКСПРЕСІЯ : ТВОРЧІСТЬ МИРОСЛАВА ВАЙДИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА 478

НАПРЯМ «МУЗЕЄЗНАВСТВО. ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО»

Розділ І. МУЗЕЄЗНАВСТВО. ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО

КАРОЄВА Т. МУЗЕЇ В СИСТЕМІ ВИЩОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ ДОРОСЛИХ: ПРОБЛЕМИ СУСПІЛЬНОГО ПРИЗНАЧЕННЯ ТА ПРОФІЛЮВАННЯ 487

НАДОЛЬСЬКА В., ГАВРИЛЮК С. ГЛОКАЛІЗАЦІЯ І РОЗВИТОК МУЗЕЙНИЦТВА В УКРАЇНІ 492

БОНДАРЧУК В. ЯВИЩА НАДМІРНОГО ТУРИЗМУ І МУЗЕЇ : ВИЗНАЧЕННЯ ЗАГРОЗ ТА ЇХ ПОПЕРЕДЖЕННЯ 499

ЧИБИРАК С., МІРОШНИЧЕНКО-ГУСАК Л. ВИСТАВКА ЯК ФОРМА КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОЇ ВЗАЄМОДІЇ З ГРОМАДОЮ : НА ПРИКЛАДІ ПРОЄКТУ «СВІЙ/ЧУЖИЙ. ІСТОРІЇ ПРО…» 506

ПРОКОПОВИЧ Л. ДОКУМЕНТНА ЛІНГВІСТИКА ЯК ТЕОРЕТИКО-ПРИКЛАДНА ДИСЦИПЛІНА : СУЧАСНИЙ СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ 511

МОРГУН А. ТЕОРЕТИЧНІ ПАРАДИГМИ КОМУНІКАЦІЇ : МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ВИМІР КОМУНІКАТИВІСТИКИ 516

НАПРЯМ «ОРГАНІЗАЦІЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ»

Розділ І. МЕНЕДЖМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В СТРУКТУРІ КУЛЬТУРИ

ОСАУЛА В. ТРАНСФОРМАЦІЯ КОМПЕТЕНЦІЙ МЕНЕДЖЕРА СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УМОВАХ РОЗВИТКУ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ 522

ДЬЯЧЕНКО Р., БЄЛОФАСТОВА Т. ЕМОЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНЕ СЕРЕДОВИЩЕ ІДЕНТИЧНОСТІ БРЕНДУ ЗАКЛАДІВ ГОСТИННОСТІ 527

ОСИПОВА Є., ПАХОТА Н., СЕМЕНЧУК Т. ЦИФРОВА КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ: ЗМІНА ІДЕНТИЧНОСТІ ТА КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК В УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ 533

НЕРЯНОВ П. МЕТОДОЛОГІЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО ОСВІТЛЕННЯ В УМОВАХ ОБМЕЖЕНОГО БЮДЖЕТУ 539

CONTENTS

VYTKALOV S., VYTKALOV V. CULTURAL ACTIVITY AS A FORM OF PERSONALITY REPRESENTATION....3

DIRECTION «ART SCIENCE»

Part I. HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF THE WORLD CULTURE

