

ISSN 2518-1890
DOI 10.35619/ucpmk.51

**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 51*
*Issue 51***

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

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

Збірник перерестрований МОН України як фахове видання з культурології (Додаток 4 до наказу Міністерства освіти і науки України 02.07.2020 № 886) і входить до категорії «Б», за спеціальностями: В 4 – Образотворче мистецтво; В 6 – Хореографія; Музичне мистецтво; Сценічне мистецтво; В 12 – Музеєзнавство. Пам'яткознавство; культурологія. Згідно зі змінами до наказу № 220 від 12.02.2024 р. до збірника додано нові напрями: В 2 – Дизайн; В 14 – Менеджмент соціокультурної діяльності.

Друкується за рішенням учених рад РДГУ (протокол № 5 від 29 травня 2025 р.) та Інституту культурології НАМ України (протокол № 5 від 5 травня 2025 р.)

Видання зареєстровано: ISSN International Centre (Paris, FRANCE): ISSN № 2518-1890 (Print).

Видання індексується: Index Copernicus (Польща), Google Scholar, Cosmos (США) та Research Gate, Research Bible (Німеччина); CEEOL; Cite factor; European Reference Index for the Humanities (ERIH), Збірник поданий на порталі Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського в інформаційному ресурсі «Наукова періодика України». додати

Статті перевіряються на системі антиплагіат «strikeplagiarism», або «Unicheck».

Свідчення про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації видано Міністерством юстиції України, серія КВ № 22258-12158 ПР від 20.05.2016 р.

Свідчення про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації: ідентифікатор медіа R30-02518 (Рішення Національної ради від 25.01.2024 № 183).

Головний редактор:

Виткалов Сергій Володимирович – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, заступник головного редактора (Україна). **Muszkiet Radoslaw** – 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 національний 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, 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, завідувач 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); **Кдинова 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 Київського національного університету 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 (Одеса, 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); **Адамоніче Р.** – доктор філософії, професор, Університет Миколаса Помепа (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 Przekladowawczy), Editor-in-shief of series Sport: Language, Society, Culture. Head of the Department 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. 51 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: **Г. П. Чміль**, В. Г. Виткалов, **П. Е. Герчанівська** та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2025. 545 с.

Тираж – 100 примірників

33000 м. Рівне, вул. Ст. Бандери, 12 тел. 096 541 71 35; sergiy_vsv@ukr.net; https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk

ISSN 2518-1890

Редагування англійського тексту анотацій – канд. пед. наук, доц. кафедри практики англійської мови РДГУ **Фрідріх А. В.**

Рецензенти: **Панченко В. І.** – доктор філософських наук, професор, професор кафедри етики, естетики і культурології Київського національного університету ім. Т.Г. Шевченка; **Демчук Р.В.** – доктор культурології, професор кафедри культурології Національного університету «Києво-Могилянська академія»; **Фабрика-Процька О.Р.** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичної українистики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв, Карпатського національного університету ім. В. Стефаніка, Івано-Франківськ, Україна

Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

У збірнику вміщено статті науковців закладів вищої освіти і наукових установ України та далекого зарубіжжя, присвячені розгляду історико-культурологічної проблематики, менеджменту соціокультурної діяльності, музеєзнавства і пам'яткознавства. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні грані теоретико-методологічних проблем української культури. Окремий розділ складають повідомлення, огляди та рецензії.

Для науковців, здобувачів різних освітньо-наукових ступенів та усіх тих, хто цікавиться історико-культурною спадщиною у розмаїтті її виявів.

ISSN 2518-1890

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. Богущий, 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 ініціації 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

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 ґрунтується 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-бойчуків, 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 лялькових 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 науковій спільноті. 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 напрямками: 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 ХХ-ХХІ 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 «проектування 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 партнерства. URL: kultura.org.ua/wp-content/uploads/FINALConcept_RoadMap_UA_CultureCodingEaP.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-p#Text](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/695-2020-p#Text) (дата звернення : 23.03.2025).
4. Олійник О. Культурне виробництво: суб'єкти, особливості процесу і контрверсії: 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. Смоля. Київ : НАН України. Ін-т історії України, 2024. 178 с. URL: [http:// resource.history.org.ua/item/0018335](http://resource.history.org.ua/item/0018335).

References

1. Biletska T., Levkova O., Savchak I. Kontseptsiiia novoi natsionalnoi kulturnoi polityky Ukrainy. Kulturnyi kod Skhidnoho partnerstva. URL: kultura.org.ua/wp-content/uploads/FINALConcept_RoadMap_UA_CultureCodingEaP.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](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 perekhrestakh istorychnoho chasu / Za red. V. Smoliia. Kyiv : NAN Ukrainy. In-t istorii Ukrainy, 2024. 178 s. URL: [http:// resource.history.org.ua/item/0018335](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 I. 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 780.6:681.817.6+904.23

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ СХОДУ В ДОБУ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Ірина ЗІНКІВ – доктор мистецтвознавства, професор,
Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, м. Львів
<http://orcid.org/0000-0002-0406-3370>
<https://doi.org/i.zinkiv@gmail.com>

Стаття присвячена питанням виникнення експериментальних музичних інструментів Сходу в добу середньовіччя, які виготовлялись винятково для практичних експериментів із метою підтвердження положень музичної теорії. Проаналізовано описи інструментів у трактатах X–XI століть, а також конструктивні особливості інструментів, зображених у пізніших трактатах XIII–XIV ст. Розглянуто дискусійні питання авторства окремих інструментів, які відомі лише за описами середньовічних трактатів.

Ключові слова: музичні інструменти, археологія, музична археологія, середньовіччя, музичні трактати Сходу, Фарабі, Урмаві, Марагі, Леонардо да Вінчі.

Постановка проблеми. В історії розвитку давнього музичного інструментарію дотепер залишаються не вивченими експериментальні музичні інструменти, що створювалися для підтвердження теоретичних висновків видатних теоретиків Сходу. До нашого часу дискусійною є проблема походження та визначення конструктивних новацій експериментальних екземплярів музичного інструментарію на основі винятково описів у трактатах, що наводяться без подання їх зображень. Окрему проблему складає також питання приналежності авторам трактатів тих інструментів, зображення яких подано копіювальниками пізнішого часу в процесі їх переписування. На сьогодні неможливо з'ясувати факт авторства наведених пізнішими копіїстами зображень інструментів. Однак малюнки та схеми цих гібридних інструментів свідчать, що й надалі провадилися експерименти над фіксацією реальних звукорядів ладової теорії музики Сходу, які знайшли відображення в будові самих інструментів та їхніх строях.

Актуальність пропонованої статті полягає у вперше здійсненій спробі проведення комплексного аналізу відомих експериментальних музичних інструментів Сходу X–XV ст.

Метою статті є постановка проблеми вивчення середньовічних експериментальних інструментів Сходу в українському музикознавстві, а також здійснення комплексного інструментознавчого аналізу експериментальних інструментів, описаних у східних трактатах IX–X ст. та інструментів, відомих із персоарабських трактатів та інших іконографічних джерел VI – XV ст.

Виклад основного матеріалу. X–XI ст. були періодом ренесансу в розвитку музичної науки Близького та Середнього Сходу. У той час створено чотири найважливіші трактати з музикознавства: «Велику книгу з музики» засновника середньовічної науки про музику Абу-Насра Фарабі (870–950 pp.), «Зібрання музичних знань» Ібн Сіні / Авіценни (980–1037 pp.), розділ «Про музику» в енциклопедії «Ключі до наук» Абу Абдулли Хорезмі (IX ст.) та «Повну книгу про музику» Ібн Зайлі (? – 1048 pp.). «Велика книга з музики» Абу-Насра Фарабі є найважливішою з перелічених праць, позаяк стала поштовхом для їх створення, а також фундаментом для подальших теоретичних досліджень Сафіаддіна Урмаві (1216–1294 pp.), Абдулгадіра Марагі (Абд аль-Кадир аль-Марагі, 1353–1434/35 pp.) та інших авторів.

В історії музичної культури спроби удосконалення музичних інструментів здійснювались від давніх часів. Це призводило до еволюції вихідних прототипів інструментарію, а також до виникнення на їх основі нових, які синтезували в собі морфологічні ознаки різних типів інструментів. Основним завданням цих удосконалень були спроби розширення їх діапазону та пошуки нових темброво-звукових та акустичних якостей, які б відповідали запитам музичної практики, що постійно розвивалась. Деякі з цих інструментів збереглися у виконавській практиці дотепер. Інші ж інструменти, відомі нам з описів та малюнків у середньовічних музичних трактатах, виготовлялись винятково для практичних експериментів з метою перевірки теоретичних висновків їх авторів.

Стосовно удосконалень східних струнних інструментів особливий інтерес становить дискусійне питання *визначення типу струнного інструмента під назвою «шахруд»*, який згадує Аль Фарабі (870 – 950 рр.) у праці «Великий трактат про музику». У розділі «Книга про інструменти» він лише зазначає, що діапазон шахруда складає чотири октави, а серед усіх сучасних йому інструментів він має найбільш багате звучання [9; 42–43]. Пояснюючи його походження, Фарабі зазначає: «Серед відомих музичних інструментів арабського світу існує такий інструмент як шахруд. Даний інструмент створений нещодавно (раніше ніхто про нього не знав), першим, хто створив цей інструмент, був чоловік із Самаркандського Согда на ім'я Халім ібн Ахвас. Проте перський математик Аль-Хорезмі у трактаті «Ключі до наук» стверджує, що шахруд є винаходом Хакіма Ахваса ас-Сугді, який ще у 300 р. Хіджри (300 рік за хіджре відповідає періоду з 15 вересня 912 року до 3 вересня 913 року за григоріанським календарем) створив цей інструмент у Багдаді (Іран). Саме він «приніс його у Багдад, і мешканці цієї місцевості стали виконувати свої пісні під акомпанемент шахруда <...>. Згодом шахруд став популярним у Єгипті, Сирії, і на ньому стали виконувати нові та старовинні мелодії, які існували у населення цих країн, та його звучання сприймалося слухачами як дуже приємне» [9; 311].

Зазначимо, що сам Фарабі у своєму трактаті *не подав зображення шахруда*. Тому одні дослідники вважають, що це був «удосконалений варіант або більш досконалий зразок руда – інструмента лютневого типу» [9; 312], а інші, посилаючись на зображення, вміщені у переписаних у XII–XIII ст. рукописах трактату Фарабі, що знаходяться у Національній бібліотеці в Мадриді (рукопис XII ст.), та Національній бібліотеці в Каїрі (рукопис XIII ст.), вважають, що шахруд належить до різновиду цитр або псалтеріїв [10; 96, 116], [15; 306].

Варто додатково підкреслити, що Фарабі не подавав зображення шахруда, очевидно з тієї причини, що цей інструмент від моменту його винайдення (а ймовіріше – удосконалень Хакімом Ахвасом ас-Сугді в 912–913 рр.) був добре відомим його сучасникам. *На цю обставину не звернув уваги жоден із дослідників*. Зазначимо, що цей інструмент потрапив в арабський світ із давньоіранського культурного середовища Середньої Азії під час арабських завоювань (що тривали від середини VII – початку VIII ст.).

Про належність цього інструмента до різновиду лютні свідчить його назва – *шах-руд*, що в перекладі з іранської означає «царський руд», тобто «царська лютня». Нагадаємо, що лютня «руд» була інструментом перського (давньоіранського) походження; дослівно її назва перекладається як «струна» [13; 987]. Арабська назва інструмента – «аль уд» – походить від перської назви «руд». Сам руд уважався винятково двірцевим інструментом [17]. Після завоювання арабами країн іраномовного Сходу араби запозичили у персів цей інструмент і дали йому загальну назву «аль уд», що означає «дерево». Відомо, що давньоіранським інструментам давали назви або за кількістю струн, які називались «руд» або «тар», що були синонімами слова «струна» (дutar – дві струни; setar – три струни; chhtar – чотири струни тощо), або ж за особливостями форми. Наприклад, давньоіранська лютня «барбат» у перекладі означає «грудинка качки», позаяк її профіль нагадує абрис священного водоплавного птаха. Фарабі зазначив, що в його часи шахруд вже був відомим не лише в Ірані, але й у Єгипті та Сирії. Це означає, що цей удосконалений інструмент був доволі поширеним у тогочасній музичній практиці. Його зображення часто трапляється на чисельних іранських мініатюрах доби імперії Тимуридів (1370–1507 рр.), а також в османських ілюстрованих альбомах XV–XVI ст. «Surname-i Hümayun», в яких вміщено тексти та сцени із зображенням церемоніальних подій Османській імперії («Surname-i Hümayun», 1582 р.). У цих сценах часто зображали шахруд, який за формою нагадує лютню «аль уд» або «барбат», але був значно більшим за розмірами (рис. 1). Як можна зробити висновок із зображень інструмента, шахруд належав до різновиду басових лютень. Великий розмір корпусу надавав інструментові додаткового резонансу, можливостей розширення звукового діапазону (до чотирьох октав) та, за словами Фарабі, «приємного звучання» [11; 5–6]. Про діапазон інструмента у чотири октави згадував сам Фарабі.

Звернімось до єдиного відомих двох зображень шахруда XII–XIII ст., уміщених у пізніших рукописних списках трактату Фарабі (рис. 2). Наразі неможливо достеменно встановити авторство цих малюнків, але впевнено можна стверджувати, що *цей інструмент був невідомим Фарабі*. Саме тому автор не подав його опису в розділі «Конструювання інструмента для експериментальної перевірки теорії». За всіма ознаками *цей інструмент належить до експериментальних*, позаяк поєднує в собі конструктивні особливості двох інструментів – цитри та арфи. Наведений малюнок із рукопису XIII ст. відображає схему будови інструмента. Корпус цитри має шестикутну форму. Вздовж верхньої деки натягнуті струни, які виходять за межі його корпусу. У такий спосіб художник намагався передати ту частину кожної струни, яка після місця її кріплення на кілкові звисала донизу. Шість коротких та найвищих за звучанням струн, розташованих у нижній частині, спадають донизу під кутом за межами корпусу. Інша ж група струн розташована перпендикулярно і закріплена на вигнутій, як у арфи, дерев'яній рамі. Ця група струн

також завершується за межами рами. Цікаво, що кількість струн на малюнках XII та XIII ст. є різною. На малюнку з Мадридського рукопису XII ст. інструмент має 40 струн, 27 з яких проходять уздовж корпусу цитри і 13 – перпендикулярно до рами арфи. На малюнку з Каїрського рукопису XIII ст. їх уже понад 48, з яких 29 проходять уздовж корпусу, а 19 закріплені на рамі [15; 299]. Отже, малюнки шахруда, вміщені в рукописах XII–XIII ст., відтворюють гібридний інструмент – арфо-цитру, яка не використовувалась у музичній практиці, а була створена внаслідок пошуку експериментального варіанту, що поєднував в одному інструменті *тембри цитри й арфи, і пошуки ці відбувались вже після смерті Фарабі*.

Особливий інтерес для нас становить друга частина «Великої книги з музики» Фарабі – «Книга про інструменти», повністю присвячена детальному опису музичних інструментів, що існували в його епоху. У цій праці автор підкреслює, що всі описані інструменти створені для використання в музичній практиці. І хоча жоден із них не був сконструйованим для проведення акустичних досліджень, багато з них вповні можуть бути використані для цієї мети. Окремий розділ «Книги про інструменти» має назву «Конструювання інструмента для експериментальної перевірки теорії». У вступі до розділу Фарабі зазначає, що метою будь-якої науки є досягнення істини [9; 158]. Для дослідів, пов'язаних із питаннями усталення музичної теорії, Фарабі пропонує сконструювати спеціальний інструмент із *15 відкритими струнами*, які натягалися на *резонаторний ящик у формі паралелепіпеда* (тобто шестигранника – 1.3.) [9; 158]. Цими відомостями вичерпується опис автором конструкції експериментального інструмента. Цікаво, що корпус шахруда за рукописами XII–XIII ст. також має *шестигранну форму* (рис. 2 а), але іншу кількість струн. Можливо, *вказівка Фарабі на особливість форми (шестикутник) цього експериментального інструмента стала для пізніших переписувачів його трактату причиною уміщення зображення гібридного інструмента, який, можливо, існував у якості ілюстрації в пізніших трактатах інших авторів*. Жоден із дослідників, які прийняли пізніші зображення за такі, що належали Фарабі, не звернули увагу на точне визначення кількості струн – 15, які Фарабі пропонує для експериментального інструмента, а не 40 та 48, зображених у пізніших переписаних трактатах автора.

Зазначимо, що одні вчені вивчали ладову основу музики Сходу суто теоретично, інші ж створювали музичні інструменти, на яких експериментували зі звукорядною будовою мелодій на практиці. Інструменти, відомі з трактатів Урмаві та Марагі є, властиво, тими інструментами, які виникли внаслідок експериментів із фіксації ладової структури персо-арабської музики.

Сафіаддіна Урмаві (Сафієддін Абдул Момін ібн-Юсіф ібн Факір ал-Урмаві, 1216–1294 рр.) визнано великим музикознавцем після Фарабі та піонером нової музичної системи середньовічного Сходу. Творчість цього персо-арабського теоретика і композитора, фундатора відомої на Близькому й Середньому Сході «Системної школи», стала новою сторінкою у розвитку музично-теоретичного вчення Сходу, з його модальною системою. Як зазначено в енциклопедії «Іраніка» у статті, присвяченій музиці Азербайджану, Урмаві був одним з найвизначніших представників ірано-арабсько-турецької культури мугамату/ макамату, засновником теоретичного дослідження макамо-мугамної традиції. Він систематизував звукову систему, що лежить в основі музики Близького та Середнього Сходу (включаючи азербайджанську) [4; 17]. На її основі створено досконалу табулатуру, визначено звукоряди 12 макамів та шести вокальних авазів. У трактаті «Кітаб аль-адвар», рукописи якого зберігаються у багатьох відомих бібліотеках світу, наведено створену ним повну систему *абджад* – позицій пальців на струні. Урмаві є творцем мікротонного нотного запису звукоряду, що містить в октаві 17 звуків арабського усулату [5; 6] (рис. 3). На основі цієї ладової системи автор подав чотири власні музичні композиції [5; 18–20]. Для перевірки висновків своєї музичної теорії Урмаві також створив нові музичні інструменти. Малюнки двох струнних інструментів, винахід яких пов'язують з його іменем, вперше зафіксовано на *сто років пізніше*, у рукописах XIV століття. Урмаві приписують винайдення двох інструментів – *нузги* (нузхи) та *мугні* (або муганні). Щодо винайдення ним музичних інструментів у публікаціях існують неточності. Вони, частково, пояснюються наявністю в його епоху схожого за конструкцією та назвою музичного інструмента – цитри *нузхат*. Ігнорування цього факту призвело до ототожнення двох інструментів – *нузги* Урмаві та *нузхата*, – більш простого за конструкцією та кількістю струн, який існував в його часи [1; 23, 2]. Інструмент мав прямокутну форму. Над декою натягнуто 64 струни, розділених на 20 груп по три у кожній, і настроювались ці струни на один тон у кожній групі. Кожна з інших чотирьох струн була настроєна окремо. Опис та схеми *нузги* (нузхи) конструкції Урмаві наведені в анонімному трактаті «Кунз аль-тухаф» («Скарбниця радощів»). В іншому рукописі Урмаві – праці «Кітаб аль-адвар» – наведено малюнок винайденного ним інструмента, що конструктивно відрізняється від того, що існував у його часи (рис. 4 а). Цікаво зазначити, що в рукописі «аль-Мізан фі елм аль-адвар ва аль-авзан» («Міра в піснях та ритмах») автора існує вказівка на основну причину створення цього інструменту. Урмаві пояснює всій винахід прагненням музикантів до вдосконалення своїх інструментів. За його

спостереженнями, через велику кількість струн та гучне звучання музиканти більшу перевагу надавали арфі – чангу, ніж лютні – уду. Тому він вирішив створити своєрідний інструмент, який назвав *нужа* (*аннузгат*) [1, 2; 23]. Інструмент *нужа* виготовляли з різних порід дерева – самшиту, кипарису та червоної верби. Його розміри були приблизно такими: довжина – 600 мм, ширина – 450 мм, висота – 160 мм. Інструмент мав дуже тонку дерев'яну деку, вздовж якої було натягнуто 27 спарених струн. Між ними на лівій та правій частинах корпусу були розташовані одинарні струни різної довжини. Загальна кількість струн сягала 108 (!). Кілки знаходилися на лівому кінці інструменту. На ньому, як і на тих інструментах, що використовувались у музичній практиці, грали пальцями обох рук. Як можна зробити висновок із малюнка, вміщеного в трактаті «Кунз аль-тухаф», Урмаві винайшов ще один, більш спрощений «варіант» інструмента, що мав 81 струну (рис. 4 б).

Інший експериментальний інструмент – *мугні* (*муганні*), створений Урмаві, поєднав у собі конструкцію рубаба і нужги (рис. 5 а, б, в). Розмір його корпусу складав 330 x 310 x 170 мм. Довжина грифу інструмента сягала 600 мм, висота – до 40 мм. Шість кілків розташовувалися на верхній лівій частині грифу, а три – на його нижній, правій стороні. Над широкою декою та грифом натягували 39 струн. Мугні виготовляли з абрикосового дерева. Подібний до мугні інструмент під назвою *баландзіком* (у перекладі – «сильнозвучний інструмент») дотепер використовується в народному інструментарії памірців – одного з іранських народів, який проживає на території Таджикистану, а також в Афганістані та Пакистані (рис. 5 г).

Цікаво, що зображення інструмента, подібного за будовою до *мугні*, збереглося на глиняній фігурці з Термеза, яка датована VI ст. (рис. 5 д) [16; 87]. Він має форму лютні з округлим корпусом та коротким грифом, на якому знаходяться три струни, закріплені верхніми кінцями на грифі, в той час як інші чотири закріплені по дві з кожного боку на спеціальній підставці, розташованій ближче до верхньої частини корпусу. Цей інструмент поєднує ознаки лютні та цитри (за систематикою Горнбостеля–Закса його можна класифікувати 321.32+314.12) [12; 22–23]. *Отже, зображений на фігурці інструмент дає підстави стверджувати, що процес удосконалень вже існуючих у музичній практиці музичних інструментів шляхом поєднання двох різновидів струнних інструментів у країнах Сходу розпочався вже в постелліністичний період, у VI ст., тобто набагато раніше за пошуки Урмаві.*

У цьому сенсі цікаво зазначити, що на Сицилії збереглися стилізовані зображення двох морфологічно подібних інструментів, які дослідники датують XII ст. Один із них уміщений на фресці з Капели Палатина (рис. 6 а), а другий знаходиться у Кафедральному соборі в Чефалу (о. Сицилія) (рис. 6 б). Зображення інструментів є доволі умовним, але художник, якому був невідомий цей різновид струнного інструментарію, зобразив найхарактерніші його особливості, які, тим не менше, вирізняють його з-поміж вже відомих струнних інструментів того часу. Інструмент з фрески Капели Палатина (рис. 6 а) має доволі тонкий гриф, на якому заледве може вміститися одна струна, але сам гриф завершується чотирма кілками (три праворуч і один ліворуч). Струни над декою закріплені між двома планками, як на цитрі. Верхня планка між корпусом та грифом є доволі широкою. Подібну верхню планку зображено на інструменті з Кафедрального собору в Чефалу (рис. 6 б). Тут інструмент зображено ще більш умовно. Дослідники вважають, що ці фрески написані під явним персо-іранським впливом ісламського періоду, оскільки центральна стеля Палатинської капели раніше була частиною іншої будівлі, ймовірно, двору еміра Джафара, побудованого близько 1050 року [19; 2].

Результатом східних впливів на музично-інструментальне мистецтво Південної Європи можна вважати зображення унікальних цитро-лютен, уміщених на римських саркофагах III ст., що зберігаються в Луврі [8; 237], [20; 132, 226]. Вперше на ці конструктивно незвичні струнні інструменти (рис. 7 а, б), зафіксовані на римських саркофагах, звернув увагу Курт Закс. Він зазначив, що подібні інструменти відомі з азійських середньовічних джерел під назвою *мугні* [18; 144]. Зображені давньоримські інструменти складаються з округлого корпусу, що переходить у широкий гриф, на якому відсутні кілки. На одному з інструментів струни закріплені навскісно безпосередньо на широкому грифі, як на мугні, а на другому – під широкою планкою, подібно до інструментів з фресок Капели Палатина в Палермо та Кафедрального собору в Чефалу. Така подібність з конструкцією інструмента *мугні*, у якому синтезувались два різні різновиди струнних інструментів – лютні та цитри – може свідчити, з одного боку, про східні впливи на виникнення цих давньоримських інструментів, датованих III ст., а з другого – про давність їх існування в персо-іранському світі (глиняна фігурка з Термеза, VI ст.).

На відміну від своїх попередників, арабський вчений Абдулгадір Марагі (1353–1434/35), більш всебічно розглядав форми та види музичного супроводу на інструментах, способи

налаштування та звуковидобування, прийоми та техніку виконання [3]. Він присвятив музичним інструментам (а їх кількість становить близько 40!) окремі розділи своїх трактатів «Магасід-ал-Альхан» («Призначення мелодій») та «Фаваїд-і ашара» («Десять користей») [1, 2; 34–40]. Відомості, наведені на одній із сторінок останнього твору, доповнюються малюнками деяких духових інструментів. Марагі об'єднує музичні інструменти у чотири групи: 1) – «горло людини» (визначення автора – I. 3.), 2) – духові, 3) – струнні, 4) – інструменти, що мають форму чаші, миски і пластинок (тобто мембранні та самозвучні – I. 3.). При цьому гортань людини, на думку Марагі, є найдосконалішим музичним інструментом.

Марагі описує також музичні інструменти, винайдені ним самим. Зокрема це – «чини сази касат», який складався із 76 порцелянових чаш різного розміру, розташованих у три ряди, причому їх висота зменшувалася в одному напрямку. Для отримання звуків певної висоти чаші заповнювалися водою, під час вдарення по яких лунали звуки різної висоти. Відомо, що подібні інструменти існували також в середньовічній Індії (*джаларанг*), вони також відомі з європейських середньовічних зображень [7; 15].

Інструмент Марагі «сази алвах», що зовні нагадує сучасний ксилофон, складався з 46 мідних пластинок, розташованих у три ряди: у першому ряді вміщено десять пластин, у другому та третьому – по 18 (рис. 8 а). Діапазон звукоряду інструмента охоплює від re^3 до re^1 , тобто в кожній октаві звукоряд містив 17 звуків, що відповідає строю сучасної арабської гами (рис. 8 б).

Як зазначає сам Марагі, інший інструмент – «кануні-мурасеї мудаавар» вже згадувався у працях попередніх теоретиків музики Сходу, але в часи Марагі він вже був давно забутий. Для його відродження автор трактату використав видовбаний стовбур дерева, на відкритий бік якого натягнув 36 струн. Під час руху корпусу за допомогою двох мотузок, що стягували закріплені до інструмента важіль, який, досягаючи струн, продукував звуки. Опис Марагі є доволі розпливчастим, але зазначений ним спосіб видобування звуку найбільше відповідає фрикційним інструментам. Можливо, «кануні-мурасеї мудаавар» міг бути прототипом колісної ліри? Цікавим у цьому відношенні є конструкція інструмента під назвою ліра-органістра, який зафіксував Леонардо да Вінчі у 1493 році; цей інструмент подібний до колісної ліри, а його опис та креслення збереглися у Кодексі Атлантикусі автора (фоліант 218 г-с) [21; 11].

Висновки. Отже, проаналізовані середньовічні інструменти Сходу були призначені для експериментів, які провадилися задля пошуків розширення та фіксації звукового діапазону за рахунок мікроальтерації тонів, властивої східній монодії. З іншого боку, з цією ж метою використовувались вже існуючі інструменти, на основі яких створювалися інструменти-гібриди, що синтезували риси декількох різних інструментів. Ці пошуки були спрямовані для відтворення специфіки темброво-фонічних та ладових закономірностей монодійної за своєю природою музики Сходу. Встановлено, що Фарабі та Урмаві у своїх трактатах не подавали зображень експериментальних інструментів, обмежуючись винятково їх описом. Авторство вміщених у них малюнків дотепер є не з'ясованим. Зокрема, це інструмент «шахруд», винахід якого приписують Аль Фарабі (X ст.), що є синтезом цитри й арфи. Його зображення з'явилися лише у копіях трактату Фарабі декількома століттями пізніше (XII–XIII ст.). Ці малюнки відтворюють гібридний інструмент, який не використовувався в музичній практиці епохи Фарабі (X ст.), а був створений анонімним автором вже після його смерті. З'ясовано, що назва *шахруд* («царський руд» – «царська лютня») однозначно вказує на тип інструмента – лютню руд (а не поєднання цитри й арфи), значно більшу за розмірами, ніж традиційний інструмент. Подібна ситуація повторилася з інструментами, описаними в трактаті Урмаві (XIII ст.), якому приписують винайдення двох струнних інструментів – цитри (нузга) та цитро-лютні (мугні). Вони також зафіксовані стома роками пізніше, в рукописах XIV століття. Встановлено, що винайдена експериментальна цитра «нузга» в своїй основі мала інструмент, який побутував у народній практиці. Інший експериментальний інструмент – мугні (муганні), який поєднував у собі конструкцію лютні (рубаба) та цитри (нузги) і створення якого також приписують Урмаві, зберігся дотепер; це баландзіком, що існує в народному інструментарії памирців. Встановлено, що подібний інструмент вже існував у давньоіранському світі в постелліністичний період (VI ст.), задовго до пошуків Урмаві. Про це свідчить також зображення подібних інструментів на давньоримських саркофагах III ст. Морфологічно подібні інструменти XII ст. збереглися на фресках з Капели Палатина та Кафедрального собору в Чефалу (Сицилія) з часів панування ісламських еміратів у Європі (Сицилійський емірат).

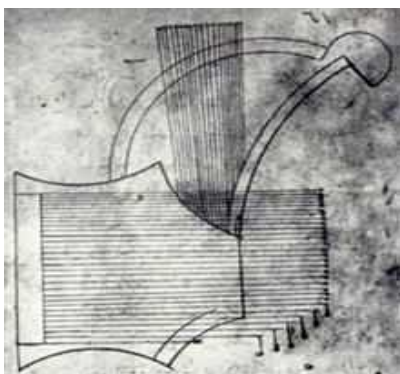
Створені Марагі експериментальні інструменти відомі також винятково за описами в трактаті. Це інструмент «чини сази касат», що складався з 76 порцелянових чаш різного розміру, «сази алвах», який зовні нагадує сучасний ксилофон. Недосконалий опис інструмента «кануні-мурасеї мудаавар»

не дає можливості ідентифікувати його з будь-яким східним інструментом того часу. Але відповідно до описаних ознак його можна зачислити до фрикційних інструментів типу колісної ліри або ліри органістри з трактату «Кодекс Атлантикус» Леонардо да Вінчі.

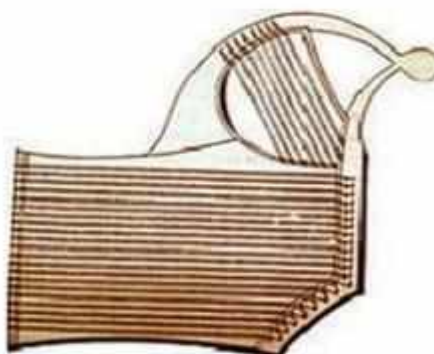
Ілюстрації



Рис. 1. Шахруд з рукопису «Surname-i Nūmayun» (1582 р.)



а

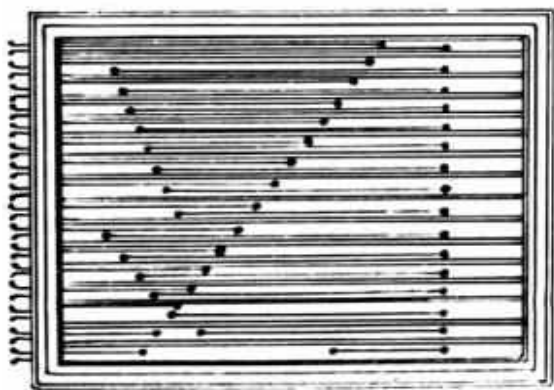


б

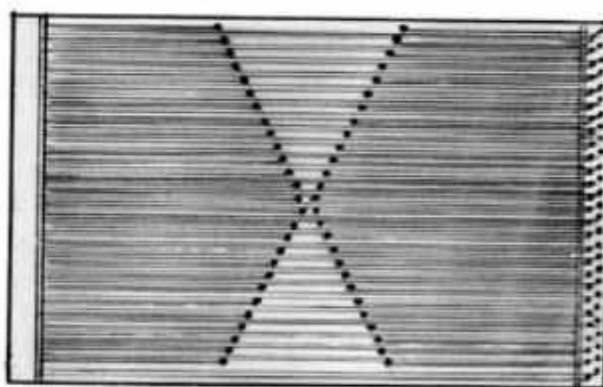
Рис. 2 а. б: а – шахруд з рукопису XIII століття (Національна бібліотека, Каїр, Єгипет); б – сучасна реконструкція інструмента.



Рис. 3 Мікροтоновий нотний запис.



а



б

Рис. 4: а – нузга з «Кітаб аль-адвар» Урмаві (рукопис з Бодлеанської бібліотеки, Оксфорд), б – нузга з трактату «Кунз аль-тухаф».

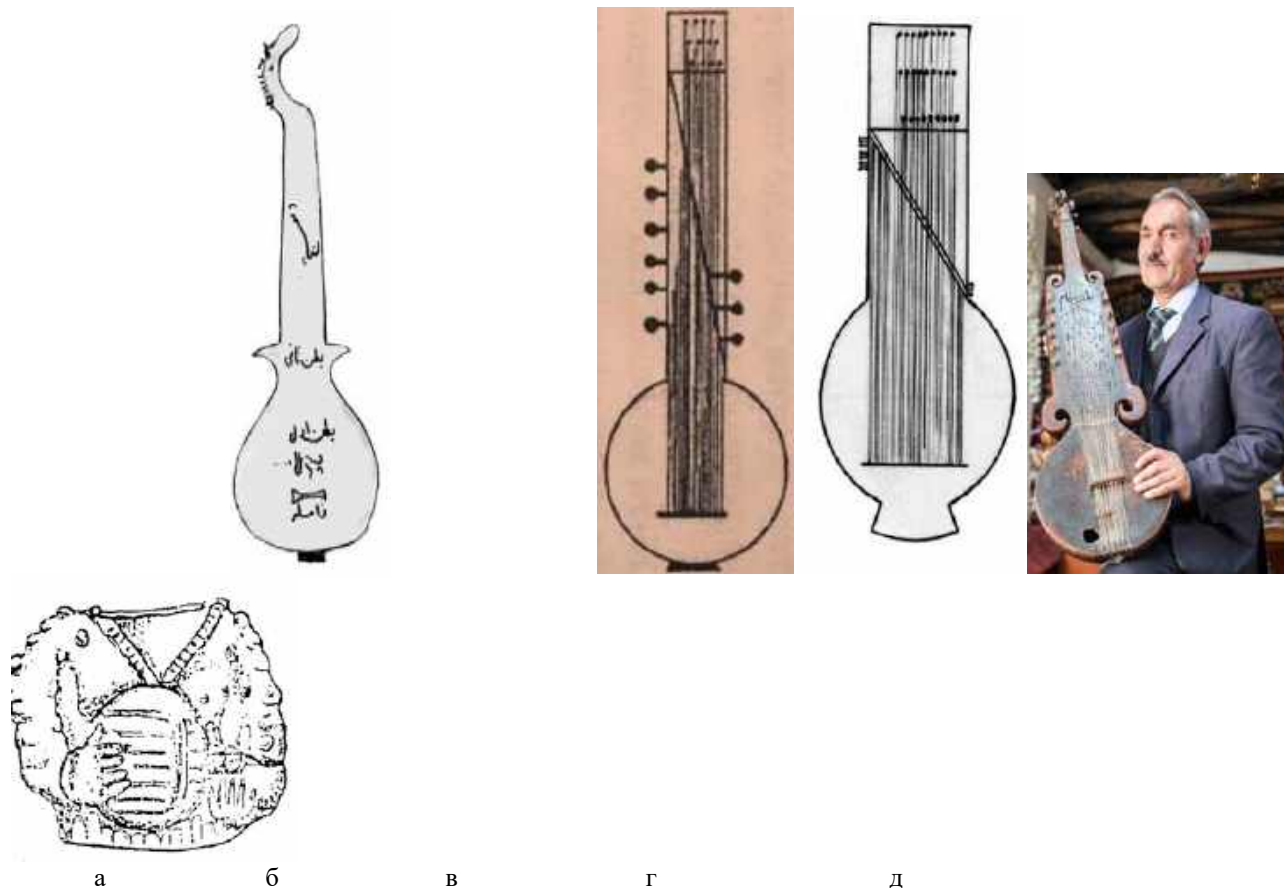


Рис. 5 а – рубаб з анонімного трактату «Кунз аль-тухаф» (Британський національний музей), б – мугні з анонімного трактату «Кунз аль-тухаф» (Британський національний музей), в – мугні з рукопису «Кітаб аль-адвар» (Каїрська національна бібліотека), г – памірський рубаб «баландзіком», д – глиняна фігурка з Термеза (Середня Азія, VI ст.).



Рис. 6 а – фреска Капели Палатина, б – Кафедрального собору в Чефалу (XII ст.) (Палермо, Сицилія).

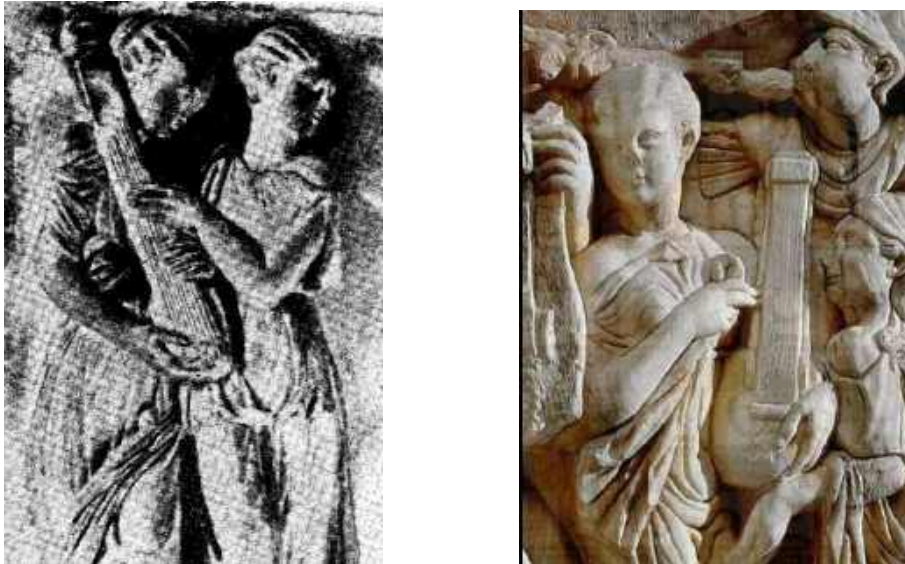


Рис. 7. Цитро-лютні з римських саркофагів. III ст. (Лувр).



а



б

Рис. 8. а – реконструкція сазі алваха, б – стрій сазі алваха.

Список використаної літератури:

1. Абдуллаева С. Древние азербайджанские музыкальные инструменты. *IRS Heritage*. № 2 (62), 2013. С. 34-40. URL: <https://irs-az.com/new/pdf/201306/1371198206190155573.pdf>
2. Абдуллаева С.А. Народный музыкальный инструментарий Азербайджана (музыковедческо-органологическое исследование): монография. Баку : Элм, 2000. 486 с., илл.
3. Агаева Сурая. Абдулгадир Мараги. Баку : Язычы, 1983. 126 с.
4. Алекперова Н. Музыкальная культура Азербайджана в древности и раннем средневековье. Баку, 1995, 112 с.
5. Буньятов Т. Сафизддин Урмави: великий музыковед средневековья. *IRS Heritage*, 2007. №6(30). С. 18-20. URL: <https://irs-az.com/new/pdf/090628192756.pdf>
6. Исхакова-Вамба Р. О семнадцатиступенной системе восточной музыки. Казань : Новое изд., 1998. 32 с.
7. Buchner A. Musikinstrumente von den Anfängen bis zur Gegenwart. Prag : Artia, 1971. 276 s.
8. Charest Je. P The Long Necked Lute's Eternal Return: Mythology, Morphology, Iconography of the Tanbūr Lute

- Family from Ancient Mesopotamia to Ottoman Albania. Cardiff: Cardiff University, 2019. 513 p.
9. d'Erlanger R. La musique arabe. Paris : Librairie orientaliste Paul Geuthner.1930. T. 1. 329 p.
10. Farmer H. G. Islam. Band 3, Teil 2. Serie: Musikgeschichte in Bildern. Band 3. *Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1966. 205 s.
11. Ferhat Şen, Lily Díaz. Historical Orchestra: An interactive audio/visual cultural experience. *Conference «Rethinking Technology in Museums. Emerging Experiences»*. January 2011. Limerick, Ireland. file://C:/Users/HP_ProDesk/Downloads/historical_orchestra_sen-diaz_Final.pdf . P. 5–6.
12. Hornbostel E. M. von, Sachs C. Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by A. Baines and K. P. Wachsmann. *The Galpin Society Journal*. Vol. 14 (Mar., 1961). P. 3–29. URL: <https://doi.org/10.2307/842168> <https://www.jstor.org/stable/842168>
13. Houtsma M. T. «Ud». *E.J. Brill's first encyclopaedia of Islam*, 1913–1936, Volume 2, 1197 p.
14. Kərimov Lətif. Səfiəddin Ürməvi. «*Azərbaycan*», *jurnali*. 1965, № 7. S. 170–173.
15. Kurfürst P. The Şāh-rūd. *Archives for Musicology*. Volume 41, issue 4. Steiner, Stuttgart 1984. P. 295–308.
16. Meshkeris V. Archaeological Chordophones of Central Asia during the 6/3th – 9th Century A.D. Typology, Evolution, Migration. *Deutsches archäologisches Institut Orient-Abteilung. Orient-Archäologie*. Band 6. Verlag Marie Leidorf GmbH-Rahden/West. 2000. S. 85–96.
17. Neubauer E. Music history II. ca. 650 to 1370 AD. *Encyclopaedia Iranica*, URL: <https://www.iranicaonline.org/articles/music-history-ii/>
18. Sachs C. *Historja instrumentow muzycznych*. Warszawa: PWM, 1975. 556 s.
19. Severini G. A. Reconstruction of some String Instruments from the Ceiling Paintings of the Palatine Chapel of Palermo and the Cathedral of Cefalù, 12th Century. *EXARC Journal*. Issue 2025/1. URL: exarc.net/ark:/88735/10781
20. Wardle M. A. Musical Instruments in the Roman World. Volume 2. London: University of London Institute of Archaeology, 1981. 240 p.
21. Winternitz E. Leonardo's invention of the Viola Organistra (Melodic, chordal, and other drums invented by Leonardo da Vinci). Milano: Estratto da Raccolta Vinciana / Fasciolo XX, 1964. 83 p.

References

1. Abdullayeva S. Ancient Azerbaijani musical instruments. *IRS Heritage*. No. 2 (62), 2013. P. 34-40. URL: <https://irs-az.com/new/pdf/201306/1371198206190155573.pdf>
2. Abdullayeva S. A. Folk musical instruments of Azerbaijan (musicological and organological research): monograph. Baku: Elm, 2000. 486 p., illustrations.
3. Agaeva Suraya. Abdulgadir Maraghy. Baku: Yazychy, 1983. 126 p.
4. Alekperova N. Musical culture of Azerbaijan in antiquity and the early Middle Ages. Baku, 1995, 112 p.
5. Bunyatov T. Safyeddin Urmavy: a great musicologist of the Middle Ages. *IRS Heritage*, 2007. № 6 (30). P. 18-20. URL: <https://irs-az.com/new/pdf/090628192756.pdf>
6. Iskhakova-Vamba R. On the seventeen-step system of Eastern music. Kazan : Novoye izdanie, 1998. 32 s.
7. Buchner A. *Musikinstrumente von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Prague: Artia, 1971. 276 s.
8. Charest Je. P The Long Necked Lute's Eternal Return: Mythology, Morphology, Iconography of the Tanbūr Lute Family from Ancient Mesopotamia to Ottoman Albania. Cardiff: Cardiff University, 2019. 513 p.
9. d'Erlanger R. La musique arabe. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner.1930. T. 1, 329 p.
10. Farmer H. G. Islam. Band 3, Teil 2. Serie Musikgeschichte in Bildern. Band 3, *Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1966. 205 S.
11. Ferhat Şen, Lily Díaz. Historical Orchestra: An interactive audio/visual cultural experience. *Conference “Rethinking Technology in Museums. Emerging Experiences*. January 2011. Limerick, Ireland. URL: file://C:/Users/HP_ProDesk/Downloads/historical_orchestra_sen-diaz_Final.pdf. P. 5–6.
12. Hornbostel E. M. von, Sachs C. Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by A. Baines and K. P. Wachsmann. *The Galpin Society Journal*. Vol. 14 (Mar., 1961). P. 3-29. URL: <https://doi.org/10.2307/842168> URL:
13. Houtsma M. T. «Ud». *E.J. Brill's first encyclopaedia of Islam*, 1913–1936, Leiden; New York : E.J. Brill. Volume 2, 1197 p.
14. Kərimov Lətif. Səfiəddin Ürməvi. «*Azərbaycan*» *jurnali*. 1965, № 7. S. 170–173.
15. Kurfürst P. The Şāh-rūd. *Archives for Musicology*. Volume 41, issue 4. Steiner, Stuttgart 1984, P. 295–308.
16. Meshkeris V. Archaeological Chordophones of Central Asia during the 6/3th – 9th Century A.D. Typology, Evolution, Migration. *Deutsches archäologisches Institut Orient-Abteilung. Orient-Archäologie*. Band 6. Verlag Marie Leidorf GmbH-Rahden/West. 2000. P. 85–96.
17. Neubauer E. Music history II. ca. 650 to 1370 AD. *Encyclopaedia Iranica*, URL: <https://www.iranicaonline.org/articles/music-history-ii/>
18. Sachs C. *Historja instrumentow muzycznych*. Warszawa: PWM, 1975. 556 s.
19. Severini G. A. Reconstruction of some String Instruments from the Ceiling Paintings of the Palatine Chapel of Palermo and the Cathedral of Cefalù, 12 th Century. *EXARC Journal*. Issue 2025/1. URL: exarc.net/ark:/88735/10781
20. Wardle M. A. Musical Instruments in the Roman World. Volume 2. University of London Institute of Archaeology, 1981. 240 p.
21. Winternitz E. Leonardo's invention of the Viola Organistra (Melodic, chordal, and other drums invented by

Leonardo da Vinci). Milano: Estratto da «Raccolta Vinciana» / Fasciolo XX, 1964. 83 p.

UDC 780.6:681.817.6+904.23

EXPERIMENTAL MUSICAL INSTRUMENTS OF THE EAST IN THE MIDDLE AGES

Iryna Zinkiv – Doctor of Art History, Professor,

Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko, Lviv

The aim of the article is to carry out a comprehensive instrument-scientific analysis of descriptions of experimental instruments from oriental treatises of the 9 th–10 th centuries, as well as instruments known from Persian-Arabic treatises and iconographic sources of the 6 th–15 th centuries.

Research methodology. The method applied of typological systematization of the medieval iconographical musical instruments.

Results. The article analyzes the insufficiently studied problem of the emergence of new types of instruments. They were intended for experiments in search of expanding and fixing the sound range due to microalteration, which is characteristic of oriental monody. On the other hand, for the same purpose, existing musical instruments were used, on the basis of which hybrid instruments were created, synthesizing the features of several different instruments. These searches were intended to reproduce the specific timbre, phonic, and scale systems of Eastern music. It was found that Farabi and Urmavi did not present images of experimental instruments in their treatises, limiting themselves exclusively to their description. The authorship of the drawings is still unclear. In particular, this is the instrument «shahrud», the invention of which is attributed to al-Farabi (10 th century) and which is a synthesis of the zither and the harp. His images appeared only in copies of Farabi's treatise several centuries later (12 th–13 th centuries). These drawings reproduce a hybrid instrument – the harp-zither, which was not used in musical practice in the 10 th century, but was created by an anonymous author after the death of Farabi. It has been found that the name «shahrud» («royal rud», i. e. «royal lute») clearly indicates a lute called «rud», which is larger in size than a traditional lute. A similar situation was repeated with the instruments described in the treatise of Safiaddin Urmavi (13 th century), who is credited with the invention of two stringed instruments – the zither (nuzha) and the zither-lute (mughni).

They are also recorded a hundred years later in 14 th-century manuscripts. It has been established that the invented experimental zither «nuzha» was based on an instrument that existed in folk practice. Another experimental instrument, the mughani (muganni), which combined the design of the lute (rubab) and the zither (nuzha) and whose creation is also attributed to Urmavi, has survived to this day under the name «balandzicom» in the folk instruments of the Pamiris. It has been proven that a similar instrument already existed earlier, in the 6th century, that is, long before the discovery of Urmavi. This is also evidenced by the depiction of similar instruments on Roman sarcophagi of the 3rd century.

Morphologically similar instruments from the 12 th century have been preserved in the frescoes of the Palatine Chapel and in the Cathedral in Cefalu (Sicily) from the time of the rule of the Islamic emirates in Europe (the Emirate of Sicily). The experimental instruments created by Maraghi are also known exclusively from descriptions in the treatise. These are the instrument «chini sazi kasat», which consisted of 76 porcelain bowls of various sizes, and the «cazay alvah», which outwardly resembles a modern xylophone.

The imperfect description of another Maraghi instrument – the «kanuni-muraseyi mudavvar» – does not allow us to identify it with any oriental instrument of that era. According to the characteristics given by the author, it can be attributed to friction instruments such as the hurdy gurdy or the «lyre organistra», the drawing of which was made by Leonardo da Vinci.

Novelty. A comprehensive music instrumental and scientific analysis of descriptions and images of experimental instruments from oriental treatises of the 9 th–10 th centuries, as well as instruments known from Persian-Arabic treatises and iconographic sources of the 6 th–15 th centuries, was carried out. As a result of critical analysis of musical artifacts, generally accepted positions regarding the authorship of individual experimental instruments were refuted.

Practical significance. The results of the article can be used for further research into medieval musical instruments of the East and Europe.

Key words: experimental musical instruments, archaeomusicology, Middle Ages, musical treatises of the East, Farabi, Urmavi, Maraghi, Leonardo da Vinci.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2025

Отримано після доопрацювання 11.02.2025

Прийнято до друку 18.02.2025

КОНТРАБАСИ ГАСПАРА БЕРТОЛОТТІ «ДА САЛО»: НОВИЙ ПОГЛЯД НА ПОХОДЖЕННЯ ІНСТРУМЕНТА

Данійл ГРУШИН – здобувач освітньо-наукового ступеня,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів
<http://orcid.org/0009-0008-3405-744X>
<https://doi.org/hrushyndaniel@gmail.com>

Стаття присвячена дослідженню історичного шляху та розвитку контрабасу як представника родини скрипки у класі струнно-смичкових інструментів. Метою є з'ясування витоків контрабасу та аналіз конструкції взірців інструментів XVI століття, що були створені до його остаточної стандартизації, яка відбулась у XIX столітті. Упродовж тривалого часу в інструментознавчих колах, що досліджували історію становлення та еволюції контрабасу, точилися суперечки щодо його походження. Думки науковців розділилися: одні вважали його продовженням родини віол – похідним відгалуженням барокового інструмента «violone», в той час як інші розглядали контрабас як представника родини скрипок. Розглядаючи новітні дані про контрабаси Гаспара «да Сало», фотоматеріали, а також спираючись на результати експертиз, здійснених на інструментах, автор статті спростовує гіпотезу про спорідненість контрабасу з родиною «віол».

Ключові слова: контрабас, Гаспаро «да Сало», еволюція струнних інструментів, віолоне, скрипкова родина, органологія.

Постановка проблеми. Враховуючи існуючу дискусію щодо витоків контрабасу, автор звертається до інструментів відомого італійського лютьє XVI ст., засновника Брешианської школи скрипкових майстрів – Гаспара Бертолотті «да Сало». Спираючись на іконографічні джерела, а також дендрохронологічні сертифікати, наявні в авторитетного інструментального аукціону Tarisio, автор доводить, що контрабас виник у другій половині XVI ст. як смичковий інструмент контрабасового регістру в межах скрипкової родини. В процесі аналізу зображень інструментів, автор акцентує увагу на конструктивних ознаках притаманних інструментам скрипкової родини: симетричній формі корпусу, наявності волюту (завитка) на голові грифу та характерних резонаторних отворах у верхній деці – ефах. Це підтверджує приналежність контрабасу до родини скрипки, в той час як контрабасові віолі існували паралельно.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У роботі поєднано критичний аналіз праць європейських дослідників. Зокрема праць А. Планявського «Бароковий контрабас віолоне» (Der Barock-Kontrabass Violone) [19], в якій автор детально висвітлює історію контрабаса. Значним є внесок американського музикознавця та віолончеліста С. Бонти, який написав рецензію на переклад книги вищезгаданого автора «The Baroque Double Bass Violone. By Alfred Pkanyavsky» [10], здійснений Джеймсом Баркетом. Робота П. Брюна [11] присвячена дослідженню генеалогії контрабаса, а монографія Раймонда Елгара [12] вмістила в собі численні зображення та світлина контрабасів минулого.

Серед українських робіт, присвячених історії еволюції інструментів родини скрипки, є робота «Історія розвитку скрипкового мистецтва: регіональні аспекти» М. Палянка [4]. Стаття Ю. Волощука «Поліетнічні засади та новаційні пошуки у становленні української школи виготовлення струнно-смичкового інструментарію» торкається висвітлення постатей перших італійських (А. Амати, Г. Бертолотті, П. Маджіні) та українських (Л. Добрянський, І. Бітус тощо) скрипкових майстрів [1]. Д. Маркевич вивчав питання виникнення та еволюції контрабасу в роботі «Виникнення та еволюція контрабаса. Різновиди контрабасового смичка» [3].

До питання конструкції контрабаса опосередковано, крізь призму художнього репертуару, звертався і Зю Соланський у статті «Віденський п'ятиструнний контрабас у концертній та камерній музиці класичного періоду» [6], тоді як К. Полянська і С. Білоусов вивчали проблематику контрабаса в камерно-інструментальній музиці XX століття [5], а С. Дікарев досліджував роль контрабаса у творчості композиторів XX століття [2]. Однак питання зв'язку контрабасу з родинами скрипки та віолі через призму аналізу конструкції контрабасів Гаспара Бертолотті в українському музикознавстві розглянуто вперше.

Мета дослідження – з'ясувати походження контрабасу, визначити його зв'язки з родинами віол і скрипок та обґрунтувати його приналежність до родини скрипки. Актуальним є уведення до наукового обігу в українську органологію систематизованих даних про найдавніші відомі на сьогодні контрабаси майстра Гаспаро «да Сало», що підтверджено дендрохронологічними експертизами, а також переосмислення місця контрабасу в процесі еволюції струнно-смичкових інструментів. Дослідження базується на історико-аналітичному, джерелознавчому, порівняльному методах. Застосовано аналіз

архівних матеріалів, музикознавчих публікацій, музейних описів інструментів та результатів дендрохронологічних експертиз. Отримані в процесі аналізу дані підтверджують, що контрабас є продуктом історичної еволюції скрипкової родини, а не продовженням лінії розвитку віол.

Виклад основного матеріалу. Контрабас вважають наймолодшим представником струнно-смичкових інструментів. На відміну від скрипки, яка сформувалась вже наприкінці XVI ст. та упродовж наступних трьох століть отримувала лише незначні модифікації, еволюційний шлях контрабасу був значно більш вигадливим та неоднозначним. Це пов'язано з роллю контрабаса в музичному мистецтві, що тривалий час забезпечувала функції аккомпануючого інструмента і лише наприкінці XVII ст. почалися кардинальні реформи його репертуару та конструкції [6; 49]. Етимологія терміну «contrabasso» походить із поєднання двох давніх італійських слів, а ще глибше – з латини [13]. Словотвірна частка «contra» – «проти», «в опозиції», походить від латинського прислівника, утвореного в середині XIV ст., що означав «проти», «навпроти», «з протилежного боку», «навпаки». Друга частина «basso» – у перекладі з латини означає «низький», «основа», «фундамент» [18].

Перші згадки про чотириструнний контрабас, прототип сучасного, з'явилися в 1676 році в інструментальному довіднику Мікеле Тодіні (1616–1690 pp.). У Т. 95 «Біографічного словника італійців» Патріціо Барб'єрі [8] зазначено, що Тодіні «...здобув свою славу як мультиінструменталіст, а також винахідник та колекціонер численних унікальних музичних інструментів, які він сам розробив..., а згодом виставляв у своєму приватному помешканні, з якого зробив, «Гармонічну галерею» у 1650 році. Всю свою колекцію інструментів він описав у монографії «Dichiaratione della galleria armonica erecta in Roma», опубліковану в Римі (1676 р.). Одним із головних його нововведень у струнних інструментах, що принесли йому славу, стала його чотириструнна «віолоне гранде» або «контрабассо» [23; 80-81], на якій Тодіні грав майже тридцять років і використання якої популяризував у Римі [8].

Поворотним моментом в історії розвитку контрабасу вважають творчість болонського композитора Джузеппе Альдровандіні (1671–1707 pp.). Напрочуд талановитий, він не встиг здобути великої слави через свою передчасну смерть у віці 35 років. Він часто опинявся на межі бідності через пристрасть до спиртних напоїв, через що 8 лютого 1707 року втопився в каналі Невільйо на околиці Болоньї [14; 81]. Альдровандіні був автором понад 20 опер, а також кантат, ораторій, тріо-сонат, проте більшість його творів не збереглося [21]. У своїй опері «Цезар в Олександрії», поставлений в Неаполі в 1699 (1700) році, він уперше використав контрабас як самостійний інструмент, написавши для нього самостійну контрабасову партію [7; 2], а не як частину «basso continuo» в парі з клавесином, як тоді було прийнято [2; 28]. Деякі джерела вказують, що саме контрабас Мікеле Тодіні був використаний у цій опері [11; 201].

Контрабас викликає велике зацікавлення у сучасних органологів, позаяк він тривалий час видозмінювався і зазнавав значної еволюції, остаточно стандартизуючись уже в XIX столітті. До цього часу паралельно існували різні види басових та контрабасових інструментів різних типів та форм [4]. Ще на початку XIX століття, за свідченнями сучасників, в одному й тому ж оркестрі одночасно могли застосовуватись як три-, так і чотириструнні контрабаси з різними системами налаштування строю, а саме квартовим зі строєм A-D-g та квінтовым, зі строєм G-D-a. Зазначимо, що подібна практика існувала у французьких та італійських оркестрах аж до середини XIX століття [11; 130].

Існує значна кількість наукових музикознавчих праць про історію розвитку струнно-смичкових інструментів, у яких приділено місце й інструментам басової групи. Як зазначає Ю. Волощук: «Існує чимало версій виникнення скрипки, але найпоширенішою серед них, є теорія походження скрипки від середньовічних, головним чином смичкових, інструментів південних слов'ян. Дослідження археологічних розкопок, іконографічних знахідок, інших історичних та літературних джерел привели до висновку про безумовний зв'язок скрипки з народним інструментарієм Польщі, України, Білорусі, де ще в XIV ст. трапляється смичковий інструмент «скрипиця» з квінтовым строєм без ладів» [1; 77]. Усі вони сходяться на тому, що на межі XVI-XVII століть у Європі відбулось остаточно розділення родин смичкових інструментів: родини віол, що панувала в музичних ансамблях до кінця XVI століття, та родини скрипок, що виникла в середині XVI століття й швидко витіснила всі попередні типи смичкових інструментів. Стрімкий розвиток скрипки посилювали її роль в ансамблях та оркестрах, доки вона остаточно не витіснила віоли, з їх м'яким камерним звучанням [11; 32]. У групі басових інструментів швидко закріпилась віолончель з її густим та оксамитовим тембром, який був набагато потужнішим, ніж у її вільного відповідника – віоли «da gamba». Натомість, із контрабасовими інструментами процес переходу на скрипковий тип інструментів відбувався досить повільно та неоднорідно, адже їх використовували рідше, в концертах із великими ансамблями та оркестрами, де потрібно було підкреслити особливу грандіозність та святковість.

Тривалий час у музикознавчих спільнотах, що вивчали історію розвитку та еволюції струнних інструментів, точилися суперечки щодо питання витоків контрабасу, адже думки науковців розділились на два табори. Одна частина вважала, що контрабас є продовженням родини віол і є похідною формою від

барокового інструменту, який мав назву «violone», інші дослідники стверджували, що контрабас є представником родини скрипки і жодним чином не пов'язаний з віолами. Першу групу дослідників очолив австрійський музикознавець, контрабасист Альфред Плянівський (1924–2013 рр.), який зробив величезний внесок у дослідження історії стародавніх віол та контрабасу. Його фундаментальна праця «Бароковий контрабас Віолоне» (*Der Barock-Kontrabass Violon*, 1989 р.) [19] увібрала в себе численні бібліографічні та іконографічні матеріали давніх басових струнних інструментів. Також він здійснив фундаментальний аналіз термінології, яку використовували в різні часи у різних країнах для означення контрабасових інструментів. А. Плянівський наводить численні аргументи щодо зв'язку сучасного контрабасу з родиною віол. Зокрема: спорідненість форми контрабасу – завужені та видовжені «плечі», плоска задня дека зі зломом у верхній третині, а також квартовий стрій, позаяк у всіх інструментів родини скрипки стрій є квінтовим. Групу ж науковців, що дотримувались теорії спорідненості контрабасу з родиною скрипки, очолив американський науковець Стівен Бонта (1927–2017 рр.). У своїх статтях він палко обстоював свою думку і наводив різні контраргументи [10].

Очевидним є той факт, що майстри XV–XVII століть намагались заповнити прогалини звукового реєстру струнних інструментів у порівнянні з діапазоном великого церковного органу. Адже вже у праці Міхаеля Преторіуса «*Syntagma Musicum*» (1619 р.) [20] звукові реєстри різних музичних інструментів описувались у футах. Футовою метричною системою користувались під час конструювання органу, вимірюючи ними довжину його труб. В органі за контрабасові реєстри відповідають шістнадцятифутові труби, в той час як басовий реєстр віолончелі відповідає реєстрові лише восьмифутової труби органу.

Розглянемо конкретні приклади інструментів, які приписують видатному майстру-лютеє XVI століття *Гаспаро Бертолотті «да Сало»*, якого вважають засновником Брешианської скрипкової школи майстрів. Він народився 20 травня 1540 року в містечку Сало на території сучасної Італії, в родині музикантів [9]. Його вважають одним із винахідників сучасної скрипки, поряд із тірольським скрипковим майстром Гаспаром Дюффопрікараром (1514–1562 рр.) та Андреа Амати (1505–1577 рр.), який є засновником Кремонської школи скрипкових майстрів [4; 18]. Перші скрипки Бертолотті датуються 1560 роками, в той час як найдавніша скрипка Амати датується 1546 роком, хоча нині цей інструмент вважається втраченим. Найдавніша ж з існуючих скрипок Амати датується 1564 роком. Тож довести, хто з великих майстрів був першим винахідником скрипки, наразі неможливо.

Доконаним є той факт, що Бертолотті виготовляв інструменти контрабасового типу, адже до нашого часу збереглося *п'ять його інструментів*. Два з них зберігаються у музейних колекціях Лондона та Болоньї, а два перебувають у колекціях оркестрів – Норвезького національного симфонічного оркестру (Осло) та Австралійського камерного оркестру, де їх продовжують використовувати. Про власника п'ятого контрабасу інформація у відкритих джерелах відсутня, проте його зображення наведено в монографії Раймонда Елгара «Погляд на контрабас» (1977 р.) [12; 71–73].

Ці інструменти для нас є надзвичайно цікавими, адже вони є найдавнішими з відомих на сьогодні контрабасів. Вони мають скрипкову форму з притаманними їй рисами: крутим верхнім овалом корпусу, так званими «плечима» та майже однаковою за розміром нижньою частиною «нижнім овалом», характерними кутиками на деках в районі «талії» контрабаса, а також волутом (завитком) на голові замість традиційної голівки янгола або лева, притаманних майже усім представникам родини віол. Ознайомимось з інструментами, світлина яких зберігається в архіві онлайн аукціону «Tarisio», що спеціалізується на експертній оцінці антикварних музичних інструментів та їх продажу [22].

Контрабас – «Боттезіні–Феллон» 1580 року, під номером 53082 (приклад № 1). Параметри інструмента: верхня та нижня деки складаються з двох частин, вони випуклі з темно-коричневим лаковим покриттям. Висота корпусу 116,8 см, верхній овал – 54,7 см, середина – 37,75 см, нижній овал – 68,25 см. У верхній частині, задня дека має «злам», притаманний віолам. На зображенні інструмента збоку, видно дуже широкі обичайки, що теж перегукується з віолами, які їх теж мали. На світлинці цього контрабасу вже чітко бачимо елементи, характерні для скрипки: загострені кутики на деках, більша округлість форм. У верхній деці виконано «ефі», отвори з великими круглими краями та загостреними крилами. Цікавою є голова контрабасу, що виконана в класичній скрипковій формі волута, покрита художнім різьбленням. Зазначено що він знайдений Девідом Лорі у монастирі провінції Падуя.

Після перевезення його до Парижу, він відреставрований відомими майстрами Ганд та Бернардель. Автор примітки припускає, що інструмент перероблений з триструнного контрабасу в чотириструнний під час цього ремонту або пізніше. До 1876 року власником цього контрабасу був Девід Лорі, з 1876 – Джеймс Скотт «Сенді» Волес, із 1912 року власниками були Р. О. Стоул, Джек Феллон, Ентоні Вудроу, з 2007 року власницею є шведська компанія «Декстра Музик» (Dextra Music AB).

Контрабас під номером 105417 (приклад № 2) надзвичайно цікавий, з делікатною та витонченою роботою. Розміри корпусу: висота – 112,8 см, верхній овал має ширину 54,2 см, нижній – 68,8 см. На

голові прикріплена латунна пластина з гравіруванням «Герцог Ланстерський, Д. Драгонетті» [16; 422]. Лакове покриття темно-коричневого кольору з червоним відтінком. Форма дек – типowo скрипкова, з гострими кутиками. Дуже великі ефи. Край деки оздоблений подвійним вусом. По краю дека оздоблена декоративним візерунком у формі в'юнких рослин. Задня дека, пласка, зі зломом у верхній частині, на зламі нанесено декоративний рослинний візерунок. Обичайки високі. Є одна цікава деталь: на зображенні збоку помітно сліди деформації і порушення геометрії інструмента, можна помітити викривлення в сторону натягу струн, очевидно, деформація відбулась через надзвичайний вік інструмента. Власниками зазначені Герцог Ланстерський, Д. Драгонетті; до 2022 року інструмент знаходився у власності Нагойського симфонічного оркестру, з 2022 року власник не зазначений. Цей інструмент також має сертифікати та звіт дендрохронологічної експертизи, здійсненої авторитетним британським люте та дендрохронологом Джоном К. Топхемом (? – 2025 р.) у Сурреї (2022 р.). У звіті зазначено, що деревина деталей контрабасу датується 1523, 1521, 1525 та 1529 роками.

Контрабас під номером 75248 датується 1590 роком (приклад № 3). Цей інструмент має етикетку Гаспаро да Сало із Брешиї. Цікавою є його конструкція, адже задня дека є пласкою, зі зломом у верхній частині, та складається з трьох частин. Деки віол теж складалися з трьох або більше елементів. Проте форма обох дек контрабаса скрипкова, з гострими кутами. У верхній деці прорізані широкі ефи. Дека покрита світло-коричневим лаком та прикрашена чотирма ліліями. Велика відстань між ефами дозволяє припустити, що інструмент був виготовлений як шести- або п'ятиструнний інструмент. Голова цього контрабаса вирізана вже в класичній скрипковій манері, без різьблення і з притаманними скрипкам заокругленими жолобами. В примітках зазначено, що цей інструмент мав лише трьох власників.

Першим власником вважається абатство Нойштіфт у Південному Тіролі (Північна Італія), яке володіло інструментом до 1970 року. З 2012 року інструментом користується австралійський контрабасист Максим Бібо, артист Австралійського камерного оркестру. Цей інструмент має сертифікат дендрохронологічного дослідження (2012 р.), зроблений Джоном Т. Топхемом. Датування наймолодшого кільця дерева, з якого зроблено інструмент, відповідає 1507 року.

Контрабас під номером 42956 «Драгонетті» (приклад № 4), дата його виготовлення невідома. Триструнний контрабас скрипкової форми, належав Д. Драгонетті. Верхня дека випукла, широко розташовані ефи дозволяють припустити, що Бертолотті задумав його як шестиструнний інструмент. Колір лаку світло-коричневий. Висота дек 114,3 см, ширина верхнього овалу 55,45 см, нижнього – 68,6 см, в «талії» – 42,65 см. Зазначено, що в 1824 році Драгонетті замовив для цього контрабасу нову голову у венеційського скрипкового майстра Джованні Батіста Бодіо, й відтоді інструмент став триструнним.

Із 1846 року контрабас перебуває у власності Базиліки Святого Марка та виставляється у музейній експозиції. У 2013 році здійснено дендрохронологічну експертизу, за результатами якої визначили вік деревини – 1530 рік.

Висновки. Проаналізувавши інструментальні артефакти та результати дендрохронологічних експертиз, доходимо беззаперечного висновку, що ці інструменти дійсно датуються кінцем XVI століття і є першими відомими на сьогодні представниками контрабасової групи родини скрипки. Проте щодо авторства безпосередньо Бертолотті залишаються питання, на які навряд колись зможемо отримати відповідь. Що стосується приналежності контрабасу до певної родини музичних струнно-смичкових інструментів, то з огляду на наявні взірці історичних інструментів можемо стверджувати, що *скрипковий контрабас та контрабасова віола тривалий час існували й використовувались паралельно*.

Можемо припустити, що їх шляхи могли перетинатися навіть у межах одного оркестру, як це спостерігається у випадку з комбінацією різнотипових контрабасів у французьких та італійських оркестрах XVIII–XIX століть, або як у випадку з пізніми творами Л. Бетховена, який дружив з італійським контрабасистом Драгонетті, що використовував у своїй практиці триструнний контрабас із квартовим строем і неодноразово брав участь в прем'єрах творів композитора. При цьому партії контрабаса у пізніх симфоніях Л. Бетховена, вперше виділені композитором у повноцінний самостійний голос. Проте самі партії свідчать про те, що вони були написані для контрабасу з квінтовым строем, як у віолончелі, але октавою нижче.

Отже, можна впевнено стверджувати, що контрабас як представник басової групи скрипкової родини виник вже наприкінці XVI століття, про що свідчать яскраві інструментальні взірці роботи Гаспаро Бертолотті «да Сало» та його учнів – Франческо Бертолотті та Паоло Маджині. Самі ж витoki контрабасу, мабуть, корінням сягають набагато ранішого часу і потребують більш поглиблених ретроспективних досліджень.

Список використаної літератури

1. Волощук Ю. Поліетнічні засади та новаційні пошуки у становленні української школи виготовлення

струнно-смичкового інструментарію. *Мистецтвознавство. Наук. зап. ТНПУ ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П. Чайковського*. Тернопіль. 2007. С. 76–82.

2. Дікарев С. Г. Роль контрабаса у творчості композиторів XX століття: від оркестрового до сольного інструмента: дис. д-ра філософії. Харків : Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2023. 228 с.

3. Маркевич Д. Виникнення та еволюція контрабаса. Різновиди контрабасового смичка: *Магістерська робота*/ ЛНМА ім. М. Лисенка, Львів, 2025, 86 с.

4. Палянюк М. Історія розвитку скрипкового мистецтва: регіональні аспекти: *Магістерська робота* / Чернівець. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. Чернівці, 2021, 115 с.

5. Полянська К., Білоусов С. Контрабас в камерно-інструментальній музиці XX століття: до питання формування сольного виконавства на контрабасі. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. № 18 (1). С. 32–36. URL: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260390](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260390) (дата звернення: 17.11.2025).

6. Соланський З. Віденський п'ятиструнний контрабас у концертній та камерній музиці класичного періоду, *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. / за ред. проф. В. Виткалова*. № 50. Рівне : РДГУ, 2025, С. 48-53. URL: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.935> (дата звернення 17.11.2025).

7. Aldrovandini G. Cesare in Alessandria. Manuscript score. Bologna : Archivio Musicale [ca. 1699].

8. Barbieri P., Todini Michele. Dizionario Biografico degli Italiani. 2019. V. 95. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/michele-todini_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/michele-todini_(Dizionario-Biografico)) (дата звернення: 27.10.2025).

9. Bertolotti G. 'da Salò'. Instruments. URL: https://tarisio.com/cozio-archive/browse-the-archive/makers/maker/?Maker_ID=1701 (дата звернення: 27.10.2025).

10. Bonta S. [Reviewed of] The Baroque Double Bass Violone / By Alfred Planyavsky. Translated by James Barket. Lanham, MD and London : Scarecrow Press, 1998. V. 6. № 2. 2000.

11. Brun P. The new history of the Double bass. P. Brun Productions, 2000. 317 с.

12. Elgar R. Looking at the Double Bass. London : Robert Hale, 1977. 212 p.

13. Etymology word «contrabass». Wiktionary. URL: <https://en.wiktionary.org/wiki/contrabass> (дата звернення: 27.10.2025).

14. Galeati D. M., Diario e memorie varie di Bologna dall'anno 1550 al 1796, IV, Bologna, Biblioteca comunale, 415 с. (con notizie riguardo alla morte).

15. Lavoix H. Histoire de l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu' à nos jours. Paris, 1878. 470 с.

16. Leslie S. ed. «Dragonetti, Domenico». Dictionary of National Biography, London : Smith, Elder & Co., Vol. 15. 1888. 454 с.

17. On the history of violin making in Brescia. Corilon. URL: <https://www.corilon.com/us/library/towns-and-regions/violin-making-in-brescia>, (дата звернення: 27.10.2025).

18. Origin and history of «double bass». Etymonline. URL: <https://www.etymonline.com/word/double-bass> (дата звернення: 27.10.2025).

19. Planyavsky A. The Baroque Double Bass Violone. Translated by James Barket. Lanham, MD and London: Scarecrow Press, 1998. 179 с.

20. Praetorius M. Syntagma Musicum. Tomus II: De Organographia. Wolfenbüttel : Elias Holwein, 1619. Reprint: Kassel : Bärenreiter, 1958. 277с.

21. Tagliavini L. F., Aldrovandini Giuseppe Antonio Vincenzo. Dizionario Biografico degli Italiani. 1960. V. 2. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-antonio-vincenzo-aldrovandini_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-antonio-vincenzo-aldrovandini_(Dizionario-Biografico)) (дата звернення: 27.10.2025).

22. Tarisio – Cozio Archive. Gasparo da Salò Double Bases URL: <https://tarisio.com/cozio-archive> (дата звернення: 27.10.2025).

23. Todini M. Descrizione degli strumenti armonici da me inventati. Roma, 1676. 146 с.

References

1. Voloshchuk Y. Polyethnic foundations and innovative research in the development of the Ukrainian school of stringed bowed instrument making. *Art Studies. Scientific Notes of the V. Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University and the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Ternopil. 2007. P. 76–82.

2. Dikarev S. The role of the double bass in the works of 20th-century composers: from orchestral to solo instrument: Doctor of Philosophy dissertation. Kharkiv : Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, 2023. 228 p.

3. Markevych D. The emergence and evolution of the double bass. Types of double bass bows: Master's thesis, Lviv National Music Academy named after Lysenko, Lviv, 2025. 86 p.

4. Palyanko M. History of the Development of Violin Art: Regional Aspects: Master's thesis, Chernivtsi National University named after Y. Fedkovych, Chernivtsi, 2021. 115 p.

5. Polanska K., Bilousov S. The Double Bass in 20 th Century Chamber Instrumental Music: On the Formation of Solo Performance on the Double Bass. *Artistic Culture. Current Issues*. 2022. No. 18 (1). P. 32–36. URL: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260390](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260390) (accessed: 17.11.2025).

6. Solyanskyi Z. The Viennese five-string double bass in concert and chamber music of the classical period, *Ukrainian culture: past, present, future*. No. 50, Rivne, 2025. P. 48-53. URL: doi.org/10.35619/ucpmk.50.935 (accessed: 17.11.2025).

7. Aldrovandini, Cesare in Alessandria. Manuscript score. Bologna : Archivio Musicale [ca. 1699].

8. Barbieri P., Todini Michele. Dizionario Biografico degli Italiani. 2019. V. 95. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/michele-todini_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/michele-todini_(Dizionario-Biografico)) (accessed: 27.10.2025).

9. Bertolotti G. «da Salò». Instruments. URL: tarisio.com/cozio-archive/browse-the-archive/makers/maker/?Maker_ID=1701 (accessed: 27.10.2025).
10. Bonta S. [Reviewed of] The Baroque Double Bass Violone / By Alfred Planyavsky. Translated by James Barket. Lanham, MD and London: Scarecrow Press, 1998. V. 6, № 2. 2000.
11. Brun P. The new history of the Double bass. P. Brun Productions, 2000. 317 p.
12. Elgar R. Looking at the Double Bass. London: Robert Hale, 1977. 212p.
13. Etymology word 'contrabass'. Wiktionary. URL: en.wiktionary.org/wiki/contrabass (accessed: 27.10.2025).
14. Galeati D. M., Diario e memorie varie di Bologna dall'anno 1550 al 1796, IV, Bologna, Biblioteca comunale. P. 415 (with information about his death)
15. Lavoix H. Histoire de l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu' à nos jours. Paris, 1878. 470 p.
16. Leslie S. ed. 'Dragonetti, Domenico'. Dictionary of National Biography, London: Smith, Elder & Co., Vol. 15. 1888.
17. On the history of violin making in Brescia. Corilon. URL: [https:// www.corilon.com/us/library/towns-and-regions/violin-making-in-brescia](https://www.corilon.com/us/library/towns-and-regions/violin-making-in-brescia), (accessed: 27.10.2025).
18. Origin and history of 'double bass'. Etymonline. URL: [https://www. etymonline.com/word/double-bass](https://www.etymonline.com/word/double-bass) (accessed: 27.10.2025).
19. Planyavsky A. The Baroque Double Bass Violone. Translated by James Barket. Lanham, MD and London : Scarecrow Press, 1998. 179 p.
20. Praetorius M. Syntagma Musicum. Tomus II: De Organographia. Wolfenbüttel : Elias Holwein, 1619 (Reprint: Kassel : Bärenreiter, 1958).
21. Tagliavini L. F., Aldrovandini Giuseppe Antonio Vincenzo. Dizionario Biografico degli Italiani. 1960. V. 2. URL: [www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-antonio-vincenzo-aldrovandini_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-antonio-vincenzo-aldrovandini_(Dizionario-Biografico)) (accessed: 27.10.2025).
22. Tarisio – Cozio Archive. Gasparo da Salò Double Bases (instruments № 53082, 75248, 105417, 42956 etc.). URL: <https://tarisio.com/cozio-archive> (accessed: 27.10.2025).
23. Todini M. Descrizione degli strumenti armonici da me inventati. Rome, 1676. 146 p.

UDK 780.6:689.7.07:681.8

THE DOUBLE BASSES OF GASPARO BERTOLOTTI «DA SALÒ»: A NEW PERSPECTIVE ON THE ORIGINS OF DOUBLE BASS

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

The Purpose of the Article. The aim of the study is to clarify the origin of the double bass, determine its connections with the families of viols and violins, and substantiate the period and conditions of the emergence of the violin-type double bass based on historical, iconographic and instrumental sources.

Research Methodology. The employs historical, analytical, and comparative methods. An analysis of archival and musicological sources supported by dendrochronological data. The results indicate that the double bass originated within the violin family rather than the viol tradition.

Results. Taking into account the ongoing debate about the origins of the double bass, the author refers to the instruments of the famous 16 th-century Italian luthier, founder of the Brescian school of violin makers, Gaspare Bertolotti da Salò. Based on iconographic sources and dendrochronological certificates, the author argues that the double bass emerged in the second half of the 16 th century as a bowed bass instrument of the violin family.

In the process of analysing the images, the author focuses on the structural features characteristic of instruments of the violin family. This confirms that the double bass belongs to the violin family, while double bass violas existed in parallel.

The Novelty and Practical Significance. The introduction into scientific circulation in Ukrainian organology of systematised data on the oldest known double basses by the 16th-century lutier Gasparo'da Salò', confirmed by dendrochronology studies, as well as a rethinking of the place of the double bass in the evolution of stringed bowed instruments. Its design developed over more than three centuries, leading to its modern form and its key role among orchestra bass instruments.

Key words: double bass, Gasparo da Salò, string instruments, violone, violin family, organology.

Додатки

Приклад № 1 Контрабас 53082, «Боттезіні-Феллон», 1580 рік.	Приклад № 2 Контрабас №105417, 1590 рік



Приклад №3
Контрабас №75248, 1590 рік



Приклад № 4
Контрабас №42956 «Драгонетті», рік?



Стаття надійшла до редакції 25.04.2025
Отримано після доопрацювання 29.04.2025
Прийнято до друку 12.06.2025

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ЦИМБАЛІВ НА БОЙКІВЩИНІ

Андрій СТОВП'ЮК – здобувач освітньо-наукового ступеня кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, Карпатський національний університет ім. В. Стефаника, м. Івано-Франківськ
<https://orcid.org/0009-0002-7405-1604>

<https://doi.org/andriistovpiuk@gmail.com>

Ольга ФАБРИКА-ПРОЦЬКА – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, Карпатський національний університет ім. В. Стефаника, м. Івано-Франківськ
<https://orcid.org/0000-0001-5188-1491>
[olga.fabryka-protska @pnu.edu.ua](mailto:olga.fabryka-protska@pnu.edu.ua)

Розглянуто історичні передумови, культурні взаємовпливи та сучасний стан цимбального мистецтва на Бойківщині. Здійснено спробу визначити особливості морфології та конструкції бойківських цимбалів, специфіку ладової системи, виконавські традиції, а також соціокультурну роль інструмента в житті етнографічної групи. Особлива увага приділена впливу географічних, історичних та етнографічних чинників на формування бойківського інструментального стилю. Методологічну основу становить комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує історико-культурний, органологічний та культурологічний аналізи, а також польові етнографічні методи. Проаналізовано основні вектори еволюції цимбальної традиції в контексті історико-культурних процесів Бойківщини, що охоплюють зміни в конструкції інструмента, особливостях виконавських практик та трансформаціях його соціальних функцій.

Ключові слова: цимбали, Бойківщина, регіональна музична традиція, етноорганологія, музичний інструментарій, народно-інструментальна культура, етнорегіональний стиль, музичне мистецтво.

Актуальність дослідження. Бойківщина є одним із етнографічних регіонів українських Карпат, який зберіг архайчні традиції музичної культури. Автентичність бойківської народно-інструментальної музики виявляється в особливостях фольклорно-регіонального мислення, своєрідності мелодичних побудов, ладово-гармонічній структурі, обрядовій функціональності музики, а також у тембровій колоритності народних інструментів. Серед них особливе місце займають цимбали, що вдало інтегрувались в бойківську культуру та набули власну етнорегіональну стилістику.

Розвиток цимбального мистецтва на Бойківщині відбувався під впливом внутрішніх етнічних процесів та міжкультурної комунікації із сусідніми регіонами – Лемківщиною, Гуцульщиною, Поділлям, а також польськими й словацькими землями. Виконавці-цимбалісти сформували жанрово-стильові традиції, збагачені народно-пісенним фольклором, танцювальними мотивами та обрядовою символікою.

Актуальність теми обумовлена потребою в науково-професійному усвідомленні ролі цимбалів у бойківському музичному контексті, вивченні еволюції інструмента, а також збереженні та популяризації цієї культурної спадщини в умовах глобалізаційних викликів. В контексті вивчення еволюції бойківської інструментальної традиції цимбали відображають історичну динаміку культурних впливів, міжрегіональну взаємодію традицій, а також процеси трансформації музично-побутових практик у XX–XXI століттях. Умови сучасних глобалізаційних викликів, зокрема стандартизація культурних моделей, зміни соціокультурних функцій народних інструментів, актуалізують завдання даної розвідки – збереження, реконструкцію та популяризацію бойківської цимбальної традиції. Загалом, дослідження історико-культурних аспектів розвитку цимбалів на Бойківщині має важливе значення для розвитку сучасної етномузикології, органології та мистецтвознавства, оскільки поєднує в собі необхідність наукової систематизації джерел, аналізу регіональної музичної спадщини та напрацювання практичних стратегій її збереження.

Аналіз останніх досліджень. Проблематика вивчення цимбального мистецтва на етнографічних теренах України, зокрема на Бойківщині, ще не отримала достатнього висвітлення в науковій та музикознавчій літературі. Більшість досліджень зосереджені на загальних питаннях української народно-інструментальної культури, де цимбали згадуються формально як частина музичного інструментарію України. Простежуються лакуни у дослідженні аналізу регіональних різновидів цимбалів, їх конструктивних характеристик, особливостей діапазону, строю, тембральних якостей, а також пов'язаних із ними специфічних виконавських прийомів.

Серед вагомих праць, які формують теоретичну основу для розвідки, варто відзначити розвідки М. Хая «Музичні інструменти бойків» (1988), «Музика Бойківщини» (2002) [15], Б. Яремка «Морфологічно-

термінологічна характеристика бойківських цимбалів за даними польових досліджень 1980-1999 рр.» (2001) [17], Р. Ватаманюка «Різновиди цимбалів на теренах західної України» (2001) [4], Т. Баран «Цимбали та музичний професіоналізм» (2008) [2], О. Дрогобицької «Етнопсихологічні особливості бойків у праці І. Вагилевича «Бойки, русько-слов'янський люд у Галичині» (2014) [7], І. Зінків «До постановки проблеми розвитку органології в Україні» (2017) [8] та «Про один архетип української музичної культури: троїста музика» (2018) [9], Г. Сокіл «Дослідження фольклору Бойківщини» (2020), В. Сокіл «Етнографічні розвідки Г. Дем'яна» (2021) [12], Л. Федоронько «Збирач бойківського фольклору (пам'яті Петра Зборовського)» (2022) [13]. Праці авторів суттєво доповнюють наукові уявлення про побутування цього інструмента в межах Бойківщини, звертаючи особливу увагу на його регіональні особливості, традиції та матеріали виготовлення, виконавські практики, а також функціональному значенні музичному середовищі.

Варто також звернути увагу на етнографічні записи та польові матеріали, зібрані Г. Дем'яном, П. Зборовським, В. Тяжкуном у Львівській, Івано-Франківській та Закарпатській областях, що дозволяє реконструювати етнорегіональні традиції гри на цимбалах, зокрема їх морфологічні особливості. Досліджені науковцями матеріали дозволяють визначити структурні параметри бойківських цимбалів (розміри, технічні особливості, локальні назви конструктивних елементів), специфічні прийоми гри, характерні інтонаційні та метро-ритмічні моделі, а також стильові риси ансамблевої взаємодії.

Водночас, огляд останніх джерел, присвячених цимбалам та їх етнорегіональним особливостям свідчить про недостатній рівень їх наукової розробки. Сучасні публікації здебільшого зосереджені на загальних питаннях народного інструментарію, етнографії, етномузикології та педагогіки, а також на проблематиці сучасних тенденцій цимбальної творчості, її жанрово-стильових вимірах, технічно-виконавських прийомах та окремих постатей. Серед останніх досліджень варто відзначити праці Ю. Гуляничя «Академізація народного інструменталізму у творчості Б. Котюка» (2022) [5], наукове обґрунтування мистецького проєкту М. Кужби «Цимбальний всесвіт: стильові виміри сучасної творчості» (2023 р.) [11], працю А. Аулової «Новітні тенденції цимбального репертуару ХХІ століття» (2024) [1].

На сьогоднішній день існує значна кількість фрагментарних даних, які потребують наукового уточнення та систематизації, зокрема цимбали вивчалися епізодично, що ускладнює формування цілісного уявлення про їх регіональні особливості. У цьому контексті необхідною є спроба комплексного вивчення бойківської цимбальної традиції, яка охоплює як архаїчні, так і сучасні риси, сформовані на фоні історико-культурної динаміки етнічного регіону.

Метою статті є комплексне дослідження історико-культурних чинників, що вплинули на формування та розвиток цимбального мистецтва на Бойківщині, виявлення регіональних особливостей техніки гри, репертуару й побутування інструмента, а також окреслення перспектив збереження та популяризації бойківської цимбальної традиції в сучасному культурному середовищі.

Виклад основного матеріалу. Цимбали, як невід'ємна частина традиційного інструментального ансамблю Карпатського регіону, займають важливе місце в музичній культурі Бойківщини. Їхній розвиток у цьому етнографічному регіоні обумовлений географічними особливостями, історичними подіями, специфікою побуту, обрядовості та музичної регіональної традиції. Впродовж тривалого періоду інструмент був важливою складовою соціокультурної взаємодії в межах громади, а саме супроводжував танцювальні дійства, весільні обряди, релігійні та календарно-обрядові свята.

Бойківщина, як етнографічний регіон українських Карпат, охоплює південно-західну частину Львівської області (Турківський, Стрийський, Дрогобицький, Самбірський, Старосамбірський райони), частину Івано-Франківщини (Рожнятівський, Долинський райони) та Закарпаття (південну частину Міжгірського Великоберезнянського, а також Воловецький райони). Ця територія відзначається своєрідними історичними умовами заселення, особливостями господарського укладу та культурно-мистецькими традиціями, що сприяли зародженню унікального «музичного ландшафту» регіону.

Формування регіональної цимбальної традиції на Бойківщині детерміноване географічними умовами гірського регіону, що сприяло збереженню архаїчних форм музикування та автономності місцевої культурної спадщини. Географічна ізольованість гірських сіл, своєрідний природний ландшафт, гірські шляхи сполучення та давні торговельні контакти з суміжними територіями (Галичина, Закарпаття, Угорщина, Словаччина) стали передумовами формування самобутнього типу музичної культури. Історичні джерела свідчать, що цимбали почали проникати на територію сучасної Бойківщини переважно з території Угорщини та Румунії через торговельні й культурні зв'язки.

Польові матеріали, зібрані українськими етнографами та фольклористами, зокрема Климентом Квіткою, Філаретом Колессою, Іваном Франком, дозволяють реконструювати типові інструментальні наспіви, танцювальні ритмічні формули та виконавські прийоми. Зокрема, характерними є танці типу «коломийки», «гуцулки», «повзунець», які супроводжувались інструментальним супроводом. Відтак

можемо стверджувати про жанрову синкретичність (поєднання пісні, танцю та інструментальної музики), що сприяла формуванню характерних ознак *етнорегіонального стилю*, як втілення музичної ментальності та соціально-культурної специфіки. Загалом, жанрова синкретичність була невід'ємною частиною традиційної музичної культури Бойківщини, де інструментальна музика не існувала відокремлено, а взаємодіяла з вокальними та хореографічними компонентами. Вона відображала комплексне художнє мислення місцевого населення, де звук, рух і слово поєднувались у традиційній обрядовій культурі.

Важливу роль у цьому процесі відігравали цимбали, які, завдяки своїм акустичним можливостям, адаптувались до особливостей танцювальної пластики та темпоритмічних структур. Вони забезпечували гармонічно-ритмічну опору ансамблю, виокремлювали перехідні епізоди танцю або обрядових дійств, підсилювали емоційну виразність виконання.

Вивчення музичної народно-інструментальної традиції дозволяє стверджувати про її тісний зв'язок із календарною обрядовістю та побутом. Інструментальна музика виконувала важливі соціальні функції: супроводжувала весілля, календарно-обрядові події, а також була важливим засобом індивідуального самовираження. Регіональні ансамблі (зокрема «Троїсті музики») склались з скрипки, цимбалів, бубна, сопілки, рідше — басолі чи кози. Звук цимбалів гармонічно інтегрувався в музично-тембровий контекст ансамблю, а цимбальна партія підтримувала танцювальний ритм і підкреслювала багатство бойківських мелодій. Як відзначав Т. Баран «<...>основна роль цимбалів у бойківському регіоні – ритмо-гармонічна функція у рамках малого різнометражного інструментального ансамблю...» [2; 47].

Р. Ватаманюк у своєму дослідженні відзначає існування мелодико-гармонічних цимбалів, що мали значно ширші виконавсько-технічні можливості. Автор стверджує, що «<...>окремі фрагменти в музичній фактурі мали мелодизований характер, в деяких моментах використовувалися арпеджіато, імітації, мелодизовані вставки, дублювання мелодичної лінії» [4; 43]. Це вимагало іншого виконавського підходу до звукоутворення, зокрема змінювався удар, характер звучання, штрихи. За спостереженнями Р. Ватаманюка це свідчить про інструментальну еволюцію, розвиток культурних процесів загалом, етнічну взаємодію з іншими регіональними традиціями. Відповідно, формувалася бойківський етнорегіональний стиль, в якому вдало поєднувались архаїчні елементи та сучасні виконавсько-технічні прийоми, пов'язані із розвитком органології цимбалів.

Унікальність бойківської цимбальної традиції полягає в специфіці строю, ладових особливостях, характерному способі гри (у деяких випадках пальцями або дерев'яними паличками без обмотки - тоненькими металевими прутиками). Спосіб гри суттєво змінював темброво-акустичні та інтонаційні характеристики гри. Як стверджував Р. Ватаманюк: «<...>стрій цимбалів не мав великого значення, бо звук видобували не паличкою з фіксованим тоном, а вдарили по кількох звуках одночасно тоненьким металевим прутиком звертаючи більшу увагу на ритмічний бік. Тому їх функція зводилася до ритмізованого загального звукового фону, навіть з дисонуючим звучанням...» [4; 43].

На підставі сучасних досліджень Р. Ватаманюка «Різновиди цимбалів на теренах західної України» (2001) [4], Б. Яремка «Морфологічно-термінологічна характеристика бойківських цимбалів (за даними польових досліджень 1980-1999 рр.)» (2001) [17] можна стверджувати, що бойківська цимбальна традиція зберігає історико-культурний контекст регіону, особливо в межах місцевих фестивалів, аматорських колективів та навчальних програм, спрямованих на збереження нематеріальної культурної спадщини. Відповідно, інструментальна культура Бойківщини, зокрема цимбальна, є яскравим зразком безперервності традицій, що відображають духовно-ментальні, естетичні й соціокультурні аспекти регіону.

У традиційному побуті бойків цимбали були важливою частиною музичної культури та репрезентантом соціального статусу. Власник цимбалів, зазвичай, мав високий авторитет у громаді, а сам інструмент здебільшого передавався із покоління в покоління як цінна родинна реліквія. Це звертає увагу на особистість виконавця-цимбаліста, його індивідуальний інтерпретаційний стиль.

Виходячи із морфологічних ознак, бойківські цимбали здебільшого мали невеликі розміри, зважаючи на умови побутового транспортування (піші переходи, гірська місцевість). Місцеві майстри пристосовували конструкцію інструмента до потреб сільських музик, виготовляючи його з доступних матеріалів – ялини, бука, явора. Зі спостережень Б. Яремка виявлено, що «<...>цимбали складаються зі смерекових (віком 40-50 років) верхньої і нижньої дек, а також поперечних яворових або букових дощок (причівок), у які вставляються металеві кілки (закрутки, крючки, шпіні), що служать закріплювачами струн. Верхню і нижню дошки з'єднують смерекові обичайки. На верхній дошці розташовані дві букові підставки для струн («кобівки» - с. Комарники, «кобилки» - с. Лихобора): з

правої сторони – коротка, а з лівої – довга, а також вирізані посередині дошки резонаторні отвори («голосниці», «кружельця»)...)» [17; 62].

Р. Ватаманюк відзначає, що «<...>цимбали мали малу кількість бунтів. Наприклад, збережені бойківські цимбали, зроблені в XVII столітті мають лише 7 бунтів. Можливе використання таких цимбалів на 9, 11 бунтів» [4; 42-43]. Такі конструктивні особливості безпосередньо впливали на характер звучання та виконавські можливості інструмента. Невелика кількість бунтів обумовлювала обмеженість діапазону, що сприяло формуванню специфічних стилевих рис, орієнтованих на традиційні танцювальні жанри.

У дослідженні Б. Яремка йдеться про те, що «<...>струни цимбалів розміщуються пунтами, кожен з яких має по три настроєних в унісон струн. Таких пунтів нараховується шість (с. Комарники), вісім (с. Лихобора). Між кожним пунтом розташовані товсті (грубіші) струни, звані бойорками (басами)...» [17; 62]. Регіональні конструктивні особливості відображають традиційний підхід майстрів до процесу виготовлення інструментів. Важливо відзначити, що термінологія («пунти», «бойорки») яку використовують місцеві музиканти та майстри, відрізняється від загальноприйнятої науково-органологічної, що свідчить про етнорегіональну специфіку бойківської цимбальної традиції. Це документує нематеріальну духовну культуру бойків (мову, звичаї, обряди релігії), що була сформована в умовах гірського побуту та регіональної музичної культури.

Вище зазначені конструктивні особливості бойківських цимбалів визначали їх інтонаційно-темброву своєрідність, що позначалось у насиченому звучанні в традиційному ансамблевому складі. Невеликий корпус та кількість струн (у порівнянні з гуцульськими цимбалами) обумовлюють менший діапазон, проте забезпечують його зручність в транспортуванні й функціональну мобільність.

У процесі побутового використання цимбали часто зазнавали локальних модифікацій, які втілювали індивідуальні технічні рішення майстрів. Зокрема, відзначається використання металевих струн (виготовлених із дроту), спрощених систем натягу, різновидів молоточків — «калатал» або «цимбалівок», оздоблених орнаментом, а також змін у резонаторній системі (форма та розташування голосниць), що впливало на акустичні властивості інструмента. Це свідчить про високий рівень майстерності бойківських умільців, які на основі слухового досвіду, вдосконалювали конструкцію цимбалів та зберігали родинні традиції.

Відповідно, формується регіональний тип бойківських цимбалів, який поєднує архаїчні риси (простота конструкції, ручне настроювання, індивідуальне виготовлення) та новаторські характеристики, пов'язані з прагненням до підсилення звучання й розширення функціональних можливостей інструмента. Саме ця морфологічна гнучкість і народна винахідливість обумовили життєздатність цимбальної традиції на Бойківщині.

Упродовж XX століття цимбали на Бойківщині зазнавали змін, які визначались модернізацією побуту та процесами урбанізації. Інструмент поступово втрачає позиції як повсякденний, натомість закріплюється в рамках фольклорних ансамблів та професійних колективів. У 1970–1980-х роках у структурі самодіяльних ансамблів народної музики при будинках культури бойківських районів цимбали посідали важливе місце, водночас адаптуючись до сценічного репертуару. На сьогоднішній день, проводяться численні фестивалі та конкурси, де звучать старовинні бойківські мелодії в інтерпретації сучасних цимбалістів.

Висновки. Бойківські цимбали виступають як унікальний феномен етнорегіональної музичної культури, який поєднує історичну спадщину, конструктивну специфіку та виконавські традиції. Їх розвиток обумовлений комплексом соціокультурних, географічних та побутових чинників, що визначали морфологічні та акустичні особливості інструмента, принципи ансамблевого виконання. Аналіз польових матеріалів, етнографічних записів та сучасних досліджень свідчить про збереження й трансформацію традиційної цимбальної практики на Бойківщині, а також про її адаптацію до сучасних музичних та культурних контекстів. Таким чином, бойківські цимбали репрезентують регіональні музичні традиції, виступають інструментом збереження національної ідентичності та культурної пам'яті, що робить їх об'єктом важливого міждисциплінарного дослідження.

Список використаної літератури

1. Аулова А. Новітні тенденції цимбального репертуару XXI століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : Збір. наук. пр. Харків, 2024. Вип. 70. С. 99–121.
2. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм. Львів : Афіша, 2008. 220 с.
3. Бойківщина: монографічний збірник матеріалів про Бойківщину з географії, історії, етнографії і побуту / за ред. М. Утриско. Філадельфія – Нью-Йорк, 1980. 521 с. URL: diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/13194/ file.pdf

4. Ватаманюк Р. Різновиди цимбалів на теренах західної України. *Наук. зб. VI світовий конгрес цимбалістів*. Львів : Кобзар, 2001. С. 42–44.
5. Гулянич Ю. «Академізація народного інструменталізму у творчості Б. Котюка». *Наук. журн. «Fine Art and Culture Studies» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки*. Луцьк : Вид. дім «Гельветика». 2022. Вип. 1. С. 43–48.
6. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ : Наук. думка, 1967. 243 с.
7. Дрогобицька О. Етнопсихологічні особливості бойків у праці І. Вагилевича «Бойки, русько-слов'янський люд у Галичині». *Вісник Прикарпат. ун-ту. Серія: Історія*. Івано-Франківськ. 2014. Вип. 25. С. 159–163.
8. Зінків І. До постановки проблеми розвитку органології в Україні. *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка*. Львів. 2017. В. 41. С. 46–59.
9. Зінків І. Про один архетип української музичної культури: троїста музика. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. Київ, 2018. Вип. 1. С. 6–17.
10. Кирчів Р. Етнографічне дослідження Бойківщини. Київ : 1978, 173 с.
11. Кужба М. «Цимбальний всесвіт: стильові виміри сучасної творчості»: наукове обґрунтування мистецького проекту: 025 Музичне мистецтво. Харків, 2023. 102 с.
12. Сокіл В. Етнографічні розвідки Г. Дем'яна. *Народознавчі зошити*. 2021. № 3 (159). С. 630–640.
13. Федоронько Л. «Збирач бойківського фольклору (пам'яті Петра Зборовського)»: матеріали науково-практичної конференції I Міжнар. з'їзду кобзарознавців та етноорганологів ім. М. Будника (Ірпін, 13-14 жовт., 2021 р.). Київ-Ірпін, 2022. С. 425–433.
14. Франко І. Етнографічна експедиція на Бойківщину. Збір. тв. : у 50-ти т. Київ : Наук. думка, 1982. Т. 36. С. 68–99.
15. Хай М. Музика Бойківщини: монографія-зб. Київ : Родовід, 2002. 303 с.
16. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків : ДВУ, 1930. 303 с.
17. Яремко Б. Морфологічно-термінологічна характеристика бойківських цимбалів (за даними польових досліджень 1980-1999 рр.). *Наук. зб. VI світовий конгрес цимбалістів*. Львів : Кобзар, 2001. С. 62–66.
18. Bielowski A. Pokucie. Czas. Dodatek miesięczny. Kraków, 1857. S. 653–734.

References

1. Aulova A. Novitni tendentsii tsymbalnoho repertuaru XXI stolittia. *Problemy vzaïmodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : Zbir. nauk. prats*. Kharkiv, 2024. Vyp. 70. 99–121 [in Ukrainian].
2. Baran T. Tsymbaly ta muzychnyy profesionalizm [Cymbals and musical professionalism]. Lviv : Afisha, 2008. 220 p. [in Ukrainian].
3. Utrysko M. Boikivshchyna: monohrafichnyi zbirnyk materialiv pro Boikivshchynu z heohrafii, istorii, etnohrafii i pobutu. Filadelfiia – Niu-York. 1980. 521 p. URL: diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/13194/file.pdf
4. Vatamanyuk R. Riznovydy tsymbaliv na terenakh zakhidnoyi Ukrayiny. Scientific collection. 6-th World Congress of Cymbalists. Lviv : Kobzar. 2001. P. 42–44 [in Ukrainian].
5. Hulianych Y. «Akademizatsiia narodnoho instrumentalizmu u tvorchosti B. Kotiuka». *Naukovyi zhurnal «FineArtandCultureStudies» Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky*. Lutsk : Vydavnychiy dim «Helvetyka», 2022. Vyp. 1. 43–48 [in Ukrainian].
6. Humenyuk A. Ukrayins'ki narodni muzychni instrumenty. [Ukrainian Folk Musical Instruments]. Kyiv : Naukova Dumka, 1967. 243 p. [in Ukrainian].
7. Drohobyska O. Etnopsykholohichni osoblyvosti boikiv u pratsi I. Vahylevycha «Boiky, rusko-slov'ianskyi liud u Halychyni». *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Serii: Istoriia*. Ivano-Frankivsk, 2014. Vyp. 25. 159–163 [in Ukrainian].
8. Zinkiv I. Do postanovky problemy rozvytku orhanolohii v Ukraini. Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni Mykoly Lysenka. Lviv, 2017. V. 41. 46–59 [in Ukrainian].
9. Zinkiv I. Pro ody arkhetyp ukrainskoi muzychnoi kultury: troista muzyka. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Muzychne mystetstvo. Kyiv, 2018. V. 1. 6–17 [in Ukrainian].
10. Kyrchiv R. Etnohrafichne doslidzhennia Boikivshchyny. Kyiv, 1978. 173 p. [in Ukrainian].
11. Kuzhba M. «Tsymbalniy vsesvit: stylovi vymiry suchasnoi tvorchosti»: naukovе obgruntuvannia mystetskoho proiektu: 025 Muzychne mystetstvo. Kharkiv, 2023. 102 p. [in Ukrainian].
12. Sokil V. Etnohrafichni rozvidky H. Dem'iana. *Narodoznachchi zoshyty*. 2021. № 3 (159). P. 630–640 [in Ukrainian].
13. Fedoronko L. «Zbyrach boikivskoho folkloru (pam'iaty Petra Zborovskoho)»: materialy naukovo-praktychnoi konferentsii I-ho Mizhnarodnoho zizdu kobzaroznavtsiv ta etnoorhanolohiv im. M. Budnyka (Irpin, 13-14 zhovtnia 2021 r.). Kyiv-Irpin, 2022. P. 425–433 [in Ukrainian].
14. Franko I. Etnohrafichna ekspedytsiia na Boikivshchynu. Zibrannia tvoriv: u 50-ty t. Kyiv : Nauk. dumka, 1982. T. 36. 68–99 [in Ukrainian].
15. Khai M. Muzyka Boikivshchyny: monohrafiia-zbirnyk. Kyiv : Rodovid. 2002. 303 p. [in Ukrainian].
16. Khotkevych H. Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu. Kharkiv : DVU, 1930. 303 p. [in Ukrainian].
17. Iaremko B. Morfolohichno-terminolohichna kharakterystyka boikivskykh tsymbaliv (za danymy polovkykh doslidzhen 1980-1999 rr.). *Naukovyi zbirnyk. 6-y svitovyi konhres tsymbalistiv*. Lviv : Kobzar, 2001. 62–66 [in Ukrainian].
18. Bielowski A. Pokucie. Czas. Dodatek miesięczny. Kraków, 1857. P. 653–734 [In Poland].