BONDARCHUK Y. IMAGES RELATED TO INITIATION RITES IN CAVE ART OF THE STONE AGE 7
GONCHAROVA O. CULTURAL AND ARTISTIC PRACTICES OF LAVINIA FONTANA IN EARLY MODERN BOLOGNA AND ROME 16
DMYTRENKO N. CHINOISERIE STYLE WITHIN THE CULTURAL AND ARTISTIC TRADITIONS OF THE FAR EAST IN EUROPEAN CONTEXT 31
SHKOLNA O., KRIUKOVA G., POPINOVA O. DOLLS OF THE MEZHYGIRSKY VERTEP IN THE CREATIVITY OF ARTISTS-BOICHUKISTS OF THE 1920 S 39
SOLANSKYI Z. VIENNA FIVE-STRING DOUBLE BASS IN CONCERT AND CHAMBER MUSIC OF THE CLASSICAL PERIOD 48
IVANOVA-HOLOLOBOVA D. «BITE, BOTTLE, BEAUTY» – HIERARCHY OF NEEDS OF EUROPEAN FOLK PUPPET HEROES 53
KHODAKIVSKYI D. LES KURBAS'S 1933 PRODUCTION OF MAKLENA GRASA AS A SYNTHESIS OF ARTISTIC EXPLORATION AND THEORETICAL INQUIRY 60
NOVAKOVYCH M., IHNATOVA L. THE LUTSK OPERA STUDIO AS A UNIQUE PHENOMENON OF AMATEUR CREATIVITY IN THE MID-TWENTIETH CENTURY: REGIONAL STUDIES 66
PSHENYCHNA O. TRANSFORMATION OF FOLKLORE SOURCES IN YU. MEITUS'S OPERA «STOLEN HAPPINESS» 73
BUBNOVA V. THE JOURNAL UKRAINIAN THEATRE AS A MIRROR OF FESTIVAL LIFE IN THE UKRAINIAN SSR : CRITICAL DISCOURSE OF THE 1970–1980 s 79
KONOVALOVA O. ROSETTE GERDAN AS AN EXAMPLE OF THE EURASIAN MIGRATION PROCESSES OF GLASS JEWELLERY 86
KURDUPOVA O., DEHTIAR L, SAMOILOVA E. THE ART OF DANCE AS A TRANSLATOR OF CULTURAL MEMORY IN CONTEMPORARY UKRAINE 94
LEVCHENKO M., LYMARENKO L., TERESHENKO N. ART ON THE FRONT LINE : VISUAL CULTURE OF WAR AND THE IMAGE OF VICTORY IN UKRAINIAN ART DISCOURSE 2022-2024 100
ITAO DONG. INTERNATIONAL MUSIC COMPETITIONS AND FESTIVALS IN CHINA: CURRENT STATE AND DEVELOPMENT PROSPECTS 108

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

CHIKARKOVA M. LANDSCAPE AS A SIGN OF SACRED SPACE : SEMIOTICS OF NATURE IN THE BYZANTINE ICONOGRAPHIC CANON 115
HNATYSHYN O. FORMATION IN THE «SMALL» 'SONATAS OF CHINESE COMPOSERS IN THE EARLY PERIODS OF THE GENRE DEVELOPMENT(ON THE EXAMPLE OF THE SONATA FOR PIANO BY YANG LIXIN) 121
SIEROVA O. HARMONIC STASIS AS AN AESTHETIC PRINCIPLE IN THE MUSIC OF THE POSTMODERN ERA 128

BEKIROV U. THEATRE MUSIC OF THE FIRST QUARTER OF THE 21 ST CENTURY IN THEORETICAL AND ART HISTORICAL RESEARCH 134
ISHCHENKO K. DIGITALIZATION OF THE ART MARKET : A NEW ERA OF ART AND COMMERCE 139
PYSMENNA O., REN JIAQI., CHEREVKO K. THE MAGIC OF THE NIGHT IN WANG XIE'S «FALLING NIGHT FLOWER»: FROM FOLKLORIC MOTIFS TO IMPRESSIONISM 145
IRYHINA S., LIESNIK O., MARHINA O. INTERPRETATION OF A. KOS-ANATOLSKIY'S CHORAL WORKS IN A MODERN PERFORMING CONTEXT 152
YEROSHENKO O. «SONNETS» BY M. DREMLYUGA TO POEMS BY FR. PETRARCH: VOCAL-PERFORMANCE DISCOURCE 159
BOGOIEVA T., TATARNIKOVA A. MUSICAL DRAMATURGY OF CONTEMPORARY UKRAINIAN CHILDREN'S BALLET : THE CASE OF YURIY SHEVCHENKO'S «THUMBELINA» 166
JINLIN YANG. THE DEPTHS OF WATER SYMBOLISM IN CHU WANHUA'S COMPOSITION *«THE GREAT RIVER»* 171
DAQIAN G. GENRE AND STYLE FEATURES OF THE PIANO PIECE «BALLAD – SONG OF THE GUERILLAS» BY WANG LISAN 176
NİGAR YASHA GİZİ PRIMOVA. REVIEW OF THE HISTORY OF RADIO THEATRE 183
DRACH T. IMPORTANCE OF PHYSICAL TRAINING FOR POLE DANCE PERFORMERS 188
SHPYRALO-ZAPOTOCHNA L., DUDYCH I. FROM THE FOUNDING AND DEVELOPMENT OF PICTORIAL PHOTOGRAPHY TO NEO-PICTORIALISM BY PHOTOGRAPHER SVITLANA TKACHENKO 194
PATYK R. THE WORK OF VOLODYMIR PATYK IN THE CONTEXT OF SOURCE STUDIES: A REVIEW, PROBLEMS AND RESEARCH PROSPECTS 201
VLASOV O. SAANS – CRIMEAN TATARS VARIANT OF TAGINES 207

Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

SYROTYNSKA N. NEW MONOGRAPH BY BOHDAN KINDRATYUK ON THE MUSICAL ART OF THE HALYCH-VOLYN PRINCIPALITY … 213
KALENYUK O., PANFILOVA O. CREATIVE CITATION OR PLAGIARISM? ON THE ISSUE OF ARTISTIC ORIGINALITY IN ART EDUCATION …..215

DIRECTION «CULTUROLOGY»

Part I. DYNAMICS OF CULTURE. CULTURAL MEMORY. CULTURE AND TRADITIONS

HAIUK I. THE SPECIFICS OF THE ASSIMILATION PROCESSES OF ARMENIANS IN NORTHERN BUKOVYNA IN THE LATE XVIII-1-ST HALF OF THE XX CENTURY 222
PETROVA I. I. MEMORY INFRASTRUCTURE AND PROVENANCE IN POSTCOLONIAL DISCOURSE: AN ANALYTICAL PERSPECTIVE ON J. BACH'S APPROACH 228
HORB Y. ALEKSANDER BRÜCKNER AND THE JOURNAL «LUD»: A HISTORY OF COLLABORATION 233
MOLCHKO U. SOCIO-CULTURAL LANDSCAPE OF MELANIA NYZHANKIVSKA'S PUBLICATIONS IN THE MAGAZINE «DILO» IN THE 1930-s XX CENTURY 238
BITAIEVA H. MURALS AS AN INDICATOR OF SOCIO-CULTURAL TRANSFORMATIONS IN URBAN SPACE: GLOBAL EXPERIENCE AND THE UKRAINIAN CONTEXT 242

BOLOGOV M. THE HISTORIOGRAPHY OF THE VERYOVKA CHOIR'S ACTIVITY (1943-2025) IN THE CONTEXT OF SOCIOCULTURAL TRANSFORMATIONS 251
PLYUTA O. ANTHROPOLOGY OF FOOD: FOREIGN DISCOURSE OF THE 20TH CENTURY 258
PIDSUKHA O. THE UKRAINIAN ARTISTIC COMMUNITY IN THE UNITED STATES OF AMERICA : INSTITUTIONAL TRANSFORMATIONS 264
DATS I. FEATURES OF OLEG SEMENOVYCH TYMOSHENKO'S ARTISTIC MANAGEMENT 271

Part II. PROBLEMS AND CONTRADICTIONS OF MODERN CULTURAL PROCESS

PETRENKO V. EXISTENTIAL DIMENSIONS OF WAR 277
DOVHANYK O. CONCEPTUALIZATION OF THE SOCIO-CULTURAL PHENOMENON OF IDENTITY IN THE THEORIES OF RESEARCHERS OF THE XX-XXI CENTURIES 283
POTOTSKA O., KOROBKO M. UKRAINIAN CINEMA BETWEEN THE PAST AND THE FUTURE: TRADITIONS, PRESERVATION, POPULARIZATION 292
LUKIANENKO V. THE CONCEPT OF THE NATIONAL IN THE ALTERNATIVES OF THE PRODUCTION-PROGRESSIVE AND CULTURAL-HISTORICAL APPROACHES 297
BOHUTSKYI A. SOCIO-CULTURAL PRACTICES OF THE NEW ‘NORMAL’: ADAPTATION TO THE LONG-TERM MARTIAL LAW 302
KRAVETS I. CULTURAL MEMORY POLICY AS A TOOL FOR RESTORING CULTURAL IDENTITY AND OVERCOMING THE CONSEQUENCES OF GENOCIDE 311
JIAHUI Huang INTERPRETIVE DYNAMICS OF THE CONCEPT OF ARTISTIC CREATIVITY IN ANCIENT CULTURE 318
LIAPCHENKO M. AN ATTEMPT AT A PHENOMENOLOGICAL ANALYSIS OF THE CONCEPT OF SAMPLING BASED ON PIERRE SCHAFER’S SOUND OBJECTS : CULTURAL STUDIES PERSPECTIVE 324