HISTORICAL AND CULTURAL ASPECTS OF THE DEVELOPMENT OF CYMBALS IN BOIKIV REGION

Andriy STOVPIYUK – Graduate student at the Department of Musical Ukrainian Studies
and Folk Instrumental Music Art Educational and Scientific Institute of Arts of Vasyl Stefanyk Carpathian
National University, Ivano-Frankivsk

Olga Fabryka-Protska – Professor, Doktor of Stady of Art,
Department of Music Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art Educational
and Research Institute of Arts of Vasyl Stefanyk Carpathian
National University, Ivano-Frankivsk

The article examines the historical background, cultural interactions, and the current state of cymbal art in Boykiv Oblast. An attempt was made to determine the peculiarities of the morphology and construction of Boyki cymbals, the specifics of the fret system, performance traditions, as well as the socio-cultural role of the instrument in the life of the ethnographic group. Special attention is paid to the influence of geographical, historical and ethnographic factors on the formation of the Boyki instrumental style.

The relevance of the study is due to the need for a comprehensive study of the traditional-instrumental culture of regional ethnographic groups of Ukraine in the conditions of socio-cultural transformations. The cymbal tradition of Boykivshchyna, despite its originality and significant historical depth, remains insufficiently studied in the modern musicological discourse. The methodological basis is a complex interdisciplinary approach, which combines historical and cultural, organological and culturological analyses, as well as field ethnographic methods.

The article analyzes the main vectors of the evolution of the cymbal tradition in the context of the historical and cultural processes of Boykiv region, including changes in the design of the instrument, features of performance practices, and transformations of its social functions. The scientific novelty of the work consists in an attempt to comprehensively analyze the morphological parameters of Boyki cymbals in the historical and cultural context of regional traditions.

The practical significance of the obtained results lies in the possibility of their further development in organological and ethnomusicological research, the preparation of educational and methodological materials for artistic educational institutions aimed at preserving and popularizing the instrumental traditions of Boykivshchyna.

Key words: cymbals, Boykivshchyna, regional musical tradition, etnoorganology, folk-instrumental culture, ethno-regional style, musical art.

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

УДК 130.2+78(477)

ТРАДИЦІЯ МУЗИКУВАННЯ ВЕСІЛЬНИХ КАПЕЛ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ У 1940 – 1960-Х РОКАХ

Степан БУРАНИЧ – здобувач освітньо-наукового ступеня, кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, Тернопіль
<https://orcid.org/0009-0002-0054-9928>

<https://doi.org/sburanic@gmail.com>

Богдан ВОДЯНИЙ – кандидат педагогічних наук, професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, Тернопіль
<https://orcid.org/0000-0003-2723-7393>

labdsto@gmail.com

Ірина БЕРМЕС – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, Дрогобич
<https://orcid.org/0000-0001-5752-9878>
i.bermes@dspu.edu.ua

Висвітлено способи гри на музичних інструментах весільними музикантами Західного Поділля у період 1940-1960-х років. Проаналізовано традиційні склади весільних капел, що діяли у той час у досліджуваному етнографічному районі, звертаючи увагу на гру дерев'яно-духових та ударних інструментів. Звернено увагу на впливи західноєвропейського академічного інструментарію на питомі українські склади та виявлення в них під час гри гармонічним способом мислення виконавців.

Ключові слова: Західне Поділля, традиція музикування, інструментальні склади, музичне мистецтво, творчий універсалізм, мандрівне виконавство, інструменталіст.

Актуальність теми. Способи гри весільними музикантами на традиційних музичних інструментах викликають інтерес в українських етноорганологів не лише з початку становлення цієї науки а й продовжує їх захоплювати до сьогодні.

Традиція музикування весільними капелами, зазвичай, має етнорегіональну специфіку (перевага свисткових інструментів у весільних капелах у карпатському регіоні над струнними, духовими й ударними в Центральній та Східній Україні). Специфічними є способи музикування весільних музикантів й у Західному Поділлі. Адже у 1940 – 1960-х роках до давно усталених інструментів (скрипки й бас) додалися й дерев'яно-духові інструменти (кларнет і флейта), що таким чином змінили як спосіб музикування, так і звукову палітру весільних інструментальних капел. Дослідження способів гри на цих інструментах й актуалізує тему даного дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженням традиційної інструментальної музики Західного Поділля займалися українські етномузикознавці органологи Б. Водяний [1], В. Левицький [2], І. Федун [11], В. Ярмола [13], Я. Павлів [5], І. Мацієвський [3], С. Стельмашук [10], М. Хай [12], Р. Нярба [4]. Їхні дослідження стосувалися виявлення складів, інструментів, на яких грали західноподільські весільні музики, їхнього репертуару, способів передачі гри старшими музикантами молодшим тощо. Однак у їхнє поле зору не попадали способи музикування на традиційних музичних інструментах та їхня ансамблева гра загалом. У роботі використано й значний обсяг польового матеріалу, що розширює межі сприйняття цього тексту.

Мета статті – з'ясувати сутність традиції музикування весільних капел, що діяли у Західному Поділлі, у 1940–1960-х роках.

Виклад основного матеріалу. Починаючи з 1940-х років весільні капели Західного Поділля виходять за рамки традиційних складів й таким чином розширюють способи музикування. Адже саме у той час замість усталених форм «троїстих музик» (скрипка, цимбали, басоля) починають з'являтися нові склади інструментів – скрипка, кларнет, флейта, бас, великий барабан. Про це свідчить й етномузикознавець Б. Водяний: «З 1950-х років розпочинається період, який вносить інтенсивні зміни до складу традиційних ансамблів. По мірі того, наскільки втрачають своє значення традиційні інструменти і переважають сучасні (баян, акордеон, саксофон, гітари та ін.), настільки швидко руйнується будь-яка регіональна самотність і специфіка народноінструментального стилю» [1; 46].

Прикладом такого переходу від сільського духового оркестру, який діяв при наставівському місцевому осередку «Просвіти», до весільної капели став місцевий музикант Василь Крамар. Він разом із Констянтином Ониськівим та Іваном Луцівим у 1940-х роках грали в с. Настасові на весіллях та молодіжних забавах. І саме поповнення складу традиційних «троїстих музик» духовими інструментами значно розширили звукову палітру під час виконання весільного репертуару. Такий (оновлений) склад

інструментів і став передумовою його розширення, як дерев'яно-духовими, так і пізніше мідно-духовими інструментами. Прикладом їхнього музикування може послужити вальс (по місцевому його називали «Помаленько, Юзьку грай») записаний місцевим жителем Олегом Смоляком від батька Стефана Смоляка, який інколи грав у цьому складі весільної капели й детально відтворив їхню гру на скрипці [9]. До речі, цей вальс вони грали на весіллях та інших забавах спеціально на замовлення танцівників старшого покоління. Мелодію цього вальсу грав скрипаль. Кларнетист вторував їй терцією нижче, використовуючи довші тривалості, що базувалися на III та I ступенях тонічного та домінантового устою. Саме така гра кларнета виконувала роль акомпанементу й таким чином розширювала звуковий спектр мелодії танцю. Басист будував свою гру на тоніко-домінантових ступенях, додаючи таким чином, мелодії гомофону-гармонічного звучання. Зауважимо, що музикант-басист під час гри користувався смичком. А бубеніст відтворював сильні долі колотушкою, а слабкі – дротиком по тарілці (див. Приклад №1)

Вальс

Помірно

Скрипка

Кларнет

Бас

Бубен з тарілкою

Зауважимо, що їхня гра від початку до кінця танцювальної мелодії була мобільною. Скрипаль та кларнетист інколи грали мелодії того чи іншого танцю, додаючи до неї варіаційних відмін.

Оновлений склад інструментарію був властивий наставіській весільній капелі, яку місцеві жителі називали «Гевськими музикантами» під керуванням Івана Джинджиристого. На скрипці грав Іван Джинджиристий, на кларнеті Григорій Грубий, на флейті Степан Вадзюк, на басі Михайло Джинджиристий, на великому барабані Богдан Білий [8]. Новими у цьому складі стали кларнет, флейта та великий барабан. До речі, як дізнаємося з записів Олега Смоляка «...На кларнеті грав Григорій Грубий. Він привіз з армії списаний інструмент (адже в той час грав у військовому духовому оркестрі) й тому після завершення служби приєднався до весільної капели. Таким чином навчився грати на флейті перебуваючи в армії й Степан Вадзюк, що теж у той час долучився до «Гевських музик» [8]. Богдан Білий, що грав на великому барабані, сконструював цей інструмент самотужки. Інструмент складався з великого круглого металевго обруча, до якого з двох боків була натягнута висушена теляча шкіра. До верхньої частини інструменту, з правого боку, була прикріплена металева бронзова тарілка, а з лівої сторони – дерев'яна драбинка (на подібну ксилофона з пластинками різної висоти звуків). Правою ногою він ударяв колотушкою у бік барабана, а двома паличками по черзі вдаряв то в металеву тарілку, то в дерев'яну драбинку, відбиваючи слабкі долі такта. Гра на цьому інструменті привертала увагу не лише багатьох дітей, які прийшли послухати «Гевських музик», а й весільних гостей, зачарованих їхньою грою. До речі, така конструкція великого барабана була першою у тернопільській окрузі.

У той час (із другої половини 1940-х років) у с. Настасові діяла ще одна сімейна весільна капела (її очолював Степан Ганчик). «По місцевому» їх називали «Ганчикові музики». До складу цієї капели входили: батько Степан Ганчик (скрипка) та його сини – Тарас Ганчик (скрипка секонд), Євстахій Ганчик (кларнет), Іван Ганчик (бубен) [6]. У такому складі весільна капела сім'ї Ганчиків діяла до половини 1955 років. Припинення їхньої гри на весіллях пов'язане з тим, що сини одружилися і переїхали жити в іншу місцевість. «Ганчикові музики» користувалися меншою популярністю як у селі, так і в його околицях, ніж «Гевські музики». Тому вони, зазвичай, грали на весіллях у молодого (гра музикантів на весіллях у молодій була пріоритетною). Особливою популярністю серед сільських жителів користувався керівник цієї весільної капели Степан Ганчик. До речі, він грав на саморобній, привезеній з лемківщини скрипці, звучання якої викликало інтерес не лише у багатьох слухачів, а й у весільних музикантів. Його інструмент звучав по особливому: яскраво, дзвінко, віртуозно. Виконавець користувався широкою шкалою штрихів: мелізмів, глісандо, портаменто. Степан Ганчик, як виконавець на скрипці, вмів імітувати різні звукові ефекти: скрип дверей, спів птахів, зокрема стукіт дятла, шум вітру та ін. Його син Тарас грав на кларнеті мелодію в терцію вище або нижче від основної, син Євстахій вторував їй, а син Іван відбивав ритм на бубені. Як свідчив місцевий житель Олег Смоляк, їхня гра була злагодженою, стрійною. Своїм звучанням притягувала не лише весільних гостей, а всіх тих, хто мав можливість їх слухати. Крім весіль «Ганчикові музики» грали й на інших імпрезах села та його околиці – на повесільних гостинах, хрестинах, молодіжних забавах. У такому разі склад весільної інструментальної капели сім'ї Ганчик був менший, складався з двох-трьох осіб – скрипаля, кларнетиста і бубеніста. Починаючи з 1955 року, у зв'язку з одруження синів Степана Ганчика, їхня весільна капела припинила існування. Лише інколи запрошували Степана Ганчика та його сина Івана грати на гостинах, хрестинах чи інших побутових імпрезах.

Такий оновлений склад інструментарію, зазвичай, сформувався завдяки активній діяльності в с. Настасові духового оркестру, який активно діяв починаючи з 1920-х років. Саме до його складу входили й кларнет і флейта. І саме вони, як новаційні інструменти, розширили склад колишньої традиційної музики. До речі, такий склад інструментів у настасівській весільній капелі вказує на те, що частина інструментів (скрипка й бас) залишилися від попередньої весільної інструментальної музики, а кларнет, флейта і великий барабан стали новаційними, додалися під впливом внутрішніх факторів, зокрема під дією на них таких просвітянських гуртків, як духовий оркестр.

У 1965 році в с. Настасові організували нову весільну капелу, до якої увійшли чотири музиканти: Петро Михайленко, (кларнет), Іван Джинджиристий (скрипка), Григорій Галічевський (акордеон), Василь Вуйцик (бубен). Із цього часу вони стали весільними музикантами. У складі саме цієї інструментальної капели з'явився акордеон. Швидше за все, цей інструмент імігував у західноподільську культуру із Заходу. Поза сумнівом, акордеон у складі традиційних музик замінив цимбали, оскільки він в ансамблі виконував гомофону-гармонічну функцію. Це й стало підставою часткового оновлення традиційного весільного інструментарію й додало звучанню капели нового тембрового забарвлення. Зауважимо, що у той час у складі настасівських традиційних інструментальних ансамблів уже був відсутній бас. Його місце зайняв бубен чи великий барабан, а то й ліва рука акордеона. У такому випадку гармонійну функцію почав виконувати акордеон.

Починаючи з 1960-х років весільна інструментальна капела діяла й у с. Йосипівка Тернопільського району Тернопільської області (до речі, у сусідньому з Настасовом селі). До її складу входили такі музиканти як: Павло Павлюк (скрипка), син Євген Павлюк (акордеон, труба), Мирослав Гарматій (кларнет), Казимир Ярема (флейта, акордеон, труба, сопілка), Богдан Жмуд (кларнет, труба), Степан Шуйка (бубен).

У цьому ж селі одночасно діяла і друга весільна інструментальна капела. У ній грали Михайло Фук (скрипка, труба), син Ярослав Фук (саксафон), син Ігор Фук (акордеон), син Євген Фук (труба, бас), Ярослав Балуг (бубен).

У той час дві йосипівські весільні капели грали й на інших публічних мистецьких заходах: фестинах, обжинках, державних святах, вечірніх молодіжних гуляннях. Такий подвійний склад музик надавав святкового характеру їхнім виступам й привертав увагу багатьох слухачів. До речі, весільна інструментальна капела під керівництвом скрипаля Павла Павлюка вважалася популярною не лише у с. Йосипівці, а й у навколишніх селах – Мар'янівці, Великому Ходачкові, Беневі, Купчинцях, Соколові, Золотниках, Настасові, Дворіччі, Ладичині, Микулинцях та ін. Цю весільну капелу щороку запрошували на фестиваль, що проходив у серпні в смт Микулинцях. Саме там він користувався у слухачів чи ненайбільшим успіхом. Брала участь вона й у республіканському конкурсі «Золоті ключі», який проводило українське телебачення й там посіла призове місце. Тому вони були запрошені оргкомітетом республіканського конкурсу для виступу на заключному фестивалі-конкурсі, що проходив на майданчику Виставки досягнень народного господарства. І саме там їхній виступ користувався надзвичайним успіхом.

Йосипівецька весільна інструментальна капела славилася й цікавим музикаванням на інструментах. Свідченням цього є транскрипція їхньої гри, зроблена етномузикознавцем Олегом Смоляком у 1986 р. [9]. Саме у той час він записав їхню гру танцю «Козачок» у наступному складі: Павло Павлюк (скрипка), Мирослав Гарматій (кларнет), Казимир Ярема (флейта), Євген Фук (бас), Степан Шуйка (бубен). До речі, кожен музикант цієї капели грав свою партію, оминаючи наслідування мелодії, яку грав скрипаль. Кларнетист грав терцією нижче від мелодії, виконуваної скрипалем. Флейтист, зазвичай, використовував довгі тремуючі звуки на тоніко-, субдомінантово-, домінантових ступенях. Басист відтворював основні гармонічні ступені, а бубеніст відбивав ритм мелодії (див. Приклад № 2)

Приклад 2.

Козачок

The musical score is titled 'Козачок' (Kozachok). It consists of five staves, each labeled with an instrument: Скрипка (Violin), Флейта (Flute), Кларнет (Clarinet), Бас (Bass), and Бубен з тарілкою (Buba with a tambourine). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Violin part plays a melody of eighth and sixteenth notes. The Flute and Clarinet parts play a similar melody, with the Clarinet an octave lower. The Bass part provides a harmonic foundation with whole and half notes. The Buba part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

У наступних строфах нотованого зразка його транскриптор, Олег Смоляк, зазначає: «У наступних строфах йосипівецькі весільні музиканти використовували деякі варіаційні відміни. Якщо скрипаль постійно грав одну і ту ж мелодію, то кларнетист грав довші тривалості особливо ті, що були побудовані на V, IV і III ступенях, а флейтист грав варіації мелодії виконуваної скрипалем. Саме таке музикавання йосипівецької весільної капели додавало грі нових музичних фарб виконуваному твору» [8]. Аналогічний спосіб музикавання йосипівецькими музикантами на музичних інструментах був використовуваний під час гри інших музичних творів.

Починаючи з 1940-х років весільні капели діяли й в інших селах та містечках Західного Поділля. Свідченням цього є інформація етномузикознавця, уродженця з с. Скородинці Чортківського (тепер Тернопільського) р-ну Тернопільської області. Про діяльність весільних музик у своєму селі в той час він пише наступне: «До скрипки, цимбалів і басолі зрідка (за бажанням наймача) долучався і якийсь мідний духовий інструмент (найчастіше труба або корнет), а виконавців на цих інструментах звали: скрипністий, цимбалістий, бубністий, трубістим або корнетистим» [10; 67-72]. За свідченням С. Стельмашука до вищезазначеного складу місцевої весільної капели долучався й кларнетист (його місцеві жителі називали «той що грає на клярни») [10; 67 – 72]. До речі, цей інструмент, скоріше за все, був перейнятий з місцевого духового оркестру, що з початку ХХ століття активно діяв при місцевому осередку товариства «Просвіта». І саме у 1940-х роках став набутком місцевої інструментальної весільної капели. С. Стельмашук пише, «що чи не найпопулярнішим кларнетистом у Чортківській окрузі, окрасою скородинецьких весільних музик був Каспро Сухорольський» [10]. Під час гри на весіллях, як свідчать місцеві старожили, він завжди був у центрі уваги слухачів і глядачів. Майстерно грав на кларнеті, додаючи до основної мелодії свої інструментальні награвання. Такий спосіб гри на інструменті, безперечно, збагачував інструментальну фактуру й надавав їй особливої притягальності у слухачів.

У с. Скородинцях у зазначений період зберігалася традиція проводити молодих до шлюбу і повертатися з нього подвійним складом весільних капел. Перший склад представляли музики, що грали у молодой, а другий – у молодого. Склад двох весільних інструментальних капел сприймався під час ходи до церкви значно величніше і поважніше. Коли він йшов вулицею, граючи марші, то майже усі жителі з цієї вулиці виходили на заїзди і насолоджувалися грою музикантів.

Висновки. Традиція музикавання учасниками весільних капел, що діяли в с. Настасові, Йосипівці, Скородинцях (терен Західного Поділля) у 1940 – 1960-х роках, продовжувала, загалом, зберігати свої попередні, накопиченні десятиліттями форми і способи виконання творів. Однак введення до їх складу дерев'яно-духових та мідно-духових інструментів почали впливати на розширення складів весільних капел та збагачення прийомів музикавання. Зокрема, музикант, що грав на кларнеті, зазвичай способом терції втори

доповнював мелодію, яку виконував скрипаль. Флейтист будував свою гру на використанні тремолоючих звуків, що базувалися на основних (тоніко, - субдомінантових, - доміантових) устоях. Й таким чином розширював звуковий спектр ансамблевої гри. Музикант, що грав смичком на басі, відтворював основні гармонічні ступені. Бубеніст, зазвичай, відбивав колотушкою, що знаходилася у лівій руці, сильні долі в тактах, а правою металевим дротиком слабкі. Таким чином їхня гра розширювала звукову матрицю ансамблевого музикування й виходила поза межі багатолітніх усталених форм гри троїстої музики.

Список використаної літератури

1. Водяний Б. Народні музичні інструменти в народній культурі Західного Поділля. *Традиційна народна музична культура Західного Поділля: Зб. ст. і матеріалів* / Ред.-упор. О. Смоляк, В. Коваль. Тернопіль : Астон, 2001. С. 55-66.
2. Левицький В. Інструментальний супровід обрядового танцю «сербен» в селі Чортівці на придніпровському Покутті. *Етномузика: зб. ст. та матеріалів на честь 150-річчя від дня народження Лесі Українки*. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2021. Ч. 17 / упоряд. Л. Лукашенко. С. 147-159.
3. Мацієвський І. Троїста музика (до питання про традиційні інструментальні ансамблі). *Ігри й співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки*. Тернопіль : Астон, 2002, С. 95-111.
4. Нярба Р. Репертуар скрипалів Західноподільського Подністров'я: жанрова класифікація. *Наук. зап. ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2007. № 1 (18). С. 105–108.
5. Павлів Я. Ретроспективний погляд на виконання коломийкових мелодій «гуцулки» в практиці скрипалів космасько-брустурської традиції *Етномузика: зб. ст. та матеріалів на честь 150-річчя від дня народження Лесі Українки*. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2021. Ч. 17 / упоряд. Л. Лукашенко. С. 121-147.
6. Польові матеріали записані Бураничем Степаном Ігоровичем від Ганчик Маріївни Степанівни (1953 р. н.) 03.03.2024 р. в с. Настасові Тернопільського району Тернопільської обл. *Рукопис. Зберігається в особистому архіві дослідника*.
7. Польові матеріали записані Смоляком Олегом Степановичем від Вадзюк Ярослави Григорівни (1954 р. н.) 25.02.2024 р. в м. Тернопіль. *Рукопис. Зберігається в особистому архіві дослідника*.
8. Польові матеріали, записані Бураничем Степаном Ігоровичем 10.09.2025 р. від Смоляка Олега Степановича (1950 р. н.) у с. Настасів Тернопільського району Тернопільської області. *Рукопис. Зберігається в особистому архіві дослідника*.
9. Польові матеріали, записані Смоляком Олегом Степановичем 10.01.1980 р. від Смоляка Стефана Олексійовича (1921 р. н.) у с. Настасів Тернопільського району Тернопільської області. *Рукопис. Зберігається в особистому архіві дослідника*.
10. Стельмашук С. Троїста музика Західного Поділля (на матеріалі с. Скородинці Чортківського району Тернопільської області). *Традиційна народна музика Західного Поділля* / [Ред.-упоряд.: О. Смоляк, В. Коваль]. Тернопіль : Астон, 2004.
11. Федун І. Концепт професіоналізму в українській ансамблевій народоінструментальній музиці. *Етномузика: зб. ст. та матеріалів із нагоди ювілею проф. Богдана Яремка*. Ч. 19 / упоряд. В. Ярмола. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2023. С. 31-55.
12. Хай М. Українська інструментальна музика усної традиції. Київ – Дрогобич. Видавництво «КОЛО», 2011. 466 с.
13. Ярмола В. Роги в традиційній музичній культурі Західного Полісся *Етномузика: Зб. ст. та матеріалів із нагоди ювілею професора Богдана Яремка*. Ч. 19 / упоряд. В. Ярмола. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2023. С. 97-112.

References

1. Vodianyi B. Narodni muzychni instrumenty v narodnii kulturi Zakhidnoho Podillia. *Tradytiina narodna muzychna kultura Zakhidnoho Podillia: Zb. st. i materialiv* / Red.-upor. O. Smoliak, V. Koval. Ternopil : Aston, 2001. S. 55-66.
2. Levytskyi V. Instrumentalniy suprovod obriadovoho tantsiu «serben» v seli Chortivtsi na prydniprovskomu Pokutti. *Etnomuzyka: zb. st. ta materialiv na chest 150-richchia vid dnia narodzhennia Lesi Ukrainky*. Lviv : HALYCh-PRES, 2021. Ch. 17 / upor. L. Lukashenko. S. 147-159.
3. Matsiievskiy I. Troista muzyka (do pytannia pro tradytiini instrumentalni ansambli). *Ihry y spivholossia. Kontonatsiia. Muzykologichni rozvidky*. Ternopil : Aston, 2002, S. 95-111.
4. Niarba R. Repertuar skrypaliv Zakhidnopodilskoho Podnistrovia: zhanrova klasyfikatsiia. *Nauk. zap. TNPU im. V. Hnatiuka. Seriiia : Mystetstvovnavstvo*. 2007. № 1 (18). S. 105–108.
5. Pavliv Ya. Retrospektyvnyi pohliad na vykonannia kolomyikovykh melodii «hutsulky» v praktytsi skrypaliv kosmatsko-brusturskoi tradytii *Etnomuzyka: zb. st. ta materialiv na chest 150-richchia vid dnia narodzhennia Lesi Ukrainky*. Lviv : HALYCh-PRES, 2021. Chyslo 17 / uporiad. L. Lukashenko. S. 121-147.
6. Polovi materialy zapysani Buranychem Stepanom Ihorovychem vid Hanchyk Mariivny Stepanivny (1953 r. n.) 03.03.2024 r. v s. Nastasovi Ternopilskoho raionu Ternopilskoi obl. *Rukopys. Zberihaietsia v osobystomu arkhivi doslidnyka*.
7. Polovi materialy zapysani Smoliakom Olehom Stepanovychem vid Vadziuk Yaroslavy Hryhorivny (1954 r. n.) 25.02.2024 r. v m. Ternopil. *Rukopys. Zberihaietsia v osobystomu arkhivi doslidnyka*.
8. Polovi materialy, zapysani Buranychem Stepanom Ihorovychem 10.09.2025 r. vid Smoliaka Oleha Stepanovycha (1950 r. n.) u s. Nastasiv Ternopilskoho raionu Ternopilskoi oblasti. *Rukopys. Zberihaietsia v osobystomu arkhivi doslidnyka*.
9. Polovi materialy, zapysani Smoliakom Olehom Stepanovychem 10.01.1980 r. vid Smoliaka Stefana Oleksiiovycha (1921 r. n.) u s. Nastasiv Ternopilskoho raionu Ternopilskoi oblasti. *Rukopys. Zberihaietsia v osobystomu arkhivi doslidnyka*.

10. Stelmashchuk S. Troista muzyka Zakhidnoho Podillia (na materialy s. Skorodyntsi Chortkivskoho raionu Ternopil'skoi oblasti). Tradytsiina narodna muzyka Zakhidnoho Podillia / [Red.-uporiad.: O. Smoliak, V. Koval]. Ternopil : Aston, 2004.
11. Fedun I. Kontsept profesionalizmu v ukrainskii ansamblevii narodoinstrumentalnii muzytsi. Etnomuzyka: zb. st. ta materialiv iz nahody yuvileiu prof. Bohdana Yaremka. Ch. 19 / upor. V. Yarmola. Lviv : HALYCh-PRES, 2023. S. 31-55.
12. Khai M. Ukrainska instrumentalna muzyka usnoi tradytsii. Kyiv – Drohobych. Vydavnytstvo «KOLO», 2011. 466 s.
13. Iarmola V. Rohy v tradytsiini muzychnii kulturi Zakhidnoho Polissia Etnomuzyka: Zb. st. ta materialiv iz nahody yuvileiu profesora Bohdana Yaremka. Ch. 19 / upor. V. Yarmola. Lviv : HALYCh-PRES, 2023. S. 97-112.

UDC 130.2+78(477)

THE TRADITION OF MUSIC-MAKING BY WEDDING BANDS IN WESTERN PODILLIA IN THE 1940 – 1960

Stepan BURANYCH – Postgraduate Student of the Department of Musicology and Methodology of Musical Art at Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

Bohdan VODYANYI – PhD in Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Musicology and Methodology of Musical Art at Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

Iryna BERMEST – Doctor of Art Studies, Professor, Head of the Department of Vocal-Choral, Choreographic, and Visual Arts at Drohobych Ivan Franko State Pedagogical 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 «Shooteed 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 78.25

**УКРАЇНСЬКЕ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВЕ ВИКОНАВСТВО ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ
В ПЕРСОНАЛІСТИЧНОМУ ВИМІРІ**

Павло ГІЛЬЧЕНКО – старший викладач, Львівська національна музична академія
ім. М.В. Лисенка, кафедра народних інструментів, м. Львів.
<https://orcid.org/0009-0005-2655-7928>
[https://doi.org/](https://doi.org/pavlohilchenko10092000@ukr.net)
pavlohilchenko10092000@ukr.net

Проаналізовано основні тенденції розвитку естрадно-джазового напрямку в українському акордеонному виконавстві початку ХХІ століття крізь призму персоналістичного підходу. Розкрито еволюцію акордеонного мистецтва від початку становлення до професійної концертної практики. Визначено ключові риси сучасного етапу розвитку, а саме зростання ролі особистості виконавця та синтез академічної школи з естрадно-джазовими традиціями. Окреслено діяльність провідних українських виконавців, які репрезентують нову генерацію музикантів. Показано внесок сучасних постатей у формування модерного художнього мислення та збагачення репертуарного забезпечення акордеонного мистецтва. Зроблено висновок про вагомий потенціал українського естрадно-джазового акордеонного виконавства як складової сучасних мистецьких процесів та чинника національної культурної ідентичності.

Ключові слова: акордеон, українське виконавство, естрадно-джазова музика, персоналістичний вимір, сучасні виконавці, репертуар.

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку українського естрадно-джазового мистецтва спостерігається активне утвердження естрадно-джазового напрямку, який поєднує академічну традицію з модерними виконавськими підходами. Проте, в науковому дискурсі досі бракує системного осмислення цього явища в контексті персоналістичного виміру, що враховує роль виконавської індивідуальності у формуванні стильових тенденцій досліджуваного жанру. Питання впливу індивідуального виконавського стилю на розвиток сучасної акордеонної школи та збагачення репертуарного забезпечення українського естрадно-джазового мистецтва до залишаються недостатньо дослідженими. Виникає потреба осмислення сучасних процесів розвитку українського акордеонного виконавства, у яких відображаються тенденції синтезу академічної та естрадно-джазової традиції. Аналіз естрадно-джазового виконавства в персоналістичному вимірі дає змогу простежити розвиток індивідуальних творчих концепцій українських митців та визначити їх значення для музичної культури. Все це обумовлює *актуальність* пропонованої наукової розвідки.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання естрадно-джазового виконавства, зокрема в його акордеонній проекції, вже досліджувалось багатьма науковцями. В основу цього процесу покладено праці М. Булди, М. Черепанина, Ю. Дяченка, Н. Остапчук, А. Єрмоєнка, А. Сташевського та ін. дослідників. Водночас у сучасній українській науковій літературі недостатньо уваги приділяється комплексному вивченню розвитку українського естрадно-джазового виконавства саме у персоналістичному вимірі. Невирішеними залишаються питання систематизації сучасних тенденцій розвитку жанру та узагальнення досвіду популяризації естрадно-джазового жанру в Україні та на міжнародній арені.

Мета статті: охарактеризувати основні тенденції розвитку українського акордеонного естрадно-джазового виконавства початку ХХІ століття. *Завдання:* виокремити ключові риси та проаналізувати діяльність визначних персоналій досліджуваного напрямку.

Вклад основного матеріалу дослідження. На початку ХХ століття акордеон починає позиціонувати себе як концертний інструмент. Не зважаючи на те, що тоді акордеонне мистецтво розпочало своє становлення від народно-побутового музикування до академічної виконавської практики, саме той період став відправною точкою формування професійної плеяди виконавців та педагогів. У той же час спостерігається поява перших солістів, формування перших зразків автентичного акордеонного репертуару, а згодом вихід у світ перших навчальних методичних посібників. Відомо, що концертна програма виконавців того часу включала в себе обробки народних пісень і перекладення класичних творів, що стало підсумком роботи українських композиторів того часу, серед яких творчість В. Подгорного, К. Мяскова, В. Дікусарова, І. Яшкевича, В. Власова та ін. Входження естрадно-джазової музики до репертуару виконавців того часу починається у другій половині ХХ ст. Наслідком цього стало утвердження акордеона як універсального музичного інструменту, здатного поєднувати найяскравіші зразки народної, академічної та джазової традиції, що створює міцне підґрунтя для розвитку естрадно-джазового виконавства. М. Булда, яка однією з

перших спробувала дослідити питання естрадно-джазового акордеонного мистецтва, у своїй праці «Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство», говорить наступне: «Стрімка еволюція цього музичного напрямку, від первинного середовища побутового музикування до професійного мистецтва, відбувалася в Україні особливо інтенсивно у другій половині ХХ – початку ХХІ століття. Цей період становить яскраву сторінку мистецтва вітчизняних акордеоністів-баяністів, виконавська майстерність яких отримала широке міжнародне визнання й активно функціонує у європейському музичному просторі» [1; 3]. На підставі цього можна стверджувати, що українська акордеонна школа сформувалась як самобутнє явище яке здатне інтегрувати національні традиції у світовий простір. Її розвиток підтверджує високий професійний рівень вітчизняних виконавців, які змогли поєднати строгість академізму, доступність естрадного мистецтва та свободу джазової імпровізації.

Однією з найвагоміших постатей, що відіграла ключову роль у становленні естрадно-джазового мистецтва в акордеонній творчості, є В. Власов. Внесок у розвиток цього жанру та збагачення оригінального репертуару акордеоністів неоціненний. Чимало дослідників називають його «батьком» української естрадно-джазової музики, адже він зміг вивести її на професійний рівень. Його творчість стала тим чинником, який визначив основні орієнтири виконавської практики провідних українських акордеоністів поч. ХХІ ст. У дослідженні «Стильові принципи естрадно-джазової музики В.Власова», М. Черепанин зазначає: «Спираючись на традиції, закладені історичним розвитком джазу, В. Власов вперше здійснив інноваційний експеримент, створивши низку естрадно-джазових п'єс, які адекватно відображають головні стильові напрями цієї музики. Його творчі напрацювання стали основою формування моделі джазової баянно-акордеонної школи, яка покликана допомогти академічним музикантам зменшити розрив у розумінні основних особливостей джазового виконавства» [7; 23]. Твори В. Власова стали невід'ємною складовою концертного та конкурсного репертуару, а також закріпили нові жанрово-стильові підходи у напрямку естрадно-джазового виконавства. Серед найвідоміших творів «Бассо-остинато», «Кроки», «Боса-нова», «Посмішка Брамса», «Мені подобається цей ритм», «Степ», «Старий мерседес», «Драйв», «Звуки джазу», «Свято на Молдаванці», «На вечірці», «Самба», «Концертне танго» та ін. Ці композиції гармонійно поєднують елементи джазу, народні інтонації, академічну музику, свободу інтерпретації, імпровізаційність та метро-ритмічну розкутість. Варто зазначити, що у цих творах чітко простежується ритмічна основа популярних танцювальних стилів, а саме самби, свінгу, боса-нови, танго. Завдяки цьому акордеон розкривається як універсальний інструмент для сучасної естради. У своїй праці «Вектори композиторського стилю та виконавської школи В. Власова», М. Черепанин та М. Булда вказують, що: «Композиторський стиль естрадно-джазових творів В. Власова базується на декількох фундаментальних основах. Перше – системне використання джазових напрямів відповідно їх поступальному розвитку, що приводить до вільного оперування стильовими моделями. Друге – чітке дотримання ритмічної структури того чи іншого стилю, яка стає основою для пошуків специфічного звуковидобування і характерної штрихової техніки. Третє – формування баянно-акордеонної школи як носія професійних музичних традицій, що забезпечує їх передачу на практиці шляхом створення відповідної моделі і певних критеріїв естрадно-джазового виконавства» [2; 177].

На початку ХХІ ст. українське естрадно-джазове мистецтво переживає новий етап розвитку. Це пов'язано зі значним зростанням кількості виконавців та збагаченням оригінального репертуару. Ю. Дяченко у своєму дослідженні «Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ – поч. ХХІ ст. Композиторські та виконавські виміри», вивчаючи проблематику питання естрадно-джазового мистецтва, констатує початок становлення естрадно-джазового мистецтва у країнах Європи, Америки та СНД, на початку ХХ ст. Основні тенденції розвитку даного напрямку закладені першими представниками естрадно-джазового баянно-акордеонного мистецтва. Серед них П'єтро Фроссіні, Альберт Фоссен, Лучано Фанчеллі, Андре Астьєр, Рудольф Вюртнер, П'єтро Дейро та Гвідо Дейро, Чарльз Ман'яте, Медар Ферреро, Джо Приват, Тоні Мурена, Гюсс Візар, В. Подгорний, В. Власов. Також, автор називає вищезгаданих постатей фундаторами естрадно-джазового баянного мистецтва, зокрема творчість братів П. Дейро та Г. Дейро, оскільки їх внесок у розвиток оригінального баянного репертуару неоціненний. Початок їх діяльності це своєрідний старт розвитку естрадно-джазової музики [6; 7]. Таким чином, світові традиції розвитку естрадно-джазової музики, фундамент яких заклали вищезгадані постаті, нині набувають особливої актуальності, зокрема в персоналістичному вимірі. Вагомим доказом цьому твердженню слугує поява професійної плеяди педагогів, композиторів та виконавців-універсалістів, які працюють в

жанрі естрадно-джазової музики. Такі митці творять власні музичні концепції та інтерпретують оригінальний репертуар з індивідуальним підходом, розширюючи жанрово-стилістичні межі естрадно-джазового виконавства.

Про вагомість естрадно-джазового вектору у акордеонному мистецтві свідчить великий попит на участь в естрадних категоріях таких престижних конкурсів як «*Premio Internazionale della Fisarmonica*» (Італія, Кастельфідардо), «*Internationaler Akkordeonwettbewerb Klingenthal*» (Німеччина, Клінгенталь), «Кубок світу» та «Трофей світу» серед баяністів-акордеоністів та багатьох ін. Відповідно з'являються такі відомі постаті як Дантонг Ванг, Петар Маріч, Грейсон Мейсфілд, Домінік Еморін, Ратой Раду, та багато інших. Це сучасні виконавці які активно сприяють розвитку естрадно-джазового акордеонного мистецтва у світі [3]. Сьогодні на теренах України цей напрям набуває популярності, завдяки творчості молодих постатей які працюють в жанрі естрадно-джазової музики. Проте, даний музичний напрям поки що менш розвинений через реалії професійної освітньої системи. Однак, протягом останніх років спостерігається інтенсифікація естрадно-джазового виконавства. З'являються нові колективи та сольні виконавці які активно експериментують із жанрами, беруть участь у фестивалях та конкурсах, створюють нові зразки акордеонного репертуару в різних стилях та популяризують естрадно-джазове мистецтво в Україні та світі.

На тлі зростання інтересу до естрадно-джазового напрямку в Україні, автор статті також реалізує власні музичні проекти, спрямовані на популяризацію сучасного акордеонного виконавства. Про це свідчить створення нотного репертуару, адже упродовж 2023-2025 р. видано два збірники авторських творів «Естрадно-джазові твори для баяна»¹, до складу яких увійшли твори у різних жанрах та стилях, серед яких «*Самба вечірнього міста*», «*З тобою є про що мовчати*», роман «*Сон на хвилях*», «*Танго-босса*», «*На хвилях Парижу*» та ін. Ці композиції поєднують джазові елементи та імпровізаційні прийоми, що дозволяє удосконалювати та розширювати горизонти виконавських можливостей сучасних акордеоністів. Автор є активним учасником сучасних Львівських музичних колективів FIJI Band (*folk and jazz instrumental band*), створеного у 2022 р., та «ЛеоДжаз», започаткований у 2025 р. Ці колективи займаються «реставрацією» творів епохи ретро та сучасним переосмисленням найяскравіших музичних зразків другої половини ХХ ст.

До їх репертуару входять твори А. Кос-Анатольського, Б. Весоловського, А. Горчинського, В. Івасюка, Т. Петриненка М. Скорика, П. Дворського, І. Поклада та ін. Ця діяльність є важливою для розвитку естрадно-джазового виконавства на теренах України, оскільки дозволяє сучасним виконавцям та новоствореним колективам ознайомитися з історичним музичним матеріалом. Це створює нові перспективи для подальших досліджень та дає змогу зберігати культурну спадщину українського естрадно-джазового мистецтва для наступних поколінь.

У 2022 році автор статті здобув першу премію на міжнародному конкурсі акордеоністів «Трофей світу» у категорії естрадно-джазової музики («*Senior variete*»). Цей успіх є важливим не лише як особисте досягнення, але й як доказ високого рівня українського виконавства у жанрі естрадно-джазової музики. Це демонструє, що українські музиканти здатні конкурувати на міжнародному рівні, популяризуючи досліджуваний жанр у сучасному світі. Подібні досягнення сьогодні демонструє ще один молодий талановитий акордеоніст та композитор, випускник Харківського національного університету ім. І. Котляревського Володимир Кашута. Сьогодні він є лауреатом багатьох міжнародних конкурсів, серед яких «Кубок світу» та «Трофей світу». Сьогодні мешкає у Франції, активно концертує та популяризує українську культуру на світовій арені. Протягом 2022-2025 рр. пройшов стажування та викладав у міжнародному центрі акордеоністів у Франції, заснованим французьким акордеоністом Жаком Моне у 1995 році. Цікавим фактом є те, що Жак Моне – автор унікальної виконавської методики, яка базується на ключовому принципі – трактувати акордеон як духовий інструмент. Основний акцент в процесі опанування акордеону приділяється правильному міховеденню, фразуванню та рухам тіла. Виконавець має засвоїти думку, що правильний рух корпусу має безпосередній вплив на звуковидобуття. Особлива увага приділяється тембральним особливостям інструменту, артикуляції та точній роботі з міхом. Ці елементи повинні завжди супроводжуватися усвідомленими рухами тіла. Також важливим аспектом авторської методики Ж. Моне є усвідомлення того, що головним орієнтиром є музикальність та виразність, а не лише технічна вправність виконавця [3]. Як зазначає відомий французький акордеоніст Рішар Гальяно «справжній музикант не той, хто грає швидко, а той, хто є музикантом».

Цей підхід знайшов своє віддзеркалення в українській виконавській практиці, де сучасні акордеоністи все більше акцентують увагу не лише на технічну досконалість, що безумовно є важливим аспектом виконавства, а й на музичну виразність та пошук власної інтерпретації виконуваного твору. Усвідомлення значного впливу рухів тіла на звук інструменту дозволить українським виконавцям досягати більш органічного та природного звучання, що зробить музику більш живою та насиченішою. Тісна взаємодія та постійний обмін досвідом з провідними європейськими акордеоністам дасть змогу підвищити професійний рівень, удосконалити технічні особливості виконання та розширити музичний світогляд сучасних виконавців.

Висновки. На основі викладеного матеріалу можна стверджувати, що українське естрадно-джазове акордеонне виконавство початку XXI століття є результатом тривалої еволюції інструментальної традиції, яка бере свій початок від народно-побутового музикування до академічного становлення на професійній сцені. Особливу роль у формуванні сучасної виконавської школи відіграє персоналістичний підхід виконавців, композиторів та педагогів. Важливим чинником розвитку українського естрадно-джазового виконавства є поява молодшої генерації, яка успішно репрезентує сучасні шляхи розвитку досліджуваного жанру, в яких вдало синтезуються академічна підготовка та естрадна доступність. Їхня діяльність демонструє здатність українського акордеонного мистецтва зберігати вже здобуті культурні надбання та формувати автентичну виконавську школу, здобуваючи визнання на міжнародній арені. Отримані результати мають практичне значення для виконавської та педагогічної діяльності, а також можуть бути використані у процесі створення навчально-методичних матеріалів. Поглиблене вивчення творчості окремих персоналій сучасного українського естрадно-джазового мистецтва створюють нові перспективи для подальших досліджень.

Примітки:

¹. Гільченко П. Естрадно-джазові твори для баяна : нотне вид. Вип. 2 Львів : Вид. Т. Тетюк, 2023. 24 с.; Гільченко П. Естрадно-джазові твори для баяна : нотне видання. Вип. 3. Львів : Вид. Т. Тетюк, 2025. 32 с.

Список використаної літератури

1. Булда М. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини XX – початку XXI століття: композиторська творчість і виконавство: автореф. дис... канд. миств.: 17.00.03. Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 33 с.
2. Булда М., Черепанин М. Вектори композиторського стилю та виконавської школи Віктора Власова (з нагоди 85 річниці народження композитора). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук.збірн.* Вип. 38 / за ред. проф. В. Виткалова. Рівне: РДГУ, 2021. С. 174-181. DOI doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.487
3. Гільченко П. Вплив естрадно-джазової музики на формування баянного репертуару : кваліфікаційна робота на здобуття ступеня магістра / Львів : ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2024. 75 с. Режим доступу: <https://lnk.ua/YN3awM7eJ>
4. Дяченко Ю. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва XX – початку XXI століть: композиторські та виконавські виміри: автореф. дис... канд. миств.: 17.00.03 / Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 17 с.
5. Черепанин М. Стильові принципи естрадно-джазової музики Віктора Власова. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчен.* Вип. 27, т. 6 / Дрогоб. держ. пед. ун-т ім. І. Франка, Рада молодих учен. Дрогобич, 2020. С. 22-26. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.6/27.204627>

References

1. Bulda M. Estradno-dzhazova muzyka v akordeonno-bayannomu mystetstvi Ukrayiny druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia: kompozytorska tvorchist i vykonavstvo: autoref. dys... kand. mystetstvovnav.: 17.00.03. Khark. nats. un-t mystets. im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2007. 33 s.
2. Bulda M., Cherepanin M. Vektory kompozytorskoho stiliiu ta vykonavskoi shkoly Viktora Vlasova (z nahody 85 richnytsi narodzhennia kompozytora). *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zbirn. Naprjam: Mystetstvovnavstvo.* Vyp. 38. Rivne: RDHU, 2021. – S. 174-181. DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.487>
3. Hilchenko P. Vplyv estradno-dzhazovoi muzyky na formuvannia bayannoho repertoaru: kvalifikatsiina robota na zdobuttia stupenia mahistra / Lviv: LNMA im. M.V. Lysenka, 2024. 75 s. Rezhym dostupu: <https://lnk.ua/b4A31QgVQ>
4. Dyachenko Yu. Estradno-dzhazovyi napriam bayanno-akordeonnoho mystetstva XX – poch. XXI st.: kompozytorski ta vykonavski vymiry: autoref. dys...kand. mystetstvovnav.: 17.00.03. Khark. nats. un-t mystets. im. I.Kotliarevskoho. Kharkiv, 2017.17 s.
5. Cherepanin M. Stylovi pryntsypy estradno-dzhazovoi muzyky Viktora Vlasova. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuz. zb. nauk. pr. molodykh vchen.* Vyp. 27, tom 6. Drohobych: Drohob. derzh. ped. un-t im. Ivana Franka, Rada molodykh vchen., 2020. S. 22-26. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.6/27.204627>

UDC 78.25

UKRAINIAN POP-JAZZ PERFORMANCE IN THE PERSONALISTIC CONTEXT OF THE EARLY 21ST CENTURY**Pavlo HILCHENKO** – Doctor of Arts Candidate, Senior Lecturer,
Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko,
Faculty of Orchestral Instruments Department of Folk Instruments, Lviv.

The purpose of the article. To characterize the main trends in the development of Ukrainian accordion pop-jazz performance in the early 21 st century; to identify its key features and analyze the activities of prominent figures within the studied field.

Research methodology. The methodological basis of the article consists of analytical, historical-stylistic, comparative, and personalist approaches. The analytical method was applied to identify the main trends in the development of Ukrainian accordion pop-jazz performance at the beginning of the 21 st century; the historical-stylistic approach – to explore the processes of accordion art development from its formative stage to contemporary concert practice; the comparative method – to juxtapose national and global trends in the evolution of pop-jazz performance, and the personalist approach – to reveal the individual creative concepts of leading Ukrainian performers.

Results. The study identified the main trends in the development of Ukrainian accordion pop-jazz performance at the beginning of the 21st century. The research revealed the growing role of the performer's individuality as a creator of a musical product, the spread of universalism, and the synthesis of academic, pop, and jazz traditions.

The activities of leading Ukrainian performers and composers representing a new generation of musicians capable of integrating national traditions into the global cultural context were analyzed.

Novelty. The scientific novelty of the research lies in revealing Ukrainian accordion pop-jazz performance of the early 21st century through a personalist dimension, which makes it possible to reinterpret the main trends in the development of this genre. For the first time, the modern tendencies in the evolution of accordion art have been systematized, taking into account the individual creative strategies of contemporary performers and composers.

The practical significance. The practical significance of the obtained results lies in the possibility of using the research materials in educational and methodological work in academic institutions, particularly in the development of courses on the history of accordion art and pop-jazz performance. A foundation has been created for further scientific studies devoted to the development of personalist approaches in contemporary performance.

Key words: accordion, Ukrainian performance, pop-jazz music, personalistic dimension, contemporary performers, repertoire.

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

ТЕНДЕНЦІЇ МИСТЕЦЬКОЇ СТРАТЕГІЇ САКСОФОНІСТІВ ЦЕНТРАЛЬНОЇ ПЕКІНСЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ

Ши СІНЬ – здобувач освітньо-наукового ступеня кафедри історії музики,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0004-4503-9707>

[https://doi.org/
irant2007@ukr.net](https://doi.org/irant2007@ukr.net)

Проведена розвідка здійснена для заповнення певних прогалин в українському та китайському музикознавстві щодо ствердження пекінської школи як першого та одного з найпотужніших осередків у китайському саксофонному мистецтві і світовому музичному просторі. Методологія дослідження спирається на поєднання міждисциплінарного підходу і поєднання комплексу методів, до якого входять культурологічний, хронологічно-фактологічний, джерелознавчий, музикознавчий, біографічний та наративний. Наукова новизна дослідження полягає у зібранні маловідомих фактів з творчих біографій провідних саксофоністів Центральної Пекінської консерваторії Лі Маньлуна, Ян Туна, Ван Є і Гай Цюня, без мистецьких надбань яких неможливо осмислити тенденції розвитку сучасного саксофонного мистецтва Китаю.

Ключові слова: Центральна Пекінська консерваторія, сучасні саксофоністи, творча діяльність, сольне та ансамблеве виконавство, репертуар, міжнародна співпраця.

Постановка проблеми. Як відомо, на тлі тривалого розвитку західноєвропейського саксофонного мистецтва, у Китаї професійна академічна гра на саксофоні постає доволі молодою галуззю. Адже уперше відділення саксофонної гри тут відкрито на факультеті інструментальної музики в Центральній Пекінській консерваторії лише 1998 р. Проте, за період, що ледь перетнув рубіж чверті століття, на сучасному етапі результати сукупної праці пекінських саксофоністів у галузях сольного та ансамблевого виконавства, композиторської творчості, інтерпретації музичних творів, перемог на міжнародних конкурсах тощо, презентують досягнення, безумовно здатні своєю значущістю конкурувати зі світовими.

Метою статті є виявлення та характеристика аспектів творчої діяльності найяскравіших педагогів саксофона Центральної Пекінської консерваторії початку ХХІ ст. в усьому різноманітті їх проявів та з точки зору індивідуальних прагнень і взаємодії зі світовими музикантами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналітичним матеріалом дослідження сучасного стану китайського саксофонного мистецтва стали наукові розробки авторів останніх десятиліть: «Історія сучасної китайської музики» Ван Юйхе [1], яка аналізує історичний контекст, необхідний для розуміння місця саксофонного мистецтва в сучасній китайській та світовій музичній культурі; статті Ду Ліна «Лі Маньлун – флюгер китайських саксофоністів» [3] і Ло Куна «Саксофон у музичній творчості Китаю (на прикладі діяльності Лі Маньлуна)» [4] та матеріали інтернет-сайту «Видатні диригенти сучасності» [2] стали важливими для дослідження напрямків та оцінки мистецької діяльності засновника класу саксофона в Китаї Лі Маньлуна; вивчення праці Лю Мейхуань «Формування та становлення музичної культури у закладах вищої освіти Китаю» [7] дозволило виокремити персоналії представників молодшого покоління саксофоністів Центральної Пекінської консерваторії Ян Туна, Ван Є і Гая Цюня, систематизувати їх творчі досягнення та довести визнання їх авторитету в Китаї і міжнародній арені; вивчення матеріалів статей Лоу Яна «Дослідження інтеграції національних елементів і сучасних технік у творах для саксофона» [5] та Лу Сінхая «Короткий аналіз творів для саксофона та виконання» [6] дозволило узагальнити характерні стилістичні риси творів сучасних китайських саксофоністів, що, на думку автора, стало важливим для досягнення синергії в них національних традицій і західних модерних композиторських технік; статті Мей Сун «Дослідження застосування китайських творів у квартеті саксофонів» [8] – про виникнення квартетів саксофоністів у Китаї та їх репертуар.

Завданням публікації є визначення досягнень та індивідуальних напрямків мистецької діяльності провідних саксофоністів Центральної Пекінської консерваторії.

Виклад основного матеріалу. Від 1998 р. після Центральної Пекінської консерваторії до теперішнього часу в Китаї вже відкрито і потужно працюють відділення професійної гри на саксофоні ще у 18 закладах вищої освіти, що знаходяться в найкрупніших містах або центрах окремих провінцій. Серед них – Шанхайська, Сичуанська, Уханська, Чжецзянська, Тяньцзинська, Хенанська, Шеньянська, Харбінська, Сіанська консерваторії, Сінхайська музична консерваторія в Гуанчжоу, а також в університетах мистецтв, де були відкриті оркестрові відділення – Сучжоуському, Хебейському, Нінсянському, Нанкінському, Аньхойському, Цзілінському, Шаньдунському та в Китайському університеті Мінзу в Пекіні і Гуйчжоу.

У кожному з цих навчальних закладів виділилась когорта видатних саксофоністів, які, розробляючи

стандарти навчання в системі вищої освіти, показали високі результати власного мистецтва і виховали чималу кількість яскравих педагогів та виконавців наступних поколінь, що займають переможні місця на китайських і міжнародних конкурсах, беруть участь у різноманітних міжнародних творчих та наукових проєктах, гідно презентуючи китайське саксофонне мистецтво на Батьківщині та на світовій арені.

На прикладі діяльності провідного саксофонного центру Китаю – Пекіна спробуємо окреслити найважливіші досягнення у розробці мистецької стратегії найбільш яскравих із тих саксофоністів, що підтверджують визнання результатів їх праці та здобуття високого міжнародного авторитету.

Серед найбільш видатних у Пекіні відзначимо здобутки Лі Маньлуна, Ян Туна, Ван Є і Гай Цюня. Особливою постаттю в цьому ряді став засновник класу саксофону в Китаї Лі Маньлун (*Li Manlong*, 1963–2020 рр.). Китайські ЗМІ назвали його «Хрещеним батьком китайського класичного саксофону». Наведемо лише декілька відгуків видатних музикантів, які підтверджують ступінь поваги, визнання та найвищої оцінки його діяльності. Один із найвидатніших саксофоністів сучасності, президент Всесвітньої асоціації саксофоністів та професор Паризької консерваторії в 1988–2025 рр., що створив найпрестижніший клас саксофона в світі, Клод Делангль за видатні досягнення у педагогіці, виконавстві та інтерпретації музичних творів назвав Лі Маньлуна «китайським Марселем Мюлем»¹, «піонером системи професійного викладання гри на саксофоні та провідною фігурою в китайській саксофонній музиці»; «Я бачу світле майбутнє китайського виконавського мистецтва на саксофоні у викладанні та виконанні запрошеного професора Лі Маньлуна, а також у швидкому зростанні його учнів» [4; 135–137]. Визнаний серед найяскравіших постатей світового диригентського мистецтва Зубін Мета за віртуозне виконання партії саксофону в опері «Турандот» Дж. Пуччіні² назвав його «винятково досвідченим у Китаї музичним педагогом і виконавцем, що заслуговує найвищої поваги» [2]. Дослідник, професор Пекінської консерваторії Ду Лін – «флюгером китайських саксофоністів, досягнення якого зростають за прогресією, подібною до спіралі» [3; 84], а постійний відвідувач лекцій Лі Маньлуна, Ло Кунь – «найбільше затребуваним у різноманітних музичних інституціях Китаю, Франції та США» [4; 136–137].

Лі Маньлун – вихованець класу кларнета у Чжана Ву і Тао Чуньсяо став організатором та першим очільником відділу саксофону в Центральній Пекінській і Китайській консерваторії музики і паралельно працював у Китайському університеті Мінцзу, в Центральному університеті національних меншин та в Пекінському університеті мистецтв Лонг-Айленду. Професор постає автором майже 20 перших китайських підручників та навчальних посібників, серед яких «Метод гри на саксофоні», «Основні методи навчання гри в саксофонному ансамблі» (цією працею заповнив прогалину у вітчизняній педагогічній практиці), «Виконання народних мотивів на саксофоні», «Курс оцінювання іспитів з гри на саксофоні у Центральній Пекінській консерваторії», «Сандартна програма іспитів з гри на саксофоні в КНР» із супровідними відео-компакт-дисками, що містять понад 100 творів (у подібній теоретично-практичній формі створення навчальних матеріалів для студентів Лі Маньлун став новатором, практику якого відразу запозичили методисти інших факультетів китайських та світових ЗВО). Також Лі Маньлун здійснив експертний аналіз і розробив унікальні інтерпретації понад 600 класичних і сучасних сольних та ансамблевих творів, що відкрили нові обрії репертуару і вважаються вказівниками для китайської виконавської сценічної практики. Вибравши шість найбільш талановитих учнів зі свого класу, заснував Ансамбль саксофонів Центральної Пекінської консерваторії, з яким виборов шість перших місць у Національному конкурсі духових інструментів, чим викликав справжній фурор у музичному світі.

Стратегію розбудови власних принципів педагогіки та методичної праці завжди поєднував із виконавською практикою. Для цього став організатором великої серії циклічних концертів, серед яких «Вечори красивої музики для саксофона», «Китайсько-французький концерт саксофонної музики», «Спільний концерт студентів і педагогів Центральної Пекінської консерваторії», в яких виконувались переклади Лі Маньлуна національних фольклорних, найбільш улюблених китайських мелодій та твори сучасних зарубіжних композиторів П'єра Булеза, Астора П'яццолі, Лучано Беріо, Тору Такакміцу та ін.; спеціальні виступи ансамблю саксофоністів під назвою «Вхід до музичної зали», які надали столичним слухачам глибше пізнання краси звучання різновидів інструменту, «Концерт саксофоністів материкового Тайваню», спільно з саксофоністами зі США «Прекрасна ніч із саксофоном». Справжнім явищем стала нова для китайського духового мистецтва і китайського культурного соціуму організовувана ним серія «Концерти творів жінок-композиторок світу», натхненником ідеї проведення якої став створений Клодом Деланглем альбом «A Saxophone for a Lady».

Як композитор, окрім перекладень фольклорних та популярних китайських мелодій, Лі Маньлун постає автором власних творів для саксофона, серед яких виділяються сольні композиції «Мій батько» і «Медитація», музика до низки кінострічок та телевізійних шоу. Твори Лі Маньлуна характеризуються пошуками нових засобів музичної виражальності і специфічних прийомів гри [5; 88], наприклад – використання звучання обертонів, техніки виконання субтонів, фруллято, закритого слепу, що сприяє наданню виконавцям більшої творчої свободи.

Як педагог, Лі Маньлун підготував у своєму класі значну кількість яскравих саксофоністів. Найвідомішими з них постають Гао Сінь, Тан Дунь, Шао Ен і Тан Мухао [7; 222], які, збираючи аншлагові аудиторії, власною виконавською діяльністю презентують і підтверджують ефективність школи свого наставника на всіх континентах світу.

Пристрасно відданий своєму інструменту, Лі Маньлун постійно дбав про розширення засобів його музичної виражальності та виконавських колористичних можливостей, розробивши, зокрема, систему звукових ударних ефектів на саксофоні, за яку отримав національний патент [1; 174].

Сприяючи розвитку китайської саксофонної індустрії, обрав шлях постійного обміну досвідом та співпраці з провідними світовими виконавцями і педагогами різних національних шкіл, а також із науковцями і композиторами, серед яких – французи Клод Делангль і Жан-Марі Лондейкс, канадієць Пол Броді, італійці Федеріко Мондельчі і Міхель Мадзоні, бельгійці Алан Крепен і Стів Урбан, а також українці Юрій Василевич та Володимир Рунчак. Проводив безліч майстер-класів у Китаї та консерваторіях Західної Європи, виступав із доповідями на міжнародних симпозіумах саксофоністів із темами, що висвітлювали найрізноманітніші питання виконавства та моделей викладання саксофона, виборював у світових вишах стипендії для особливо обдарованих китайських студентів [3; 4].

У класі саксофона оркестрової кафедри Центральної Пекінської консерваторії успішно працюють представники молодшого покоління Ян Тун, Ван Є і Гай Цюнь.

Незважаючи на молодий вік, Ян Тун (*Yang Tong*, нар. 1983 р.) вже є провідним педагогом відділу саксофону (працює на відділі від 2011 р.), одночасно обіймає посаду віце-президента Гонконгської міжнародної асоціації кларнетистів і саксофоністів (HKISPA). Ян Тун є випускником класу професора кларнета і саксофона Су Цзяньпея, а від 2005 р. продовжив навчання в Національній консерваторії у м. Бордо (Франція) в класі професорів Марі-Бернадett Шарпозьє і П.-С. Мьоже. Цей навчальний заклад талановитий та амбіційний Ян Тун обрав з огляду на те, що саме в ньому 1995 року засновано Європейський центр саксофону, де збирались усі нотні і теоретичні матеріали з саксофонного мистецтва.

Творча біографія Ян Тона вирізняється рядом знакових подій. Під час навчання в Бордо виконавський талант китайського саксофоніста проявився настільки яскраво, що відомий французький композитор-модерніст Франсуа Россє написав спеціально для нього твір «*Sure un ilot de la Riviere*» («На острівці в річці»), який 2006 р. Ян Тон виконав на XIV Всесвітньому конгресі саксофоністів у Словенії і отримав численні схвалення виконавців усього світу. Того ж року у Франції (м. Анже) він посів III місце на конкурсі саксофоністів підвищеної складності, за що отримав нагороду від міської влади Бордо. Після цього вирушив до Швейцарії, де запрошений до складу септету солістів для виконання твору італійського композитора-модерніста Лучано Беріо «*Sequenza 7b Port Saxophone Soprano*». Твір із великим успіхом виконувався у Берні, Лозанні та Б'єлі [6; 28]. 2009 р. разом з європейськими та азійськими виконавцями модерної музики взяв участь у музичному заході «*Ars en Ombre*» на XV Всесвітньому конгресі у Бангкоку. Після повернення до Китаю удостоєний честі виступити на фестивалі «Перший китайський голос саксофоніста» у Пекіні, а на першому «Пекінському літньому міжнародному таборі саксофоністів», що проходив у Центрі міжнародних обмінів Міністерства культури, читав лекції з авангардного саксофонного виконавства поряд із професорами зі США, Франції та Південної Кореї. Після цього отримав запрошення працювати на посаді професора у Школі мистецтв Нанкінського університету та в Центральній Пекінській консерваторії, де розвиває педагогічну діяльність до теперішнього часу [7; 8].

До числа найбільш яскравих учнів Ян Тона належить Лі Пей (*Li Pei*, нар. 1990 р.), який від 2014 р. є постійним учасником програми «Видатні інноваційні таланти» Центральної консерваторії музики. Він неодноразово досягав видатних результатів на міжнародних конкурсах, зокрема, II місця на VI Міжнародному конкурсі саксофоністів та кларнетистів *Accordi*, статусу чемпіона в категорії дерев'яних духових інструментів на Міжнародному музичному конкурсі у Південній Кореї (м. Інчхон, 2025) та срібної медалі в категорії саксофоністів для молоді на XIX Міжнародному конкурсі молодих виконавців в Італії. В теперішній час він викладає гру на саксофоні в школі Ієгуді Менухіна у Ціндао (місто в Китаї на сході провінції Шаньдун).

Одночасно Ян Тон здійснює активну сольну виконавську діяльність, обираючи для концертних програм твори сучасної музики. Серед знакових концертів – виступи у Великому театрі Тяньцзіня, в Академії виконавських мистецтв у Гонконгу, Культурному центрі Гете, у Великому палаці королів Таїланду в Бангкоку, а також провів велику кількість концертів для студентів і педагогів консерваторій та університетів Китаю. Бере активну участь у суддівських складах міжнародних конкурсів молодих виконавців. Відзначений «Національною нагородою за видатний інноваційний талант» та «Високоткласний саксофонний виконавець».

Серед молодих педагогів саксофона Центральної Пекінської консерваторії виділяється постать Ван Є (*Wang Ye*, нар. 1992 р., вихованка класу професора Ван Хенга у Тяньцзінській консерваторії, де вже під час навчання працювала директоркою квартету саксофоністів). У тринадцятилітньому віці її прийнято на посаду провідної солістки до складу Молодіжного духового ансамблю провінції Шаньдун. Навчання продовжила в

Істменській музичній школі (США) у професорів Лінь Цзякуня, Вінсента Девіда і Дага о'Коннора.

Після повернення 2018 р. до Китаю виступала в складі Китайських національних симфонічних оркестрів у Шанхаї, Шеньчжені і Пекіні та успішно проводила сольні концерти. Серед виступів останніх років виділимо її виконання сольного твору «Сонячне сяйво над Ташкурганом» на новорічному концерті Китайського філармонічного оркестру (2021 р.). Ван Є здобула чимало вітчизняних та міжнародних нагород, серед яких Перші призи у Молодіжній групі духових інструментів Китаю (2009 р.) та у Нью-Йорку на чемпіонаті MTNA (New York State, 2017 р.), 2018 р. стала переможницею конкурсу Eastern United States Woodwind Division (конкурс виконавців на дерев'яних духових інструментах східної частини США). У колі вихованців свого класу в консерваторії пропагує положення педагогіки Марселя Мюля, Р. Коллеґрове, Е. Кокрофта, Г. Клозе, Вінсента Девіда та виконання творів китайської національної і західної авангардної музики. 2023 р. брала участь у записі програми CCTV «Classics Sings: Youth».

Лауреатом нагороди «Золотий значок освітянина» та переможцем конкурсу камерної музики Національної асоціації викладачів музичних інструментів Китаю є вихованець класу Лі Маньлуна Гай Цюнь (*Gai Qun*, нар. 1987 р.). Після закінчення Пекінської консерваторії він продовжив навчання з класичного виконавства на саксофоні в американських професорів Лінь Цзякуня і Кеннета Раднофські у Консерваторії Нової Англії – найстарішій консерваторії США в Бостоні, яка є одним із найпрестижніших навчальних закладів, що співпрацює з Бостонським симфонічним оркестром. За час навчання виявив себе як чудовий виконавець-ансамбліст і прихильник академічної модерної музики. Перебуваючи у США, створив квартет саксофоністів «Red Line», з яким, виконуючи в концертах твори сучасної музики, успішно гастролює світом [8; 32]. Із цим колективом виборов чимало визначних перемог: три золоті медалі на Міжнародних конкурсах камерної музики у США, Словенії і Франції (2009-2010 рр.) та Золоту медаль на конкурсі квартетів саксофоністів Північноамериканської асоціації саксофоністів (2010 р.) і цього ж року – Золоту медаль на міжнародному конкурсі камерної музики, організованому сучасним американським трубачем, саксофоністом і композитором Орнеттом Коулманом. У Центральній Пекінській консерваторії Гай Цюнь працює від 2012 р.

Висновки. У процесі дослідження напрямів мистецької стратегії провідних саксофоністів Центральної Пекінської консерваторії Лі Маньлуна, Ян Туна, Ван Є і Гая Цюня підсумовано, що найважливішими виразниками їх досягнень стали прагнення до постійного вдосконалення власної кваліфікації, створення об'ємного різноманітного за жанрами, способами виконання та стилістикою національного репертуару, розширення тематики організовуваних концертів, тяжіння до вивчення і концертної презентації найсучасніших творів авангардної стилістики, плекання мистецтва ансамблевої гри, численні перемоги на найскладніших і найпрестижніших світових міжнародних конкурсах, найширша участь у формах міжнародної співпраці, а в результаті – піднесення значення і престижу китайської саксофонної школи у континуумі сучасного світового саксофонного мистецтва.

Перспективи подальшого дослідження. Вивчення напрямів мистецької стратегії та специфіки виконавської діяльності провідних саксофоністів Центральної Пекінської консерваторії дозволяє досягнути значення місця китайського саксофонного мистецтва у глобальному культурному просторі та спонукає до аналізу аналогічних результатів саксофоністів інших регіонів Китаю.

Примітки:

¹Марсель Мюль – засновник програми гри на саксофоні у Паризькій консерваторії.

²Прем'єра опери відбулась у Китаї 1998 р. в Імператорському храмі предків у Пекіні спільно з італійською оперною трупю. В складі оркестру Лі Маньлун був єдиним китайським виконавцем.

Список використаної літератури

1. Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики. Пекін : Народне музичне вид-во, 2002. 362 с.
2. Видатні диригенти сучасності. *Зубін Мета*. URL: <http://www.eleven.co.il/article/12738>.
3. Ду Лін. Лі Маньлун – флюгер китайських саксофоністів. *Вісник Центральної музичної консерваторії*. Пекін, 2012. Вип. 37. 115 с.
4. Ло Кунь. Саксофон у музичній творчості Китаю (на прикладі діяльності Лі Маньлуна). *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка*. Львів, 2014. Вип. 32. С. 134-145.
5. Лоу Ян. Дослідження інтеграції національних елементів і сучасних технік у творах для саксофона. *«Дослідження мистецтва»*. Харбін : Ред. журн. мистецтв і літератури, 2021. № 04. С. 87-89.
6. Лу Сінхай. Короткий аналіз творів для саксофона та виконання. *Північна музика*. Харбін : Вид-во журн. «Північна музика», 2013. № 06. С. 27-28.
7. Лю Мейхуань. Формування та становлення музичної культури у закладах вищої освіти Китаю. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2021. Вип. 44, т. 2. С. 221-224.
8. Мей Сун. Дослідження застосування китайських творів у квартеті саксофонів. *Відомі майстри і твори*. Тайюань: Асоціація письменників провінції Шаньсі, 2025. №11. С. 31-33.

References

1. Wang Yuhe The History of Modern Chinese Music. Beijing : People's Music Publishing House. 2002. 362 p. [in Chinese].
2. Outstanding conductors of our time. Zubin Meta. URL: <http://www.eleven.co.il/article/12738>.
3. Du Lin Li Manlong – the weather vane of Chinese saxophonists. Bulletin of the Central Conservatory of Music. Beijing. 2012. Issue 37. 115 p. [in Chinese].
4. Luo Kun Saxophone in Chinese musical creativity (on the example of Li Manlong's activities). *Scientific collection of the Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko*. Lviv, 2014. Issue 32. P. 134-145 [in Ukrainian].
5. Lou Yan Research on the Integration of National Elements and Modern Techniques in Saxophone Works. «Art Research». Harbin : Editorial Board of the Journal of Arts and Literature, 2021. No. 04. P. 87-89 [in Chinese].
6. Lu Xinghai Brief Analysis of Saxophone Works and Performance. Northern Music. *Publishing House of the Journal of «Northern Music»*, 2013. No. 06. P. 27-28 [in Chinese].
7. Liu Meihuan Formation and development of musical culture in higher education institutions of China. *Current issues in the humanities*, 2021. Issue 44. V. 2. P. 221-224 [in Chinese].
8. Mei Song Research on the Application of Chinese Works in Saxophone Quartet. Famous Masters and Works. Taiyuan : Shanxi Provincial Writers Association, 2025. No. 11. P. 31-33 [in Chinese].

UDC 78.461; 78.2i

TRENDS IN THE ARTISTIC STRATEGY OF SAXOPHONISTS OF THE CENTRAL BEIJING CONSERVATORY

Shi Xin – postgraduate student of the Department of Music History
Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko

The purpose of the article. Professional academic art in China appears to be a relatively young industry against the background of the long-term development of Western European saxophone art. Indeed, for the first time in China, the saxophone department was opened at the Central Beijing Conservatory at the Faculty of Instrumental Music only in 1998. However, over a period that has barely crossed the quarter-century mark, the collective work of Chinese saxophonist teachers has shown achievements and acquisitions of such a high level that in the modern world continuum Chinese saxophone performance, compositional creativity and bold and sometimes unconventional, but always progressive, methodological and pedagogical innovations are noticeably competing with similar foreign phenomena. Preserving and enriching the originality of Chinese national music, Chinese saxophonists show respect for other cultures and contribute to the development of the Chinese saxophone industry through the exchange of experience and international cooperation.

Research methods. The research methodology is based on a combination of an interdisciplinary approach and a set of methods, which includes cultural, chronological-factual, biographical and narrative ones.

The results consist in systematizing the trends of performance and directions of the pedagogical strategy of Li Manlong as the founder of the saxophone class in China, collecting definitions of the assessment of his work by the most outstanding saxophonists of our time, as the author of about 20 of the first Chinese textbooks and training manuals for saxophonists, the creator of the innovative Exam Evaluation Course with accompanying video CDs, as a composer with a description of the new means of musical expression and specific playing techniques he introduced, as the developer of a system of sound percussion effects on the saxophone and unique interpretations of over 600 classical and modern solo and ensemble works, as the founder of the first saxophone ensemble in China of the Central Beijing Conservatory and the organizer of a large series of cyclical concerts. The most important achievements of the creative biography of Yang Tong as a performer of works by modernist composers, the winner of a number of the most difficult international saxophonist competitions are summarized; Wang Ye as a propagandist of the methodological provisions of the world's leading contemporary teachers and the performance of works of Chinese national and Western avant-garde music. The most important achievements of Li Manlong's student, Gai Qun, as an ensemble player and supporter of the performance of works of academic modern music are characterized.

The scientific novelty of the study lies in the collection and systematization of little-known facts from the creative biographies of the leading saxophone teachers of the Central Beijing Conservatory Li Manlong, Yang Tong, Wang Ye and Gai Qun, without which it is impossible to comprehend the trends in the development of modern saxophone performance and pedagogy in China.

Practical significance lies in the possibility of expanding knowledge about the state of development of modern Chinese saxophone pedagogy and performance and the role of international cooperation.

Key words: Beijing Central Conservatory, contemporary saxophonists, creative activity, solo and ensemble performance, repertoire, international cooperation.

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

УДК 355.54:78.071.1(477)

**СУТНІСТЬ ТА СПЕЦИФІКА ВІЙСЬКОВОЇ МУЗИКИ ЯК ФАКТОРА ДУХОВНОГО СВІТУ
ВІЙСЬКОВОСЛУЖБОВЦІВ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ АРМІЇ**

Любава СИДОРЕНКО – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри поведінкових наук та військового лідерства, Національна академія сухопутних військ ім. гетьмана Петра Сагайдачного, Україна, Львів
<https://orcid.org/0000-0002-4626-7152>
<https://doi.org/lubawamus@gmail.com>

Розглянуто сутність та специфіку військової музики як важливого чинника формування духовного світу військовослужбовців сучасної української армії. Проаналізовано функціональне призначення військової музики в умовах збройного конфлікту, її вплив на морально-психологічний стан, світоглядні орієнтири та патріотичну самосвідомість особового складу. Метою дослідження є обґрунтування ролі військової музики як культурно-виховного інструменту у процесі формування ціннісної структури військовослужбовця. Методологічну основу становлять загальнонаукові методи: історико-культурний, аналітичний, соціокультурний, метод спостереження. Зроблено висновок, що військова музика виконує комунікативну, виховну, ритуальну, естетичну та рекреаційну функції, посилює емоційну стійкість та сприяє формуванню почуття єдності і відданості Батьківщині.

Ключові слова. військова музика, духовність, патріотичне виховання, морально-психологічний стан, культурологічна робота.

Постановка проблеми. Українські Збройні Сили є невіддільною складовою суспільства. Являючи собою організовану соціальну підсистему, органічно пов'язану з усіма сферами життя суспільства, українська армія виступає як особливе соціокультурне середовище, в якому відбувається подальше формування та розвиток особистості людини, конкретно – військовослужбовця.

Реалії російсько-української війни свідчать про те, що величезне значення та роль у безпеці країни відіграє безпосередньо внутрішній стан особистості військовослужбовця, а саме його духовний світ, духовно-моральні якості, ціннісні орієнтири. Тому сьогодні в українській армії суттєве значення приділяється формуванню та розвитку духовного світу військовослужбовців.

Безумовно, одним із найбільш потужних та найбільш ефективних засобів розвитку духовного світу військовослужбовця є культура та її складові. Сучасна культура багатовекторна: вона включає безліч явищ і феноменів, які здатні впливати на духовний світ військовослужбовця. Одним з таких феноменів виступає військова музика.

Із моменту утворення української армії військова музика виконує чимало функцій, стимулюючи процес розвитку соціальних та духовно-моральних цінностей та якостей особистості військовослужбовців, посилюючи позитивну спрямованість на самовдосконалення у всього особового складу. Історія Збройних Сил України зберігає безліч свідчень про роль цього виду мистецтва у вихованні патріотизму, любові до Батьківщини, ідейної переконаності у боротьбі з ворогом. Відчутний внесок у будівництво української держави музичне мистецтво вносило в усі періоди її історичного розвитку.

Військова музика завжди була явищем, що консолідує, об'єднує націю, і в цьому її величезна сила. Крім цього, військова музика несе в собі заряд бадьорості та оптимізму, посилює гаму ліричних почуттів, загострених розлукою та ймовірністю смерті. Усе це – неминущі випробування, духовні цінності, що усвідомлюються та поділяються багатьма поколіннями. Саме вони ніколи не втратять своєї актуальності. Найбільш конкретно актуальність досліджуваної теми обумовлена такими обставинами:

– по-перше, ситуацією російсько-української війни, що ставить перед українською державністю та її армією питання щодо збереження національних цінностей та ідеалів, цивілізаційної та соціокультурної ідентичності, злагоди та поважного ставлення всередині суспільства та соціальних груп, у тому числі у Збройних Силах. Музичне мистецтво, зокрема військова музика, в цьому процесі виступає як явище, що має багату історію, національні музичні традиції та патріотичні витоки у змісті військово-музичного репертуару, що, безумовно, здатне вплинути на вирішення зазначених проблем;

– по-друге, динамічним та різноплановим розвитком суспільства та його культури, що, у тому числі, призводить і до зміцнення системи традиційних духовних цінностей і традицій, які формувалися і культивувалися в українському суспільстві протягом століть. Військова музика виступає тут як фактор, що зміцнює традиційні основи духовної сфери життя суспільства та духовного світу військовослужбовця; по-третє, наявністю цілої сукупності протиріч, тенденцій та характерних проявів впливу музичного мистецтва на духовний світ особистості військовослужбовця, що веде до виділення та обґрунтування напрямів посилення позитивного впливу даного явища на військовослужбовців Збройних Сил України.

Це пов'язано з тим, що військова музика вийшла за межі української армії та стала помітним явищем загальної національної культури, що володіє суттєвим соціокультурним, ціннісним та виховним потенціалом. Сьогодні можна сміливо говорити про зміну форм та умов побутування військової музики, про новаторські тенденції у стилістиці, змісті та трансляції військово-музичного репертуару, спрямованого на розвиток особистості громадянина та патріота своєї країни;

– по-четверте, необхідністю пошуку та реалізації сукупності пріоритетних напрямів використання військової музики у процесі формування особистості військовослужбовця Української армії як захисника суверенітету, територіальної цілісності та самобутності української цивілізації, особливо в сучасних умовах російсько-української війни.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед науковців, котрі досліджували роль музичного мистецтва у війську, слід назвати М. Багалій, О. Залеського, О. Лазаревського, Б. Фільц, Л. Корній тощо. Сьогодні, у більшості випадків, праці та твердження названих авторів вимагають певних коректувань та переосмислень. Опосередковано потенціал музичного мистецтва, як передумови підвищення мотивації військовослужбовців до виконання службово-бойових завдань, досліджували В.Дутчак, Л.Горенко, О. Білінська, М.Хованець та ін. Але проблема формування системи виховання воїна засобами музичного мистецтва в Україні залишається все ще в повній мірі невивченою. Потребує більш глибокого узагальнення проблема його трансформації в практиці сьогодення, вплив на формування та підтримання стійкого морально-психологічного стану, мотивацію учасників бойових дій на успішне виконання завдань за призначенням.

Духовність військовослужбовця, як і духовність будь-якої людини, є здатністю до відчуття, переживання сенсу духовних цінностей, вироблених людиною, її внутрішню, невимушену ззовні готовність і можливість діяти відповідно до сформованої системи духовно-моральних цінностей. Даний аспект дозволяє визначити сутність та зміст духовного світу військовослужбовця як систему його духовних цінностей, ідеалів та образів, яка багато в чому визначається соціокультурною значимістю діяльності військової людини та реалізується у вигляді прояву її духовно-моральних та соціальних якостей при виконанні специфічного призначення – захисту Батьківщини.

Аналіз проблеми духовного світу військовослужбовця дозволяє виявити основні підходи до її розуміння та визначити специфічні риси, що формують духовність особистості. Так, М.Попович сприймав духовний світ як соціально-ідеальну сферу, тобто внутрішню форму відображення соціального буття [8; 97]. В.Алещенко під духовним світом розуміє моральний устрій індивіда, його здатність до регулювання власної поведінки завдяки ідеалам краси, добра та істини [1; 21]. О.Лиманець визначає духовний світ як внутрішній світ індивіда, куди входять процеси та явища, що є внутрішнім життям людини як представника конкретного соціального класу, групи певного рівня людського розвитку [7; 9]. С.Амеліна вважає, що духовний світ – найвищий прояв сутності людини, підпорядкованість індивіда піднесенням ідеалам та сенсу буття [2; 221].

Як видається, практично всі підходи до розуміння духовного світу особистості об'єднує думка про внутрішні настанови на дотримання обраних ідеалів та цінностей буття. У зв'язку з цим можна зробити висновок, що духовний світ військовослужбовця української армії є сукупністю його внутрішніх ціннісних установок та норм, що сприймаються ним як необхідні та пріоритетні у процесі військово-професійної діяльності, що дозволяють йому реалізовувати свій внутрішній потенціал, статус та роль у суспільстві як громадянина та патріота своєї Батьківщини.

Важливо підкреслити, що ключовим елементом поняття духовного світу військовослужбовця є його стійкі якості, які удосконалюються, розвиваються та наповнюються новим змістом залежно від історичного етапу функціонування Збройних Сил української державності.

Мета статті: виявлення сутності та специфіки військової музики як чинника формування духовного світу військовослужбовців Збройних Сил України, а також обґрунтування її практичного значення у процесі військово-професійної підготовки та патріотичного виховання.

Виклад основного матеріалу. Актуальність дослідження військової музики у формуванні духовного світу військовослужбовців Збройних Сил України можна обґрунтувати тим, що музичне мистецтво здійснює потужний вплив на особистість військовослужбовців, вдосконалюючи їхні духовні засади, запускаючи механізми, що сприяють самовдосконаленню та самореалізації в їхній життєдіяльності. Особливої ролі цей вплив набуває в умовах російсько-української війни, які безпосередньо формують духовний світ українських військовослужбовців.

Нагадаємо, що військова музика – особливий жанр музики, призначений для використання у військових цілях професійними солдатами, які називаються польовими музикантами. Більшість військової музики написано для обслуговування (оголошення) військових подій (гудки і фанфари), або супроводу похідних формувань (барабанні каденції), чи фіксації особливих випадків (військові оркестри). Тим не менш, музика завжди використовувалася в бою протягом століть, іноді для залякування ворога, а іноді для заохочення комбатантів або допомоги в організації та виборі часу бойових дій.

Відтак, поняття «військова музика як чинник формування духовного світу військовослужбовця» можна визначити як культурне явище, що впливає на всі компоненти духовності особистості військовослужбовців, спрямоване на реалізацію цілей духовно-морального, естетичного та патріотичного виховання. Військова музика здатна з найбільшою силою впливати на емоційно-чуттєву сферу свідомості військовослужбовця, торкаючись потаємних струн душі людини, піднімаючи її прагнення, виробляючи позитивне, емоційно-забарвлене ставлення до військової служби.

Великим є значення військової музики в процесі формування та розвитку соціальних якостей і цінностей, зокрема духовно-моральних: патріотизм, громадянськість, милосердя, взаємовиручка, жертвність в ім'я Батьківщини тощо. Вона призначена для виконання в ході громадських та військових церемоній (паради, державні свята), а також при стройовому навчанні військ. Завдяки музиці будь-який військовий ритуал набуває особливої барвистості, пробуджує почуття гордості за свою країну, за свій народ, підносить військовий і моральний дух.

Ще в античному світі відомі мислителі відзначали вплив, який музика може чинити на людей. Так, Аристотель вважав, що завдяки музиці стає можливим виховати моральні якості особистості [4; 245]. З цього випливає й те, що ще в епоху античності музика сприймалася як інструмент формування духовного світу людини та в цілому її розвитку.

Як видається свій духовно-моральний вплив на особистість військовослужбовця військова музика здійснює за допомогою низки виконуваних нею важливих функцій:

1. Суспільно-церемоніальна функція. Виникнувши як складовий компонент військових церемоніалів, ця функція набула загальнодержавного, загальнонародного значення. Сьогодні суспільно-церемоніальна функція реалізується під час проведення масових народних свят, демонстрацій, на зустрічах та проводах делегацій, під час відкриття пам'ятників героям, при покладанні вінків тощо.

2. Службово-стройова функція. Завдяки реалізації цієї функції військова музика дисциплінує військовослужбовців, згуртовує військовий колектив, допомагає навчанню військ, зміцнює прагнення до досягнення поставлених цілей та завдань. Раніше ця функція була наділена важливим тактичним змістом: у часи, коли головним родом військ була піхота, військова музика піднімала бойовий дух, вселяла бадьорість, усувала втому. Прискорення темпу військової музики сприяло швидшому пересуванню військових формувань. На сучасному етапі службово-стройова функція розкривається повною мірою під час проведення військових парадів, стройових занять та інших військових ритуалів.

3. Функція культурної рекреації. Через різні форми концертної роботи військова музика сприяє ідейно-естетичному і патріотичному вихованню військовослужбовців.

Між функціями військової музики не існує певної суворої межі. Всі вони взаємодіють у комплексі за допомогою викликаних почуттів радості, урочистості, тривоги, любові, ненависті – всієї гами складних переживань – і тим самим істотно впливають на поведінку та професійну діяльність військовослужбовців. Виховний аспект характерний для кожної функції військової музики.

Високо цінували та розуміли виховну роль військової музики найвідоміші військово-політичні та воєнні діячі: М. Грушевський, Д. Донцов, І. Огієнко, Є. Коновалець, П. Франко, Р. Шухевич тощо. Будучи невід'ємною частиною Української армії, військова музика в усі часи була покликана зміцнювати бойовий дух військовослужбовців Збройних Сил України, сприяти ефективному вирішенню завдань, що стоять перед ними.

Зміст духовного світу військовослужбовця полягає у двох видах діяльності. З одного боку, це діяльність, спрямована на створення та виробництво духовних та соціокультурних цінностей (творів культури, результатів та методів наукових досліджень, що мають історико-культурну значущість, предметів, технологій та інших матеріальних і нематеріальних об'єктів). З іншого – діяльність, спрямована на збереження, засвоєння, відтворення, поширення створених соціокультурних і духовних цінностей. До цього виду діяльності військовослужбовця можна віднести збереження та примноження військових традицій та ритуалів, формування та впровадження військової культури в суспільстві, цілеспрямовану роботу щодо зміцнення іміджу українських Збройних Сил та створення образу військовослужбовця – мужнього та доблесного, сміливого та відважного. Військовослужбовець із сформованим духовним світом готовий постійно розвиватися, жертвувати собою заради інших, демонструвати свої найкращі особисті якості в мирних та бойових умовах. У той же час, саме формування та постійне вдосконалення духовного світу військовослужбовця передбачає пошук та обґрунтування значущих чинників його духовного розвитку, до яких, безперечно, належить і військова музика як духовно-практичний феномен у житті України всіх історичних часів.

Музика є однією з найбільш значущих форм прояву творчої діяльності людини. Як її складова частина військова музика у процесі навчання та виховання військовослужбовців постає чинником формування та розвитку їхнього внутрішнього світу, цілеспрямовано впливаючи на всі компоненти його

духовної сутності. Зрештою, військова музика коригує та збагачує духовно-емоційну сферу життєдіяльності військовослужбовця у процесі виконання ним обов'язків щодо захисту Батьківщини. Вона є унікальним пластом української музичної культури, оскільки привертає увагу як військовослужбовців, так і цивільного населення. Це дозволяє визначити військову музику чинником формування духовного світу військовослужбовця, його духовно-практичний феномен, що впливає на всі компоненти духовності особистості військовослужбовця, спрямований на реалізацію цілей військового управління, військового навчання, духовно-морального, естетичного та патріотичного виховання.

Важливу роль у формуванні та розвитку духовного світу військовослужбовців відіграють інтелектуальні почуття, які виникають у процесі пізнавальної діяльності. До цих почуттів належать: творчість, допитливість, здивування, почуття нового тощо. Їх значення міститься в тому, що більша частина служби військовослужбовців полягає в оволодінні ними значного обсягу знань, навичок і вмінь різного змісту. Саме музика може, за певних умов, посилити прагнення особистості до пізнання, активізувати її духовні сили. Сприйняття музичних творів, які виступають у ролі істотного фактора формування різних почуттів військовослужбовців, стає одним із засобів задоволення їхніх естетичних потреб. А цей процес формує та розвиває естетичне почуття як «емоційно-інтелектуальний процес сприйняття форми та змісту предметів та явищ у їх цілісній, неповторній, індивідуальній єдності». Естетичне почуття виникає при сприйнятті музики на основі усвідомленого чи неусвідомленого аналізу співвідношення форми та змісту цього явища. Освоєння музичного твору, його оцінка з точки зору прекрасного, вироблені у зв'язку з цим ставлення та переживання особистості військовослужбовця завершуються естетичною насолодою.

Таким чином, за допомогою викликаних у людині почуттів радості, урочистості, тривоги, кохання, ненависті, скорботи – усієї гами складних переживань – музика може істотно впливати на соціальну активність військовослужбовців, на оптимізацію їхньої діяльності та поведінки. Музика дозволяє послідовно накопичувати потенціал краси та добра духовного світу, даючи можливість забезпечити правильний вибір цілей та засобів їх досягнення, позитивно впливає на формування високого рівня мотивів поведінки військовослужбовців, які є духовними, моральними, психологічними, естетичними рушіями їх вчинків та дій, життєвої поведінки загалом. У сукупності з усіма іншими засобами формування духовного світу військовослужбовців музика може істотно впливати на виховання дисциплінованості, організованості та старанності військовослужбовців, тих організаційно-вольових якостей, які значною мірою визначають рівень боєздатності та боєготовності частин і підрозділів.

Військова музика є результатом продуктивної творчої діяльності військовослужбовців, духовною формою відображення їхнього внутрішнього світу та їхніх особистісних якостей, втіленням духовних традицій і цінностей сучасного суспільства, реалізованих у вигляді специфічного впливу на військову людину музичного мистецтва – музичних звуків та образів.

Військова музика у процесі впливу на формування та розвиток духовного світу військовослужбовця має свої особливості, серед яких важливо виділити такі, як: видовищність, масовість і народність, демократизм військової музики; історичний процес реорганізації та впорядкування військових оркестрів; розвиток оригінального військово-музичного репертуару та формування комплексу виразних засобів, характерних для військової музики; реалізація у практичній музично-сценічній діяльності військових колективів ідей глобального синтезу різних видів мистецтв тощо.

Специфіка музичного мистецтва у Збройних Силах України як чинника формування духовного світу військовослужбовця полягає у виконанні ним низки функцій (світоглядної, соціально-моральної, суспільно-церемоніальної, службово-стройової, культурної рекреації та ін.), які, у свою чергу, реалізуються за допомогою просвітницьких заходів військово-патріотичного характеру, стройової підготовки, військових парадів, концертів, військових ритуалів, конкурсів-оглядів художньої самодіяльності, діяльності самодіяльних колективів та військових оркестрів, підбору тематичного репертуару для військових ансамблів тощо.

Військова музика завжди була і залишається важливим засобом розвитку, виховання та навчання особистості військовослужбовця, активно впливаючи на його духовний світ. Базовими засадами духовного світу військовослужбовця Української армії, що формуються за допомогою військової музики, виступають світоглядні знання, ідеали, принципи та норми життя, інтереси, потреби та переконання, в яких показники військово-професійної діяльності набувають характеру стійких станів та орієнтацій духовного світу, мотивують громадянсько-професійну спрямованість практичної активності військовослужбовця.

Практика використання військової музики у військовій діяльності дозволяє позначити ті напрями, які з більшою ефективністю надають виховний вплив на формування особистості військовослужбовця. Серед таких напрямів можна виділити такі:

- а) концертна діяльність військових оркестрів та ансамблів;

- б) музичний супровід військових ритуалів;
- в) виконання стройових та похідних пісень;
- г) культурна рекреація, спрямована на формування та корекцію естетичних музичних смаків військовослужбовців;
- д) залучення військового оркестру при навчально-бойовій підготовці та у повсякденній діяльності військовослужбовців.

Систематичне використання військової музики в ході роботи стосовно формування духовного світу військовослужбовців дозволяє також значно посилити вплив інших виховних засобів, оскільки у творах військової музики об'єктивно укладені ідеї добра, щастя, миру та творення; вони прославляють подвиги людей у боротьбі зі силами зла.

Військова музика за понад дві тисячі років свого існування, значно розширила діапазон свого впливу. Вона трансформувалася в засіб художнього та ідейного виховання, в інструмент естетичного впливу та культурного зближення держави і військовослужбовців. Багато в чому вона допомагає командирам та офіцерам-культурологам у їхній складній професійній діяльності з формування духовного світу військовослужбовців у сучасних умовах. Цьому сприяють такі заходи організаційно-практичного характеру, як:

- 1) вдосконалення рівня виконавської майстерності військових колективів;
- 2) неухильне дотримання вимог загальновійськових статутів щодо музичного супроводу ритуалів;
- 3) розширення репертуару стройових та похідних пісень, що виконуються підрозділами;
- 4) формування позаштатних військових оркестрів у тих частинах, де вони штатно не передбачені.

Сьогодні проблематикою військової музики є російсько-українська війна, діяльність військових кадрів, їхнє навчання та виховання. У цьому сенсі військова музика є одним із засобів осмислення та вираження суті війни, участі людини та народу на війні. Щодо цього динаміка та тенденції впливу військової музики на формування духовного світу військовослужбовця Української армії – один із аспектів багатого функціонального арсеналу військової музики.

Динаміка військової музики як чинника формування духовного світу військовослужбовця сучасної армії Збройних Сил України на практиці проявляється різнопланово залежно від умов життя, змісту та результатів військово-професійної діяльності, процесів модернізації та трансформації українських суспільних відносин, характеру політичної влади у країні та її ставлення до військової служби. Вона обумовлена впливом на неї різноманітних детермінант об'єктивного та суб'єктивного характеру, наявністю певних соціальних протиріч, а також проявом низки тенденцій впливу військової музики на духовний світ військовослужбовця Української армії у різних конкретно-історичних умовах її розвитку.

У цьому контексті варто зазначити, що на формування духовного світу військовослужбовця сучасної армії Збройних Сил України за допомогою музичного мистецтва впливає коло вирішуваних військовослужбовцями України специфічних завдань, сукупність умов, факторів об'єктивного та суб'єктивного характеру, наявність та прояв різних тенденцій у контексті розв'язуваних дослідженням наукових завдань.

Вивчення історичного досвіду розвитку військової музики в Україні дозволило виявити, що вона має багатовікову історію, зумовлену історичними тенденціями розвитку українського суспільства та військової справи загалом, будучи духовно-практичним феноменом української культури. Як й інші напрями цієї культури, військова музика відтворює життя у всіх його проявах і стає каналом передачі певного культурного коду з покоління до покоління, узагальнює події культури та конкретних явищ.

До сучасних тенденцій впливу військової музики на духовний світ військовослужбовця Збройних Сил України належать:

- використання всіх жанрів військової музики, серед яких найбільш поширеним і доступним жанром залишається військова пісня, у тому числі й за рівнем особистісної підготовленості самих військовослужбовців до сприйняття сучасної музики;
- поширення сучасних інформаційних технологій (цифровізація музики, соціальні мережі, комп'ютери, смартфони тощо), які зробили загальнодоступною практично всю музику, у тому числі військову;
- посилення ролі військових оркестрів у процесі формування духовного світу військовослужбовців;
- популяризація військової культури за допомогою військово-музичного репертуару;
- посилення ролі та впливу художньої самодіяльності цивільних та військових колективів на духовний світ військовослужбовців;
- розширення шляхів та напрямів духовно-просвітницької роботи з військовослужбовцями за допомогою посилення ролі військової музики тощо.

Наявність тенденцій впливу військової музики на духовний світ військовослужбовців

Української армії дозволяє позначити та обґрунтувати пріоритетні напрями його формування та розвитку у контексті російсько-української війни.

До пріоритетних напрямів формування та розвитку духовного світу військовослужбовця Українського війська за допомогою військової музики належать: спадкоємність у наслідуванні українського та закордонного історичного досвіду розвитку військово-оркестрової музики як інструменту формування цінностей та традицій військового служіння Батьківщині; духовно-моральне та патріотичне виховання особистості за допомогою використання військової музики та ретрансляції її репертуару.

Висновки. Отже, військова музика – це обов’язковий елемент військової діяльності. Вона не лише просвітлює, а й виховує військовослужбовців, багаторазово посилюючи патріотичні почуття та моральні важелі особистості. У зв’язку з цим можна стверджувати, що військова музика є дієвим фактором формування духовного світу військовослужбовців Української армії. Крім того, військову музику в Україні можна назвати унікальним явищем, оскільки вона привертає до себе увагу не тільки професійних військовослужбовців, але й усього суспільства.

Таким чином, призначення військової музики як фактора формування духовного світу військовослужбовців полягає в цілеспрямованому, систематичному впливі на всі компоненти духовності військовослужбовців, з найбільшою силою впливаючи на емоційно-чуттєву сферу в процесі їхньої військово-професійної діяльності.

Список використаної літератури

1. Алещенко В. Проблеми реалізації духовного потенціалу на сучасному етапі розвитку Збройних Сил України. *Наука і оборона*. 2005. № 4. С. 19-24.
2. Амеліна С. Популярна культура: специфіка та способи взаємодії з елітарною, народною та масовою формами культури. *Гілея: наук. вісник*. 2015. Вип. 95. С. 220-223.
3. Бойко О. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: дис... канд. миств. 17.00.03 – музичне мистецтво / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2017. 215 с.
4. Борин О. Вплив глобалізаційних процесів на розвиток популярної музичної культури України. Матеріали звіт. наук. вебконф. викладачів, докторантів, аспірантів ун-ту за 2020 рік. ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, 5-9 квіт., 2021 р.). Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2021. С. 244-246.
5. Брижати́й С. Військово-патріотичне виховання майбутніх офіцерів Збройних Сил України Зб. наук. пр. Нац. акад. держ. прикордон. служби України. Серія: Педагогічні науки. Хмельницький, 2016. № 1. С. 11-18.
6. Військова культурологія: теорія та практика: Навч.-метод. посіб. / О. Капінус, Л. Сидоренко, Гузенко І., М. Пономарьов, Т. Юрова, О. Баб'як. Львів : НАСВ, 2023. 278 с.
7. Лиманець О. Духовний стан Збройних сил України: проблеми та шляхи вирішення. *Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка*, 2006. Вип. 28. С. 8-13.
8. Попович М. Культура. *Енциклопедія Сучасної України: енциклопедія* / ред.: І. Дзюба, А. Жуковський М., Железняк І. та ін.; НАН України, НТШ. Київ : Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України. 2016. Т. 16. С. 95-101.
9. Benko A., & Özevin B. Military Music as a Tool of Cultural Diplomacy and National Identity Formation. *Arts and Humanities in Higher Education*, 2020. 19 (3) P. 245–259. URL: <https://doi.org/10.1177/1474022218774568>.

References

1. Aleshchenko V. Problemy realizatsii dukhovnoho potentsialu na suchasnomu etapi rozvytku Zbroinykh Syl Ukrainy. *Nauka i oborona*. 2005. № 4. S. 19-24.
2. Amelina S. Populiarna kultura: spetsyfika ta sposoby vzaiemodii z elitarnoiu, narodnoiu ta masovoiu formamy kultury. *Hileia : naukovyi visnyk*. 2015. Vyp. 95. S. 220-223.
3. Boiko O. Ukrainska masova muzyka: etapy rozvytku, natsionalni osoblyvosti: dys... kand. mystetstvoznavstva 17.00.03 – muzychnye mystetstvo / IMFE im. M. T. Rylskoho. Kyiv, 2017. 215 s.
4. Boryn O. Vplyv hlobalizatsiinykh protsesiv na rozvytok populiarnoi muzychnoi kultury Ukrainy. Materialy zvitnoi nauk. vebkonf. vykladachiv, doktorantiv, aspirantiv universytetu za 2020 rik DVNZ «Prykarpatskyi natsionalnyi universytet imeni Vasylia Stefanyka» (m. Ivano-Frankivsk, 5-9 kvit. 2021 r.). Ivano-Frankivsk : Prykarpat. nats. un-t im. V. Stefanyka, 2021. S. 244-246.
5. Bryzhatyi Y. Viiskovo-patriotychne vykhovannia maibutnikh ofitseriv Zbroinykh Syl Ukrainy Zb. nauk. pr. Nats. akad. derzh. prykordon. sluzhby Ukrainy. Serii: Pedagogichni nauky. Khmelnytskyi, 2016. № 1. S. 11-18.
6. Viiskova kulturolohiia: teoriia ta praktyka: Navchalno-metod. posib. / O. Kapinus, L. Sydorenko, Huzenko I., M. Ponomarov, T. Yurova, O. Babiak. Lviv : NASV. 2023. 278 s.
7. Lymanets O. Dukhovnyi stan Zbroinykh syl Ukrainy: problemy ta shliakhy vyrishennia. *Visn. Zhytomyr. derzh. un-tu im. I. Franka*, 2006. Vyp. 28. S. 8-13.
8. Popovych M. Kultura. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy: entsyklopediia* / red.: I. Dziuba, A. Zhukovskiy, M. Zhelezniak ta in.; NAN Ukrainy, NTSh. Kyiv : Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, 2016. T. 16. S. 95-101.
9. Benko A., & Özevin, B. Military Music as a Tool of Cultural Diplomacy and National Identity Formation. *Arts and Humanities in Higher Education*, 2020. 19 (3). P. 245–259. URL: <https://doi.org/10.1177/1474022218774568>.

UDC 355.54:78.071.1(477)

**THE ESSENCE AND SPECIFICITY OF MILITARY MUSIC AS A FACTOR IN THE FORMATION
OF THE SPIRITUAL WORLD OF SERVICEMEN IN THE MODERN UKRAINIAN ARMY****Lubava SYDORENKO** – Candidate of Art History, Associate Professor Professor
of Behavioral Sciences and Military Leadership of the Hetman Petro
Sahaidachnyi National Army Academy (Ukraine, Lviv)

The aim of the article is to analyze the essence, functions, and educational potential of military music as a key factor contributing to the formation of the spiritual world of servicemen in the modern Ukrainian army. The study substantiates the role of military music as a cultural, moral, and psychological instrument that shapes value orientations and strengthens patriotic and civic identity in the context of the ongoing Russian-Ukrainian war.

Research methodology. The methodological basis of the study includes historical-cultural, analytical, sociocultural methods, as well as observation. These approaches made it possible to reveal the functional and educational significance of military music and to trace its historical development, societal role, and modern transformation within the Armed Forces of Ukraine.

Results. The research demonstrates that military music remains a powerful spiritual and motivational resource for Ukrainian servicemen. It performs communicative, ceremonial, educational, aesthetic, recreational, and morale-boosting functions. Military music enhances emotional resilience, supports the preservation and transmission of military traditions, reinforces unity within military collectives, and positively influences servicemen's worldview, moral strength, and readiness to fulfill their duties. The article highlights contemporary tendencies in the functioning of military music during wartime, including the strengthening of military orchestras, the growing role of military songs, digital dissemination of musical content, and the expansion of cultural-educational activities in the army.

Novelty. The study provides a comprehensive cultural analysis of military music as a spiritual-practical phenomenon and identifies priority directions for enhancing its influence on the personal development of servicemen.

Practical significance. The findings may serve as a basis for improving military-cultural work, optimizing patriotic and moral education programs, and strengthening the system of spiritual support within the Armed Forces of Ukraine.

Key words: military music, spirituality, serviceman, patriotic education, moral-psychological resilience, cultural development

Стаття надійшла до редакції 28.03.2025
Отримано після доопрацювання 14.04.2025
Прийнято до друку 16.04.2025.

ІДЕНТИФІКАЦІЙНИЙ ТА КОМУНІКАЦІЙНИЙ ВИМІРИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МИХАЙЛА МІНСЬКОГО

Ганна КАРАСЬ – доктор мистецтвознавства, професор, професор
кафедри методики музичного виховання та диригування,
Карпатський національний університет ім. В. Стефаника,

м. Івано-Франківськ
<https://orcid.org/0000-0003-1440-7461>

[https://doi.org/
hanna.karas@cnu.edu.ua](https://doi.org/hanna.karas@cnu.edu.ua)

Назар ГОЛЕЙ – здобувач освітньо-наукового ступеня,
Карпатський національний університет ім. В. Стефаника, м. Івано-Франківськ
<https://orcid.org/0009-0007-2463-252X>
nazar.holei.22@pnu.edu.ua

Розглянуто творчу діяльність концертно-камерного і оперного співака української діаспори Михайла Григоровича Мінського (1918–1988 рр.), яка мала широкий резонанс в українському середовищі після Другої світової війни. Вона фрагментарно висвітлена в еміграційній періодиці і сучасних дослідженнях науковців України. Мета дослідження – здійснити ідентифікаційний та комунікаційний виміри творчої діяльності Михайла Мінського в умовах еміграції. Проведений контент-аналіз діаспорної періодици та звукозаписів засвідчує помітний внесок співака у розвиток української музичної культури, формування власної української ідентифікації. Зроблено висновок про те, що завдяки комунікації (засобами концертних виступів, звукозаписів) М. Мінський впливав на формування національної ідентичності української спільноти у світі, знайомив народи світу з українською музикою.