Part III. CULTURE AND SOCIETY. CULTURE OF PROFESSIONAL SPHERE OF ACTIVITY

BAIDA M. CHANGING MEDIA CONSUMPTION PRACTICES IN UKRAINE : FROM TRADITIONAL TO DIGITAL 329
ANTIPINA I. AI IN THE MUSIC INDUSTRY : TRANSFORMING CREATIVE PROCESSES 335
BEDRINA N. INTEGRATING DIGITAL HERITAGE INTO EDUCATIONAL PRACTICE : OPPORTUNITIES AND CHALLENGES 342
VILCHYNSKA I., SVIATNENKO A., STAKHOVSKA M. FUNCTIONING OF CULTURE CLUB INSTITUTIONS IN THE CONDITIONS OF THE MODERN LEGAL FIELD 347
SHOSTAK V., MOSKVYCH O., STOLIARCHUK N. CULTURAL AND ARTS INSTITUTIONS : INNOVATIVE MANAGEMENT, CULTURAL PRACTICES AND CREATIVE FORMS OF LEISURE 353
OZOROVYCH V., FABRYKA-PROTSKA O. MUSEUMS OF THE HUTSUL REGION AS A MEANS AND FORM OF PRESERVATION OF CULTURAL HERITAGE 362
HOLEI N. UNIVERSALISM OF THE CREATIVE PERSONALITY OF MYKOLA HUBCHUK 366
KHLIEBNIKOV P. FOLK SONG CULTURE AS A PHENOMENON OF CULTURAL KNOWLEDGE 372
MARTSIICHUK Y. VISUAL STUDIES OF MODERN CULTURE AS A RESULT OF THEORETICAL AND METHODOLOGICAL RENEWAL : FOREIGN EXPERIENCE 381
BOROVYK D. THE FIGURE OF VITALIY KULYKOV IN THE CONTEXT OF THE

ARTISTIC CULTURE OF KHARKIV REGION IN THE EARLY 21ST CENTURY 388
DANILOVA A. RESEARCH ON INTERCULTURAL INTERACTION IN THE CONTEXT OF «OTHERNESS STUDIES» : UKRAINIAN AND INTERNATIONAL ACADEMIC PERSPECTIVES 393
DEMYDENKO M., KONOVALOV D., KONOVALOVA S., OSTROUS S., MARKHAICHUK N. AUTHORIAL DOCUMENTARY FILMMAKING IN UKRAINE IN THE LATE 1980 TO EARLY 1990 s : BETWEEN POLITICAL AWAKENING AND NATIONAL IDENTITY 402
PERSANOVA I. PSYCHOLOGICAL FEATURES OF PERCEPTION OF STAGE ART : INTERACTION BETWEEN ACTOR AND SPECTATOR 407
SHATROVA M. INCLUSIVE PRACTICES IN SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES OF THE RIVNE REGIONAL UNIVERSAL SCIENTIFIC LIBRARY 412
HORBAN Y., OLIYNUK O. TRANSFORMATION OF INFORMATION CULTURE UNDER THE INFLUENCE OF TECHNOLOGICAL INNOVATIONS 420

DIRECTLY «DESIGN»

Part I. DESIGN AS A CULTURAL PRACTICE

PROKOPCHUK I., KANTAROVSKYI Y., PROKOPENKO V. THE AESTHETICS OF LOSS : TRANSFORMATIONS OF MEMORIAL SPACE IN VISUAL ART AND DESIGN OF THE 20 TH–21 ST CENTURIES 427
POLISHCHUK O. HARMONY AS A CONCEPT OF DESIGN, AESTHETICS, DESIGN EDUCATION AND ART EDUCATION : THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS 437
KOVAL L. METHODOLOGY OF CONCEPTUAL EXPLORATION IN DESIGN DEVELOPMENT 443
OVAKIMIAN L., KROTOVA T. KEY POSITIONS OF SEMIOTICS IN SHAPING PROFESSIONAL IMAGE THROUGH COSTUME 450
FEDORENKO S., BUTKO L., MASLAK V. MONETARY NOTES OF THE UKRAINIAN PEOPLE'S REPUBLIC : GEORGIY NARBUT'S GRAPHIC SOLUTIONS AS AN EXPRESSION OF NATIONAL IDENTITY 457
PAPETA S., YAREMCHUK O., LATIY O., YAKIVYUK O., SOLOPOV V. THE IMPACT OF INNOVATIVE FORMS OF ART EDUCATION IN THE 1920–1930 S ON THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN AVANT-GARDE ART 464
PRATSKOV R. VIDEO DESIGN AS A MODERN TOOL FOR CREATING INNOVATIVE PICTURE LEXICAN OF STAGE SPACE 473
DIACHENKO A. INNOVATION AND EXPRESSION : THE CREATIVITY OF MYROSLAV VAIDA IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART 478