Ключові слова: співак Михайло Мінський, українська діаспора, репертуар, звукозаписи, ідентифікація, комунікація, творча діяльність, капела бандуристів.

Постановка проблеми. Історія вокального виконавства ХХ століття свідчить про багатогранні взаємозв'язки різних вокальних шкіл, його синтетичні прояви в творчій діяльності. Співаки часто здобували або вдосконалювали вокальну освіту за межами рідної землі, в країнах Європи. Творчість тих, хто емігрував на Захід, часто є виявом полікультурного симбіозу. Дослідження музичної культури української діаспори належить до нових напрямів сучасного мистецтвознавства. І хоча зроблено вже чимало в цій царині, залишаються постаті співаків, чия творчість чекає вивчення. Серед них – концертно-камерний і оперний співак (баритон) Михайло Григорович Мінський (справжнє прізвище – Спірін (Спірідонов); 12.08.1918, Тихий Пльос, нині Бугаєво Курганської області росії (за іншими відомостями – Батієво, Татарстан) – 09.10.1988, м. Зволле, Нідерланди).

Аналіз інформаційної бази дослідження. Творча діяльність М. Мінського, що мала широкий резонанс в українській діаспорі після Другої світової війни, фрагментарно висвітлена в еміграційній періодиці і сучасних дослідженнях науковців України. В описових статтях і дописах критиків, літературознавців, музикантів із США, Канади, Франції (М. Білоус-Гарасевич, П. Волиняк, А. Житкевич, М. Лазарчук, Д. Нитченко, П. Роговський, Р. Савицький, О. Штуль-Жданович) відображено враження від концертів співака, частково подано риси виконавства. Окремі згадки про М. Мінського містяться в монографіях У. Самчука [12], В. Дутчак і Г. Карась [4; 6], довіднику І. Лисенка [8]. Джерельним матеріалом для узагальнення грамзаписів митця слугував його відеоархів [15].

Мета статті – здійснити ідентифікаційний та комунікаційний виміри творчої діяльності Михайла Мінського в умовах еміграції.

Виклад основного матеріалу. Михайло М. походив із козацького роду (предки – Спиридонові), а народився в сім'ї російського офіцера, засланоного більшовиками до Сибіру і знищеного в ГУЛАГу. Батьки Мінського – родом з України. Мати-вчителька любила співати, хоча зазнала з дітьми всіх поневірянь родини репресованого. Цю любов вона привила дітям і в родині любили співати і грати на музичних інструментах. Михайло любив співати народні пісні з юнацьких років, супроводжуючи спів на баяні. У листі від 9 серпня 1988 р. до Марії Білоус-Гарасевич він писав, що «...любив українські пісні змалку. Дома співали все “Рече та стогне Дніпр широкий”, “Стоїть гора високая”. Не знаю звідки була ця любов до українських пісень? Здається від бабці по дідові батька» [1; 537]. У його статті-спогаді з німецького полону 1945 р. під назвою «То був незабутній Свят-вечір» («Українська думка», Рим, грудень, 1959 р.) читаємо: «Я стояв і з хвилюванням чекав на перші звуки “української пісні”... Ще мить і ніжні голоси чітко вимовили:

Думи мої, думи мої,
Лихо мені з вами...

... Серце моє затремтіло, на очах виступили сльози ще не пережитої досі радості. Ніколи я не чув цієї пісні, не уявляв глибину мелосу: так просто, щиро й сильно зворушувала душу. Хотілося голосно кричати від напливу нових почувань: "Слава!" [1; 537].

Так відроджувалася українська ідентичність у нащадку козаків: «Український корінь, що так вражаюче обізвався, був, либонь найсильнішим у ньому, бо буйно виріс, розвинувся і виявив себе пізніше» [1; 537].

Завершивши навчання у школі і робфаку (вечірня школа), де йому, як сину репресованого, навіть не давали стипендії, Михайло став студентом геологічного факультету Казанського університету і, одночасно, навчався в музичному технікумі. Саме тоді у нього сформувався баритон дуже приємного тембру. Весною 1941 р. Михайла прийняли до професійного академічного хору, де його голос почула педагог Московської консерваторії Марія Владімірова і запропонувала навчатися вокалу в її класі. Однак студії тривали тільки два місяці – розпочалася війна. Михайло був призваний до армії і одразу ж відправлений на фронт, де попав у полон. В Німеччині М. Мінський опинився серед інтернованих українців, що й визначило його подальшу долю як діяча української культури.

Першим талановитого співака у Бад Герсфельдському українському таборі ДіПі у серпні 1945 р. відкрив досвідчений педагог Василь Завітневич, призначивши виконувати соло у творі «Ой зійшла зоря» в обр. М. Леонтовича у молодіжному хорі табору [14; 12]. Артистичну діяльність співак розпочав восени 1945 р. солістом української капели «Трембіта» під керівництвом К. Цепенди у таборі біля Мюнхена. Через багато років, коли диригент святкуватиме свій 60-літній ювілей, М. Мінський надішле своє привітання до Детройту, яке викликало «...зворушливі спогади епізодів музично-мандрівного життя хору "Трембіта". Ген з-за обривів виринули спогади з незабутніх успіхів в Інгольштаді, Штутгарті та Карльсфельді з часів після II-ої світової війни: тоді то українська пісня, під батують диригента Кирила Цепенди, полонила серце і душу юного баритона, який подарував Божий дар – голос України. З найкращими ювілейними побажаннями в 30-ліття дружби і творчої співпраці з диригентом Кирилом Цепендою, Михайло Мінський присвятив своєму першому вчителю та прихильникові пісню "Богиня Степова"» [7; 23.]

Згодом М. Мінського запрошують до Української капели бандуристів ім. Т. Шевченка (далі – УКБ) під керівництвом Г. Китастого (1946–1949 рр.), з якою він буде співпрацювати як головний соліст уже в США до останнього періоду творчої діяльності (до 1978 р.), а духовно – до останніх своїх днів. На світлинах капели різних років у виданні У. Самчука бачимо постать М. Мінського [12]. «Почувався з капелою, як з родиною: любив її, жив нею, виростав у ній, вкладав весь свій хист у її успіх. Втішався гарним чуттям до себе з боку членів капели та її диригентів, його високо цінили й при кожному великому турне кликали до себе, де б він не був. Як мало хто, М. Мінський глибоко розумів ту неповторну силу й вартість, яка була закладена у талановитому творцеві Г. Китастому. Він любив його величною щирою любов'ю, яка буває лиш у справжнього мистця до мистця, що стоїть на вершинах» [1; 538]. Саме в капелі бандуристів остаточно сформувалася національна ідентичність М. Мінського, а його концерти з нею під керівництвом Г. Китастого завжди відбувалися з великим тріумфом. Коли він виконував твір Г. Китастого «Як давно», автор завжди був зворушений до сліз: «Українська мистецька стихія захопила його до підсвідомого почуття і визнання себе українцем і цілком природно й щиро вирвалося у нього під час ювілею, що УКБ влаштувало йому: «Я українець!» [1; 539]. У ювілейному турі капели з нагоди її 50-річчя (1969 р.) особливу увагу заслужувало його соло у кантаті «Бій під Конотопом», яку спеціально для М. Мінського написав Г. Китастих [14; 12]. У концерті з нагоди 60-річчя капели в Торонто він виконує соло в історичній пісні «Байда» Г. Хоткевича та «Не шкодую за літами» Г. Китастого [10; 29]. Свої останні пісні, які співак зібрав на касеті «Моя лебедина пісня», і яка вийшла вже після його смерті, М. Мінський присвятив Г. Китастому, а дохід від продажу касети – на спорудження пам'ятника маестро [1; 539]. Рецензії відомих критиків різними мовами на виступи співака були ним сумлінно зібрані і зберігаються в архіві УКБ, чимало з них стосуються і капели [1; 541].

До США співак прибув у 1949 р.: отримав американське громадянство, змінив прізвище із Спіріна на Мінського, став переможцем конкурсу вокалістів в Детройті, здобув стипендію на навчання в Університеті Нью-Орлеана (штат Луїзіана, 1950 р.), де виконував головні партії в операх «Паяци» і «Сільська честь». Голосом співака захоплювалися, хвалили його чудову сценічну поставу і артистизм, а він продовжував удосконалюватися: працював над собою, покращував вокальну техніку, брав вокальні студії приватно в Лондоні і Римі (у маестро Катанія – режисера Римської опери), вивчав новий репертуар. До речі, матеріальну підтримку на навчання у Римі М. Мінський отримав від архиєпископа УГКЦ Івана Бучка.

У США М. Мінський виступав як оперно-камерний співак. Його дебют відбувся в знаменитому «Carnegie Recital Hall» в Нью-Йорку (2 травня 1953 р.), а 2 травня 1958 р. тут відбувся його сольний концерт. У програмі прозвучали твори Дж. Верді, В.-А. Моцарта, Р. Шумана, П. Чайковського, українських композиторів К. Данькевича, Б. Лятошинського, В. Грудина, М. Фоменка, Ю. Мейтуса, А. Рудницького.

Співак виступав на оперних сценах Нью-Йорку, Бостона, Нового Орлеану, в Українському оперному ансамблі Б. П'юрка в Нью-Йорку (1949–1953, на оперних сценах Європи (Ганновер, Гельзенкірхен). Серед

його оперних партій: Довбуш («Довбуш» А. Рудницького), Амонасро, граф ді Луна, Жермон («Аїда», «Трубадур», «Травіата» Дж. Верді), Скарпіа («Тоска» Дж. Пуччіні), Ескамільо («Кармен» Ж. Бізе), Сільвіо («Паяци» Р. Леонкавалло), Борис Годунов (одноименна опера М. Мусоргського) та ін. Однак, справжню популярність М. Мінський здобув як концертно-камерний співак. Починаючи з 1950 р., він постійно виступає в українських концертах у США і Канаді, з 1958 р. – в Європі (Лондон, Манчестер, Париж, Брюссель, Відень, Гамбург, Ганновер, Кельн, Лозанна, Цюрих, Інсбрук, Мюнхен), з 1972 р. – в Австралії.

Великий самостійний концертний тур М. Мінського містами Канади приніс співаку справжнє визнання. Саме під час цього туру у нього з'явилася можливість зробити кілька фонографічних записів. Першу платівку під назвою «Українські пісні» М. Мінському допомогли записати в Торонто (вересень 1951 р.). «Музичний супровід співакові забезпечив симфонічний оркестр під орудою відомого диригента, колишнього мистецького керівника Львівської опери Л. Туркевича. Це був вагомий внесок у мистецтво, присвячене 60-річчю поселення українців в Канаді» [5; 148]. У наступному концерті в Торонто (10.02.1956 р.) співак уперше виконав арію Кармелюка з однойменної опери Валентина Костенка з симфонічним оркестром під керівництвом Ернеста Мак-Міллена.

М. Мінський – один із найвідоміших у західному світі популяризаторів української музики. Його виконання відзначалося глибоким проникненням до задуму автора, відчуттям стилю, темпераментністю, музикальністю. У своїй виконавській майстерності він наближався до мистецтва видатного українського співака Б. Гмирі, чий талант високо шанував. М. Мінський володів сильним голосом широкого діапазону, красивого металічного тембру, технічно добре поставленим. Його високий професійний рівень відзначав піаніст, засновник Українського музичного інституту у Нью-Йорку Р. Савицький [11].

Ще в 1954 році П. Волиняк відзначав важливу рису М. Мінського – прагнення вивчати і популяризувати музику сучасних українських композиторів. На зустрічі українських митців у Канаді співак виконав нові твори А. Рудницького (арія Довбуша з опери «Довбуш») і М. Фоменка («Любіть Україну» на слова В. Сосюри). Для композитора важливо, щоб його твори звучали, виконувалися і знаходили свого слухача. Посередником між ними є виконавці, які не завжди дбають про оновлення репертуару: «...винятком тут у нас є тільки, чи майже тільки, Михайло Мінський, який не лише пробує оновити наш голосовий репертуар, а він його цілком оновив, навіть замовляючи й оплачуючи композитора нові твори. Тому хай буде дозволено мені зарахувати М. Мінського до передової частини наших мистців-виконавців, до справжніх творців нашої культури» [2; 20]. Через чотири роки автор, рецензуючи сольний концерт М. Мінського у Торонто, знову звертає увагу на оновлення ним репертуару, зокрема соло з кантати А. Рудницького «22 січня 1918 року», написану при кінці 1957 року і вперше виконану в Канаді, три арії з опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький» («Не плач, дружино кохана» (пісня козака Нива з першої дії), «Небо зоряне...» – монолог Богдана з другої дії, «Гляньте, люди» – арія Богдана (заклик до походу на Жовті Води), твори сучасних композиторів М. Фоменка, Ю. Мейтуса, В. Грудина. «Це свідчить, що в особі М. Мінського маємо <...> справжнього професіонала, який вперто працює над собою і над своїм репертуаром. Додатним є ще й те, що М. Мінський майже виключно працює над українським репертуаром. Оцінюючи виконання, можна ще раз ствердити, що М. Мінський знову показав справді приємний тембр свого голосу, благородну темпераментність виконання і уміння поєднувати свою природню обдарованість та добру професійну техніку з музичним змістом виконуваного твору» [3; 28].

Часто композитори діаспори (В. Грудин, М. Фоменко, А. Рудницький) не лише писали твори для нього, а й були концертмейстерами співака на його концертах. В його репертуарі були вокальні опуси М. Лисенка, Я. Степового, В. Барвінського («Косарі»), Д. Січинського, А. Гнатишина («Гей, порадьте, добрі люди»), К. Данькевича, Л. Ревуцького, Ю. Мейтуса, В. Косенка, М. Колесси («І чого тікати»), І. Соневицького, М. Фоменка, українські народні пісні («Ой, нагорі там жінці жнуть» в обр. М. Дремлюги).

Із нагоди 50-річного ювілею М. Мінського журнал «Нові дні» (Торонто), в якому часто друкувалися замітки про нього, помістив оглядову статтю, привітання та фото на обкладинці [14].

Д. Нитченко писав із захопленням про концертне турне М. Мінського до Австралії в 1972 році, яке певним чином підсумовувало 25-річчя його творчої діяльності. За цей час співак мав тисячі концертів, а мету свого приїзду до цієї країни трактував так: «Я не приїхав до Австралії на заробітки <...>, а щоб донести духову поживу стуженим людям за нашою піснею. Кому Бог дав дар співака, той мусить іти між люди і співати, не зважаючи на кількість слухачів» [9; 27].

На жаль, діаспорна дійсність не забезпечувала співакові статку, часто наставали розпачливі дні. Тому доводилося виступати в нічних клубах, інших хорах. Із 1967 року співак постійно проживав у Голландії (м. Цволле, де організував аматорський колектив «Слов'янський хор Цволле», у 1988 році отримав нагороду від мера міста. Останній рік життя він присвятив підготовчим заходам святкування Тисячоліття хрещення Київської Руси в Голландії. Святкування цієї події в Цволле відбувалося 30 вересня 1988 р. у присутності високих духовних осіб та Її Величності Королеви Голландії Беатрікс.

Як динамічна особистість М. Мінський задумав грандіозний проєкт – записати на платівках «антологію української пісні». Кошти доводилось збирати повсюди, а основним меценатом виступила визначна українська громадська діячка Емілія Остапчук [1; 542]. На одинадцяти довгограйних платівках співак записав 125 українських пісень у супроводі симфонічного оркестру Віденської опери.

Платівка «Богиня степова» (диригент Баварської опери Г. Кропатчек, аранжування та оркестровка професора В. Гавриленка) записана формою «Арфа» і присвячена всім піонерам – поселенцям Канади, вихідцям з України. Це ліричні й патріотичні твори М. Лисенка («Реве та стогне Дніпр широкий», «Безмежне поле»), І. Соневицького («Богиня степова»), М. Фоменка («Любіть Україну»), Ю. Мейтуса («Земле рідна», «В кого серце не розбите» – спів Гурмана з опери «Украдене щастя»), П. Майбороди («Краю мій зелений»), О. Білаша, В. Верменича, К. Домінчена.

«І ти воскреснеш, Україно» – платівка присвячена 60-річчю Української національної революції під проводом С. Петлюри. Супровід Віденського симфонічного оркестру, диригент і аранжувальник Г. Кропатчек. Репертуар – патріотично-героїчний: «Чи діждемось ми Вашингтона?» О. Карповича, «Народе України...», «І ти воскреснеш, Україно» (обидві – А. Рудницького), «Дума про Крути» М. Михайловського, «Карпатські січовики» Г. Китастого, «Україні» І. Соневицького та інші.

Платівка «Маєва нічка» присвячена 60-річному вимаршу Українських січових стрільців (1914–1974 рр.). Наспівана у супроводі Віденського симфонічного оркестру, мішаного хорового українського ансамблю, диригент і аранжувальник композитор А. Гнатишин з Відня. Це вінок славних стрілецьких пісень Л. Лепкого, Р. Купчинського, М. Гайворонського, А. Гнатишина.

Платівка «Чорний ліс» присвячена «Головному командирові УПА Тарасові Чупринці та всім поляглим і живим героям-повстанцям у 25 річницю (1950–1975 рр.)». Репертуар – патріотично-героїчний, наспіваний у супроводі Віденського симфонічного оркестру (диригент Г. Кропатчек). Це твори М. Фоменка, Г. Китастого, А. Кос-Анатольського, С. Яременка, М. Михайловського, І. Голяка, Б. Буєвського, І. Шамо.

Платівка «Гетьмани» посідає особливе місце в цьому переліку, оскільки тут М. Мінський наспівав класичні арії і твори: «Монолог Мазепи перед шаблею» з опери «Мазепа» М. Фоменка, «Балада Гната» з опери «Назар Стодоля» К. Данькевича, «Пісня Івана Сірка» з драми «Про що тирса шелестіла» К. Стеценка, «Гетьмани» та «Ой, Дніпре» М. Лисенка, «Балада про Сагайдачного» О. Карповича, «Богданова слава» та «Конотопська слава» Г. Китастого, «Цехмістер Купер'ян» Ю. Мейтуса у супроводі Північно-німецького симфонічного оркестру (диригент К. Г. Бекер, аранжування професора В. Гавриленка).

На думку М. Білоус-Гарасевич незвичайною за ідеєю і змістом є платівка «Струни серця», яку співак присвятив своїй матері і Україні. Тут зібрано пісні з лірично висловленою великою любов'ю до матері: «Поклін матері», «Два кольори», «Пам'ятаєш, мамо», «Матері слово», «На світанку сину», «Великодні думи», «Незабудки», «Журавлі летять» у супроводі Віденського симфонічного оркестру (диригент і аранжувальник Г. Кропатчек) [1; 544].

Крім названих, М. Мінський записав ще платівки «Моя стежина», «Славні українські пісні й танки», «Привіт з Нью-Йорку». Загалом на американських та європейських фірмах співак записав понад 20 платівок української вокальної музики (народних пісень і солоспівів українських композиторів). Зокрема, «Парада українських пісень» («Арон», Нью-Йорк), «Пісні України» («Ойрокорд», Штутгарт), «Мінський співає» («Міллер», Гамбург), «Вибрані українські ліричні пісні» («Муза», І. Сміт).

Перед смертю у листі до М. і Б. Гарасевичів співак писав: «Я ж Україну будував, як і всі інші. Діла переходять в історію. Я немало років віддав, чи зложив на вівтар України, будучи українським співаком... Моя українка завжди домінувала, я не був шовіністом-націоналістом, я був для України може самотнім росіянином, який ДІЛАМИ доказав, що можна зробити, якщо Україну зрозуміти й любити. Я стільки міг зібрав пісень і лишив їх для слідувачів поколінь, бодай раз у житті їх послухати... Це була для мене родина (капля бандуристів). Ми провели час тяжкий, була епоха морального закріплення національного почуття українців. Я добре це розумів і пісню рішив прислужитися. Чи багато, чи мало, але й моя цеглина в українській будові знайдеться» [1; 545].

Висновки. Підсумовуючи, необхідно відзначити, що Михайло Мінський як творча особистість виразив себе як яскравий оперний і концертно-камерний співак, диригент. Ввібравши вплив різних вокальних шкіл і поважаючи світову культуру, співак в умовах еміграції присвятив свою творчість українській музичній культурі. Записавши на американських та європейських фірмах понад 20 платівок (понад 120 творів) української вокальної музики (народних пісень і солоспівів українських композиторів), які складають неоціненний фонд нашої спадщини, М. Мінський активно інтегрував її у світовий культурний простір.

Список використаної літератури

1. Білоус-Гарасевич М. Михайло Мінський. *Білоус-Гарасевич М. Ми не розлучились з тобою, Україно. Вибране 1952–1998*. Детройт (США): коштом автора, 1998. С. 536–546.
2. Волиняк П. Концерт Мих. Мінського та Люби Жук. *Нові дні* (Торонто). 1958, берез., ч. 98. С. 19–23.

3. Волиняк П. Як же ми зустрічалася? *Нові дні* (Торонто). 1954, серп., ч. 55. С. 19–23.
4. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI століття: монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с.
5. Житкевич А. Мінський Михайло Григорович (1918–1988). Видатний виконавець українських пісень. *Житкевич А. Розсіяні світами. Нариси з життя та творчої діяльності відомих українських діячів музичного мистецтва на заокеанських берегах Америки*. Т. II. Тернопіль : Підручники і посібники, 2015. С. 147–150.
6. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
7. Лазарчук М. Диригент Кирило Цепенда (ювілейне). *Нові дні*. 1976, берез., ч. 314. С. 23–24.
8. Лисенко І. М. Мінський Михайло Григорович. *Лисенко І. М. Співаки України*: енцикл. вид. 2-ге вид., переробл. і допов. Київ : Знання, 2011. С. 371–372.
9. Нитченко Д. Рідна пісня зворушила наші серця (виступи співака М. Мінського в Австралії). *Нові дні* (Торонто). 1972, верес., № 9 (272). С. 26–27.
10. Роговський П. Концерт Капелі бандуристів ім. Т. Шевченка в Торонто. *Нові дні* (Торонто). 1979. лип.–серп., ч. 7–8 (353–354). С. 29–30.
11. Савицький Р. З концертної зали. Хор «Думка», Вадим Кіпа, Михайло Мінський у Філадельфії. Київ – Філадельфія, 1953, берез. – квіт. № 2. С. 112–113.
12. Самчук У. Живі струни. Бандури і бандуристи. Детройт : Вид. Капелі Бандуристів ім. Т. Шевченка; Друкарня Петра Масюри, 1976. 467 с.
13. Штуль-Жданович О. Розмова з М. Мінським. *Штуль-Жданович Олег. Ціною крові*. Нью-Йорк; Київ; Торонто : Вид-во ім. Олени Теліги, 1997. С. 355–358.
14. Ювілей Михайла Мінського. *Нові дні* (Торонто). 1971, верес., ч. 260. С. 12–13.
15. Minsky Archive. Вилучено з URL: <https://www.youtube.com/@minskyarchieff> (дата звернення: 22.11.2025).

Reference

1. Bilous-Harasevych M. Mykhailo Minskyi. *Bilous-Harasevych M. My ne rozluchyls z toboiu, Ukraino. Vybrane 1952–1998*. Detroit (SShA): koshtom avtora, 1998. S. 536–546.
2. Volyniak P. Kontsert Mykh. Minskoho ta Liuby Zhuk. *Novi dni* (Toronto). 1958, berezen, ch. 98. S. 19–23.
3. Volyniak P. Yak zhe my zustrichalasja?. *Novi dni* (Toronto). 1954, serpen, ch. 55. S. 19–23.
4. Dutchak V. Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia XX – pochatku XXI stolittia: monohrafiia. Ivano-Frankivsk : Foliant, 2013. 488 s.
5. Zhytkevych A. Minskyi Mykhailo Hryhorovych (1918–1988). Vydadni vykonavets ukrainskykh pisen. *Zhytkevych A. Rozsiiani svitamy. Narysy z zhyttia ta tvorchoi diialnosti vidomykh ukrainskykh diiachiv muzychnoho mystetstva na zaokeanskykh berehakh Ameryky*. T. II. Ternopil: Pidruchnyky i posibnyky, 2015. S. 147–150.
6. Karas H. Muzychna kultura ukrainskoi diaspory u svitovomu chasoprostori XX stolittia: monohrafiia. Ivano-Frankivsk : Tipovit, 2012. 1164 s.
7. Lazarchuk M. Dryhent Kyrylo Tsependa (iuvileine). *Novi dni*. 1976, berezen, Ch. 314. S. 23–24.
8. Lysenko I. M. Minskyi Mykhailo Hryhorovych. *Lysenko I. M. Spivaky Ukrainy*: entsykl. vydannia. 2-he vyd., pererobl. i dopov. Kyiv : Znannia, 2011. S. 371–372.
9. Nytchenko D. Ridna pisnia zvorushyla nashi sertsia (vystupy spivaka M. Minskoho v Avstralii). *Novi dni* (Toronto). 1972, veresen, № 9 (272). S. 26–27.
10. Rohovskyi P. Kontsert Kapeli bandurystiv im. T. Shevchenka v Toronto. *Novi dni* (Toronto). 1979. lypen–serpen, ch. 7–8 (353–354). S. 29–30.
11. Savytskyi R. Z kontsertovoi zali. Khor «Dumka», Vadym Kipa, Mykhailo Minskyi u Filiadelfii. Kyiv (Filadelfiia), 1953, berezen – kviten. № 2. S. 112–113.
12. Samchuk U. Zhyvi struny. Bandury i bandurysty. Detroit: Vyd. Kapeli Bandurystiv imeny Tarasa Shevchenka; Drukarnia Petra Masiury, 1976. 467 s.
13. Shtul-Zhdanovych O. Rozмова z M. Minskym. *Shtul-Zhdanovych Oleh. Tsinoiu krovy*. Niu-York; Kyiv; Toronto : Vyd-vo im. Oleny Telihi, 1997. S. 355–358.
14. Yuvilei Mykhaila Minskoho. *Novi dni* (Toronto). 1971, veresen, ch. 260. S. 12–13.
15. Minsky Archive. URL: <https://www.youtube.com/@minskyarchieff> (Data zvernennia: 22.11.2025).

UDC 78.071.2; 314.743

IDENTIFICATION AND COMMUNICATION DIMENSIONS OF MYKHAILO MINSKY'S CREATIVE ACTIVITY

Hanna KARAS – Doctor of Arts, Professor, Vasyl Stefanyk
Carpathian National University, Ivano-Frankivsk
Nazar HOLEI – graduate student, Vasyl Stefanyk
Carpathian National University, Ivano-Frankivsk

The urgency of the problem. The creative activity of the concert, chamber and opera singer of the Ukrainian diaspora, Mykhailo Hryhorovych Minsky (1918–1988), who had a wide resonance in the Ukrainian environment after World War II, is considered. It is covered in fragmentary form in emigration periodicals and modern research by Ukrainian scientists.

The purpose of the study is to identify the identification and communication dimensions of Mykhailo Minsky's creative activity in the conditions of emigration.

Research methodology. The work uses an interdisciplinary methodology that combines cultural analysis, biographical description, elements of comparative analysis, as well as content analysis of diaspora periodicals and sound recordings.

Results. The conducted content analysis of diaspora periodicals and sound recordings demonstrates the singer's great contribution to the development of Ukrainian musical culture and the formation of his own Ukrainian identification. As a dynamic personality, the singer constantly worked on improving his vocal skills, replenishing his repertoire with new works by contemporary composers of Ukraine and the diaspora. Composers of the Ukrainian diaspora A.Rudnytskyi, V.Hrydyn, M.Fomenko, and others wrote works for the singer. His repertoire included vocal opuses by M.Lysenko, Y.Stepovy, V.Barvinskyi, D.Sichynskyi, A.Hnatyshyn, K.Dankevych, L.Revutskyi, Y.Maitus, V.Kosenko, M.Kolessa, I.Sonevtskyi, M.Fomenko, and Ukrainian folk songs. Through communication (through concert performances, sound recordings), Mykhailo Minsky influenced the formation of the national identity of the Ukrainian community in the world, and introduced Ukrainian music to the peoples of the world. In total, the singer recorded more than 20 albums (more than 120 pieces) of Ukrainian vocal music (folk songs and solos by Ukrainian composers) on American and European labels, which constitute an invaluable fund of our heritage.

Novelty. The scientific novelty of the work lies in the fact that for the first time the identification and communication dimensions of the creative activity of Mykhailo Minsky in emigration conditions have been carried out.

The practical significance. The singer's recordings and information about him can be used in lectures on vocal skills and the history of Ukrainian music.

Key words: singer Mykhailo Minsky, Ukrainian diaspora, repertoire, sound recordings, identification, communication, creative activity, bandura band.

ДОДАТКИ Світлина Михайла Мінського





„Як стрільці йшли з України...“
заспівує Михайло Мінський, який завжди захоплював слухачів своїм співом

Самчук У. Живі струни. Бандури і бандуристи. Детройт, 1976. С. 281.

Звукозаписи Михайла Мінського





Окремі звукозаписи Михайла Мінського

1. Арія Султана (з опери «Запорожець за Дунаєм»), М. Мінський. Aria Sultana (from opera Zaporozhets za Dunaem). Пропамятний кружок із нагоди 60-ліття Українського поселення у Канаді, заходом Комітету Українців Канади. Association of the 60 th anniversary of Ukrainian settlement in Canada; sponsored by the Committee of Ukrainians in Canada. Український мішаний хор (Канада) і Симфонічна Оркестра Ukrainian Mixed Choires (Canada) Symphony Orchestra, Диригенти – Л. Туркевич, Михайло Мінський Conducted by L. Turkevych, Mins'kyi, Mykhailo. Місце запису: Північна Америка: Канада, Онтаріо, Торонто. Place Recorded: North America: Canada, Ontario, Toronto Дата запису: Вересень 29, 1951 Date Recorded: September 29, 1951. URL: https://www.youtube.com/watch?v=vn_j0fLmnO8

2. МАСВА НІЧКА (стрілецькі пісні М. Гайворонського, Р. Купчинського та ін.; 9 обробок для хору, соло і оркестру А. Гнатишина) – співає Михайло Мінський з малим хором св. Варвари в супроводі симф. Оркестру. Солістка Люба Гнатишин. АРФА РЕК.475 Гранвілле Аве, Ріхмонд – Канада, 1974.

3. Українська капеля бандуристів під мистецьким проводом Григорія Китастого і Володимира Божика (альбом із десяти платівок). Ukrainian bandirist's chorus conductor Hryhory Kytasty & Volorymyr Boshyk. Recorded in the concert halls of the United States of America and Canada. 1950 –1955. M & O. GIFT SHOP 6440 Michigan Ave., Detroit 10, Mich. Distributor. Printed in U.S.A.: 8) Зворот. UB –5639. Copyright LONELINESS. Акварель. Arr. by Mykola Fomenko. Soloist Michael Minsky. conductor Volorymyr Boshyk

4. WSTAWAJ NARODE. Muz. H. Kytastyj. Solo M. Minskij. BANDURIST'S ENSEMBLE. 600 A New York, 1951... 1952. Ukrainian Records ARKA.

5. BO – RA. PRY VATRI (By The Bon-Fire Ukrainian Boy Scout Song. Words by Y. Starosolsky, Music by Y. Piasecky. M. Minsky – Baritone. Arr. & Piano - Acc. M. Fomenko. E3-KB-6595. New York, 1953.

6. BO – RA. HEY PLASTUNY (Hey Boy Scouts) Song of Ukrainian-Carpatian Boy Scouts. Words by S. Tcherkasenko, Music by Y. Yaroslavenko. M. Minsky – Baritone. Arr. & Piano – Acc. M. Fomenko. E3-KB-6596. New York, 1953.

7. BO – RA. HEY-HOO, HEY-HA. Ukrainian Boy Scout Song «Lisovykh Tchortiv». Words & Music by T. Krushelnitzky. M. Minsky – Baritone. Arr. & Piano – Acc. M. Fomenko. E3-KB-6597. New York, 1953.

8. BO – RA. HEY ZYTIA TY NASHE (Hey The Life Of Ours). Ukrainian Boy Scout Song. Words by V. Levytsky, Music by V. Bozyk. M. Minsky – Baritone Arr. & Piano – Acc. M. Fomenko. E3-KB-6598. New York, 1953.

9. «POWIY WITRE». Ukrainian Folk Song. Soloist : M. Minsky. Violin: W. Cisyk. Piano: W. Hrudyn M-502 A 6565. BMP records. Made in U.S. A.

10. «RUTA MIATA». Ukrainian Folk Song. Music by: W. Hrudyn. Soloist: M. Minsky. Violin: W. Cisyk. Piano : W. Hrudyn. M-502 B 6566. BMP records. Made in U.S. A.

Стаття надійшла до редакції 01.05.2025
Отримано після доопрацювання 15.05.2025
Прийнято до друку 19.05.2025

**БОГОРОДИЧНІ ПІСНІ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ОТЦІВ-КОМПОЗИТОРІВ МЕЛЕТІЯ ЛОНЧИНИ,
ІВАНА ДУЦЬКА, ЙОСИФА КИШАКЕВИЧА : МУЗИЧНО-АНАЛІТИЧНИЙ АСПЕКТ**

Галина ЯЦЕНКО – асистент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва,
Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, Тернопіль

<https://orcid.org/0009-0005-2380-3759>

<https://doi.org/>

galinayatsenko@ukr.net

Проаналізовано богородичні паралітургійні пісні західноукраїнських отців-композиторів Мелетія Лончини, Івана Дуцька, Йосифа Кишакевича з урахуванням їхнього зв'язку з відповідними християнськими святами. Зроблено музично-типологічний аналіз пісень «Нині Пресвята Марія», «Маріє Пренепорочна» (Мелетія Лончини), «В Назареті зацвила лелія» (Івана Дуцька), «Цілого світа сильний покрове» (Йосифа Кишакевича) на рівні їхнього змістового наповнення, строфічних побудов та мелодики. Виявлено впливи традиційних західноукраїнських народних пісень та середньовічного барокового віршування на творення західноукраїнськими отцями-композиторами пісень, приурочених Богородичним святкам.

Ключові слова: богородичні пісні, пісенний жанр, композитор, жанрова специфіка, середньовічний спів, строфа, репертуар, українські церковні пісні

Актуальність дослідження. Останнім часом українські музикознавці все частіше порушують питання, пов'язані з дослідженням питомої духовної творчості. Це зумовлено тим, що в часи панування радянського атеїстичного режиму духовно-релігійна творчість була заборонена для наукових студій, оскільки вона не вписувалася в рамки комуністичної ідеології. Лише у часи відродження української державності питання дослідження духовних пісень (в тому числі й богородичних) все більше затребувані українською музикознавчою наукою.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Духовно-пісенну творчість досліджували такі українські музикознавці як О. Зосім і О. Спольська [2], Н. Сиротинська [12], Ю. Медведик [10]. Питанням дослідження творчості отців-композиторів, які писали паралітургійні пісні, займається І. Матійчин [7]. Марійський культ у творчості отця Йосифа Кишакевича висвітлювали І. Матійчин та І. Бермес [8]. О. Литвиненко присвячує свою розвідку науковим публікаціям XX та перших десятиліть XXI ст., що стосується особливостей втілення у музичному мистецтві образу Богородиці [6]. Проте, на сьогодні окремі духовно-пісенні жанри, зокрема богородичні пісні, ще не достатньо висвітлені на музично-аналітичному рівні.

Мета статті – дослідити богородичні пісні, написані західноукраїнськими отцями-композиторами Мелетієм Лончиною, Іваном Дуцьком, Йосифом Кишакевичем на рівні їхнього музично-типологічного структурування та визначення їхніх споріднень з місцевою народнопісенною творчістю та європейськими середньовічними бароковими піснеспівами.

Виклад основного матеріалу. Культ вшанування Богородиці в українській церковно-пісенній творчості має свою багатовікову традицію. О. Юліан Катрій, ЧСВВ у своїй книжці «Наша християнська традиція» вважає: «Вшанування Божої Матері з збігом віків витискає незатерту печать на душі, історії й культурі нашого народу. Їй поклоняються всі верстви суспільства...» [3; 342]. Богородична тематика є найпоширенішою в українській духовній пісенності. Ю. Ясіновський, досліджуючи культ Богородиці в українській церковній монодії, говорить: «В українській гімнографії тема Пресвятої Богородиці посідає одне з чільних місць і впродовж декількох століть ініціювала три основні образні сфери: ліричну, прославу та страсну. Лірична образність тісно пов'язана з темою Богоматері, чудесним народженням Ісуса і умиленієм Матері над дитинкою. Прославні піснеспіви возвеличували Пресвяту Богородицю і вітали її як земну Царицю. Тема страждання, пієти, плачу Пресвятої Богородиці тісно перепліталася з темою страстей Христових» [15; 76].

Творцями Богородичних пісень були В. Матюк, М. Копко, М. Лончина, В. Стех, І. Дуцько, Й. Кишакевич. Серед них привертають увагу пісні М. Лончини, І. Дуцька, Й. Кишакевича, які найчастіше можна почути в західноукраїнських церквах.

Мелетій Лончина¹ є автором 12 пісень на богородичну тематику. Це пісні «Засіяла днесь зірниця» (на Різдво Пресвятої Богородиці), «Нині Пресвята Марія» (на Введення), «Маріє Пренепорочна» (на Непорочного Зачаття), «Ангел Божий» (на Благовіщення), «Під святий хрест прийдіся» (на сострадання Пресвятої Богородиці), «Чиста Діва» (на Успіння), «Витай, Діво», «Витай, Маріє», «Вседіва Марія», «Гора Ясна», «О Преславна і пречудна», «Пресвятая Діво Мати» (Богородичні) [14]. Найбільшою популярністю серед прихожан користуються пісні «Нині Пресвята Марія», «Маріє Пренепорочна». Ці

пісні входять до репертуару багатьох західноукраїнських церковних хорів. Зокрема, в першій розповідається про Пречисту Діву Марію, яка поспішає до Господнього Храму, щоб жертовно з дитячих літ служити Богові. Її прихід радо вітав первосвященник Захарія і прийняв Її як найцінніший скарб Господнього Храму, щоб Вона молилася за спасіння людських душ.

В основу пісні «Нині Пресвята Марія» покладено дворядкову п'ятнадцятискладову строфу ізоритмічної будови з автоматичним повторенням другого вірша: $4+4+7[4+4+7]2$. Така ритмічна модель цієї пісні, як зазначав Ф. Колесса, зустрічається й в українських народних піснях [4; 150]. Використання автором вищезазначеної ритмічної форми в пісні «Нині Пресвята Марія», ймовірно, пов'язане з наслідуванням ритміки українського музичного фольклору з метою наблизити сприйняття церковного пісенства ширшими верствами прихожан.

Ритм богородичної пісні «Нині Пресвята Марія» регулярно-часокількісний. Адже він творить послідовність трьох сегментів у кожному музичному реченні, де першим і другим, четвертим і п'ятим сегментам властивий чотиридольний метр, а третьому та шостому – восьмидольний. (Див. Приклад 1.)



В основу ритмічної організації у сегментах аналізованої пісні покладено два типи: репетицію (♩ ♩ ♩ – у першому, другому, четвертому, п'ятому сегментах) та об'єднання (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ – у третьому та шостому сегментах). Такий спосіб силаборитмічної пульсації є найпоширенішим в українських народних піснях, зокрема в коломийках, історичних піснях та баладах [4; 141]. Тому п'ятнадцятискладовий вірш, безперечно, походить від трисегментного чотирнадцятискладника із дробленням передостанньої складовоти на дві (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ = ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩).

Мелодика богородичної пісні «Нині Пресвята Марія» кантиленна. Для неї властивий повільний темп виконання, розспівний характер окремих складовот, зокрема у другій, четвертій, п'ятій і шостій інтонаційних ланках. Мелодійний контур аналізованої пісні представлений розповідним типом інтонаційного зіставлення. Адже він розгортається способом двох інтонаційних хвиль: перша із них охоплює нижній звукоряд (від фа¹ до до²), а другий – верхній (від до² до фа²). (Див. Приклад 1). Саме такий спосіб мелодійного розгортання властивий пісням пізнішого походження, до яких належать й паралітургійні пісні. Мелодія аналізованої пісні впливає з гармонічного способу мислення її автора. Свідченням цього є секвенційне зіставлення двох інтонаційних ланок у четвертому і п'ятому сегментах (Див. Приклад 1).

Богородична пісня «Нині Пресвята Марія» укладена в простий період, що складається із двох музичних речень. Її формотворча модель наступна:

$$\begin{array}{c} A/A/ \\ aa/v\ a//a//v/. \end{array}$$

До речі, таке формотворення найчастіше поширене в українських народних піснях, зокрема в коломийках, історичних, баладах, родинно-і соціально-побутових. Це вказує на те, що автори церковних пісень, переважно, походили із простолюття, тому часто використовували у своїй духовній творчості народномузичні форми.

В основу богородичної пісні «Нині Пресвята Марія» покладено автентичне поєднання іонійського пентахорда з іонійським тетрахордом із субсекундою. Саме такий ладозвукоряд властивий переважній більшості паралітургійних пісень.

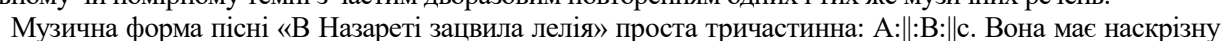
Аналізована пісня «Нині Пресвята Марія» зафіксована у збірці «Церковні пісні» (Жовква, 1926 р.) двоголосом. До речі, такий спосіб виконання здавна поширений під час співу прихожанами у церквах.

Останнім часом у західноукраїнських церквах звучить пісня М. Лончини «Маріє Пренепорочна» на честь Непорочного Зачаття. У ній оспівується непорочність Диви Марії як Божої Матері: величність серед усіх святих, наближеність до Святої Трійці, участь у спасенні людства від земних гріхів та вічна слава як на небі, так і на землі. А серед усіх святих християнський люд найбільше славить Пречисту Діву Марію.

Богородична пісня «Маріє Пренепорочна» укладена в дворядкову строфу рівноскладової будови з автоматичним повторенням другого вірша. Її складочислова будова наступна: $4+4+6/[4+4+6]2$. Зауважимо, що автор цієї пісні використав доволі поширену в українській пісенній творчості складочислову будову строфи. До речі, Ф. Колесса називав її коломийковою [4; 141]. Саме така строфічна будова властива не лише західноукраїнським народним пісням, але часто присутня в піснях писемного походження, зокрема й у церковних.

Тип ритму в аналізованій пісні регулярно-часокількісний, адже у ньому відбувається метричне

Мелодика богородичної пісні «Маріє Пренепорочна» кантиленна. Характеристичними ознаками цього є помірний темп, величний, прославний характер виконання, а ще – розспівування окремих складових, зокрема у першому та другому сегментах строфи. Такий принцип мелодики загалом найчастіше присутній у церковних піснях барокової доби. В основу аналізованої богородичної пісні покладено розповідний тип мелодійного становлення. Свідченням цього є присутність у розгортанні пісні двох інтонаційних хвиль (перша має місце у нижній частині звукоряду, а друга – у верхній). (Див. Приклад 2.)



переважають регулярно-часкілкісні ритми (значно рідше регулярно-акцентні) і силабомелодичні моделі, представлені довгими тривалостями (в порівнянні з народнопісними ритмами). Загалом, їх характеризує кантиленна мелодика, дво-, три-, чорити-, п'ятирядкова музична форма. Ладозвукоряди поєднують у собі, зазвичай, широкий амбітус мелодій, що впливає з гармонічного способу мислення творців борогодичних пісень.

Примітки:

¹ Мелетій Лончина народився 19 серпня 1863 у с. Дернів тепер Кам'янсько-Буського району Львівської обл. Закінчив Львівську гімназію, новіціат оо. Василян у Добромилі та колегію єзуїтів у Кракові. Працював катехитом у школі м. Жовкви, консультором Галицької провінції Василян. Був ігуменом монастирів у Дрогобичі та Кристинополі (Львівська обл.). Автор майже 50 духовних пісень. Помер 5 листопада 1933 р. у м. Добромилі Львівської обл. [9; 183].

² Іван Дуцько народився в 1867 р. Закінчив Перемишську духовну семінарію. У 1893 р. висвячений на священника. З 1908 р. служив парохом у с. Малнівська Воля на Львівщині. Автор понад 20 духовних пісень, опублікованих у збірці «Церковні пісні» (Жовква, 1926 р.). Помер 19 січня 1933 р. у с. Малнівська Воля (нині Мостиського району Львівської обл.) [1].

³ Сапфічна строфа – це поетична форма, один з різновидів одиничної різностопної строфи. Виникла в античній літературі, названа на честь давньогрецької поетеси Саффо (кінець VI – початок V ст. до н. е.), вдосконалив римський поет Квінт Гораций Флакк. Її типова форма: [5+6]2, або [6+5]2 + [4+4]2 +5 (можливо 3, 4, 6) [6; 367].

⁴ Йосиф Кишакевич народився 27 жовтня 1872 р. у м. Лежайську Ярославського повіту на Львівщині. Закінчив Перемишську гімназію та музичну школу, Львівський університет та Львівську духовну семінарію. У 1896-1900 рр. працював учителем в Українській гімназії та Дівочого інституту у Перемишлі. Керував хором «Перемишського бояну». З 1901 р. Йосиф Кишакевич проживав у м. Львові. Був членом правління товариства «Львівський Боян», співорганізатором «Союзу співацьких і музичних товариств» та Музичного інституту ім. М. Лисенка. Помер 18 квітня 1953 р. у м. Львові [11; 410-411].

Список використаної літератури

1. Жеплинський Б. М. Дуцько Іван Андрійович // Енциклопедія Сучасної України / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. ; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2008. URL: <https://esu.com.ua/article-19646>. (дата звернення: 29.09.2025).

2. Зосім О., Спольська О. Особливості рецепції українських церковних різдвяних пісень у фортепіанних обробках Дениса Січинського, Василя Безкоровайного та Василя Барвінського. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих учених Дрогобиць. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. Дрогобич* : Вид. дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. Т. 2. С. 66–77.

3. Катрій Ю. о. Наша християнська традиція. Львів : Місіонер, 2007. 394 с.

4. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень. Ф. М. Колесса. *Музикознавчі праці* / Підготувала до друку С. Й. Грица. Київ : Наук. думка, 1970. С. 25-237.

5. Литвиненко О. Образ Богородиці в музикознавчих дослідженнях ХХ – перших десятиліть ХХІ століть. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. / за ред. проф. В. Виткалова*. № 48. Рівне : РДГУ, 2024. С. 281-286.

6. Літературознавча енциклопедія / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. 2-ге вид. Київ : Академія, 2007.

7. Матійчин І. М. Духовно-пісенна творчість отця Йосифа Кишакевича у контексті його священничої діяльності. *Altitudo Mundi Spiritualis*: матеріали Міжнар. наук. конф. Дрогобич, 2024. С. 237–246. DOI: 10.37835/AMS-2024-17-18-04-6.04

8. Матійчин І., Бермес І. Марійський культ у творчості отця Йосифа Кишакевича. *Актуальні проблеми гуманітарних наук*. 2026. № 58. Т.1. С. 138-143.

9. Матійчин І. Лончина Матей, о. *Українська муз. енциклопедія* : у 7 т. / редкол. : Г. Скрипник (голова) та ін. ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. Т. 3 : К–М. С. 183.

10. Медведик Ю. Духовна пісня в Україні: витоки, розвиток, жанри : монографія. Львів : Український католицький ун-т, 2023. 324 с.

11. Муха А., Ханик Л. Кишакевич Йосиф Маркелович. *Українська муз. енциклопедія* : у 6 т. / гол. ред. Г. Скрипник. Т. 2: Е–К. Київ : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. С. 410-411.

12. Сиротинська Н. Антична образність і символіка в текстах українських духовних пісень XVII-XVIII століть. *Українська музика. Щоквартальник Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2021. Ч. 4. С. 5–16.

13. Церковні пісні / упоряд. О. Смоляк. Тернопіль, 1994. 103 с.

14. Церковні пісні / упоряд. І. Г., ЧСВВ. 5-те вид. Жовква : оо. Василян, 1926. 358 с.

15. Ясіновський Ю. Богородичний культ в українській церковній монодії. *Вісник Львів. ун-ту ім. І. Франка. Серія «Мистецтвознавство»*. 2003. Вип. 3. С. 76-83.

References

1. Zheplynskyi B. M. Dutsko Ivan Andriiovych // Entsyclopedia Suchasnoi Ukrainy / redkol. : I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskiy, M. H. Zhelezniak ta in. ; NAN Ukrainy, NTSh. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, 2008. URL: <https://esu.com.ua/article-19646> (data zvernennia: 29.09.2025).

2. Zosim O., Spolska O. Osoblyvosti retseptii ukrainskykh tserkovnykh rizdvianykh pisen u fortepiannykh

obrobkakh Denysa Sichynskoho, Vasylia Bezkorovainoho ta Vasylia Barvinskoho. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*. Drohobych: Vydavnychiy dim «Helvetyka», 2023. Vyp. 60. Tom 2. S. 66–77.

3. Katrii Yu. o. *Nasha khrystyianska tradytsiia*. Lviv : Misioner, 2007. 394 s.

4. Kolessa F. Rytmyka ukrainskykh narodnykh pisen. *F. M. Kolessa. Muzykoznavchi pratsi / Pidhotuvala do druku S. Y. Hrytsa*. Kyiv : Naukova dumka, 1970. S. 25-237.

5. Lytvynenko O. Obraz Bohorodytsi v muzykoznavchykh doslidzhenniakh KhKh – pershykh desiatylyt KhKhI stolit. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. №. 48. Rivne, 2024. S. 281-286.

6. Literaturoznavcha entsyklopediia / avt./uklad. Yu. I. Kovaliv. 2-he vyd. Kyiv : Akademiia, 2007.

7. Matiichyn I. M. Dukhovno pisenna tvorchist ottsia Yosyfa Kyshakevycha u konteksti yoho sviashchennychoi diialnosti. *Altitude Mundi Spiritualis: materialy Mizhnar. nauk. konferentsii*. Drohobych, 2024. S. 237–246. DOI: 10.37835/AMS 2024 17 18 04 6.04

8. Matiichyn I., Bermes I. Mariisky kult u tvorchosti ottsia Yosyfa Kyshakevycha. *Aktualni problemy humanitarnykh nauk*. № 58. T.1. S. 138-143.

9. Matiichyn I. Lonchyna Matei, o. // *Ukrainska muzychna entsyklopediia : u 7 t. / redkol. : H. Skrypnyk (holova) ta in. ; NAN Ukrainy, IMFE im. M. T. Rylskoho*. Kyiv : IMFE im. M. T. Rylskoho, 2011. T. 3 : K–M. S. 183.

10. Medvedyk Yu. Dukhovna pisnia v Ukraini: vytoky, rozvytok, zhanry : monohrafiia. Lviv : Ukrainskyi katolytskyi universytet, 2023. 324 s.

11. Mukha A., Khanyk L. Kyshakevych Yosyf Markelovych. *Ukrainska muzychna entsyklopediia : u 6 t. / hol. red. H. Skrypnyk*. T. 2: E–K. Kyiv : Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, 2008. S. 410-411.

12. Syrotynska N. Antychna obraznist i symbolika v tekstakh ukrainskykh dukhovnykh pisen XVII-XVIII stolit. *Ukrainska muzyka*. Shchokvartalnyk Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka. Lviv, 2021. Ch. 4. S. 5–16.

13. Tserkovni pisni / uporiad. O. Smoliak. Ternopil, 1994. 103 s.

14. Tserkovni pisni / uporiad. I. H., ChSVV. 5-te vyd. Zhovkva : oo. Vasylian, 1926. 358 s.

15. Yasinovskyi Yu. Bohorodychnyi kult v ukrainskii tserkovnii monodii. *Visnyk Lvivskoho universytetu im. Ivana Franka. Seriiia «Mystetstvoznavstvo»*. 2003. Vyp. 3. S. 76-83.

UDC 130.2+78(477)

MARIAN HYMNS BY WESTERN UKRAINIAN PRIEST-COMPOSERS MELETIY LONCHYNA, IVAN DUTSKO, AND YOSYF KYSHAKEVYCH: A MUSICAL-ANALYTICAL PERSPECTIVE

Halyna YATSENKO – Assistant Lecturer,

Department of Musicology and Methods of Music Art,

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ternopil

Purpose. This article aims to analyze the Marian hymns composed by Western Ukrainian priest-composers Meletiy Lonchyna, Ivan Dutsko, and Yosyf Kyshakevych, focusing on their musical-typological structures and identifying connections with local folk-song traditions as well as with European medieval and Baroque chant practices.

Research methodology. The research is grounded in the principle of historicism, which makes it possible to trace the formation and evolution of Western Ukrainian Marian paraliturgical songs over the past two centuries. The study employs analytical and synthetic methods, induction and deduction, as well as structural-typological and musical-stylistic approaches. These methods enable a detailed examination of the origin, poetic features, and musical stylistics of the paraliturgical repertoire.

Results. The Marian hymns of Meletiy Lonchyna, Ivan Dutsko, and Yosyf Kyshakevych preserve stylistic features characteristic of both medieval chant and vernacular folk-song traditions. This genre is marked by Sapphic constructions and strophic patterns typical of traditional ritual and calendar songs. The analyzed hymns are distinguished by predominantly regular time-quantitative rhythms (less frequently, regular accentual ones) and syllabo-melodic models built on longer note values compared to folk-song rhythms. In general, they exhibit cantilena melodic lines and two-, three-, four-, or five-phrase musical forms. The modal systems typically feature a wide melodic range, reflecting the harmonic mindset of the composers of Marian hymns.

Scientific novelty. This study provides the first detailed analysis of Marian paraliturgical hymns by Western Ukrainian priest-composers in terms of thematic content, strophic structure, rhythmic organization, melodic characteristics, musical form, modal paradigms, and performance practice.

Practical significance. The findings may serve as a theoretical, factual, and historiographical foundation for the development of general and specialized lecture courses, as well as seminar programs in institutions of higher musical education. Furthermore, they may form a theoretical and methodological basis for subsequent scholarly research on this subject.

Key words: Marian hymns, song genre, composer, genre specificity, medieval singing, stanza, repertoire, Ukrainian church songs.

Стаття надійшла до редакції 12.05.2025
Отримано після доопрацювання 16.05.2025
Прийнято до друку 5.09.2025

ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ ФОРМОТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО СКЛА З ВИКОРИСТАННЯМ 3D-ДРУКУ (на прикладі ОП «Художнє скло» ЛНАМ)

Роксолана ПАТИК – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри менеджменту мистецтва,
Львівська національна академія мистецтв, м. Львів
<https://orcid.org/0000-0002-1520-1185>
<https://doi.org/shfran.r@gmail.com>

Михайло БОКОТЕЙ – кандидат мистецтвознавства, доцент, член-кореспондент НАМ України,
завідувач кафедри художнього скла, Львівська національна академія мистецтв, м. Львів
<https://orcid.org/0000-0002-1520-1185>
bokotey@lnam.edu.ua

Михайло ШАФРАН – викладач кафедри художнього скла, Львівська національна академія мистецтв, м. Львів
<https://orcid.org/0009-0000-4526-2504>
mshafran2025@gmail.com

Досліджено сучасні інноваційні методи формотворення художнього скла із застосуванням технологій 3D-друку. Простежено трансформацію традиційних технік скловиробництва у взаємодії з адитивними підходами, що дозволяють розширити можливості художньої мови скла. Проаналізовано технологічні процеси застосування 3D-принтерів для виготовлення мистецьких скляних об'єктів: друк розплавленим склом, друк скляними порошками та застосування полімерно-шаблонних технологій для подальшого використання в техніці проливання. Наведено приклади художніх практик, у яких цифрові методи стали інструментом нової естетики й морфогенезу. Визначено перспективи впровадження адитивних технологій у сферу художнього скла, їхній вплив на формотворення, авторську свободу та взаємодію з матеріалом.

Ключові слова: художнє скло, 3D-друк, адитивні технології, формоутворення, дизайн, цифрове моделювання.

Постановка проблеми. У ХХІ ст. художнє скло переживає одну з найглибших технологічних та концептуальних трансформацій за всю історію розвитку цього матеріалу. Протягом тисячоліть формотворення скла ґрунтувалося на ремісничих, переважно мануальних техніках гутництва та холодної обробки, що формували унікальну матеріальну культуру в різних країнах, де скляне ремесло посідало важливе місце. Водночас сучасна доба цифровізації створила умови для появи інструментів, що радикально розширюють мовні, технологічні та естетичні можливості художнього скла. Серед них не останню роль відіграють адитивні технології та, зокрема, 3D-друк, що дозволяє генерувати форми й структури, неможливі для традиційних способів виготовлення.

Мета статті – комплексний аналіз інноваційних методів формотворення з застосуванням технологій 3D-друку та їхній вплив на розвиток сучасних мистецьких практик для подальшого використання в освітньому процесі на кафедрі художнього скла Львівської національної академії мистецтв зокрема.

Актуальність теми зумовлена тим, що адитивні процеси у роботі зі склом перебувають на стадії активного впровадження: вони трансформують традиційні техніки, утворюють нові художні підходи й сприяють появі нового типу естетики – цифрової фактури. У світовому дизайні матеріалів 3D-друк стає не лише технологічною інновацією, а й основою для формування нових концепцій авторства, морфології та взаємодії між художником, матеріалом і цифровим алгоритмом.

Серед ключових завдань дослідження: охарактеризувати сучасний стан технологій адитивного формоутворення скла, проаналізувати ключові технологічні підходи 3D-друку та їхній вплив на морфологію та естетику скляних об'єктів, визначити тенденції розвитку цифрових практик у художньому склі, оцінити трансформацію авторського методу в умовах гібридного, цифрово-декоративного виробництва.

У статті вперше систематизовано три ключові методи 3D-друку скла: друк розплавом, друк порошками, використання полімерно-шаблонних технологій при литві; запропоновано поняття «цифрова фактура» як нова художня ознака морфогенезу, що виникає внаслідок адитивного шарового нанесення; обґрунтовано вплив алгоритмічного моделювання та AI-технологій на трансформацію авторського методу; визначено модель гібридного виробництва скла, що поєднує ремісничі та цифрові процеси.

Дане дослідження має й *практичне значення*: матеріал може бути інтегрований у навчальні програми з художнього скла, цифрового моделювання, 3D-технологій та параметричного дизайну;

запропоновані підходи дозволяють оптимізувати виконання об'єктів авторського скла та продукцію малотиражних виробів; теоретичні рекомендації можуть слугувати основою для розробки високотемпературних 3D-принтерів для скла; у сфері мистецьких практик результати дослідження розширюють діапазон прийомів формотворення та експериментальної роботи з матеріалом.

Проблематика адитивного формоутворення скла активно розвивається у світовій науковій спільноті з середини 2010-х років.

Одними з ключових наукових публікацій, що стосуються теми дослідження, є статті лабораторії MIT Mediated Matter Group [14], яка започаткувала розробку технології G3DP – першої системи 3D-друку розплавленим склом. Дослідники підкреслюють, що адитивні методи дозволяють отримувати морфології, недоступні для традиційних ремісничих технік. У подальших публікаціях Klein та співавтори акцентували увагу на фізичних параметрах скла під час екструзії та охолодження, зазначаючи: «Контроль в'язкості та теплових градієнтів стає основним інструментом проєктування в робочих процесах друку з використанням скломаси» [12; 14].

На європейському рівні значний внесок зроблено групою Vrije Universiteit Brussel (L. Coppens, T. Van der Straeten). Їхні дослідження продемонстрували ефективність друку зі скляного порошку з подальшим спіканням. Дослідники підкреслюють, що «Друк на основі склопорошків розширює можливості дизайнера в плані контролю прозорості, фактури та хроматичних властивостей» [14].

Важливу роль відіграють також праці американських інженерів матеріалознавства D. Morse, A. Sharma, які аналізують поведінку скломас у процесах адитивного виробництва та вказують на можливість інтеграції штучного інтелекту в системи формотворення [15].

У контексті художніх практик слід відзначити роботи Art Glass Studio (США), Studio Michal Švarc (Чехія), Digital Matter Studio (Японія), у яких 3D-друк використовується як основа для створення нових естетичних концепцій та авторських формотворчих стратегій. Для отримання даних про використання засобів тривимірного проєктування та моделювання при виконанні авторських творчих робіт із художнього скла використано як джерело офіційні сайти Музею скла в Ебельтофті [9] та авторки одної з виставок у музеї, німецької художниці Дженні Рітценгоф [11].

В українському мистецтвознавчому дискурсі проблематика інновацій у художньому склі розглядається менш системно, зростає інтерес до цифрових методів. Одним із провідних джерел у галузі художнього скла є праця М. Бокотєя «Студійне скло в Україні» [1], присвячена дослідженню феномена студійного скла в Україні: історії його розвитку, художніх практик, технологій виготовлення та соціокультурного контексту. Утім, процес виробництва художнього скла не припиняється, як і його наукове осмислення.

Виклад основного матеріалу. Формотворення скловиробів традиційно базувалося на синтезі ремісничої майстерності та художнього бачення. Упродовж тисячоліть техніка видування гутним способом залишалася домінантною, визначаючи морфологію та типологію декоративних і ужиткових скляних об'єктів у побуті та середовищі. У другій половині ХХ ст. художнє скло як вид декоративного мистецтва пройшло значну трансформацію та розвивалося в ключі міжнародного руху студійного скла. Виникли авторські школи та експериментальні майстерні, з'явилися нові технології декорування та формування, а з ними й індустрія підприємств, орієнтованих на індивідуальних митців і їх майстерні-студії, освітні заклади та музейні інституції.

Поява цифрових технологій наприкінці ХХ – початку ХХІ століття призвела до запровадження параметричного дизайну, CNC-обробки, лазерного різання та гравірування, що поступово змінює парадигму художнього проєктування та виробництва. Особливо революційним явищем стали адитивні технології, що формують нову мову морфогенезу, де алгоритм стає співтворцем нарівні з художником.

Одним із найбільш інноваційних напрямів у сфері адитивного формоутворення скла є 3D-друк розплавленою скломасою (Molten Glass Printing), що здійснюється при температурах 1000–1100 °С. Ця технологія стала можливою завдяки міждисциплінарним розробкам у межах проєктів G3DP та G3DP2, створених у лабораторіях MIT Media Lab та MIT Glass Lab. Поєднання інженерних, матеріалознавчих та художніх підходів дало змогу сформувати нову методологію виробництва скляних об'єктів, яка принципово відрізняється від традиційного виконання гутними техніками чи способом термічного формування.

Технологічний принцип роботи базується на екструзії розплавленої скломаси через високотемпературне сопло, виготовлене зі спеціальних керамічних або графітових композитів. Скло перебуває у верхній термокамері, де підтримується стабільна температура плавлення, після чого під дією сили тяжіння або контрольованого тиску подається на нижню платформу, де відбувається шарове нарощування структури. Параметри кожного шару, включно з товщиною, швидкістю подачі та траєкторією руху, визначаються заздалегідь створеною цифровою моделлю.

Процес формоутворення вимагає надзвичайно точного контролю термодинамічних параметрів.

Нерівномірне охолодження може спричинити тріщини або внутрішні напруження, тому система передбачає модуль гомогенізації температури та поступове охолодження, що є аналогом традиційного відпалу у скловиробництві.

Технологія 3D-друку розплавленим склом забезпечує нові художні можливості. Алгоритмічні моделі дозволяють продукувати органічні, біонічні та фрактальні морфології. У проєкті G3DP2 були успішно надруковані архітектурні елементи, зокрема прозорі панелі та світильнікові конструкції заввишки понад 1 м. Шарова морфологія створює унікальну цифрову фактуру, що поєднує матеріальність скла та алгоритмічну лінійність шару, а варіативність товщини та ритміки шарів дозволяє формувати складні оптичні ефекти та світлотіньові композиції, застосовні у дизайні освітлення та архітектури.

Попри свою революційність, технологія має суттєві обмеження. До них належать: складність контролю охолодження та внутрішніх напружень, обмежена палітра кольорів, висока вартість обладнання та енергоємність процесу, а також матеріалознавчі ризики, пов'язані з корозією сопел і вимогами до чистоти скломаси. Безперечно, дана технологія – новий етап розвитку художнього та архітектурного скла, що відкриває широку платформу для поєднання цифрового моделювання та матеріальної пластики, створюючи нові перспективи для експериментального дизайну. Очевидно, що на цьому етапі застосування технології для виконання авторських робіт залишається малодоступним з огляду на надвисоку вартість, все ще недосконалість технологічного процесу та існування поодиноких прототипів обладнання.

Наступний метод тривимірного друку скляними порошками (frit-based glass 3D printing) ґрунтується на пошаровому нанесенні тонких шарів склопорошків – дрібнодисперсної подрібненої скломаси, яка може відрізнятися за складом, кольором та фракцією. На кожному шарі відбувається локальне зв'язування матеріалу за допомогою лазерного променя, інфрачервоного нагріву або тимчасових полімерних сполук. Після завершення друку об'єкт піддається технологічному циклу термічної обробки, який включає сушіння, дегазацію та спікання в електричних печах.

Технологія була розвинена у дослідницьких центрах Європи та США, зокрема в Університеті Баухауз у Веймарі (Німеччина), Університеті Вашингтона (США) та низці промислових лабораторій, що працюють із порошковою керамікою та склом. На відміну від попередньої, технологія вирізняється універсальністю й перспективністю для художнього та проєктного застосування. Зокрема, художні переваги методу включають:

- багатство кольорових рішень: склопорошки можуть бути використані в одному об'єкті в різних кольорах, що дозволяє працювати з широкою палітрою, недоступною для високотемпературного друку;
- напівпрозорі та градієнтні структури: контроль товщини шару та складу порошку дозволяє отримувати плавні переходи світлопроникності й кольору;
- текстурні та мікроструктурні ефекти: різні фракції порошку формують поверхні з оптичними переливами, що важливо для декоративних та авторських об'єктів;
- розширена свобода формотворення: метод дозволяє створювати геометрично складні та делікатні форми, недосяжні традиційними техніками декорування та обробки скла.

Поєднання технологічної гнучкості та контрольованої матеріальності робить цей метод актуальним і перспективним для студійного скла, авторських інсталяцій, прототипування, ювелірних виробів тощо. Водночас залишається складність широкого застосування технології з аналогічних причин як і в попередньому запропонованому способі тривимірного друку. Слід визначити й певні технічні обмеження та виклики при виконанні авторських робіт чи прототипування:

- усадка та деформації форми: спікання склопорошків призводить до зменшення об'єму та можливих викривлень, що потребує високої точності моделювання;
- повільний виробничий цикл: багатоступенева термообробка значно збільшує час виготовлення об'єкта;
- складна температурна крива: для уникнення тріщин необхідний контрольований, повільний нагрів та охолодження;
- ризик залишкових пор: неповне спікання або нерівномірне зв'язування може залишати дрібні порожнини, що впливає на оптичні властивості.

Полімерно-шаблонні технології є одним із найбільш поширених і адаптивних напрямів застосування цифрового виробництва у художньому склі. На відміну від високотемпературних методів формування розплаву чи порошкового 3D-друку, цей підхід використовує тривимірний друк як інструмент створення ливарних шаблонів, а не як кінцеву технологію виробництва скляного об'єкта.

Серед переваг методу – створення герметичних форм складної конфігурації: PLA – або фотополімерні шаблони дозволяють формувати внутрішні порожнини, канали та мікродеталі, недосяжні вручну; поєднання точності цифрового моделювання та матеріальної глибини литого скла: параметричні форми зберігають точність алгоритмічної геометрії, водночас демонструючи

характерну оптичність литого скла; доступність обладнання та сумісність із традиційними технологіями: FDM-принтери є дешевими та широко застосовуються у навчальному процесі; форми легко інтегруються у класичні методи литва з подальшою холодною обробкою.

У навчальному процесі ЛНАМ полімерно-шаблонне лиття стало ключовим інструментом модернізації освітнього середовища на декількох кафедрах. Студенти використовують програмне моделювання (Rhino, Blender, Fusion 360, Grasshopper) для створення параметричних форм, що виходять за межі традиційної пластики. Цей метод дозволяє експериментувати зі складною просторовою геометрією, багатошаровими структурами та органічними морфогенетичними поверхнями. В результаті цифрові моделі трансформуються у матеріальні скляні об'єкти, поєднуючи точність алгоритмічної форми та унікальні оптичні властивості литого скла, що значно розширює художньо-образні можливості.

У художніх студіях та освітніх програмах, зокрема на кафедрі художнього скла Львівської національної академії мистецтв, застосовуються два основні алгоритми роботи з FDM- та SLA-принтерами:

- друк позитивної цифрової моделі виробу, з якої згодом відливається гіпсова форма;
- друк ливарної форми (негативу), що відформовується в гіпсі чи більш тривкому матеріалі для подальшого заливання скломаси.

Після друку полімерний елемент піддається випаленню: FDM-пластики (PLA, ABS) або фотополімери (SLA) вигорають у печі при контрольованій температурі, утворюючи порожнину. На фінальному етапі у форму заливається розігріта скломаса.

Ознайомлення слухачів освітньої програми художнє скло з техніками тривимірного друку розпочинається в рамках дисципліни «комп'ютерне проєктування» з третього семестру. Після вивчення можливостей комп'ютерного проєктування студенти можуть застосовувати здобуті знання на практиці в рамках дисципліни «художнє скло» в межах завдань із проєктування анімалістичної пластики, скляних прикрас чи поєднання двох форм. Оскільки підготовка слухачів освітньої програми передбачає інтеграцію базових професійних освітніх компонент, тривимірне проєктування та друк може застосовуватися студентами також при виконанні завдань з дисципліни «скульптура». Отримані практичні навички можуть бути використані в перспективі навчання та подальшої індивідуальної мистецької діяльності.

У світовій студійній практиці застосування адитивних технологій поки не набуло широкої популярності з огляду на технологічні обмеження та доступність. Водночас у новітній історії студійного скла помітні декілька проєктів, де автори охоче інтегрують технології 3D друку в авторських творах. У 2018 р. Музей скла в Ебельтофті презентував концептуальний проєкт німецької мисткині Дж. Рітценгоф (Jenny Ritzenhoff) під назвою «Реконструкція». Дно продутого гутного об'єкта нерегулярної форми художниця піддавала шліфуванню, фіксує на папері відбиток у місці шліфу кожних знятих два міліметри. Наступним кроком відбитки були відскановані, змодельовані у тривимірний об'єкт висотою декілька міліметрів, який згодом надрукували на тривимірному принтері. З виконаних елементів знято гіпсові форми, в яких способом термічної обробки з використанням скляної кольорової крихти виготовлені фрагменти іншої композиції. До речі, при доступності технології друку склопорошками, цей метод значно оптимізував би подальше виконання, повністю досягнувши поставленої авторкою мети та бажаного візуального результату. У серії подібних проєктів, виконаних упродовж 2017-2020 рр., мисткиня розкрила складність не лише технологічного процесу виконання художніх об'єктів зі скла, а й додаткового використання сучасних адитивних технологій. Увесь цикл слугував переродженню первинного твору в цілком іншу за формою та змістом композицію, при цьому найважливіший акцент ставився на процесі, а не результаті [9].

Запровадження 3D-друку в художні практики роботи зі склом трансформує традиційні принципи формотворення, відкриваючи можливість створення об'єктів які формуються за логікою природних процесів і математичних моделей. Параметричний дизайн, алгоритмічне моделювання та методи цифрового морфогенезу забезпечують художнику новий інструментарій, де форма народжується не лише як результат інтуїтивної пластики, а як розвиток заданих правил, параметрів і взаємодій.

Ключовими елементами цієї нової формотворчої парадигми можуть стати біонічні структури, які наслідують закономірності росту рослин, руху флюїдів або мікроскопічних організмів; топологічні сітки, які задають складні каркасні структури, здатні витримувати деформації та створювати ефектні світлопроникні поверхні; ретикулярні поверхні, сформовані як варіації мінімальних поверхонь, що поєднують легкість структури й оптичну виразність; ростові моделі та фрактальні геометрії, що дозволяють створювати форми з потенційно нескінченним масштабуванням та повторюваністю модулів.

Застосування цих моделей породжує новий тип пластичності, принципово недосяжний у традиційних техніках термічного формування або ручному моделюванні форми. Адитивні технології дозволяють точно відтворювати складні формати, зокрема внутрішні порожнини, багатошарові структури, органічні контури та нерегулярні мереживні оболонки, які в умовах гарячого формування були

би неможливими або економічно необґрунтованими. Таким чином, 3D-друк стає не лише технічним засобом, а повноцінною художньою мовою, в якій морфогенетичні процеси – ріст, розгалуження, згущення, рекурсія й варіації параметрів – формують нову образну систему сучасного художнього скла.

Однією з найбільш упізнаних характеристик адитивних технологій у контексті художнього скла є шарова структура, що виникає під час поетапного нашарування матеріалу. На відміну від традиційної гутної техніки чи литва, де поверхня прагне до бездоганної однорідності, цифрові методи формотворення створюють фактуру, яка зчитується як свідчення технологічного процесу. Ця «цифрова фактура» перестає бути технічним недоліком або побічним ефектом і перетворюється на важливий елемент художнього висловлювання.

Естетика цифрової фактури поєднує в собі декілька візуальних і концептуальних вимірів:

- Техногенність – коли видима шаровість фіксує механічний аспект створення об'єкта, нагадуючи про машинний ритм, цифровий алгоритм і штучність процесу. Скло постає як результат діалогу людини з технологією, де машина лишає власний «почерк».

- Геометрична логіка. Адитивні структури часто мають впорядкований ритм, модульність і математичну повторюваність. Це створює специфічну орнаментальність, що виникає не з художньої інтуїції, а з точного прорахунку.

- Природна плинність розплаву. У техніках друку розплавленим склом шаровість взаємодіє з плинністю матеріалу: легкі деформації, мікроребра та хвилеподібні переходи на поверхні відтворюють природні процеси охолодження та гравітаційного стікання. Так виникає ефект «живої механіки», коли природне й штучне переплітаються.

У результаті формується новий код ідентичності сучасного художнього скла – код, який відображає гібридність матеріальності, де цифрова логіка поєднується з фізичною природою матеріалу. Ця фактура не маскується, а навпаки – підкреслюється, виводиться на перший план і виступає одним із ключових маркерів адитивної естетики.

Гібридні методи формоутворення, які поєднують традиційні ремісничі техніки з цифровими адитивними процесами, дедалі частіше з'являються в сучасній художній практиці, зокрема й студійному склі. Використання 3D-друку стає не самостійним кінцевим методом, а частиною комплексного творення об'єкта, де кожна технологія вносить унікальні властивості у форму, фактуру та світлову взаємодію матеріалу.

До можливих сфер застосування гібридних практик належать наступні техніки обробки художнього скла:

- гута: інтеграція елементів видутого скла з цифрово змодельованими формами дозволяє формувати об'єкти зі складними параметричними структурами;

- термічне формування (спікання, прогинання, проливання): застосування форм з використанням надрукованих шаблонів, у яких досягнуто якостей, недоступних для виконання вручну;

- застосування техніки холодної обробки можливе при модифікації та довершенні об'єктів, створених 3D-друком;

- лазерна мікрографіка та гравірування – цифрові технології дозволяють додавати на поверхню дрібні, детально пророблені орнаментальні та оптичні ефекти, що неможливо відтворити вручну, а також інтегрувати текстури або візуальні коди, що реагують на світло;

- інтерактивні світлові технології – інтеграція світлодіодів, оптичних елементів та фотонних систем дозволяє створювати об'єкти, які змінюють вигляд залежно від кута огляду, освітлення або взаємодії з глядачем.

Синтез цих методів формує новий художній простір, де поєднуються оптика, структура, світло та форма. Гібридні практики розширюють художню мову скла, дозволяють створювати інтерактивні інсталяції та експериментальні артформи, які одночасно залишаються індивідуальними і технічно високоякісними. Такий підхід підкреслює комплементарність традиційних і цифрових методів, де технологія не замінює ремесло, а слугує його еволюції, сприяючи розвитку нових естетичних кодів та формотворчих стратегій у сучасному скловиробництві.

Використання 3D-друку відкриває можливості для співпраці між художниками, інженерами, матеріалознавцями та програмістами. Такий підхід стимулює розвиток нових методологій проєктування та створення інтерактивних або функціональних об'єктів, міждисциплінарність і синтез знань. Адитивні технології дозволяють інтегрувати параметричне моделювання, генеративні алгоритми та AI у процес формоутворення. Це відкриває нові шляхи для експериментування з формою, структурою та поверхневою фактурою, розширюючи межі художньої свободи та творчого потенціалу. Таким чином, 3D-друк у художньому склі виступає не лише технологічним інструментом, а й платформою для розвитку нових естетичних стратегій, морфологічних досліджень та інноваційних художніх практик.

Проте слід згадати і обмеження щодо використання 3D-друку. Незважаючи на численні переваги, застосування адитивних технологій у сфері художнього скла має ряд обмежень, які впливають на технологічний та художній процес. Перш за все це пов'язано з технологічними складнощами. Процеси 3D-друку, особливо друку розплавленим склом, потребують високого рівня інженерної підготовки та контролю параметрів. Важливими є управління температурою, швидкістю подачі матеріалу, охолодженням та взаємодією шарів, що вимагає спеціалізованого обладнання та високої кваліфікації оператора.

Наступним викликом є висока собівартість, тривалість виробничого циклу, ризики деформації та внутрішніх напружень. Розміри робочої платформи принтера та параметри печі визначають максимальні розміри виробів. Крім того, через фізичні властивості скла кількість доступних кольорів обмежена, що може зменшувати художню варіативність. Використання високотемпературних печей, спеціалізованих принтерів та матеріалів робить процес виготовлення надзвичайно дорогим і у випадку виконання комерційних об'єктів – нерентабельним, тож адитивні методи складно масштабувати для промислового чи малотиражного виробництва.

Перспективи розвитку адитивного формоутворення художнього скла лежать на перетині матеріалознавства, цифрового моделювання та архітектурного дизайну. Поєднання цих напрямів відкриває нові можливості для художніх експериментів, гібридних практик та створення унікальних об'єктів мистецтва, недосяжних традиційними методами.

Висновки. Адитивні технології долучаються до ключових чинників трансформації художнього скла у XXI столітті. 3D-друк відкриває нові технологічні можливості, таким чином впливаючи на появу іншої естетики, формування відмінних від прийнятих художніх якостей. Водночас цифрові технології доповнюють методи декоративного мистецтва, утворюючи гібридну практику, де поєднуються ручна майстерність і алгоритмічна точність.

Попри всі обмеження та недосконалості 3D-друк залишається значущим інструментом для художніх експериментів, індивідуальних проєктів та інноваційних освітніх програм, відкриваючи нові горизонти для розвитку сучасного студійного скла. Актуальний стан адитивних технологій у сфері художнього скла демонструє їхній значний потенціал для трансформації як матеріальної, так і художньої складової. Основні напрями розвитку включають матеріалознавчі інновації, інтеграцію штучного інтелекту у процес моделювання та застосування у сфері архітектури та дизайну.

До найактуальніших викликів, що стоять перед групою забезпечення освітньої програми художнє скло Львівської національної академії мистецтв належить інтеграція цифрового контенту в програмне наповнення професійних дисциплін. Це відкриє нові можливості для слухачів програми, сприятиме розумінню ними нової естетики та запроваджувати актуальні технологічні стандарти у сфері мистецтва.

Список використаної літератури

1. Бокотей М. А. Студійне скло в Україні. Київ : ArtHuss, 2025. 256 с.
2. Бокотей М. Постстудійні тенденції у світовому художньому склі: роль інституційного впливу. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*, 2023. Вип. № 51. С. 24-32. DOI: 10.37131/2524-0943-2023-51-3
3. Чегусова З. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації: монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2023. 556 с.
4. Additive Manufacturing Technologies. 3D Printing, Rapid Prototyping, and Direct Digital Manufacturing / ed. by I. Gibson, D. Rosen, B. Stucker. New York : Springer, 2021. 650 p.
5. Bokotei M., Honcharuk O., Honcharuk V., Patyk R. International blown glass symposiums in Lviv: influence level in Ukrainian decorative art on the edge of centuries. *International Journal of Psychosocial Rehabilitation*. Vol. 24. Issue 8. 2020. P. 11367–11384. <https://doi.org/10.37200/ijpr/v24i8/pr281115>.
6. Bokotei M. Summarizing Six Decades of International Studio Movement: Future Directions of Contemporary Glass Art. *Зб. наук. пр. ЛОГОС*, 2021. <https://doi.org/10.36074/logos-14.05.2021.v. 2.48>.
7. Bokotei M. Conceptual Trends in Contemporary Glass Art: *Summarizing the Studio Movement*. *Грааль науки*, 2021. (4). P. 656-657. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.07.05.2021.123>
8. DG15: 40 Years of Contemporary Glass in Denmark: кат. вист. Glassmuseet Ebeltoft, 2015. 132 p.
9. Glassmuseet Ebeltoft : офіційна сторінка. URL: glassmuseet.dk/?lang=en (дата звернення: 22.11.2025).
10. Houksjaer N. Glassified. 25 Years with Contemporary Glass. Glassmuseet Ebeltoft, 2015. 166 p.
11. Jenny Ritzenhoff : офіційна сторінка. URL: <https://www.jenny-ritzenhoff.de> (дата звернення: 22.11.2025).
12. MIT Media Lab. G3DP Project Report. Cambridge : MIT Press, 2017. 54 p.
13. Mussi A. Contemporary Glass Art and Digital Fabrication. London : Bloomsbury, 2019. 224 p.
14. Oxman, N. Material Ecology. Cambridge : MIT Press, 2020. 312 p.
15. Young Glass : кат. вист. Glassmuseet Ebeltoft, 2017. 152 p.

References

1. Bokotei M. A. Studiine sklo v Ukraini. Kyiv : ArtHuss, 2025. 256 s.

2. Bokotei M. Poststudiini tendentsii u svitovomu khudozhnomu skli: rol instytutitsiinoho vplyvu. Visnyk Lviv. nats. akad. mystetstv, 2023. Vyp. № 51. S. 24-32. DOI: 10.37131/2524-0943-2023-51-3
3. Chehusova Z. Profesiine dekorativne mystetstvo Ukrainy doby hlobalizatsii: monohrafiia. Kyiv : IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, 2023. 556 s.
4. Additive Manufacturing Technologies. 3D Printing, Rapid Prototyping, and Direct Digital Manufacturing / ed. by I. Gibson, D. Rosen, B. Stucker. New York : Springer, 2021. 650 p.
5. Bokotei M., Honcharuk O., Honcharuk V., Patyk R. International blown glass symposiums in Lviv: influence level in Ukrainian decorative art on the edge of centuries. International Journal of Psychosocial Rehabilitation. Vol. 24. Issue 8. 2020. R. 11367–11384. <https://doi.org/10.37200/ijpr/v24i8/pr281115>.
6. Bokotei M. Summarizing Six Decades of International Studio Movement: Future Directions of Contemporary Glass Art. Zb. nauk. pr. ΛΟΗΟΣ, 2021. <https://doi.org/10.36074/logos-14.05.2021.v2.48>.
7. Bokotei M. Conceptual Trends in Contemporary Glass Art: Summarizing the Studio Movement. Hraal nauky, 2021. (4). R. 656-657. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.07.05.2021.123>
8. DG15: 40 Years of Contemporary Glass in Denmark: kat. vyst. Glassmuseet Ebeltoft, 2015. 132 p.
9. Glassmuseet Ebeltoft : ofitsiina storinka. URL: <https://glassmuseet.dk/?lang=en> (data zvernennia: 22.11.2025).
10. Houksjaer N. Glassified. 25 Years with Contemporary Glass. Glassmuseet Ebeltoft, 2015. 166 p.
11. Jenny Ritzenhoff : ofitsiina storinka. URL: <https://www.jenny-ritzenhoff.de> (data zvernennia: 22.11.2025).
12. MIT Media Lab. G3DP Project Report. Cambridge : MIT Press, 2017. 54 p.
13. Mussi A. Contemporary Glass Art and Digital Fabrication. London : Bloomsbury, 2019. 224 p.
14. Oxman, N. Material Ecology. Cambridge : MIT Press, 2020. 312 p.
15. Young Glass : kat. vyst. Glassmuseet Ebeltoft, 2017. 152 p.

UDC 666.1:004.94

INNOVATIVE METHODS OF GLASS ART FORMATION USING 3D PRINTING (based on the example of the Glass Art educational program at the Lviv National Academy of Arts)

Roksolana PATYK – PhD, Professor, Art Management Department, Lviv National Academy of Arts, Lviv

Mykhaylo BOKOTEY – PhD, Associate Professor, Correspondent Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Head of the Glass Art Department, Lviv National Academy of Arts, Lviv

Mykhaylo SHAFRAN – Glass Art Department, Lviv National Academy of Arts, Lviv

The article aims to conduct a comprehensive analysis of innovative methods of form creation using 3D printing technologies and their impact on the development of contemporary artistic practices, with particular reference to their use in the educational process at the Glass Art Department of the Lviv National Academy of Arts.

Research methods. The research methodology included a comparative analysis of traditional and digital shaping technologies, a review of scientific literature and patents, and a study of the practices of art schools, in particular, the Lviv National Academy of Arts, where 3D technologies are actively used in glass casting. In addition, an analysis of art objects created using additive technologies was conducted.

Results. The article explores modern innovative methods of glass art shaping using 3D printing technologies. It traces the transformation of traditional glassmaking techniques in interaction with additive approaches, which allow expanding the possibilities of the creative language of glass. It analyzes the technological processes for making glass art. objects with 3D printers: printing with molten glass, printing with glass powders, and using polymer-template technologies for subsequent casting. Examples of creative practices in which digital methods have become a tool for new aesthetics and morphogenesis are given. The prospects for the introduction of additive technologies into the field of glass art, and their influence on form creation, authorial freedom, and interaction with the material, are determined.

Novelty. The article systematizes, for the first time, three key methods of 3D glass printing: melt printing, powder printing, and polymer template casting. The concept of «digital texture» is proposed as a new artistic feature of morphogenesis resulting from additive layer deposition. The influence of algorithmic modeling and AI technologies on the transformation of the author's method is substantiated. A model of hybrid glass production combining craft and digital processes is defined.

The practical significance. The material can be integrated into educational programs on glass art, digital modeling, 3D technologies, and parametric design; the proposed approaches allow optimizing the production of original glass objects and small-volume products; theoretical recommendations can serve as a basis for the development of high-temperature 3D printers for glass; in the field of artistic practices, the research results expand the range of techniques for shaping and experimental work with the material.

Key words: glass art, 3D-printing, additive technologies, form shaping, design, computer modelling.



Стаття надійшла до редакції 5.05.2025
Отримано після доопрацювання 20.05.2025
Прийнято до друку 22.05.2025

РОЗПИСИ СКЛЕПІНЬ У ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА СТРОЇНСЬКОГО : КОМПОЗИЦІЙНІ ТИПИ ТА ТЕХНІКИ

Ярина ЛИСУН – здобувачка освітньо-наукового ступеня,
Львівської національної академії мистецтв, м. Львів
<https://orcid.org/0000-0002-5620-2889>
[https://doi.org/](https://doi.org/yarka.tut@gmail.com)
yarka.tut@gmail.com

Стаття присвячена формальному аналізу розписів Станіслава Строїнського, зокрема, аналізу композиції розписів шляхом визначення застосованих композиційних технік та відповідних до них композиційних типів. Польська дослідниця М. Вітвінська запропонувала класифікацію поліхромій, реалізованих на польських землях у XVIII ст. за трьома основними композиційними техніками: перша базується на умовності зображення (*quadro riportato*); друга – ілюзійно-імітаційна, заснована на квадратурі чи екстремальних ракурсах фігур, третя – панорамне зображення сцени (панорама склепіння). У даному дослідженні проаналізовано композицію розписів склепінь у низці об'єктів, оздоблених С. Строїнським. У результаті аналізу виявлено, що художник використовує усі композиційні техніки та їх компромісні варіанти, часто поєднуючи їх в одному творі. Дані композиційні техніки належать до «відкритого» та «закритого» композиційного типу, що свідчить про «композиційну еkleктичність» розписів львівського художника. Такий підхід є звичним явищем при композиційній організації розписів серед художників Речі Посполитої, зокрема у Східній Галичині у другій половині XVIII ст.

Ключові слова: стінопис, композиційний тип, композиційна техніка, «панорама», ілюзійнізм, *quadro riportato*, панорама.

Постановка проблеми. Як відомо, проблематика творчості художника Станіслава Строїнського, який представляв традиції європейського барокового стінопису на південно-східних землях Речі Посполитої у другій пол. XVIII ст., в українській та закордонній мистецтвознавчій історіографії здебільшого висвітлена з точки зору її художньо-стильових особливостей. Хоча, враховуючи нові дані сучасних досліджень щодо джерельної бази для творчості художників Речі Посполитої у XVIII ст. також потребує додаткового перегляду. Існує чимало досліджень, присвячених вивченню формальних ознак зразків європейської поліхромії, зокрема проблемам їх композиційної побудови. Через брак наукових досліджень, особливо в українській історіографії щодо формальних особливостей розписів С. Строїнського актуальним буде проведення аналізу композиції розписів, реалізованих ним у низці храмів Сх. Галичини у др. пол. XVIII ст.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Під час вивчення джерел, що стосуються творчості С. Строїнського, виявлено, що в сучасній українській мистецтвознавчій історіографії відсутні дослідження, які б розкривали проблему композиційної побудови розписів Станіслава Строїнського. Крайньою працею, в якій дотично розкривається проблема композиційної побудови творів С. Строїнського, є дослідження М. Левицької [1]. Дослідниця в контексті розкриття проблеми «культурного трансферу» у мистецтві Східної Галичини другої половини XVIII ст., відводить активну роль місцевим митцям, зокрема й С. Строїнському, у визначенні і створенні візуальної програми для своїх творів у контексті надходження нових тенденцій з мистецьких центрів Європи.

З огляду на відсутність сучасних наукових досліджень в українській історіографії, які б висвітлювали проблему композиційної побудови розписів С. Строїнського, метою даної розвідки є наступне: за допомогою формального аналізу розписів визначити композиційні типи та техніки у розписах художника.

Виклад основного матеріалу дослідження. У європейському мистецтві XVII-XVIII ст. стінопис став одним із найпопулярніших компонентів оздоблення інтер'єрів храмів та світських будівель і досяг значних висот у розвитку й застосуванні зображальних засобів та прийомів. Простір був важливою складовою, що відігравав помітну роль у змістовій та візуальній програмі твору [3; 251].

У зв'язку з таким трактуванням простору, у творі сформувались дві тенденції в мистецтві настінного живопису: ілюзійно-імітаційна та декоративна. Відповідно до цього продовжували розвиватись основні композиційні підходи при створенні настінних розписів, які за способом взаємодії візуального простору з архітектурним, поділялись на «закритий» та «відкритий» композиційні типи (не виключаючи, звичайно, компромісних варіантів зі сторони обох композиційних типів) [6; 659].

«Закритий» композиційний тип вказує на важливість архітектурної конструкції. Він передбачає обмеження або навіть усунення глибини, застосовуючи перспективу, яка не дуже підходить для вертикального бачення та огляду. Тобто, зазвичай, це використання перспективи з горизонтальною проекцією, притаманною для творів станкового живопису. Такий підхід притаманний візантійському мистецтву, мистецтву середньовічного Заходу, частково античному мистецтву, маньєризму, класицизму і неокласицизму. Натомість, «відкритий» композиційний тип – навпаки, має на меті змусити забути про матеріальну опору, розширити вигаданий простір картини – як правило, небесний – завдяки перспективі, розрахованій на глядача, який дивиться над собою, тобто перспективі з вертикальною проекцією. Такий композиційний тип бере початок з античних часів, підхоплений епохою Відродження і одержав свій триумф в епоху Бароко.

Варто зазначити, що в межах традицій ілюзійністичного живопису, існував компромісний підхід – *di soffitto o volta* «а finestra» («віконне» склепіння). При більш декоративному звучанні загалом він виконував такі ж програмні завдання, що й «відкритий» композиційний тип, проте передбачав фрагментацію зображення при узгодженій між фрагментами перспективі – «коли небо з'являється в отворах крізь декор, що не має глибини» [6; 660]. Такий композиційний підхід часто представляв поліхромії пізнього бароко та рококо.

Традиції розвитку «відкритого» композиційного типу поліхромії генетично пов'язані з творчістю Антоніо Аллегрі да Корреджо, чия поліхромія в куполі собору в Пармі (1526-1530 рр.) є рефлексією на ілюзійністичні досягнення Андреа Мантеньї. Розписи останнього в оздобленні Камери дельї Спосі в замку Гонзага Кастелло ді Корте в Мантуї (1465-1474 рр.) започаткували нову еру в історії монументального стінопису. Тут вперше послідовно реалізується концепція, спрямована на використання новітніх досягнень перспективи та світлотіні для створення настінної поліхромії, яка б натякала на реальний простір, наповнений фігурами ангелів і святих [5; 113].

Посередником у перенесенні північноіталійського ілюзійнізму до Риму був Джованні Ланфранко, уродженець Парми і прямий свідок творчості Корреджо, творець фресок в церкві Сант-Андреа-делла-Валле (1624-1625 рр.), а також кілька болонських художників, таких як брати Карраччі, Гвідо Рені та ін. Згадані вище художники заклали основи для майбутнього розвитку римської школи стінопису, представниками якої в майбутньому стануть П'єтро да Кортоні, і, особливо, Джованні Баттіста Галлі, відомий як Бачіччо, Останній був автором поліхромій єзуїтської церкви Іль Джезу (1667-1682 рр.), у яких він розширив рамки перших ілюзійністичних зображень, зазвичай обмежених оздобленням куполів, на все церковне склепіння, створивши величну сцену «Триумф Імені Ісуса» [5; 114].

Також серед художників-ілюзійністів, які в інтер'єрах багатьох римських церков популяризували роботи попередніх майстрів у багатьох варіаціях, стали Джованні Одацці та Лодовіко Маццанті. Проте, римська школа стінопису другої пол. XVII ст. досягла своєї кульмінації в розписах відомого художника-єзуїта Андреа Поццо. Розписи в церкві Сан-Ігнаціо (1685-1694 рр.) були найвищим триумфом архітектурних ідей у сфері ілюзійністичної настінної поліхромії. Нововведенням тут слугує значне збагачення візуального враження шляхом застосування у композиції псевдо архітектурного стафажу, що органічно зростає з реальної архітектурної основи, як її природне продовження. Попередниками Поццо у використанні ілюзійністичних архітектурних елементів були Пелегріно Тібальді у Палаццо Поджі (1552-1555 рр.) у Болоньї та Джованні Франческо Гверчіно на віллі Людовізі в Римі (1621-1623 рр.) [5; 114-115].

Джованні Баттіста Тьєполо найкраще представляє ілюзійністичний живописний підхід у період розквіту італійського рококо, а точніше, венеційського рококо. Він завершує розвиток ілюзійністичного настінного живопису італійської школи. Він не є новатором у своїй творчості. У своїх церковних поліхроміях Тьєполо ніколи не виходив за межі традиційних рамок північноіталійських візіонерських зображень у дусі Корреджо. Високого рівня досягла його технічна майстерність у створенні перспективних зображень та його композиційній винахідливості в розташуванні мас. Тьєполо легко та вільно створює свої фігури на широкому тлі яскраво освітлених поверхонь, уникаючи будь-якого перебільшення анатомічної побудови фігур, жестикуляції рук чи хаосу скупчених груп. Від своїх попередників, Тінторетто, Паоло Веронезе та П'яцетти, він успадкував вишукану колористичну культуру та любов до фантастичної пишноти та передачі матеріальності в зображеннях, поєднуючи з майстерністю оптичного бачення, з грацією та вишуканою елегантністю форми. Тьєполо насолоджувався контрастами та гротескністю, а також віртуозними технічними трюками, досягаючи найсміливіших перспективних ракурсів у зображенні людських фігур, розташованих у повітряному просторі, що з повнотою відображено в церквах Скальці (1737-1739 рр.), Джезуаті (1743-1745 рр.), та П'єти (1754-1755 рр.).

Над розвитком «закритого» композиційного типу, що відповідав класицистичним стилевим тенденціям, працювали Гвідо Рені, Доменіко Зампієрі, званий Доменікіно, Франческо Альбані та ін. На поч. XVII ст. усі ці художники працювали в Римі, де в другому десятилітті вони значною мірою

домінували у сфері монументального живопису, створивши чималу кількість сакральних і світських фрескових оздоблень [7; 44]. На межі XVII-XVIII ст. ці тенденції розвивались під впливом реформаторських прагнень Карла Маратти. Варто зауважити, що в той період класицизм в Італії носив своєрідний, бароковий характер (т. зв. бароковий класицизм або ж «римський варіант» класицизму). В творах того часу часто зустрічаються компромісні рішення, пов'язані з традиціями ілюзійністичного живопису (коса проекція перспективи, організація композиції по S-подібній осі, тощо). З класицистичних рис тут присутня рівновага в розподілі мас, ретельне моделювання фігур, значно заспокоєна динаміка жестів та тонкий настрій меланхолії, що різко контрастує з містичною екзальтацією численних фігур ангелів та святих, яких зображали послідовники Галлі та Поццо. Художники цієї епохи відмовились від різких ракурсів у візійних сценах, виключили усі архітектурні мотиви, які донедавна відігравали таку значну роль у римських церковних поліхроміях. Таким чином, на відміну від мистецтва головних представників ілюзійністичного італійського стінопису у період свого розквіту вони представляли собою рух із виразно декоративною спрямованістю, що повертався до міцних традицій монументального стилю ватиканських лоджій та строф, а також до спадщини болонських еклектиків, що діяли в Римі, які прагнули підкреслити орнаментальну цінність малюнка та створити гармонійні цілісності, сповнені вишуканої простоти та витонченості. Цей напрям «поміркованого» класицистичного бароко (або ж барокового класицизму) надавало більше значення гармонійному розподілу тіл і пустот, ніж глибині та руху [5; 660].

До цієї групи художників належить учень Маратти, Джачінто Каландруччі (розписи в церкві Санта-Марія-дель-Орто в Римі (1706 р.)), Джузеппе Чіарі (розписи в церкві Святого Климента в Римі, тут вже відчутні майбутні тенденції рококо (1714 р.)), Джованні Пароді (розписи в церкві Святого П'єтро-ін-Вінколі), Себастьяно Конка (розписи в церкві Санта-Цецилія в Римі, сцена «Апофеоз Святої Цецилії» (1725 р.)). Останній став згодом найвидатнішим представником римського рококо [4; 114-115].

Польська дослідниця М. Вітвінська, як уже згадувалося, запропонувала класифікацію поліхромій, реалізованих на польських землях у XVIII ст. за трьома основними композиційними техніками: перша базується на певній умовності зображення (*quadro riportato*); друга – ілюзійністична техніка заснована на квадратурі та екстремальних ракурсах фігур, третя – панорамне зображення сцени («панорама склепіння») [10; 185]. Дана класифікація стосується проблеми композиційної побудови поліхромій, а також способу трактування простору у них і є релевантною до проблеми «закритого» та «відкритого» композиційного типів поліхромій. Підходи «*quadro riportato*» та «панорама», що не передбачають створення додаткового простору, відповідають «закритому» композиційному типу, «ілюзійністична техніка» відповідає «відкритому» композиційному типу (водночас не слід забувати і про їх компромісні варіанти, які можуть відповідати тому чи іншому композиційному типу) [10; 186]. Важливо підкреслити, що відповідність указаних підходів, зазвичай, є актуальною при аналізі розписів на склепіннях, і тільки в окремих випадках – при аналізі розписів на вертикальних поверхнях стін.

Композиційна техніка «*quadro riportato*» передбачає одне або декілька зображень, обрамлених стюковими рамами (справжніми чи живописно-імітованими), розташування яких часом створює так звану систему кадрів. Будується при використанні художньої перспективи, автономної від існуючого архітектурного простору, з горизонтальною проекцією, притаманною для творів станкового живопису. Ілюзійністична композиційна техніка також передбачає застосування художньої перспективи (лінійної та повітряної). Лінійна перспектива як правило застосовується у вертикальній проекції з центральною (на перпендикулярній композиційній осі) чи зі зміщеною (видимою чи прихованою) точкою сходу (на косій композиційній осі). Відповідно до цього, сформувались такі перспективні техніки як: анаморфоза, ракурс, «*di sotto in su*», «*chiaroscuro*» та «*tenebrise*», кутова (т. зв. «театральна») перспектива. Композиційна техніка «панорама» застосовується на склепінні храму і заснована на іншому використанні перспективи, ніж у згаданих вище типах. Автор терміну – Герман Бауер [2; 52]. Така техніка відкидає цілісну перспективну концепцію при побудові композиції, де зображення зазвичай підпорядковані багатьом неузгодженим між собою перспективним проекціям. За визначенням М. Вітвінської, слідом за Г. Бауером при панорамній організації живописного твору на склепінні, зазвичай, відкинута залишається центральна, оптична точка. Така техніка виконує швидше програму «закритого» композиційного типу, оскільки не покликана стирати межі між існуючим та вигаданим простором, а несе швидше декоративний характер. Правильно орієнтоване ціле можна сприймати з будь-якої точки, за умови, що глядач розташований в безпосередній близькості від панорамної картини. Для огляду такої композиції здалеку людина повинна постійно змінювати своє положення. Основна характерна ознака – фігури розташовані «ногами» вздовж лінії основи склепіння або рами, що оточує композицію [10; 188].

Водночас, як уже згадувалось вище, при оздобленні склепіння, існував компромісний – ілюзійністичний варіант «*quadro riportato*», пов'язаний з тенденціями стилю рококо в європейському мистецтві. Перспектива при адаптованому «*quadro riportato*» або *di soffitto o volta* «*a finestra*» (т. зв.

«віконне» склепіння) також є автономною від архітектурного простору, проте зі зміщеною або прихованою точкою сходу перспективних ліній, і будувалася на діагональній, зигзагоподібній або ж S-подібній лінії. Особливого розвитку в контексті європейського мистецтва, такий композиційний тип одержав у творчості вже згаданого Джованні Батіста Тьєполо, який згодом здійснив великий вплив на способи поліхромних реалізацій у храмах Центрально-Східної Європи [6; 661].

Підхід формального аналізу стінопису за композиційними типами, запропонований М.Вітвінською, дозволяє проаналізувати розписи склепінь С.Строїнського – одного з найбільш продуктивних львівських майстрів монументального живопису у другій половині XVIII ст., який представляв традиції європейського барокового стінопису на південно-східних землях Речі Посполитої [9; 539].

За роки творчої діяльності С. Строїнський разом зі своїми учнями оздобив понад дев'ятнадцять об'єктів на території тодішнього Руського Воєводства та поза його межами [7; 253]. Художник працював під постійним меценатством архієпископа Вацлава Сераковського, на замовлення якого, зокрема, виконав у 1760 р. поліхромію в приміщеннях палацу Архієпископів, що на площі Ринок, 9 у Львові [4; 37].

Власне, аналіз розписів склепінь С. Строїнського у низці об'єктів, за підходом М. Вітвінської допоможе визначити основні композиційні техніки та відповідні їм композиційні типи, притаманні для творчості львівського майстра.

На склепінні каплиці св. Причастя (каплиці Дрогойовських) при Катедральному костелі в Перемишлі (1744-1750 рр.) зображено квадратуру та фігури з використанням перспективи «*di sotto in su*» з центральною точкою сходу в стилі мистецтва Корреджо. Це відповідає ілюзійно-імітаційній композиційній техніці.

Склепіння костелу отців Бернардинів в Лежайську (1757-1758 рр.) поділене на декілька сцен: «Коронування Божої Матері», «Апофеоз Божої Матері та св. Івана Дунса Шкота» та «Слава Божему Провидінню» (виконали майстри Клосовський та Войтановський (1750-1752 рр.) при співпраці зі С. Строїнським). Сцени обрамлені декоративною рамою. Для фігуративної частини та квадратури застосована перспектива «*di sotto in su*» зі зміщеними та прихованими точками сходу. Перспектива автономна, не залежна від архітектурного середовища. Також спостерігається достатньо чітке світлотіньове моделювання форм. Розподіл мас у сценах тяжіє до рівноваги (що відповідає тенденціям класицистичного італійського бароко). Навколо візійних сцен розташовано ілюзійно-імітаційні отвори із зображенням святих у традиціях мистецтва А. Мантеньї, з використанням перспективи «*di sotto in su*». Цей підхід відповідає композиційній техніці ілюзійно-імітаційного «*quadro riportato*» або *di soffitto o volta* «*a finestra*» (т. зв. «віконне» склепіння). В розписах костелу отців Бернардинців у Христинополі (1756-1759 рр.) сцена «Благовіщення» на склепінні вівтарної частини храму обрамлена масивною псевдо-архітектурною рамою, зображення побудоване за автономною від існуючого архітектурного середовища перспективою. Для фігуративної частини та для квадратури, що служить архітектурним стафажем для сцени, художник застосував перспективу *di sotto in su* зі зміщеною точкою сходу, тобто із застосуванням косої композиційної осі відносно площини підлоги. Розподіл мас художник організував на S-подібній осі. Візійна сцена оточена масивними архітектурними елементами з декором, притаманним для пізньобарокової болонської традиції. Такий підхід відповідає ілюзійно-імітаційній композиційній техніці.

У розписах костелу сестер Кларисок (1760 р.) у Львові сцени склепіння «Поклоніння Агніцю», «Поклоніння мученикам і сповідникам» та третя частина загальної композиції об'єднані та обрамлені рамою особливої конфігурації, продиктованої архітектонікою будівлі храму. У центральній композиції «Поклоніння Агніцю» використано перспективу *di sotto in su*, із застосуванням центральної точки сходу, тобто з використанням перпендикулярної композиційної осі. У двох інших композиціях також використано перспективу *di sotto in su*, тільки зі зміщеною точкою сходу, тобто з використанням косих композиційних осей у бік центрального зображення, відповідно. У нижній частині сцени «Поклоніння мученикам і сповідникам» зображення організоване за декількома точками сходу перспективних ліній. У бічних сценах художник не використовує квадратури, що скеровує до традицій венеційського пізньобарокового мистецтва. На вітрилах куполу, навколо сцен зображені архітектурні елементи з квітковими вазонами, типовими для болонського пізнього бароко, цей мотив неодноразово використовує у своїх розписах Строїнський та його учні. Сцена «Вознесіння Пресвятої Діви Марії» на склепінні вівтарної частини оточена стриманою декоративною рамою. Сцена також побудована без застосування квадратури, з застосуванням до фігур перспективи *di sotto in su*, але зі зміщеною точкою сходу, тобто з використанням скісної композиційної осі. Розподіл мас у композиції художник здійснив по S-подібній осі. Строїнський залишає у склепінних сценах достатньо багато простору неба, що надає сценам легкості та повітряності. Такий підхід до організації зображення відповідає ілюзійно-імітаційній композиційній техніці та техніці «панорама».