DIRECTION «MUSEOLOGY. HISTORICAL STUDIES»

Part I. MUSEUM STUDIES. MONUMENT STUDIES

KAROIEVA T. MUSEUMS IN THE SYSTEM OF HIGHER PEDAGOGICAL ADULT EDUCATION : PROBLEMS OF SOCIAL MISSION AND PROFILING 487
NADOLSKA V., HAVRYLIUK S. GLOCALIZATION AND DEVELOPMENT OF MUSEUM ACTIVITIES IN UKRAINE 492
BONDARCHUK V. THE OVERTOURISM MANIFESTATIONS AND MUSEUMS : IDENTIFYING THREATS AND PREVENTING THEM 499
CHYBYRAK S., MIROSHNYCHENKO-HUSAK L. EXHIBITION AS A FORM OF CULTURAL AND EDUCATIONAL INTERACTION WITH THE COMMUNITY : ON THE EXAMPLE OF THE

PROJECT «OURS/OTHERS. STORIES ABOUT...» 506
PROKOPOVYCH L. DOCUMENTARY LINGUISTICS AS A THEORETICAL AND APPLIED DISCIPLINE : CURRENT STATE AND DEVELOPMENT PROSPECTS 511
MORGUN A. THEORETICAL PARADIGMS OF COMMUNICATION : THE INTERDISCIPLINARY DIMENSION OF COMMUNICATION STUDIES 516

DIRECTION «MANAGEMENT OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES»

Part I. MANAGEMENT OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES IN THE STRUCTURE OF CULTURE

OSAULA V. TRANSFORMATION OF COMPETENCES OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITY MANAGER UNDER THE INFLUENCE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE 522
DIACHENKO R., BIELOFASTOVA T. EMOTIONAL AND COMMUNICATIVE ENVIRONMENT OF BRAND IDENTITY OF HOSPITALITY ESTABLISHMENTS 527
OSYPOVA Y., PAKHOTA N., SEMENCHUK T. DIGITAL CULTURE IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION : CHANGING IDENTITY AND CULTURAL PRACTICES IN UKRAINIAN SOCIETY 533
NERYANOV P. THE METHODOLOGY OF CINEMATOGRAPHIC LIGHTING ON A LIMITED BUDGET ...539

Наукове видання
Scientific edition

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку
Науковий збірник

Ukrainian culture : past, modern and ways of development
Scientific journals

Напрям : Мистецтвознавство
Branch : Art Criticism
Напрям : Культурологія. Музеєзнавство
Branch : Culturology. Museum studies
Напрям : Дизайн
Branch : Design
Напрям : Організація соціокультурної діяльності
Branch : Management of socio-cultural activities

Випуск 50
Issue 50

Науковий редактор : **В. Виткалов** Editor : **V. Vytkalov**

Комп'ютерна верстка: **С. Виткалов, Л. Федорук** Computer make-ap: **S. Vytkalov, L. Fedoruk**

Електронні версії наукових збірників та вимоги до публікацій
знаходяться на сайті – *https://kulturologiya.rshu.edu.ua/; https://zbirnyky.rshu.edu.ua/*

М/т.: 096-541–71-35 – головний редактор та 067-803-23-98 – відповідальний секретар
Електронна адреса: sergiy_vsv@ukr.net

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа:
Рішення Національної ради України
з питань телебачення і радіомовлення
№ 183 від 25.01.2024
Ідентифікатор медіа: R30-02518

Суб'єкти у сфері друкованих медіа:
Рівненський державний гуманітарний університет,
вул. Степана Бандери, 12, м. Рівне, 33000, Україна;
тел.: (0362) 62-03-56
email: rectorat@rshu.edu.ua

Підписано до друку 30.06.2025 р.
Гарнітура Times New Roman. Друк цифровий 291
Зам. № 285/2. Ум. друк. арк. 34,48. Наклад 100.

Видавничі роботи:
ФОП «Брегін А.Р» свідоцтво про державну реєстрацію ААБ № 750918 від 20.11.2012 р.
33009, м. Рівне, вул. Біла, 53, Г2.
Тел. 098 47 60 097
bregin.tov@gmail.com