Тоді як у розписах вівтарної частини костелу отців Домініканців в Підкамені (1766 р.) (частково збережені) у сцені на склепінні «Вознесіння Пресвятої Діви Марії» розподіл

композиційних мас зрівноважений, що скеровує нас до традицій італійського класицистичного бароко. Фігури тут зображені за допомогою перспективи *di sotto in su*. Візійна сцена зображена без застосування квадратури, що скеровує нас до традицій венеційської школи стінопису. Сцену оточують доволі стримані в декорі архітектурні елементи. У даній композиції використана обмежена кількість фігур і широко представлений небесний простір, що надає композиції повітряності та легкості, натякаючи на стильові тенденції італійського рококо. Що стосується нижньої частини сцени на склепінні, то зображення організоване за декількома точками сходу. Такий підхід до організації зображення відповідає ілюзійністичній композиційній техніці «панорама».

У розписах у Латинській Катедрі у Львові (1770-1775 рр.) на склепінні головної нави С. Строїнський використовує квадратуру у перспективі *di sotto in su*, із застосуванням зміщеної точки сходу, тобто з використанням косої композиційної осі. Деякі фігури також підпорядковані перспективі *di sotto in su*, із застосуванням зміщеної точки сходу, інші ж фігури та мотиви пейзажу підпорядковані своїй індивідуальній проекції і розташовані по периметру вздовж рами усієї сцени. Зображення трьох сцен фланковані орнаментально оздобленими готичними ребрами, та декоровані архітектурними мотивами, що не порушує композиційної цілісності сцен на склепіннях. Щодо склепіння на хорах, то про цілісну перспективну концепцію побудови тут не йдеться, оскільки зображення підпорядковані багатьом неузгодженим між собою проекціям. У купольних поліхромних композиціях каплиць Пресвятого Таїнства (каплиця Вишневецьких) та Розп'ятого Христа використаний підхід, що відповідає мистецтву Корреджо, з його активним застосуванням перспективи *di sotto in su* для фігур, які розташовані по центричних композиційних колах. Такий підхід в організації зображення відповідає ілюзійністичній композиційній техніці та техніці «панорама».

Щодо розписів у костелі отців Францисканців у Перемишлі (1773-1777 рр.), то склепіння ритмічно поділене на систему кадрів та прясел між ними, що є доволі поширеним підходом в композиційній організації поліхромних склепінь у центральноєвропейських храмах XVIII ст. Зображені сцени на головній наві оточені рамами. Для їх побудови використана перспектива з вертикальною проекцією, тобто *di sotto in su*, але зі зміщеною точкою сходу, відповідно побудовані по косій композиційній осі. Аналогічний підхід застосовано при зображенні сцени «Благовіщення» на склепінні вівтарної частини храму. Щодо зображення на склепінні нави у першому пряслі від вівтарної частини, то тут також застосовано перспективу з вертикальною проекцією, тобто перспективу *di sotto in su*, проте з центральною точкою сходу, тобто сцена побудована практично на перпендикулярній композиційній осі. Ілюзійністичну композиційну техніку було застосовано також у сценах «Францисканські мученики з Сеути», на склепінні другого прясла західної нави (вик. Юзеф Рибкевич, Антоній Вінярський (Вінявський)); «Францисканські мученики серед інших мучеників, що поклоняються Оку Провидіння», на склепінні першого прясла, західної бічної нави (вик. Юзеф Рибкевич, Антоній Вінярський (Вінявський)). Такий підхід до організації зображення відповідає ілюзійністичній композиційній техніці

У розписах парафіяльного костелу святих Станіслава та Христофора в с. Гусаків (1777-1778 рр. при реалізації сцени «Настанова Болеслава Хороброго від св. Станіслава Єпископа» на склепінні у вівтарній частині храму застосована перспектива з вертикальною проекцією при незначному скороченні зображення з прихованою точкою сходу. Також застосована квадратура як архітектурний стафаж до зображуваної сцени. Зображення оточене декоративною живописною рамою. Такий підхід до організації зображення відповідає ілюзійністичному варіанту «*quadro riportato*», по-іншому, *di soffitto o volta* «а finestra» (т. зв. «віконному» склепінню). У розписах на склепінні нави, то тут розподіл мас зрівноважений, що натякає на класицистичні барокові тенденції. Кількість фігур тут незначна, а велика площа зображення небесного простору надає сцені повітряності та легкості, що скеровує нас до традицій мистецтва рококо. Сцена організована без застосування квадратури, зображення фігур побудоване за допомогою перспективи *di sotto in su*, але зі зміщеною точкою сходу, відповідно побудована по косій композиційній осі. Такий підхід до організації зображення відповідає ілюзійністичній композиційній техніці.

Розписи в костелі отців Домініканців в Тернополі (1778 р). При реалізації сцени «Прославляння Святої Трійці» на склепінні вівтарної частини храму художник організував розподіл мас по S-подібній композиційній осі. Використані елементи квадратури не відіграють домінуючої ролі у композиції сцени, художник використав їх у незначній кількості. Композиція сцени також не є перенасичена кількістю фігур, що надає розписам повітряності та легкості. Простір неба виконує тут важливу композиційну роль. Для побудови квадратури та фігур Строїнський застосував перспективу *di sotto in su*, але зі зміщеною точкою сходу. Перспектива даного розпису є автономною від існуючого архітектурного простору храму. Натомість, перспектива розписів склепіння головної нави храму є узгоджена з існуючим архітектурним простором, склепіння нави вкрите квадратурними зображеннями, що візуально покликані збільшити простір храму. При побудові псевдо-куполу, скеровуючи нас до

традицій мистецтва А. Поццо, Строїнський використав перспективну техніку «анаморфозу», що забезпечує правильне сприйняття зображення куполу з певної точки зору. Також на склепінні бачимо використані квадратурні елементи, зображені у перспективі *di sotto in su*, проте з центральною точкою сходу, тобто побудовані на перпендикулярній композиційній осі відносно підлоги приміщення. Такий підхід до організації зображення відповідає ілюзійній композиційній техніці.

У розписах у парафіяльного костелу в с. Лопатин (1782 р.) при реалізації сцени «Благовіщення» у вівтарній частині храму художник зображає квадратуру та фігуративні партії за допомогою перспективи *di sotto in su*, але зі зміщеною точкою сходу, відповідно будує зображення по косій композиційній осі відносно площини підлоги. Сцена має доволі стримане обрамлення архітектурними та декоративними елементами, притаманними традиціям пізнього бароко болонської школи живопису. Зі схожим підходом, але практично без застосування квадратури, підійшов художник до зображення сцени «Вознесіння Пречистої Діви Марії» на склепінні храму. В нижній частині сцени при організації зображення застосовується декілька точок сходу перспективи. При зображенні псевдокуполу на склепінні в місці перетину трансепту та головної нави застосовано перспективу *di sotto in su*, проте з центральною точкою сходу, тобто побудований на перпендикулярній композиційній осі відносно підлоги приміщення. Такий підхід до організації зображення відповідає ілюзійній композиційній техніці та техніці «панорама».

Розписи в палацовій каплиці в Крисовичах (до 1780-х рр.) (частково збережені) на склепінні вирішив у традиціях центрально-європейського ілюзійного рококо: практично без архітектурних мотивів (за винятком балюстради, що оточує все склепіння каплиці), з багатофігурною, проте з наповненою повітряним простором композицією. Для зображення фігур Строїнський застосував перспективу *di sotto in su* з центральною точкою сходу, тобто розписи побудовані на перпендикулярній композиційній осі, що в принципі, передбачає архітектоніку приміщення каплиці. Такий підхід до організації зображення відповідає ілюзійній композиційній техніці.

У розписах костелу сестер Бенедиктинок у Перемишлі (на Засянні) (1785-ті рр.) при організації на склепінні сцени «Вознесіння Пречистої Діви Марії» художник здійснив розподіл фігур за S-подібною композиційною лінією, проте з певним зрівноваженням мас. Квадратури у композиції не застосовано. Великий акцент у композиції надається вільному простору, тому композиція відзначається легкістю та повітряністю. При побудові фігур С. Строїнський застосував перспективу *di sotto in su*, але зі зміщеною точкою сходу, відповідно побудова зображення організована по косій композиційній осі відносно площини підлоги. Зображення, розміщене у рамі, оточене декоративно стриманими архітектурними елементами. Такий підхід відповідає ілюзійній композиційній техніці. Для зображення сцени «Чотири сторони світу», розміщеній на склепінні вівтарної частини храму художник використав перспективу *di sotto in su* зі зміщеною точкою сходу. Перспектива цієї сцени, як і головної сцени «Вознесіння Пречистої Діви Марії» є автономною відносно існуючого архітектурного простору храму. Сцена оточена декоративною живописною рамою. Дане зображення відповідає компромісному, ілюзійному варіанту композиційної техніки «quadro riportato».

Висновки. Отже, за результатами формального аналізу розписів склепін С. Строїнського бачимо, що художник використовує ілюзійну композиційну техніку, техніку «панорама», а також компромісний, ілюзійний варіант «quadro riportato» або *di soffitto o volta* («а finestra») (т. зв. «віконне» склепіння), часто застосовуючи декілька композиційних технік в одній сцені. Враховуючи те, що кожна з даних технік відповідає «відкритому» чи «закритому» композиційному типу, можемо констатувати факт певної «композиційної еклектичності» розписів львівського художника. Творчість С. Строїнського не була винятком в контексті формування традицій стінопису Сх. Галичини у др. пол. XVIII ст. Місцеві майстри часто поєднували в роботах декілька підходів при організації зображень на склепіннях храмів, внаслідок чого композиційна цілісність цих зображень становила своєрідний «конгломерат спорідненостей» [10; 186].

Список використаної літератури

1. Левицька М. К. Теорія культурного трансферу у мистецтвознавчих дослідженнях: можливості для аналізу творчої біографії. *Народознавчі зошити*. 2019. № 6 (150). С. 1598–1605. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2019.06.1598>.
2. Bauer H. Der Himmel im Rococo. Das Fresko im deutschen Kirchenraum des 18. Jahrhunderts. Regensburg : Pustet, 1965. 127 s.
3. Drozdowicz P. Image spaces. Digital visual media in the context of baroque mural painting in architecture. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*. 2021. Т. 29, № 38. С. 249–254. DOI: <https://doi.org/10.14746/i.2021.38.15>.
4. Dworzak A. Pałac arcybiskupów lwowskich przy Rynku we Lwowie w czasach Wacława Hieronima Sierakowskiego. *Roczniki Humanistyczne*. 2023. Vol. 71, iss. 4 : Sztuka dworska. С. 33–66. DOI: <https://www.doi.org/10.18290/rh23714.2>.

5. Hornung Z. Stanisław Stroiński 1719–1802. Zarys monograficzny ze szczególnym uwzględnieniem działalności artysty na polu malarstwa ściennego. *Prace sekcji historii i sztuki i kultury Tow. Nauk. we Lwowie*. Lwów : Nakładem Tow. Naukowego, 1935. T. 2, Zesz. 5. 158 s.
6. Laclotte M., Cuzin J.-P. Plafonds et voûtes. *Dictionnaire de la peinture*. Paris : Larousse, 2003. S. 659–663. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005093/f660.item.r> (дата звернення: 20.04.2022).
7. Mańkowski T. Giuseppe Carlo Pedretti i jego polski uczeń. *Biuletyn Historii Sztuki*. Warszawa, 1954. R. XVI, № 2. S. 251–257.
8. Ostrowski J. K. Sztuka włoska XVII i pierwszej połowy XVIII wieku. *Sztuka świata*. Warszawa : Arkady, 1994. T. 7. S. 15–59. DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008093>.
9. Rastawiecki E. Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających : w 3 t. T. 3. Warszawa : Orgelbrand, 1857. 536 s.
10. Witwińska M. Topografia i kierunki malarstwa ściennego w Polsce około połowy XVIII wieku. *Biuletyn Historii Sztuki*. 1981. T. 43. № 2. S. 180–202.

References

1. Levytska M. K. Teoriia kulturnoho transferu u mystetstvovnavchykh doslidzhenniakh: mozhlyvosti dlia analizu tvorchoi biohrafii. *Narodoznawchi zoshyty*. 2019. № 6 (150). S. 1598–1605. DOI: doi.org/10.15407/nz2019.06.1598.
2. Bauer H. Der Himmel im Rococo. Das Fresko im deutschen Kirchenraum des 18. Jahrhunderts. Regensburg : Pustet, 1965. 127 s.
3. Drozdowicz P. Image spaces. Digital visual media in the context of baroque mural painting in architecture. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*. 2021. T. 29, № 38. S. 249–254. DOI: <https://doi.org/10.14746/i.2021.38.15>.
4. Dworzak A. Pałac arcybiskupów lwowskich przy Rynku we Lwowie w czasach Wacława Hieronima Sierakowskiego. *Roczniki Humanistyczne*. 2023. Vol. 71, iss. 4 : Sztuka dworska. S. 33–66. DOI: <https://www.doi.org/10.18290/rh23714.2>.
5. Hornung Z. Stanisław Stroiński 1719–1802. Zarys monograficzny ze szczególnym uwzględnieniem działalności artysty na polu malarstwa ściennego. *Prace sekcji historii i sztuki i kultury Tow. Nauk. we Lwowie*. Lwów : Nakładem Tow. Naukowego, 1935. T. 2, Zesz. 5. 158 s.
6. Laclotte M., Cuzin J.-P. Plafonds et voûtes. *Dictionnaire de la peinture*. Paris : Larousse, 2003. S. 659–663. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005093/f660.item.r> (access date: 20.04.2022).
7. Mańkowski T. Giuseppe Carlo Pedretti i jego polski uczeń. *Biuletyn Historii Sztuki*. Warszawa, 1954. R. XVI, № 2. S. 251–257.
8. Ostrowski J. K. Sztuka włoska XVII i pierwszej połowy XVIII wieku. *Sztuka świata*. Warszawa : Arkady, 1994. T. 7. S. 15–59. DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008093>.
9. Rastawiecki E. Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających : w 3 t. T. 3. Warszawa : Orgelbrand, 1857. 536 s.
10. Witwińska M. Topografia i kierunki malarstwa ściennego w Polsce około połowy XVIII wieku. *Biuletyn Historii Sztuki*. 1981. T. 43. № 2. S. 180–202.

UDC 7.021.333(437.4) «18»

VAULT PAINTINGS IN THE WORKS OF STANISLAV STROINSKY: COMPOSITIONAL TYPES AND TECHNIQUES

Yaryna LYSUN – applicant of Lviv National Academy of Arts, Lviv

The purpose of the study Using formal analysis of the paintings of S. Stroinsky, whose work developed in the context of the traditions of European Baroque mural painting of the 17th–18th centuries, determine the compositional types and techniques used by the artist in painting the vaults of a number of churches in Eastern Galicia in the second half of the 18th century.

Research methodology. This study is based on art history methods of formal, stylistic and comparative analysis, as well as general scientific methods of analysis and synthesis.

Results of the research. The results of this analysis will allow future in-depth research into the origins and evolution of the artist's style in the context of 17th–18th century European art traditions, by comparing the results of this study with the results of a formal analysis of the composition of European art samples from the same period.

The scientific novelty of the study. Since Ukrainian and foreign historiography mostly covers Stanislaw Stroinsky's work from the perspective of its artistic and stylistic features, it would be relevant to conduct a formal analysis, in particular, an analysis of the composition of the paintings created by the artist in a number of churches in Eastern Galicia in the second half of the 18th century.

Practical meaning. These results can be used in further research into Stanislaw Stroinsky's works. The research can also be used as lecture material, which will expand the factual basis for teaching art disciplines in art institutions.

Key words: mural, compositional type, compositional technique, «panorama», illusionism, quadro riportato, panorama.

Стаття надійшла до редакції 28.04.2025
Отримано після доопрацювання 12.05.2025
Прийнято до друку 20.05.2025

УДК 76.655+761

НАЦІОНАЛЬНІ ВИМІРИ ТА ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІ КОНЦЕПЦІЇ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ ЛОПАТИ**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/>lilia_shp@ukr.net

Розглядається творчий доробок художника-графіка Василя Лопати крізь призму національних констант української образотворчості. Простежено середовище формування світоглядних концепцій художника, вплив загальнонаціональних і регіональних чинників на тематичну та художньо-образну структуру мистецьких творів. На основі аналізу історичної та християнської тематики з'ясовано ціннісні імперативи світогляду художника, його систему смислових координат, естетичних і художньо-образних концепцій. Встановлено, що світоглядний контекст є визначальним в естетичному та художньому освоєнні світу художника, збагаченого емоційно-естетичним досвідом і переосмисленням традицій українського мистецтва. Національна канва творів художника проявляється в ідейних та контекстуальних наративах, які він втілює у графічних серіях, тематичних циклах, присвячених творам класиків вітчизняної літератури, видатним історичним постатям та сучасникам. Його вклад у збереження національної графічної традиції рефлексує з національними символами, знаками та своєрідною філософією, яка розкриває глибинні символічні сенси, що мають естетичну та культурну вагу.

Ключові слова: світоглядні концепції, ціннісні орієнтири, графічне мистецтво, національна традиція.

Постановка проблеми. Світоглядно-ціннісні виміри творчості Василя Лопати нерозривно пов'язані з його становленням і формуванням як професійного митця. Національна самобутність творчого доробку художника, укорінена в структуру національної пам'яті, апелює до образів і символів що піддаються прочитанню та вибудовують своєрідний візуальний діалог з текстом. Саме ця цілісна система сформованих кодів і архетипів національної культури, заклала основи їх художньо-образного осмислення. Пантеон створених В. Лопатою образів у графічних і живописних творах розкриває історію української нації [5; 8]. Не зважаючи на те, що у 1994 році Василь Лопата емігрував до США, формування ціннісних орієнтирів світогляду митця слід відстежувати на батьківщині, в Україні, там, де він народився, зростав, навчався, отримав художню освіту та зробив перші кроки як митець в ділянці вітчизняної образотворчості.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Незважаючи на значний творчий доробок В. Лопати та його вагомий внесок у царину українського образотворчого мистецтва другої пол. XX – початку XXI століття, наукових досліджень, які б всебічно та ґрунтовно висвітлювали творчу спадщину художника на сьогодні практично не існує. У дослідницькому полі переважають публіцистичні тексти, що зумовлює обмеженість саме наукових розвідок, присвячених творчості Василя Лопати. Серед фундаментальних праць, передусім, слід відзначити напрацювання Д. Степовика «Між Україною й Америкою: Графіка і малярство Василя Лопати» [13], в якій дослідник висвітлює життєвий і творчий шлях художника на тлі загальних процесів суспільно-політичного та культурно-мистецького поступу. На увагу заслуговують наукові розвідки, в яких автори здійснюють аналіз окремих аспектів творчості художника. У даному ключі варто виокремити публікації Т. Череп-Пероганич [15], П. Мовчана [5], І. Гавришак [3], Д. Степовика [12], В. Підгори [10]. Питання національної ідентичності, через призму якої аналізується творчість Василя Лопати, порушували Г. Бондаренко [1], О. Федорчук [14], О. Ковальов [14], Р. Шеретюк [17].

Цінним матеріалом стали автобіографічні повісті Василя Лопати [6; 7], інтерв'ю з художником [8], мистецькі альбоми, каталоги укладені автором [5; 4], що підсилило та увиразнило теоретичну складову дослідження. Проте, окремі сторінки творчого доробку художника, зокрема питання формування світоглядних та художньо-образних концепцій художника, продовжують залишатися важливою темою мистецтвознавчого дискурсу та визначають актуальність дослідження.

Мета статті – з'ясувати витоки та середовище формування світоглядних концепцій Василя Лопати, їх вплив на художньо-образну структуру мистецьких творів художника в контексті національної ідентичності та української образотворчої традиції другої пол. XX століття.

Виклад основного матеріалу. У другій пол. XX століття українська графіка розвивається під впливом як реалізму, так і модерністських течій [9; 53], що призводить до розширення жанрового діапазону та пошуку нових форм художньої виразності. Серед тенденції розвитку графічного мистецтва спостерігається зростання ролі книжкової та станкової графіки, активне використання нових технік, а також зацікавленість до національної народної спадщини. Звернення художників-графіків до народної творчості проявляється у використанні мотивів, символів та образів українського фольклору, а також у впровадженні нових форм, що відтворюють національну ідентичність. Ілюстрації до книг, видань і журналів, а також станкові твори (ліногравюри, офорти, гравюри на дереві) формували напрями розвитку

української графіки другої половини XX століття, що дозволило митцям самостійно виражати свої ідеї в царині образотворчих практик. Творчість В. Лопати стала частиною загального художнього процесу та вписала яскраву сторінку в розвиток і становлення вітчизняного образотворчого мистецтва. Сам митець відносив себе до кагорти класиків [4], художників-графіків, які спиралися на традиції та культурну спадщину народного мистецтва, експериментуючи з художніми формами та мистецькими техніками. Про народні джерела творчості В. Лопати наголошував і П. Мовчан [5; 9].

Професійну освіту Василь Лопата здобув, навчаючись у Київському державному художній інституті (нині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури) упродовж шести років (1964-1970 рр.). Його учителем був знаний графік, професор В. Касіян. По закінченні навчального закладу, за рекомендацією наставника, В. Лопата вступає на навчання у творчі майстерні Академії мистецтв до професора М. Дерегуса, котрий, попри різні режими, «прививав своїм учням любов до всього українського» [12; 10]. Він продовжує опановувати фах і паралельно творчо працює та бере участь у художніх виставках. В автобіографічній повісті «Десять днів мого життя» В. Лопата писав: «Здійснилася моя заповітна мрія: я став художником. Навіть якби я жив сотню разів, я б повторив цей вибір. Я люблю цей процес, повний пристрасті та напруження, безпосередності, інтуїції та художнього розрахунку, радості та розчарування, досади» [7; 43].

В. Лопата здобував освіту та творчо працював як художник-графік у часи тоталітарного режиму та панування ідеології мистецтва соцреалізму. На початку 1970-х в Україні розпочалася кампанія з викорінення всього національного. Дослідник його творчості Д. Степовик виокремлює певні періоди в біографії та мистецькому поступі художника-графіка, пов'язані з політичними, суспільними та культурними процесами в Україні тих років. Перший період припадає на кінець 60 – початок 70-х років, часовий відтинок, коли формувалися світоглядні орієнтири художника та утверджувалася його громадянська позиція. «Будь-яка прихильність до українського» у той час, як вважає Д. Степовик, могла мати негативні наслідки для митця. Модус художньої парадигми його полягав у тому, що митець заглиблюється в українську історичну проблематику, національну культуру, активно вивчає «героїчні сторінки життя українського козацтва, народний епос, твори класиків старої (від Вишньовського до Сковороди) і нової (від Шевченка) української літератури» [4; 6]. Таким чином, зневажаючи ідеологічні наративи, митець виразно окреслює свої світоглядно-ціннісні орієнтири, інтегровані в національний культурний ландшафт. Сутністю культурної ідентичності постає усвідомлене віднесення себе до певної культури, прийняття її норм, цінностей, моделей поведінки та інших культурних характеристик, що прийняті в суспільстві. Саме культурне самовизначення, – на думку О. Федорчука та О. Ковальова, формується внутрішній духовний світ і світогляд особистості [14; 46]. Період 80-початку 90-х років – час перебудови, перші роки утвердження незалежності України, боротьби проти консерватизму та реакційних тенденцій у «соцреалістичному» радянському мистецтві припадає у художника на утвердження національної тематики в книжковій і станковій гравюрі. 90-і роки – період незалежності України характеризується збільшенням християнської та національної ідеї у творчості митця [13; 5].

Світоглядний контекст, визначальний в художньому та естетичному освоєнні світу художника, простежуються у двох напрямках – християнська та історична тематика. Витоки становлення та формування ціннісних орієнтирів світогляду митця слід виводити з родинних імперативів та культурного середовища, в якому формувалася особистість художника. Моральні та етичні цінності, оперті на християнське віровчення, привила йому, передусім, бабуся. «Вона була ідеальним взірцем християнки, – згадував художник, – коли любов до ближнього не вихована або продиктована страхом перед Божим покаранням, а природно, невід'ємно притаманна їй» [15].

Найближче середовище спілкування юнака вплинуло на його світогляд, життєвий шлях та визначило фах. Тут принагідно зазначити і вплив художника-гравера, а потім і наставника, М. Дерегуса, з творчістю якого В. Лопата познайомився в юні роки: побачив у сільській бібліотеці книгу «Тарас Бульба» М. Гоголя, оформлену М. Дерегусом. «Ілюстрації просто приголомшили мене, – згадує художник. – Чим пильніше вдивлявся в них, тим зримішими у моїй дитячій уяві поставали образи запорозьких козаків, які визволяли бранців із татарської неволі, під звуки канонади штурмували польські фортеці, нападали на турецькі галери на своїх крихітних «чайках»... Одне слово, так захопився творами Михайла Дерегуса, що десятки разів їх перемальовував, домагаючись максимальної схожості. Вже зараз дедалі більше переконуюся в тому, що саме це емоційне потрясіння від побаченого значною мірою визначило мій життєвий вибір» [8].

На Чернігівщині, в дитячі роки, відбулося і знайомство юнака з поетичними творами Шевченка. Власне, чернігівська земля стала «витоками натхнення художника» і привела його до створення оригінальних гравюр – ілюстрацій до творів класика української літератури Т. Шевченка, – вважають В. Приходько та К. Прокопенко [11; 270].

Українська ідентичність набуває свого офіційного оформлення перш за все через культурно-

історичний ландшафт. У сучасному культурно-інформаційному просторі України, формування загальнонаціональної, регіональної форм ідентичності набуло нового розвою [1; 11]. У даному аспекті дослідження ландшафтно-архітектури, а саме автентичних сакральних пам'яток, які художник часто вводить у канву образотворчих творів, сприймається як джерело історичної пам'яті та регіональної ідентифікації. Ранні рефлексії художника є тим цінним ресурсом, яким він буде послуговуватися у зрілому віці, утверджуючи національні імперативи та увиразнюючи регіональний контекст історичних пам'яток. Невипадково, у дитинстві, серед довкілля погорілих хат, увагу юнака привернула церква Вознесіння – єдина з чотирьох церков, що вціліла у зрізах історичних подій. У свідомості молодого художника вона асоціювалася з чистотою, світлом, сяйвом божественних еманцій. Майбутній митець часто робив замальовки цієї сакральної пам'ятки.

Звернення до храму Господнього як до святині, оберегу в лихоліття війни і як до храму душі, людяності у зрілому віці – наскрізна ідея образотворення митця. Досить часто в його творчості можна спостерігати тематику краєвидів з церквами XVII та XVIII століття в українському селі Седневі, що на Чернігівщині, сакральні образи Ісуса Христа та Богородиці. Християнська тематика хвилюватиме художника повсякчас. У різні періоди життя він звертатиметься до неї як до джерела творчих інспірацій, збагачених емоційно-естетичним досвідом. У площині образотворчих практик, а саме графіки та живопису, цей світоглядний контекст зреалізується як самостійними одиничними творами, так і знаковими тематичними циклами та серіями.

Один із них – галерея з тридцяти чотирьох портретів Київських і Галицьких митрополитів (1991-1994 рр.), що відображає історію української церкви в портретах її проповідників. Задум серії зародився у Василя Лопати в Римі, під час відвідин Української Папської Колегії 1990 р. На особливу увагу заслуговує портрет папи Іоанна Павла І. Виконанню портрета передувало кілька зустрічей зі Святим Отцем. Індивідуальності та пластичної виразності портретного образу художник досягає завдяки густому плетиву дрібних штрихів. Емоційний лад гравюри підсилює контрастне зіставлення темного тла та світлої фігури Папи, тонко промодельованої гнучким штрихом.

Тематика християнства нерозривно пов'язана в художника з історією рідної землі, його родом та сутнісними характеристиками. Саме вони формують ціннісні орієнтири та визначають напрями творчих інспірацій митця упродовж десятиліть, ведуть до самопізнання та заглиблення в екзистенційні виміри буття. Одвічні філософські проблеми небесного та земного буття людей, пошуки істини хвилюють художника у серіях «До Життя і Воскресіння» (1993 р.), «Хресний шлях України» (1993 р.). Художник не стоїть осторонь соціальних проблем тогочасного суспільства. Роздуми про долю України, фізичне та духовне життя людей, спогади та мрії відображає митець у багатопланових композиціях. Використовуючи біблійні назви, він крізь призму свого бачення та філософського осмислення трактує втаємничений зміст творів. «Усе мистецтво, зібране тут і вплавлене в повсякденне життя, раптом заговорило до мене не тільки мовою краси (вона наче стала вторинною), а й своїм первісним, одвічним, релігійно-змістовним наповненням», – зізнається митець [6; 186].

Традиційні сюжети з Біблії, передусім із життя Марії та Ісуса Христа, вражають самобутньою манерою виконання та несподіваною композицією. Глибокий психологізм, прихована імпульсивність характеризує живописні роботи «Благовіщення» (1998 р.), «Моління про Чашу» (1999 р.). З нагоди 2000-ліття Різдва Христового митець створив серію малярських творів, присвячених Богородиці Марії (1994 р.).

Історія рідного народу, оспівана в народних піснях, думах, переказах, у творчості Василя Лопати осмислена з точки зору національної ідентичності, що відображає багату культурну спадщину та художні традиції України. Українське мистецтво, в особі В. Лопати, не лише фіксує та візуалізує національні ідеї та цінності, але й транслює їх у суспільство, вибудовує, плекає і зберігає етнічну свідомість. У цьому і полягає феноменологія українського мистецтва як одного з вагомих чинників формування національної ідентичності українського народу, – вважає Р. Шеретюк [17; 291].

Закінчивши у 1970 році Київський художній інститут і вступивши до аспірантури (1970-1974 рр.), він створює серії графічних робіт «Життя і творчість Григорія Сковороди» (1972 р.), «Українські народні думи» (1973 р.), згодом ілюструє збірник «Балади» (1980-1981 рр.). За серію кольорових гравюр до «Слово про Ігорів похід» (1983-1985 рр.) художник відзначений Дипломом Академії мистецтв. Ціннісні родові орієнтири та культурне середовище, митець народився на Чернігівщині, привели його до теми близької за духом та історичною тяглістю – походу чернігівського князя Ігоря Святославовича проти половців 1185 р. Свою увагу митець спрямував на виявлення узагальнених характеристик героїв, їх значущості. «Лопата пішов своєрідним шляхом, що глибинно і містко відтворює ідею, стиль, природну тканину «Слова», – зазначав академік Г. Якутович [3]. Монументальні та значимі історичні постаті відзначаються довершеністю форм, ретельною деталізацією.

Найвагомішим мистецьким зверненням В. Лопати став ілюстрований «Кобзар» (1985-1989 рр.). За

серію зі 150 творів до «Кобзаря» митець отримав звання лауреата Державної премії України ім. Т. Шевченка (1993 р.). Д. Степовик, високо оцінивши художній доробок митця, відзначив суголосність образно-поетичного та смислового контенту поезії Шевченка та графічних творів художника – це «бачення світу як реальності і як міфу». «Його (Василя Лопати) світ двоплановий. За гляднореальним образом майже завжди стоїть метафора, алегорія, міф» [4; 10]. На думку Д. Степовика, саме «Шевченко допоміг Лопаті відчувати себе національним мистцем, і до того ж мистцем сучасним» [4; 14]. Актуалізований аспект Шевченкового циклу проявився дуже виразно, без зайвої нарочитості, у дусі творів Шевченка. Аналогії з сучасністю виникають з контексту самого циклу та мотивуються численними деталями [12; 12]. Про те що ідейна проблематика та художня стилістика графічних аркушів В. Лопати не втратила своєї новизни й сьогодні, свідчить цьогорічне перевидання «Кобзаря» в Україні.

Пошук стилістичної своєрідності візуально-ілюстративного ряду до «Кобзаря» – лише один з аспектів власного поетичного універсуму художника. За характером зображення деякі з робіт близькі до народних гравюр. Зчаста художник розміщує своїх героїв на тлі стилізованих українських краєвидів «Думка». До того ж пейзажі та типажі людей мають певні етнографічні ознаки. Засобами графічної мови відтворює характерний для Полісся жіночий і чоловічий стрій в аркушах «Сова», «У неділку та раненько». У кожній роботі відчувається знання звичаїв та побуту свого народу. «Знавець народної душі, народного характеру бо сам – частина цього народу. Його любов до України, до національного – не поза, не ідея, не умоглядний висновок, а пристрась, поклик душі, натхнення», так характеризував свого учня М. Деревус [2]. Вишуканість пластичних ліній, співвідношення об'єму та площини виказує бережливе ставлення В. Лопати до поверхні графічного листа, не порушуючи його двовимірності. Застосувавши дві дошки для різних кольорів, йому вдалося м'яко промоделювати людські постаті та підпорядкувати пластиці образів увесь композиційний лад гравюри.

Робота над оформленням книг часто визначала тематику творів митця. Розвинений сюжетний елемент характеризує ілюстрації до творів І. Франка. Камерні, невеликі за розміром, виконані в теплій коричнюватій гамі, вони правдиво відображають зміст літературного твору. Художник зумів передати характерні для творів І. Франка такі риси як тонкий психологізм і задушевність образів. Ілюстрації зворушують своєю щирістю, вмінням проникнути в суть зображуваного – «Сікстинська Мадонна», «Наймит». «Історія кожуха», «Народна пісня», «У кузні». Художник апелює до філософських доктрин духовного та матеріального, святкового й буденного, що органічно поєдналися між собою і створили живу квінтисенцію сакральних та побутових образів – усього того що автор добре знав змалку, серед чого зростав і де формувався його світогляд.

Із поміж відомих графічних серій В. Лопати – ілюстрації до поезії Лесі Українки, до творів О. Гончара, М. Стельмаха. Світ творів М. Гоголя з його героїкою і лицарським духом посідає особливе місце у творчості художника. Мужність та містицизм «Страшної помсти» (1989-1991 рр.), трагізм та велич козаччини «Тараса Бульби» (1994-1997 рр.) передані з таким емоційним напруженням, що змушують реципієнта заново пережити та переосмислити відомі твори.

Ідею створення графічних аркушів до «Тараса Бульби» митець виношував упродовж років. Правду життя він відтворив через особливості художньо-філософського осмислення *концепції* особистості. Умовно-асоціативні композиції «Остання ніч», «Трагедія» спонукають до роздумів, психологічних рефлексій на дану тематику. Емоційно-образний контекст твору «Трагедія» підсилює національна символіка. Художник чуттєво осмислює складні сторінки нашої історії, свої рефлексії імплементує в образі сплюндрованої Матері України. Чільним елементом композиції виступає тризуб, як ціннісний орієнтир націєтворчої ідеї що уособлює тяглість та зв'язок поколінь, символізує незламний дух українського народу. Ще не заорали тризуб, але над ним уже зависнуло лезо серпа. Питання подальшої долі України митець залишає відкритим. Він готовий до діалогу, смислові координати можуть мати різні напрями подієвостей. У контексті сьогодення дана тематика заново актуалізувалася, набула нових векторів дослідження та філософсько-естетичного осмислення. В умовах воєнної агресії ми проживаємо чергову спробу знищення української державності та національних цінностей.

Глибокому змісту творів підпорядковане й загальне тло, що характеризується насиченістю зображувальних елементів, складністю композиційних рішень.

Захоплення історією, передусім, образами героїчного минулого з яскраво вираженою національною конотацією, характеризує ще одну творчу грань митця – книжкові знаки. Серед українських митців означеного періоду, що звернулись до створення екслібрисів, були В. Перевальський, Б. Сойка, С. Гебус-Баранецька, І. Крислач, Б. Сорока. Історична та побутова тематика стала характерною ознакою творчих робіт того часу [16; 252].

В. Лопата перший з поміж українських художників почав працювати над багатокольоровими екслібрисами. На особливу увагу заслуговує екслібрис до книгозбірні А. Іванченка з зображенням «Козака-

Мамая». Образ, надрукований з семи дошок, має певну символіку та сприймається як своєрідна пам'ятка графічного мистецтва з увиразненим культурно-історичним контекстом. Вільно володіючи виразними засобами, він створив велику кількість книжкових знаків, присвячених художникам, мистецтвознавцям, письменникам, історикам. Серед творів, адресованих художникам, відомі ксилографії М. Деревуса – вчителя В. Лопати, Т. Яблонської, А. Пономаренка В. Одайника, А. Чебикіна, М. Глуценка. Окремо слід виділити книжкові знаки, приурочені словознавцю С. Воїнову, В. Миропольському, О. Федоренку, а також екслібриси для книгозбірні Г. Якутовича та О. Павловської. Насичені національними символами такі твори уособлюють ідеї, духовні цінності, привнесені з культурних пластів різних історичних епох. Органічно імплементовані в канву сучасних художнику візуальних практик, вони формують архів української образотворчої традиції. До так званих видів малої графіки митця слід віднести різдвяні, великодні та святкові листівки, створені з позицій контекстуальних наративів національної тематики.

Висновки. Розглянувши окремі аспекти життєвого та творчого шляху В. Лопати, можна свідчити про непересічне значення регіонального осередку з поняттями рід, родина, батьківщина та освітнього середовища у формуванні світоглядних позицій художника. Збагачені життєвим досвідом та плідною працею на ниві української образотворчості, вони несуть у собі духовну силу та синергію поколінь.

Із нових художньо-естетичних та образно-стилістичних конотацій осмислює художник історію та буття українського народу, ілюструючи твори класиків української літератури. Національна ідентичність набуває свого офіційного оформлення в гравюрах і книжкових знаках – екслібрисах, присвячених видатним культурним, релігійним, громадським діячам та історичним постатям. Ціннісні орієнтири творчості В. Лопати, апробовані історичною та християнською тематикою, окреслюють нові вектори розвитку українського графічного мистецтва, в яких елементи національної культури фіксуються та оцінюються художником в процесі рефлексії суспільного середовища і свого місця в ньому. Творчість В. Лопати стала джерелом історичної пам'яті, що через систему знаків, символів, художньо-образних концепцій формує сьогодні культурний код нації. *Перспективою подальших досліджень* може стати аналіз світоглядних концепцій художника у мистецьких творах періоду еміграції.

Список використаної літератури

1. Бондаренко Г. Сучасні форми ідентичності в Україні: трансформації, чинники впливу. *Сучасні проблеми національно-культурної ідентичності: регіональний вимір* : зб. наук. ст. за матеріалами Всеукр. наук.-практ. конф. (24-25 верес., 2020 р.). Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2020. С. 8-13.
2. Виставка гравюр талановитого художника Василя Лопати (до 210-річчя народження Т. Шевченка). *Чернігів Стародавній*. 2024. 9 берез. URL: <https://oldchernihiv.com/vystavka-gravyur-talanovytogo-hudozhnyka-vasylya-lopaty-do-210-richchya-narodzheniya-tarasa-shevchenka/>
3. Гавришак І. Віртуоз пензля і слова. До 75-річчя художника Василя Лопати. *Бібліотека Тернопіль. нац. мед. ун-ту ім. І.Я. Горбачевського*. URL: <https://bibl-tdmu.blogspot.com/2016/04/>
4. Гравюри Василя Лопати / Спілка театральних діячів України, Театрально-музично-фольклорний центр. Київ, 1990 [16] с.
5. Лопата В. Життя і творчість: альбом / автор В.І. Лопата, фотозйомка з ар. В.І. Лопати, А.П. Прибєги. Київ : Мистецтво, 2011. 240 с.: іл.
6. Лопата В. І. «Кажу, як на сповіді...». Київ : Мистецтво, 2011. 258 с.
7. Лопата В. І. «Деся на дні мого серця»: автобіографічна повість. Київ : Дніпро, 2001. 216 с.: іл.
8. Лопата В. Правда життя і мистецтва: інтерв'ю Т. Головка. 21.12.2015 *Літературна Україна*. 2007. № 28. 26 лип.
9. Никоненко Т. Культурологічні передумови розвитку української графіки ХХ століття. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. (23 квіт., 2020 р., м. Київ) : В 2-х т. Т. 1. Київ : КНУТД, 2020. С. 53-56.
10. Підгора В. Знакова творчість сучасника. *Культура і життя*. 2001. 22 серп.
11. Приходько В., Прокопенко К. «Кобзар» Т.Г. Шевченка у ліногравюрах Василя Лопати (на матеріалах фондової колекції НІЕЗ «Переяслав»). *Наук. зап. НІЕЗ «Переяслав»*. Вип. 9 (11). 2015. С. 266-270.
12. Степовик Д. Гравюри Василя Лопати до поезій Тараса Шевченка. *Наше життя. Our Life*. 1991. № 3. Vol XLVIII. С. 10-12.
13. Степовик Д. Між Україною й Америкою: Графіка і малярство Василя Лопати. Київ : ТОВ Вид-во «Кліо», 2020. 360 с.
14. Федорчук О., Ковальов О. Національна ідентичність як генетична матриця українського народу. *Педагогічні інновації: ідеї, реалії, перспективи*. 2022. Вип. 2. С. 42-48.
15. Череп-Пероганич Т. «Я твій навіки, Україно». Біографічний нарис про Василя Лопату. *Слово Просвіти*. Ч. 14. 2013. 4-10 квіт.
16. Шепеть Т. Національна специфіка графічних аркушів традиційно-побутової та історичної тематики 1980-2015-х років. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*. Вип. 32. 2017. С. 247-263.
17. Шеретюк Р. Мистецтво як чинник формування національної ідентичності: український контекст. *Слов'янський світ і Україна*: Зб. наук. пр. на пошану ректора Рівненського державного гуманітарного університету, проф. Р. Постолювського. Рівне : О. Зень, 2021. С. 285-291.

Reference

1. Bondarenko H. Suchasni formy identychnosti v Ukraini: transformatsii, chynnyky vplyvu. Suchasni problemy natsionalno-kulturnoi identychnosti: rehionalnyi vymir : zb. nauk. statei za materialamy Vseukr. nauk.-prakt. konf. (24-25 veres., 2020 r.). Poltava : PNPU im. V. H. Korolenka, 2020. S. 8-13.
2. Vystavka hraviur talanovytoho khudozhnyka Vasylia Lopaty (do 210-richchia narodzhennia T. Shevchenka). Chernihiv Starodavnii. 2024. 9 berez. URL: oldchernihiv.com/vystavka-gravyur-talanovytogo-hudozhnyka-vasylya-lopaty-do-210-richchya-narodzhennya-tarasa-shevchenka/
3. Havryshchak I. Virtuoz penzlia i slova. Do 75-richchia khudozhnyka Vasylia Lopaty. Biblioteka Ternopil. nats. med. un-tu im. I.Ia. Horbachevskoho. URL: <https://bibl-tdmu.blogspot.com/2016/04/>
4. Hraviury Vasylia Lopaty / Spilka teatralnykh diiachiv Ukrainy, Teatralno-muzychno-folklornyi tsentr. Kyiv, 1990 [16] s.
5. Lopata V. Zhyttia i tvorchist: albom / avtor V.I. Lopata, fotoziomka z ar. V.I. Lopaty, A.P. Prybiehy. Kyiv : Mystetstvo, 2011. 240 s.: il.
6. Lopata V. I. «Kazhu, yak na spovidi...». Kyiv : Mystetstvo, 2011. 258 s.
7. Lopata V. I. «Des na dni moho sertsia»: avtobiohrafichna povist. Kyiv : Dnipro, 2001. 216 s.: il.
8. Lopata V. Pravda zhyttia i mystetstva: intervju T. Holovka. 21.12.2015 Literaturna Ukraina. 2007. № 28. 26 lyp.
9. Nykonenko T. Kulturolohichni peredumovy rozvytku ukrainskoi hrafiky XX stolittia. Aktualni problemy suchasnoho dyzainu : zb. materialiv Mizhnar. nauk.-prakt. konf. (23 kvit., 2020 r., m. Kyiv) : V 2-kh t. T. 1. Kyiv : KNUTD, 2020. S. 53-56.
10. Pidhora V. Znakova tvorchist suchasnyka. Kultura i zhyttia. 2001. 22 serp.
11. Prykhodko V., Prokopenko K. «Kobzar» T.H. Shevchenka u linohraviurakh Vasylia Lopaty (na materialakh fondovoi kolektsii NIEZ «Pereiaslav»). Nauk. zap. NIEZ «Pereiaslav». Vyp. 9 (11). 2015. S. 266-270.
12. Stepovyk D. Hraviury Vasylia Lopaty do poezii Tarasa Shevchenka. Nashe zhyttia. Our Life. 1991. № 3. Vol XLVIII. S. 10-12.
13. Stepovyk D. Mizh Ukrainoiu y Amerykoiu: Hrafika i maliarstvo Vasylia Lopaty. Kyiv : TOV Vyd-vo «Klio», 2020. 360 s.
14. Fedorchuk O., Kovalov O. Natsionalna identychnist yak henetychna matrytsia ukrainskoho narodu. Pedahohichni innovatsii: idei, realii, perspektyvy. 2022. Vyp. 2. S. 42-48.
15. Cherep-Perohanych T. «Ja tvii naviky, Ukraino». Biohrafichnyi narys pro Vasylia Lopatu. Slovo Prosvity. Ch. 14. 2013. 4-10 kvit.
16. Shepet T. Natsionalna spetsyfika hrafichnykh arkushiv tradytsiino-pobutovoi ta istorychnoi tematyky 1980-2015-kh rokiv. Visnyk Lviv. nats. akad. mystetstv. Vyp. 32. 2017. S. 247-263.
17. Sheretiuk R. Mystetstvo yak chynnyk formuvannia natsionalnoi identychnosti: ukrainskyi kontekst. Slovianskyi svit i Ukraina: Zb. nauk. pr. na poshanu rektora Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu, prof. R. Postolovskoho. Rivne : O. Zen, 2021. S. 285-291.

UDC 76.655+761

NATIONAL DIMENSIONS AND ARTISTIC CONCEPTS OF VASYLY LOPATA'S CREATIVITY

Liliia SHPYRALO-ZAPOTOCHNA – Ph.D. in History of Arts. Associate Professor of Artmanagement Department. Lviv National Academy of Arts. Lviv

The aim of this paper To identify the origins and environment that shaped Vasyl Lopata's worldview concepts, their impact on the artistic and figurative structure of the artist's works in the context of national identity and Ukrainian visual arts tradition of the second half of the 20 th century.

Research methodology. The methodology of researching Vasyl Lopata's creativity is based on the application of a set of methods, among which the following should be highlighted: subject-analytical, historical-cultural, systematisation and synthesis. These methods provided objectivity and validity of the research results.

Results. The environment in which Vasyl Lopata's worldview concepts were formed and the influence of national and regional factors on the thematic and artistic structure of the artist's works have been traced. Based on an analysis of historical and Christian themes, the value imperatives of the artist's worldview, his system of semantic coordinates, and his aesthetic and artistic concepts are clarified. It has been established that the worldview context is decisive in the aesthetic and creative exploration of the artist's world, enriched by emotional and aesthetic experience and a reinterpretation of Ukrainian art traditions. The national framework of the artist's pieces shows up in the ideological and contextual narratives he puts into graphic series and thematic cycles dedicated to the works of Ukrainian literary classics, prominent historical figures, and contemporaries. His contribution to the preservation of the national graphic tradition reflects national symbols, signs and a unique philosophy that reveals the deep symbolic meanings of aesthetic and cultural significance.

Novelty. The study provides the first thorough analysis of the formation of Vasyl Lopata's artistic and visual concepts in the context of the artist's worldview and values and the national artistic tradition of the second half of the 20 th century.

The practical significance. The results of the study can be used in writing textbooks and manuals as part of sections on Ukrainian culture and art of the 20 th century.

Key words: worldview concepts, value orientations, graphic art, national tradition.

Стаття надійшла до редакції 22.04.2025
Отримано після доопрацювання 18.05.2025
Прийнято до друку 22.05.2025

**ВІД СТУДІЇ ДО МІЖНАРОДНОГО РИНКУ : ВИСТАВКИ ТА АУКЦІОНИ ТВОРІВ ВІКТОРА
РОМАНОВИЧА ЄФИМЕНКА**

Анатолій ЗОРКО – доцент кафедри живопису та композиції,
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ
<https://orcid.org/0000-0001-9786-7003>
<https://doi.org/10.26907/2518-1890.2025.51.88>
anatolii.zorko@naoma.edu.ua

Марина СОЧЕНКО – старша викладачка кафедри живопису та композиції,
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ
<https://orcid.org/0000-0001-7128-5099>

Дослідження присвячене творчості українського художника Віктора Романовича Єфименка (1952–2017 рр.), видатного представника класичного живопису України, члена Співки художників України та Народного художника України. Особлива увага приділена міжнародній діяльності митця: участі у виставках у Франції, Бельгії, Голландії та Монако, співпраці з європейськими галереями та продажам на аукціонах. Дослідження демонструє як творчість В. Єфименка сприяє популяризації українського живопису на міжнародному ринку, а також підтверджує його високу художню та комерційну цінність.

Ключові слова: Віктор Романович Єфименко, український живопис, виставки, аукціони, міжнародний арт-ринок, європейські галереї, комерційна цінність.

Актуальність теми дослідження. Твори українських живописців користуються значною популярністю за кордоном, особливо в Європі. Вони експонуються на міжнародних виставках, представлені в провідних галереях та беруть участь у престижних аукціонах. Завдяки цьому роботи українських митців знаходять своїх поціновувачів серед європейських та світових колекціонерів, а також сприяють підвищенню міжнародного визнання українського мистецтва. Особливим попитом користуються жанрові сцени, натюрморти та портрети, що відображають національні традиції та характерну художню майстерність.

Дослідження міжнародної діяльності В. Єфименка є актуальним із кількох причин: вивчення представлення українського мистецтва на міжнародній арені, зокрема того, як роботи сприймалися і купувалися за кордоном, допомагає зрозуміти позиції українських художників на європейському ринку; співпраця з європейськими галереями та участь у виставках могла вплинути на тематику, техніку та композиційні рішення в його творах, що дає змогу прослідкувати вплив на художній стиль та тенденції; дослідження дозволяє простежити, які аспекти української культури та побуту привертали увагу європейської аудиторії; аналіз аукціонних продажів і вартості робіт допомагає оцінити комерційний успіх і попит на українське мистецтво; приклад В. Єфименка показує як художник, зберігаючи національні мотиви, інтегрується в глобальний художній простір, роблячи українське мистецтво видимим і конкурентоспроможним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському мистецтвознавстві існує низка публікацій, присвячених творчості окремих українських художників, а також українському живопису ХХ–ХХІ століть загалом.

Дисертація О. Спасскової «Станкова і книжкова ілюстрація в графіці Віктора Єфименка: тематика та стилістика (остання третина ХХ ст.)» [7] є першим комплексним дослідженням творчості одеського художника-графіка В. Єфименка (1933–1994 рр.). Метою роботи є аналіз станкової та книжкової графіки митця в контексті розвитку українського мистецтва останньої третини ХХ ст. [7]. Стаття «Витоки формування національного стилю в українському образотворчому мистецтві ХХ – поч. ХХІ ст.» [4] О. Крюк, Г. Крюкової, Д. Мостовщикової аналізує особливості творчості художників ХХ ст., серед яких структура, композиція та колористичне вирішення ключових творів живопису. Окреслюється панорама розвитку образотворчого мистецтва від ХХ до поч. ХХІ ст., виявлено впливи на формування художньої традиції [4]. У статті Ю. Бабунич «Українські живописці-модерністи у зарубіжних мистецьких середовищах: паризький осередок» [1] досліджується проблема творчої діяльності українських модерністів за межами України. Утім ця проблематика є невичерпною і потребує подальшого студіювання.

При цьому дослідження ролі Паризького осередку українських модерністів першої третини ХХ ст. також набуває особливої ваги. На основі аналізу живописних творів встановлено високий професіоналізм та різноманітність індивідуальних мистецьких практик митців. Водночас виявлено спільні риси їхньої творчості: особливе трактування пластичної форми та виразні колористичні пошуки [1]. Публікація О. Карпенко «Аналіз основних тенденцій сучасного українського живопису воєнного часу та мистецькі

паралелі» [3] має на меті виокремити основні стилістичні риси сучасного українського образотворчого мистецтва воєнного періоду та зіставити їх із мистецтвом України ХХ ст. Зазначається, що воєнний період став рубежем, який чітко відмежував стилістичні ознаки початку ХХІ ст. від тих, що виникли у 2022 р. Уже наявні такі тенденції: плакатність, узагальнення образів, монументальність; героїзація історичних образів, а також оспівування образу України-жінки, яка страждає, але незламна; активне застосування української символіки – прапора, герба, національного орнаменту. Також авторка робить спробу структуризації творів за такими напрямками: графічні/плакатні риси; тенденції народного мистецтва та неопримітивізму; героїчний/епічний стиль; неореалізм. Вказується, що цей процес формування нової тенденції лише починається, однак уже демонструє власний розвиток – рух, пульс і змінність [3].

Загалом публікацій, присвячених українському живопису та його трансформаціям, достатньо, утім, наукового дослідження творчості В. Єфименка відшукати не вдалося, що й вплинуло на вибір мети дослідження.

Мета дослідження – розглянути творчість В. Єфименка, зокрема його міжнародну діяльність та участь у виставках і аукціонах, і з'ясувати вплив українських художніх традицій та європейських мистецьких тенденцій на його творчість.

Виклад основного матеріалу. Відомий український художник, член Спілки художників України з 1978 р., Заслужений художник України з 1992 р., Народний художник України з 2012 р. [5], Голова Сумської організації Спілки художників України у 1987–1989 рр. Віктор Романович Єфименко народився 17 березня 1952 р. у м. Сталіно (нині Донецьк) у родині художника-графіка.

У 1975 році він закінчив Кримське художнє училище ім. М. Самокиша, де навчався у таких педагогів як Н. Моргун, Ф. Захаров та ін. Його роботи нині зберігаються у Сумському та Лебединському художніх музеях (Сумщина).

В. Єфименко створив чимало робіт у жанрах пейзажу, натюрморту й жанрових сцен: «Патруль» (1977 р.), «Рідна земля» (1978 р.), «Очікування» (1980 р.), «Натюрморт із білим глечиком» (1981 р.), «Початок» (1984 р.), «Бузок» (1986 р.; 1990 р.), «У перерві» (1987 р.), «Осінній натюрморт» (1992 р.; 1995 р.), «Ранок на веранді» (1994 р.), «Блакитна парасолька» (1995 р.), «На лузі» (1999 р.), «Осінь альтанка» (2002 р.), «Троянди та яблука» (2003 р.), «Каміння» (2006 р.), «Ранкова альтанка» (2007 р.) [5].

Він був представником тієї плеяди українських живописців, творчість яких започаткувала динамічний розвиток українського мистецтва «...в усіх його найрізноманітніших авторських виявах – від ностальгійних пропозицій в дусі традиційного реалізму ХХ століття, до різноманітних мистецьких інноваційних презентацій, що були започатковані у 90-ті роки» [4].

Творчість В. Єфименка вирізняється яскравою колористикою та реалістичними композиціями, що поєднують класичні традиції з імпресіоністським підходом до передачі світла та настрою. Можливо, саме тому його творчість характеризують як «найбільш позитивну серед українських колористів» [1].

Картини художника мали попит на зарубіжних ринках. Він брав участь у виставках, співпрацював з європейськими галереями, його роботи продавалися на аукціонах у Франції, Великій Британії, Іспанії, Нідерландах, Бельгії, Голландії [1].

Митець тривалий час працював у Парижі (у 1993–1997 рр.) [2], що стало важливим етапом його життя. Саме той досвід також вплинув на його подальшу творчість, зокрема на серії «садові сцени» та пейзажі з елементами імпресіоністської передачі світла, що помітно у зображенні відблисків сонця на траві, садових лавочок та ін. Як зазначає Ю. Бабуніч, багато художніх явищ, які поєднували національний і мультикультурний досвід, сформувалися поза українськими етнічними територіями, насамперед у провідних мистецьких центрах Європи. А, формуючи проєвропейські мистецькі бачення, українські художники не відривалися від національних джерел, а навпаки – вводили українські культурні елементи в європейський простір [1].

У 1997–2000 роках художник активно співпрацював із голландськими галеристами, зокрема з галереєю Gérard. Це означало кілька ключових моментів для художника: міжнародна «видимість» – його роботи почали демонструватися та продаватися на західноєвропейському ринку, що відкривало доступ до нових колекціонерів і потенційних покупців; розширення аудиторії – голландські галереї відомі високим рівнем експозицій та поціновувачами сучасного живопису, тому його натюрморти, жанрові сцени та портрети почали отримувати увагу за межами України; комерційний успіх – співпраця з галереями сприяла продажам його картин у Європі, зокрема у Франції, Бельгії та Нідерландах; вплив на стиль – робота з європейським ринком і галереями могла стимулювати художника адаптувати деякі мотиви або формати для міжнародної аудиторії, не втрачаючи своєї індивідуальності.

Загалом період творчості у Франції (у 1993–1997 рр.) та співпраця з голландськими галеристами (1997–2000 рр.) відкрили нові можливості для міжнародної видимості та розширення колекціонерської

аудиторії. Цей етап життя сприяв не лише комерційному успіху, а й художньому розвитку митця, стимулюючи творчі пошуки відповідно до європейських стандартів експозицій і колекціонування.

Наприклад, у 2014 р. В. Єфименко взяв участь у виставці в Монако, організованій аукціонним домом Accademia Fine Art. На виставці була представлена його картина *Le thé au jardin* («Чай у саду»), виконана олією на полотні розмірами 100 × 110 см. Твір був оцінений між €10,000 і €15,000 [8]. Цей факт демонструє високий рівень майстерності та унікальний стиль художника.

Ця виставка стала частиною регулярних аукціонів Accademia Fine Art, які спеціалізуються на продажу творів мистецтва, включаючи живопис, скульптуру та інші види його. Участь художника у європейських виставках репрезентовано у Таблиці 1.

Таблиця 1

Зарубіжні виставки Віктора Єфименка

Назва виставки	Місто і рік	Примітка
частина регулярних аукціонів	Монако, 2014 (Accademia Fine Art)	Картини «Ранок на веранді», «Садові сцени»
Art en Capital	Франція, Париж, 2000-ті	групова виставка, жанрові сцени та натюрморти
Art Fair Belgium	Бельгія, Брюссель, 1990-ті	натюрморти та садові сцени
Галерейні покази (Tauvers Gallery)	Франція, 2010-ті	персональна виставка, серія «садові сцени»
Міжнародні виставки	Голландія, Амстердам, 2000-ті	«Ptichka (Bird)», інші роботи, групові виставки
Персональна	Гент (Бельгія), 2002–2003 рр.	
Персональна	Брюссель (Бельгія), 2004 р.	

Найбільш висока ціна, зафіксована для творів В. Єфименка на аукціонах, \$8.493 за картину «Young lady with parasol seated at a table before a garden», аукціон Bonhams Chester, 2011 р. [10].

Картина, назва якої з англійської дослівно перекладається як «Молода дівчина з парасолькою, що сидить за столом перед садом» (оригінальна укр. «Блакитна парасолька», 1995 р.) зображує молоду жінку, шр сидить за столом у саду, тримаючи парасольку. Картина виконана в характерному для В. Єфименка стилі з використанням яскравих кольорів та увагою до деталей. Садовий пейзаж на загальному тлі додає композиції надзвичайної глибини та атмосферності.

Ще приклади вартості: Near the Window, аукціон John Nicholson's Fine Art Auctioneers & Valuers, 4 лютого 2019 р., орієнтовна ціна: £250–£350; The Reader, аукціон Claydon Auctioneers, декілька торгів у період з червня до грудня 2018 р., орієнтовна ціна: £280–£400 [9].

Картина Near the Window (укр. «Біля вікна») виконана олією на художній дошці розмірами 10,75 × 8,75 (приблизно 27 × 22 см). Вона зображує жінку, що спілкується з двома елегантними дівчатами через вікно. Твір підписаний кирилицею та має напис на звороті.

Картина The Reader (укр. «Читачка») виконана олією на полотні розмірами 23,5 × 19,25 (приблизно 60 × 49 см) зображує жінку, що сидить на сходах і читає перед вікном. Твір підписаний ліворуч унизу.

Один з останніх лотів «The boat trip» (укр. «Прогулянка на човні») проданий на аукціоні Woolley & Wallis у 2023 р. за \$947. Ще один лот пропонувався на тому самому аукціоні «Figures by fishing boats at sunrise» (укр. «Фігури біля рибальських човнів на світанку»), але точна ціна не розголошена [10].

У більшості західних аукціонних каталогів картини В. Єфименка подаються англійською мовою відповідно до аудиторії покупців. Але в каталогах українських музеїв (наприклад, Лебединського чи Сумського художнього музею) чи приватних колекцій можна знайти їхні оригінальні українські назви.

Таблиця 2

Картини Віктора Єфименка на аукціонах

Назва твору (аукціонна)	Назва українською	Аукціон і рік	Вартість
Young lady with parasol seated at a table before a garden	Блакитна парасолька	Bonhams Chester, 2011	\$8 493 USD (рекорд)
Ptichka (2001)	Пташка	AAG Auctioneers, Amsterdam, 2024	невідомо
Girl and Chickens	Дівчинка і кури	—	невідомо

The boat trip	Прогулянка човном	Woolley & Wallis, 2023	\$947 USD
Figures by fishing boats at sunrise	Фігури біля рибальських човнів на світанку	Woolley & Wallis	Невідомо
Near the Window	Біля вікна	John Nicholson's, 2019	£250–£350
The Reader	Читачка	Claydon Auctioneers, 2018	£280–£400
Le thé au jardin	Ранок на веранді	Accademia Fine Art, Monaco, 2014	Невідомо
Autumn still life	Осінній натюрморт	Goldens, Київ, 1988	Невідомо
Roses	Натюрморт із трояндами	Goldens, Київ, 1992	Невідомо
Irises / Irisy	Іриси в чорному	різні аукціони, 1990-ті	Невідомо
La table au jardin / Déjeuner dans le jardin	Серія «садові сцени»	Accademia Fine Art, Monaco, 2010-ті	Невідомо
Jeune fille à l'ombrelle	Дівчина з парасолькою	різні аукціони, 2010-ті	Невідомо

Картини художника представлені на аукціонах у різних країнах – Великобританія (Bonhams, Woolley & Wallis, John Nicholson's, Claydon), Нідерланди (AAG Auctioneers), Монако (Accademia Fine Art) та Україна (Goldens, Київ). Це свідчить про певну міжнародну зацікавленість до його творчості. Попит на окремі твори помірно високий, але загалом ринок В. Єфименка ще не стабільно оцінений. Художник створював як портрети, так і жанрові сцени та натюрморти. Деякі роботи виставлялися у серіях, що може підвищувати їхню цінність для колекціонерів, зацікавлених у комплектах творів. Більшість задокументованих аукціонів припадає на 2010-ті та 2020-ті роки, що свідчить про поступове зростання інтересу до спадщини художника на міжнародному ринку.

Отже, твори В. Єфименка користуються стабільним, але не масовим попитом на міжнародних аукціонах, при цьому окремі роботи досягають високих цін, особливо з відомих серій і портретів. Ринок його живопису ще має потенціал для розвитку та більшої колекційної уваги.

Висновки. Народний художник України Віктор Романович Єфименко є видатним представником українського класичного живопису, чий твори вирізняються поєднанням реалістичної композиції, яскравої колористики та імпресіоністського підходу до передачі світла та настрою. Його творчість охоплює жанри пейзажу, натюрморту та жанрових сцен, що засвідчує широкий спектр художніх інтересів і високу майстерність автора.

Активна участь у закордонних виставках, зокрема у Бельгії, Франції, Голландії та Монако, а також співпраця з європейськими галереями дозволила В. Єфименку представити український живопис міжнародній аудиторії, отримати комерційне визнання та інтегруватися в європейський арт-ринку. Продаж його робіт на аукціонах у різних країнах підтверджує високий попит та цінність творчості художника. Отже, діяльність Віктора Єфименка демонструє успішне поєднання українських художніх традицій із сучасними європейськими тенденціями, що робить його творчість актуальною для подальшого вивчення, популяризації та інтеграції в міжнародний культурний контекст.

Подальші дослідження також можуть бути спрямовані на виявлення впливу міжнародного арт-ринку на художню еволюцію українських живописців XX – XXI століть.

Список використаної літератури

1. Бабунич Ю. Українські живописці-модерністи у зарубіжних мистецьких середовищах: паризький осередок. *Народознавчі зошити*. 2023. № 2 (170). С. 406–412.
2. Єфименко Віктор. URL: https://gs-art.com/artists/5272/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 7.09.2025).
3. Карпенко О. В. Аналіз основних тенденцій сучасного українського живопису воєнного часу та мистецькі паралелі. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 127–134.
4. Крюк О. О., Крюкова Г. О., Мостовщикова Д. О. Витоки формування національного стилю в українському образотворчому мистецтві XX – початку XXI століття. *Логос*. 2020. № 8 (80). С. 53–57.
5. Натюрморт із трояндами (1985) Єфименко Віктор Романович (1952–2017). URL: https://artmuseum.lebedyn.org/natymort-iz-troyandamy-1985-yefimenko-viktor-romanovych-1952-2017/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 7.09.2025).
6. Склярєнко Г. Українське мистецтво другої половини XX століття: регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша). *Студії мистецтвознавчі*. 2009. № 1 (25). С. 67–78.
7. Спасскова О. Станкова і книжкова ілюстрація в графіці Віктора Єфименка: тематика та стилістика (остання третина XX сторіччя): дис... канд. миств.: 17.00.05. Одеса, Львів, 2020. 315 с.
8. Accademia Fine Art. URL: https://www.accademiafineart.com/wp-content/uploads/2016/09/aout.pdf?utm_source=chatgpt.com (date of application: 6.09.2025).
9. Victor Efimenko Sold at Auction Prices. URL: invaluable.com/artist/efimenko-viktor-ktown9cgi/sold-at-auction-prices/ (date of application: 6.09.2025).

10. Victor Efimenko. URL: mutualart.com/Artist/Victor-Efimenko/C2048FEABE091383?utm_source=chatgpt.com (date of application: 8.09.2025).

Reference

1. Babunych Y. Ukrainian modernist painters in foreign art environments: the Parisian center. *Ethnographic notebooks*, 2023. 2 (170). P. 406–412 [in Ukrainian].
2. Efimenko Viktor. URL: https://gs-art.com/artists/5272/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 7.09.2025) [in Ukrainian].
3. Karpenko O. V. Analysis of the main trends of modern Ukrainian wartime painting and artistic parallels. *Bulletin of the National Academy of Leading Cadres of Culture and Arts*, 2022. 2. P. 127–134 [in Ukrainian].
4. Kryuk O. O., Kryukova G. O., Mostovshchikova D. O. (2020) Origins of the formation of the national style in Ukrainian fine art of the 20 th – early 21st centuries. *Logos*, 2020. 8 (80). P. 53–57 [in Ukrainian].
5. Still Life with Roses (1985) Yefimenko Viktor Romanovych (1952-2017). URL: https://artmuseum.lebedyn.org/natymort-iz-troyandamy-1985-yefimenko-viktor-romanovych-1952-2017/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 7.09.2025) [in Ukrainian].
6. Sklyarenko G. (2009) Ukrainian Art of the Second Half of the 20 th Century: Regional Problems and General Context (Part One). *Art Studies*, 2009. 1 (25). P. 67–78 [in Ukrainian].
7. Spasskova O. Easel and Book Illustration in the Graphics of Viktor Yefimenko: Themes and Stylistics (Last Third of the 20th Century): Dissertation of the Faculty of Arts: 17.00.05. Odesa, Lviv, 2020 [in Ukrainian].
8. Accademia Fine Art. URL: accademiafineart.com/wp-content/uploads/2016/09/aout.pdf?utm_source=chatgpt.com (date of application: 6.09.2025) [in English].
9. Victor Efimenko Sold at Auction Prices. URL: <https://www.invaluable.com/artist/efimenko-viktor-ktown9cgi/sold-at-auction-prices/> (date of application: 6.09.2025) [in English].
10. Victor Efimenko. URL: https://www.mutualart.com/Artist/Victor-Efimenko/C2048FEABE091383?utm_source=chatgpt.com (date of application: 8.09.2025) [in English].

UDC 7(075.8):7.045

FROM THE STUDIO TO THE INTERNATIONAL MARKET: EXHIBITIONS AND AUCTIONS OF VIKTOR ROMANOVICH EFIMENKO'S WORKS

Anatolii ZORKO – Associate Professor, Department of Painting and Composition,
National Academy of Fine Arts and Architecture. Kyiv

Maryna SOCHENKO –Senior Lecturer, National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv

The purpose of the study is to analyze the work of Viktor Romanovych Efymenko, in particular his international activities and participation in exhibitions and auctions, to assess the influence of Ukrainian artistic traditions and European artistic trends on his work.

Research methodology. The study is based on a comprehensive analysis of V. Efymenko's work using the following main methods: systemic analysis was used to assess the commercial and cultural significance of the works, the relationship between artistic value and demand on the international market; the method of systematization and classification was used to systematize in a table data on exhibitions and auction sales, which allowed to organize information by date, place of holding and cost of works, identify trends and trace the dynamics of demand for the artist's work.

Scientific novelty. The study comprehensively analyzes V. Yefymenko's participation in international exhibitions and auctions, reveals the influence of the European art environment on his painting, and also fills the gap in the study of the commercial and cultural significance of the artist's work on the international market.

Conclusions. People's Artist of Ukraine Viktor Romanovych Yefymenko is an outstanding representative of Ukrainian classical painting, whose works are distinguished by realistic composition, bright colors and impressionistic rendering of light and mood. Active participation in foreign exhibitions in Belgium, France, Holland and Monaco, as well as cooperation with European galleries and sale of works at auctions confirm the rather high demand and commercial value of his work, which has been growing in recent years, and demonstrates the successful combination of Ukrainian traditions with modern European artistic trends.

Key words: Viktor Romanovych Yefymenko, Ukrainian painting, exhibitions, auctions, international art market, European galleries, commercial value.

Стаття надійшла до редакції 3.05.2025
Отримано після доопрацювання 20.05.2025
Прийнято до друку 11.09.2025

ВІЗУАЛЬНІ КОДИ УКРАЇНСЬКИХ МІСТ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ ХУДОЖНИКІВ

Надія КОПИЛОВА – кандидат культурології, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва,
Одеська державна академія будівництва та архітектури, м. Одеса
<https://orcid.org/0000-0002-0407-8185>

DOI

nadiya.kopylova02@gmail.com

Марина САПУНОВА – кандидат архітектури, доцент кафедри образотворчого мистецтва,
Одеська державна академія будівництва та архітектури, м. Одеса
<https://orcid.org/0000-0002-7643-488X>
sapunovamar@gmail.com

Досліджуються візуальні коди українських міст (Києва, Львова, Одеси та інших) у творчості сучасних художників, що формують культурну ідентичність міського простору. За допомогою міждисциплінарного підходу розглянуто приклади вітчизняного мистецтва у жанрі міського пейзажу (як у класичній, так і в новаторській інтерпретації). Проаналізовано, як художники через символіку, колорит, композицію передають атмосферу, історичні та соціокультурні особливості міста. У цьому контексті основними семантичними домінантами в творчості митців виступають історичний образ міста, повсякденний образ міста та образ міста у контексті актуальних соціально-політичних подій (естетика руйнування, травми тощо).

Дослідження спрямовано на розкриття механізмів сприйняття міста через художнє бачення та визначення ролі візуальних кодів у формуванні культурної пам'яті.

Ключові слова: візуальний код, міський пейзаж, національна ідентичність, сучасне українське мистецтво, культурна пам'ять.

Постановка проблеми. У сучасному світі міський простір постає не лише матеріальним середовищем проживання людини, а й певним візуально-комунікативним полем, у якому формуються, транслиуються і переосмислюються важливі для соціуму культурні символи, знаки, коди. Крізь художній образ міста, його архітектуру, колорит, ритм, митці проєктують індивідуальні та суспільні уявлення про національну ідентичність та важливі події вітчизняної історії. Таким чином, аналіз художніх інтерпретацій міста набуває не лише естетичного, а й соціокультурного значення: дозволяє зрозуміти як митці осмислюють міський простір та перетворюють художні образи на знаки культурної пам'яті.

Означена проблематика вельми актуальна для української культури, що пов'язано зі складними процесами самоідентифікації, переосмислення історико-культурної спадщини та пошуком нових моделей локальної ідентичності після 2014 р. Митці звертаються до образів українських міст як до місць пам'яті, що втілюють у собі досвід боротьби за ідентичність та надії на відновлення. Архітектурні артефакти перетворюються на знаки історії, колорит – на культурний код, руйнування – на знаки травматичного досвіду.

Важливо, що візуальні коди сучасних міст функціонують не лише як інструмент культурної ідентифікації, а як засіб комунікації з глядачем на рівні міжкультурного діалогу. Це набуває особливої значущості для української культури, яка сьогодні активно вибудовує власні наративи у прагненні затвердити свою ідентичність у світовому культурному просторі.

Ступінь розробленості проблеми. Семіотичний аналіз феноменів культури поступово інтегрувався у вітчизняні дослідження із західної наукової традиції та дозволяє аналізувати символічні значення міста як культурного тексту [10]. Проблематика дослідження візуальних кодів українських міст у творах сучасних художників вимагає комплексного міждисциплінарного підходу, що поєднує, зокрема, культурологічний і семіотичний аналіз із вивченням художніх особливостей жанру міського пейзажу.

У вітчизняній науковій літературі значну увагу приділено теоретико-методологічним аспектам семіотики візуального мистецтва. Роботи В. Головей [4], О. Ліщинської [7], Т. Міронової [9] становлять теоретичний фундамент для вивчення візуальних кодів мистецтва як інструменту передачі смислів і формування художнього дискурсу сучасної української культури. Слід підкреслити, що візуальні коди мистецтва тісно пов'язані з культурно-символічними кодами культури – «набором культурних архетипів, що характеризують ідентичність історико-культурного типу особистості, соціальної групи та ін.» [3; 89]. Вітчизняні науковці О. Ліщинська [7], Є. Павліченко [11], М. Курушина [13] особливу увагу приділили ролі сучасного візуального мистецтва у конструюванні національної ідентичності з огляду на соціально-політичні реалії української культури. Мистецтво вийшло за межі суто естетики та «акумулює культурну пам'ять, фіксує національно-культурний код, забезпечує спадкоємність, зміцнює почуття національної ідентичності» [7; 87].

Проблематику міського пейзажу та його символічних можливостей висвітлено у працях А. Блудова [2], Г. Заїки [5], В. Михальчука [8], які аналізують урбаністичні мотиви у живописі та соціокультурні трансформації міського середовища. Мистецтвознавчою базою дослідження також стали роботи О. Кириченко, Л. Кулик, В. Литвиненка, М. Осадци, Ю. Скаканді, Ж. Ясеницької, присвячені розгляду історико-культурних та естетичних аспектів зображення міського пейзажу в образотворчому мистецтві.

Попри наявність глибокого теоретичного аналізу означеної проблематики, у вітчизняному гуманітарному дискурсі, значний корпус візуального матеріалу, зокрема художні твори сучасних митців, які торкаються цієї тематики, залишаються за межами досліджень. Отже, *метою* статті є аналіз основних візуальних кодів українських міст у творах сучасного мистецтва, виявлення їхньої ролі у формуванні культурного іміджу міста й національної ідентичності. Важливо з'ясувати, які семіотичні стратегії репрезентації міста використовують митці у ХХІ ст. Для аналізу обрано переважно жанр міського пейзажу – міські краєвиди Києва, Львова, Одеси та інших міст, що репрезентують собою виразні культурно-семіотичні центри України. Візуальні образи цих урбаністичних центрів поєднують різні історичні наративи, регіональні ідентичності, символічні моделі національного простору.

Виклад основного матеріалу. Під візуальним кодом міста розуміємо сукупність знаків, символів, художніх образів, що формують впізнавану семантичну структуру міського простору, репрезентують його історичну і соціокультурну ідентичність. До елементів цього візуального коду належать архітектурні доміканти, колорит міського середовища, візуальні практики мешканців, художні інтерпретації міського простору у творах мистецтва. Візуальний код, як знакова система, виконує комунікативну функцію: формує уявлення про місто, відображає його духовну атмосферу, задає асоціативне поле та сприяє конструюванню колективної культурної пам'яті.

У контексті сучасної культури візуальний код є важливим чинником міської ідентичності, що впливає на сприйняття міста у масовій свідомості та його репрезентацію в мистецтві, медіа й культурному просторі загалом.

У період кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. жанр міського пейзажу в українському мистецтві характеризується помітним «розмаїттям творчих концепцій, індивідуальним підходом до вибору сюжетів, мотивів, образів. «Різниця стилістичних предметів залежить насамперед від того, що саме бачить і шукає автор в багатогранному, складному понятті «місто» [12; 101]. Багатство художніх технік відкриває великі можливості для експериментів, переосмислення класичних художніх стратегій і пошуку нових засобів виразності. У творах митців відображаються «як реальна предметність, так і просторовість, і роздуми про теперішнє й майбутнє життя міста...» [2; 24].

Розгляд візуальних кодів сучасного українського міста доцільно розпочати з Києва – духовної столиці України та осередку державності. Київ постає у мистецтві не лише як реальний топографічний простір, а й метафора національної пам'яті та духовної сили народу. Візуальний образ міста в творчості сучасних українських художників ґрунтується на поєднанні сакрального, історичного і сучасного урбаністичного кодів, що формують певну систему символів міської ідентичності.

У творах сучасних митців мотиви дніпровських круч, силуети величних соборів і Києво-Печерської лаври, старовинні вулиці Подолу, Майдан Незалежності, численні мости стають знаковими візуальними елементами, що кодують уявлення про місто як центр духовності і боротьби, місце зустрічі сакрального й повсякденного, минулого й теперішнього.

«Образ Києва у пейзажах часто поєднує як архітектурні елементи, так і природні ландшафти... Київ у пейзажному живописі постає як місто, де архітектурна велич гармонійно поєднується з природою» [5; 134]. Саме таким місто з'являлося у живописних роботах митців ХХ ст. Український художник радянського періоду С. Шишко звертався до зображення міських парків (Маріїнського, Володимирської гірки), передаючи буття міста у просторі часу, його особливу енергію у різні пори року. Майстер «вдало використовував контраст між старовинною архітектурою та буйним розквітом природи, що підсилювало відчуття гармонії міського та природного середовища» [5; 134]. У ХХІ ст. цю лінію продовжує В. Микитенко. Акварельна робота «Київ, зелені пагорби» (2024 р.) урівноважує напружену динаміку мегаполісу м'якістю природного ландшафту. Цьому сприяють, зокрема, властивості акварельної техніки, її делікатність, легкість, напівпрозорість. Зелені пагорби Києва стають семіотичним маркером гармонії урбаністичного простору і природи.

Сучасні художники нерідко переосмислюють традиційні архітектурні символи Києва крізь призму динаміки міського середовища – з використанням експресивної палітри, фрагментарних композицій, рваних ритмів, панорамних ракурсів. Таке поєднання дозволяє передати контраст між минулим і сучасним, між стабільністю духовності та мінливістю великого міста. О. Джураєва в техніці ліногравюри (серії «Reflection» (2018 р.), «Місто. Спостереження», 2020 р.) демонструє, «як поєднання статичності архітектурних споруд з активним рухом жителів призводить до мерехтливого образу міста, що розвивається у часі і просторі» [2; 25]. Не менш цікавими є твори Олени Бражнік, Анни Колос,

Бориса Литовченка, Віктора Микитенка, Леоніда Павленка та інших митців, які поєднують класичні техніки з сучасним світобаченням. Крізь їхні художні роботи проглядають візуальні коди міста – впізнавані локації та архітектурні пам'ятки, образи яких художники пропускають через своє сприйняття. Це Хрещатик і Софія Київська, Майдан Незалежності і Бессарабський ринок, Андріївська церква і Києво-Печерська Лавра, Київська Опера й Бульвар Т. Шевченка, квітучі каштани й набережна Дніпра, Поділ і Андріївський узвіз. Це не лише улюблені локації киян, а й культурні маркери, що роблять місто впізнаваним для мешканців інших міст і навіть країн.

Трансформація візуальних кодів Києва дозволяє простежити динаміку соціально-політичних процесів сучасної України. Мистецтво після 2014 року стало більш різким, відвертим та напруженим. Майдан став тим простором, фізичним і символічним, де злилися мистецтво і реальність. Фотографії, графіка, стріт-арт і навіть барикади перетворилися на мистецькі об'єкти. Українські митці та мисткині активно зверталися до цієї теми. Нікіта Кадан у своїх інсталяціях і графічних серіях розглядав Майдан як символ зміни міського простору і суспільної свідомості, де архітектура стала носієм культурної пам'яті. Алевтина Кахідзе крізь графічні рисунки та практики перформансу висвітлювала болісний досвід людини під час Революції. У цьому контексті також варто згадати арт-проект Сергія Кондратюка «Після блекауту» (2023 р.), який не можна назвати серією класичних міських пейзажів. Твори живопису, графіки та скульптури з'явилися у відповідь на події в Україні з жовтня 2022 року, коли регулярні відключення електроенергії та зв'язку після атак на енергетичну інфраструктуру стали новою реальністю для українського суспільства. Художник звернувся до теми міського простору у контексті змін людського досвіду, життя у темряві та поступового повернення світла.

Нерідко одним із найбільш репрезентативних візуальних кодів міста виступає його історична частина. Це стосується таких українських міст як Львів, Ужгород, Чернівці, Чернігів, Одеса, Кам'янець-Подільський та ін. Візуальний образ Львова – міста з багатою історико-культурною спадщиною – формується на перетині європейської культурної традиції та української духовності. Історичний центр Львова (Старе місто) постає як багатшаровий культурний простір, де переплітаються епохи, художні стилі (готика, ренесанс, модерн), традиції Заходу та Сходу.

У минулому митці часто зверталися до мотивів площі Ринок, вежі Ратуші, соборів, храмів і каплиць Старого міста, аркад внутрішніх двориків, кам'яниць із ліпниною та фігурами левів, затишних кав'ярень – усього того, що творить впізнаваний візуальний код львівського міського простору. Ці мотиви виступають не лише елементами міського пейзажу, а символами культурної пам'яті. Зі Львовом тісно пов'язана творча діяльність відомої художниці модернізму Олени Кульчицької, яка присвятила значну частину своїх робіт історико-культурній спадщині українського народу. Серія акварелей, написана мисткинею у 1930-х роках, презентує зображення історичного центру Львова з важливими культурними пам'ятками. Серед них особливо виділяється Собор Святого Юра – важливий маркер української духовності. У різні періоди розвитку мистецтва ХХ ст. до святоюрської тематики зверталися Олекса Новаківський, Зеновій Флінта, Юрій Химич та інші майстри.

У ХХІ ст. образ Львова відтворюють Віктор Микитенко, Михайло Демцю, Ірина Демко, Юрій Кутілов та ін. У їхніх роботах історичні наративи тісно переплітаються з повсякденністю, Львів постає сучасним, але зберігає свою особливу атмосферу, що нагадує про історичне минуле. Вінтажні вивіски, бруківка, класичні архітектурні форми, величні силуети релігійних святинь – усе це знаходить своє місце на полотнах сучасних митців.

У кольорних рішеннях акварелей Віктора Микитенка переважають теплі вохристі, коричневі, бурштинові тони, що створюють ефект часу, надають міському простору ностальгійного звучання. Така палітра підкреслює дух старого міста – спокійного, але живого. Водночас у сучасних інтерпретаціях з'являються нові ритми, динаміка кольору й форми, що символізує входження Львова в сучасний культурний контекст. Живописні роботи Михайла Демцю вражають експресією, яскравим сміливим колоритом, рельєфною фактурою мазка та показують Львів як місто потужної енергії і внутрішньої сили.

Графічні твори Олександра Володимирця відтворюють знакові архітектурні елементи Львова: гострі силуети веж, старі кам'яні фасади, величні церкви, вузькі вулиці з характерною камерною атмосферою. Ці елементи несуть культурний код міста, передають ідею зв'язку сьогодення з історичним минулим. Техніка олівця дозволяє максимально точно, об'ємно, деталізовано, іноді контрастно передати нюанси, підкреслити текстуру бруківки, каменю, черепиці. Попри акцент на історичності міста, графічні пейзажі включають сучасні урбаністичні елементи, що дозволяє побачити Львів як осередок активного міського життя з культурною динамікою.

Зазначимо, що поєднання атрибутів історичної пам'яті з маркерами сучасного життя виступає характерним візуальним кодом у мистецтві сьогодення. Владислав Литвиненко звернувся до міських мотивів з пам'ятками архітектури Харкова кінця ХІХ-ХХ ст. [6; 85]. Використання змішаних

графічних технік (туш, перо, відмивка, акварель) дозволило об'ємно передати велич і еклектичну красу історичної будівлі. «Для оживлення мотиву в пейзажі була розташована фігура велосипедиста-кур'єрника» [6; 85]. Це маркер сучасного життя, без якого важко уявити повсякдення у XXI ст.

Значний потенціал історичної архітектури характеризує Одесу – культурний центр півдня України. Мотиви Приморського бульвару, Потьомкінських сходів, архітектурних споруд в історичних стилях, порту становлять основу візуального коду міста та є носіями культурної пам'яті. «Серцем» одеського історичного центру по праву вважаються вулиця Дерибасівська та Одеський театр опери і балету. Сучасна будівля театру, споруджена у 1887 році в стилі віденського бароко, пережила зміну епох, стала свідком багатьох історичних подій та асоціюється у свідомості багатьох людей з Одесою. До тематики одеського театру зверталися у XXI ст. художники Євгенія Божко, Юрій Валюк, Геннадій Верещагін, Валентина Григор'єва, Оксана Потомкіна та багато ін. Також одеський художник Володимир Краня обрав для себе мотиви еркерів (виступаючих частин архітектурних споруд, що виходять за межі основної стіни) історичної архітектури. Еркери характеризуються пластичною виразністю та історичною цінністю, що формують візуальний образ центральної Одеси.

Зазначимо, що Одеса історично була містом багатьох культур, мов і віросповідань – українців, євреїв, греків, вірмен, болгар. У мистецтві цей етнічний плюралізм проявляється через різноманіття архітектурних стилів, сюжетів і символів, формуючи візуальний код толерантності й відкритості.

Одеські дворики – ще один впізнаваний мотив міського пейзажу. Це світ приватного життя, побуту, дитинства, людського тепла, що контрастує з масштабом офіційної архітектури. У творах митців, серед яких Геннадій Верещагін, Анна Зозуля, Наталя Лоза, Сергій Лозовський, дворики символізують камерність міського середовища, його «людяний вимір» і відчуття життя, що тече «за кадром». Крізь м'яке світло, тіні дерев, відкриті балкони й розвішану білизну митці передають атмосферу спокою, ностальгії та домашнього затишку «неофіційної» Одеси. У зображенні повсякденності часто проявляється ще один культурний код міста – гумор та самоіронія.

Морська тематика і південний клімат – візуальні коди Одеси, яка від початку свого заснування стала важливим портовим, а згодом і курортним центром [13]. Сонячність і насичений колорит – характерні риси одеського мистецтва. В образі моря митці втілюють енергію життя: рух, мінливість, здатність до оновлення. Теплі охристі й бірюзові відтінки, м'які тіні, розчинені контури формують атмосферу життєрадісності, що перегукується з південним темпераментом мешканців міста. Вибір колориту – це не лише художній прийом, а частина культурного коду Одеси. Адже «у свідомості людини колір являє собою не природну даність, а продукт культурного розвитку» [11; 35]. Іншою побачив Одесу у 2025 році художник Віктор Микитенко. На його акварелях місто постає зануреним у меланхолію хмарної погоди. Цей настрій поєднується з повсякденною реальністю – Одеса наразі переживає непрості часи, як багато інших міст України. Це формує зовсім інший візуальний код.

Російсько-українська війна трансформувала візуальні коди українських міст, внесла нові символічні акценти зумовивши появу нових семіотичних кодів, пов'язаних із темами спротиву, стійкості та національної ідентичності. Простір міста, який раніше асоціювався передусім з історичною пам'яттю, архітектурною спадщиною та повсякденним ритмом життя, набуває нових смислів – травматичних, героїчних, сакральних. Пошкоджені будівлі, понівечені фасади, мурали з образами захисників, трагічних подій, символів незламності – усе це стало компонентами нових урбаністичних кодів, що поєднали в собі документальність і глибокий символізм. Репрезентації простору міста виходять за межі традиційного жанру міського пейзажу. Нікіта Кадан, Алевтина Кахідзе, Жанна Кадирова, Роман Мінін, Влада Ралко, Олександр Ройтбурд та інші митці створюють картини, скульптури, арт-об'єкти, де місто постає як поле боротьби – не лише фізичної, а й символічної. Ще у 2010 році Роман Мінін представив публіці серію фотографій з міськими мотивами «Сни про війну», у яких поділився тривожними передчуттями. «Згодом у своїх роботах він почав переосмислювати ідентичність рідного Донбасу» [1]. Зокрема художник деконструє образ «шахтаря-героя», трансформуючи його у постапокаліптичний міф, через гру зі знаками радянської епохи розкриває травматичний досвід колонізованого простору.

Серії робіт Нікіти Кадана демонструють інтерпретацію елементів міського простору у контексті травматичного досвіду війни. Барикади Майдану постають «шедеврами анархітектури», знаками протесту та опору. Зовсім іншу стратегію обрала харківська художниця, що працює під псевдонімом Litnie. У 2022 році мисткиня випустила серію листівок «Ти знаєш, де зустрінемось» із зображенням міських куточків Харкова – кодів локальної ідентичності для мешканців міста. Руїнування міського простору та вимушена еміграція українців призводить до прагнення закарбувати образ рідного міста у суспільній пам'яті. Сергій Ковальов у проєкті «Міський Київ» (2024 р.) транслює футуристичний образ міста через геометрію будівель у стилі *geometric landscape*.

Фасади й ритм Бессарабки стають умовними знаками міської постіндустріальної динаміки та способом осмислення травматичного досвіду, коли місто може опинитися під загрозою зникнення.

Висновки. Отже, аналіз творчості вітчизняних митців показує, що візуальні інтерпретації українських міст виступають інструментами формування, переосмислення і трансляції суспільного досвіду в контексті складних питань національної історії, культурної пам'яті та ідентичності. Візуальні коди міських пейзажів стають своєрідним мостом між подіями історичного минулого та соціокультурними викликами сьогодення. Одним з основних таких викликів є події російсько-української війни, і ця тема відкриває широкий простір для подальших досліджень. Візуальні практики мистецтва сприяють усвідомленню історичних уроків, стимулюють соціальну рефлексію та викликають до життя складні питання про майбутнє українських міст у глобальному культурному контексті.

Список використаної літератури

1. Бакієва М. Роман Мінін і його «Метаморфоза Донецька». *DTF Magazine*. 2023. URL: donttakefake.com/roman-minin-i-jogo-metamorfozy-donbasu-yak-hudozhnyk-stvoryuye-kazku-pro-region/ (звернення 1.10.2025).
2. Блудов А. Особливості концептуального підходу сучасних українських художників у жанрі міського пейзажу. *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*. 2020. Вип. 29. С.22–29.
3. Герчанівська П. Е. Культурологія: термінологічний словник. Київ : Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, 2015. 439 с.
4. Головей В. Семіотика візуального мистецтва: теоретико-методологічний аспект. *Fine Arts and Cultural Studies*. 2024. № 3. С. 213–220.
5. Заїка Г. О. Образ Києва у пейзажному живописі українського художника Сергія Шишка другої половини ХХ століття. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журн.* 2024. № 3. С. 143–149.
6. Литвиненко В. С., Трачук В. А. З досвіду створення міського і ландшафтного пейзажу у графіці та живописі. *Збірка праць ХІХ Міжнар. наук. конф. «Наука та освіта»*, 15–22 січ. 2025 р., м. Хайдусобосло, Угорщина. Хмельницький : ХНУ, 2025. С. 84–92.
7. Ліщинська О. Сучасне українське візуальне мистецтво як національно-культурний ідентитет в умовах глобалізації. *Вісник Львів. ун-ту. Серія філос.-політолог. студії*. 2023. Вип. 49. С. 85–90.
8. Михальчук В. В. Мотиви урбанізму в українському живописі другої половини ХХ – початку ХХІ століття крізь призму соціокультурних трансформацій. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журн.* 2025. № 2. С. 243–249.
9. Міронова Т. В. «Художні» та «візуальні» образи у сучасному образотворчому мистецтві. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журн.* 2021. №. 1 С. 64–70.
10. Отрішко М. Місто як культурний текст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. за ред. проф. В. Виткалова*, 2020. Вип. 31. С. 98–103.
11. Павліченко Є. О. Національно-культурний зміст в об'єктах візуальної культури: символіка кольору сучасних патріотичних муралів. *Культура і сучасність: альм.* 2023. № 2. С. 33–38.
12. Ясеницька Ж. В., Кошів І. Р. Архітектурний пейзаж як самостійний жанр живопису. *The XXI International Scientific and Practical Conference «Actual priorities of modern science, education and practice»*. 2022. С. 99–102.
13. Kurushyna M. Representation of Ukrainian Cities in Contemporary Wartime Narrative. *V. N. Karazin Kharkiv National University Bulletin 'History of Ukraine. Ukrainian Studies: Historical and Philosophical Sciences'*. 2024. Issue 38. P. 122–132.

References

1. Bakiieva M. Roman Minin i yoho «Metamorfoza Donetska». *DTF Magazine*. 2023. URL: donttakefake.com/roman-minin-i-jogo-metamorfozy-donbasu-yak-hudozhnyk-stvoryuye-kazku-pro-region/ (zvernennia 1.10.2025).
2. Bludov A. Osoblyvosti kontseptualnoho pidkhodu suchasnykh ukrainskykh khudozhnykiv u zhanri miskoho peizazhu. *Ukrainska akademiia mystetstva. Doslidnytski ta nauково-metodychni pratsi*. 2020. Vyp. 29. S. 22–29.
3. Herchanivska P. E. Kulturolohiia: terminolohichni slovyk. Kyiv : Natsionalna Akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 2015. 439 s.
4. Holovei V. Semiotyka vizualnoho mystetstva: teoretyko-metodolohichni aspekt. *Fine Arts and Cultural Studies*. 2024. № 3. S. 213–220.
5. Zaika H. O. Obraz Kyieva u peizazhnomu zhyvopysi ukrainskoho khudozhnyka Serhiia Shyshka druhoi polovyny KhKh stolittia. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv: nauk. zhurnal*. 2024. № 3. S. 143–149.
6. Lytvynenko V. S., Trachuk V. A. Z dosvidu stvorennia miskoho i landshaftnoho peizazhu u hrafitsi ta zhyvopysi. *Zbirka prats KhIX Mizhnarodnoi naukovo konferentsii «Nauka ta osvita»*, 15–22 sichnia 2025 r., m. Khaidusoboslo, Uhorshchyna. Khmelnytskyi : KhNU, 2025. S. 84–92.
7. Lishchynska O. Suchasne ukrainske vizualne mystetstvo yak natsionalno-kulturnyi identytet v umovakh

hlobalizatsii. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya filos.-politolog. studii*. 2023. Vyp. 49. S. 85–90.

8. Mykhalchuk V. V. Motyvy urbanizmu v ukrainskomu zhyvopysi druhoi polovyny KhKh – pochatku KhKhI stolittia kriz pryzmu sotsiokulturnykh transformatsii. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv: nauk. zhurnal*. 2025. № 2. S. 243–249.

9. Mironova T. V. «Khudozhni» ta «vizualni» obrazy u suchasnomu obrazotvorchomu mystetstvi. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv: nauk. zhurnal*. 2021. №.1 S. 64–70.

10. Otrishko M. Misto yak kulturnyi tekst. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. 2020. Vyp. 31. S. 98–103.

11. Pavlichenko Ye. O. Natsionalno-kulturnyi zmist v ob'iektakh vizualnoi kultury: symbolika koloru suchasnykh patriotychnykh muraliv. *Kultura i suchasnist: almanakh*. 2023. № 2. S. 33–38.

12. Iasenytska Zh. V., Koshiv I. R. Arkhitekturnyi peizazh yak samostiinyi zhanr zhyvopysu. *The XXI International Scientific and Practical Conference «Actual priorities of modern science, education and practice*. 2022. S. 99–102.

13. Kurushyna M. Representation of Ukrainian Cities in Contemporary Wartime Narrative. *V. N. Karazin Kharkiv National University Bulletin «History of Ukraine. Ukrainian Studies: Historical and Philosophical Sciences»*, 2024. Issue 38. P. 122–132.

UDC 7.08 (477)

VISUAL CODES OF UKRAINIAN CITIES IN CONTEMPORARY ARTISTS' WORKS

Nadiia KOPYLOVA – Candidate of Cultural Studies, Senior lecturer of the Department of Fine Arts, Odessa State Academy of Civil Engineering and Architecture

Maryna SAPUNOVA – Candidate of Architecture, Associate Professor of the Department of Fine Arts Odessa State Academy of Civil Engineering and Architecture

The aim of the research is to identify and analyze the visual codes of Ukrainian cities as represented in the works of contemporary artists, considering the national sociocultural context. The study of urban imagery in contemporary art provides valuable insights into how cities function as carriers of historical memory, cultural identity, and social narratives.

Methodology of the research. The research employs an interdisciplinary approach, combining art history, cultural studies, and semiotics. Content analysis was employed to identify and interpret visual codes and recurrent motifs in Ukrainian contemporary art. This methodology allows for an in-depth exploration within the symbolic, social, and gendered aspects of contemporary urban representations.

Results. The study demonstrates that contemporary artists utilize visual codes to reinterpret and decontextualize Ukrainian cities, transforming urban landscapes into instruments of cultural communication. Through these representations, artists articulate social, historical, and political narratives while contributing to the construction and reflection of national identity. The visual language of Ukrainian cityscapes illustrates how art becomes a medium of national self-reflection.

The novelty. The research systematizes the main approaches to visual coding in the depiction of Ukrainian cities by contemporary artists. It highlights how urban imagery functions as a medium for preserving cultural memory and addressing contemporary societal challenges, offering new perspectives on the interaction between art, cityscapes, and identity.

The practical value. The research results can serve as a basis for further studies in urban visual culture and contemporary art. They also provide guidance for artists, curators, art critics, and cultural institutions in creating, presenting, and interpreting city-based artworks.

Key words: visual code, cityscape, national identity, Ukrainian contemporary art, cultural memory.

Стаття надійшла до редакції 22.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.06.2025
Прийнято до друку 24.06.2025

Людмила АНДРУШКО – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач Народного музею
Львівського державного університету внутрішніх справ, м. Львів
<https://orcid.org/0000-0001-9040-5906>

DOI

luda-andrushko@ukr.net

Статтю присвячено дослідженню символіки червоного кольору у жіночих портретах Ван Ідуна. З'ясовано, що на живописну творчість художника мала потужний вплив культурно-історична традиція Китаю, що відображає життя, спосіб мислення та ментальні риси китайського народу. На основі аналізу творчого доробку визначено, що використання червоного кольору в жіночих портретах Ван Ідуна символізує радісну подію, удачу, владу чи славу, молодість, здоров'я і красу. Малярство художника презентує широкий спектр емоцій портретованої особи. Виявлено, що культурні рефлексії, пов'язані з присутністю в творах художника червоного кольору, є глибокими та зрозумілими для китайської образотворчої культури. Доведено, що авторське трактування кольору може відігравати важливу роль у міжкультурній комунікації художника із глядачем. З'ясовано, що в Китаї наприкінці ХХ ст. реалістичний олійний живопис стрімко розвивається, а за останні два десятиліття займає провідну позицію у живописі Піднебесної.

Ключові слова: Ван Ідун, Китай, китайський живопис, культура, портрет, червоний колір, символіка кольору, традиція.

Постановка проблеми. Ван Ідун є одним із найвпливовіших художників-живописців сучасного Китаю. Він уміло поєднав відомі мистецькі досягнення західного класичного олійного живопису з естетичними здобутками китайської традиційної образотворчої культури та створив свій унікальний художній стиль. Його роботи захоплюють простотою, фаховістю, мистецьким шармом, вирізняються витонченою майстерністю, виразністю формотворення, здатністю зобразити багатий та складний внутрішній світ персонажів. Винятково своєрідною є колористика та манера виконання жіночих портретів Ван Ідуна. Художники та арт-критики Китаю намагаються пояснити у своїх публікаціях значення та результат впливу кольору на глядача. Про це читаємо у численних теоретичних, мистецтвознавчих та емпіричних дослідженнях. У ХХІ ст. не лише у Китаї, але й в усьому мистецькому світі науковці активно досліджують диференціацію колірних систем, їх практичне застосування, створення теорій колориту, вивчення механізмів зв'язку кольору із психікою людини тощо.

Актуальність статті полягає в тому, що в ній вперше визначено роль червоного кольору в жіночих портретах Ван Ідуна у контексті розвитку сучасного живопису Китаю. Проблематика дослідження семантики кольору є актуальною в сучасному мистецтвознавстві та потребує більш детального предметного аналізу та чіткої систематизації, яка змінюється під впливом історично-культурних трансформацій.

Аналіз останніх досліджень. Спроби сучасних китайських дослідників пояснити значення кольору у творчості Ван Ідуна та результат його впливу на психіку людини є недостатньо системними. Основними джерелами цього дослідження є альбоми портретів Ван Ідуна та відомості з офіційного сайту художника [1, 3, 4, 5, 6, 7].

Про творчість Ван Ідуна згадується фрагментарно, його портрети не ставали ще предметом окремого наукового дослідження. До аналізу портретів Ван Ідуна залучена мистецька періодика Китаю. Журнал «Цзянсу хуакань» («Образотворче мистецтво Цзянсу») друкується в провінції Цзянсу видавництвом літератури та мистецтва з 1974 року і є спеціалізованим новаторським виданням, що відображає сучасне розуміння образотворчої культури та приділяє багато уваги питанням сучасного образотворчого мистецтва. Видання характерне різноплановими дописами, де автори презентують нові концепції мистецтвознавства, прискорюючи процес розвитку сучасного мистецтва. Головними цілями «Цзянсу хуакань» є дослідження історії сучасного мистецтва, задоволення естетичних потреб сучасного читача [2].

Із 2007 року журнал «Цзянсу хуакань» змінив назву на «Хуакань» та ще більше активізувався у наукових пошуках, став ініціатором та учасником багатьох важливих подій у світі мистецтва (Міжнародна ярмарка галерей, Гуанчжоуське художнє бієнале тощо). До сьогодні цей часопис користується заслуженим визнанням серед китайських та зарубіжних науковців [5].

«Мейшу веньсянь» («Пам'ятники мистецтва») є одним з основних періодичних видань, що популяризують та досліджують сучасне китайське мистецтво. Журнал повністю присвячений сучасним китайським художникам та подіям у світі мистецтва. Кожен випуск видання є тематичним. «Мейшу веньсянь» поєднує статті критиків мистецтва, розповідає про організаторів виставок, що допомагають популяризувати художників та їхні твори, збирати матеріали з історії сучасного китайського мистецтва [2].

Журнал «Ішу дандай» («Сучасне мистецтво») – найвідоміше мистецьке періодичне видання, яке приділяє увагу дослідженню сучасного мистецтва в Китаї. «Ішу дандай» пропонує сучасний, науковий дискурс про становище образотворчого мистецтва та представляє різні напрямки живопису XXI ст., у тому числі згадується творчість Ван Ідуна [2].

У монографії шедеври олійного живопису Китаю» (2001 р.) представлена творчість майстра під рубрикою «Мистецтво олійного живопису Ван Ідуна». Це видання є одним із найбільш презентабельних із серії, що представляє мистецтво сучасного Китаю. Для читачів цікавими будуть кілька портретів Ван Ідуна. Ці роботи вирізняються свіжим стилем та майстерною технікою, що демонструє професійність автора та його здатність створювати психологічний портрет обраних для розгляду персонажів [4].

Однією з фундаментальних праць є «Колекція творів відомих сучасних китайських художників олійного мистецтва: Ван Ідун» (2006 р.), надрукована видавництвом «Народне образотворче мистецтво». Це одна з серії «Колекція картин відомих сучасних китайських художників олійного мистецтва». Вона всебічно знайомить із творчістю Ван Ідуна, представлену окремим розділом у виданні народного образотворчого мистецтва і розглянута у контексті творчості майстрів сучасного китайського живопису [1].

Твори Ван Ідуна представлено на виставці «Відомі твори сучасності: вибрані колекції з Художнього музею САФА», організованої на честь 75 річниці заснування Китайської Народної Республіки (грудень, 2024 р.) [7; 8].

Резонансною була виставка, присвячена 20 річчю Спілки художників фігуративного живопису, де представлена колекція творів Ван Ідуна (грудень, 2024 р.). Слід зазначити, що Ай Сюань, Ян Фейюнь та Ван Ідун, троє художників, відомих своїм самобутнім фігуративним підходом, ініціювали заснування Школи фігуративного живопису в Пекіні у 2004 році, коли відбулася перша виставка групи з 13 учасників [4; 7].

Однією з останніх публікації про майстра є мистецтвознавча розвідка Ерве Ланселін. Ван Ідун: Літописець сільського Китаю (травень 2025 р.), побудована на дослідженнях Ван Чжаоцунь, «Стиль Ван Ідуна», Творчий архів Ван Ідуна, (2010 р.) та Ван Ідун, інтерв'ю газеті «China Art Newspaper, що цитовано в монографії Ван Чжаоцунь, «Стиль Ван Ідуна», (2010 р.), (травень 2025 р.) [7; 8]. Твори Ван Ідуна є лотами численних відомих китайських та європейських аукціонів (2020-2025) [7; 8].

Метою представленого наукового пошуку є з'ясування значення використання червоного кольору в жіночих портретах Ван Ідуна.

Виклад основного матеріалу. Ван Ідун (王沂東) – один з яскравих представників сучасного реалістичного живопису Китаю. Народився 11 травня 1955 року в окрузі Пенлай у провінції Шаньдун. Навчався у середній школі Шаньдунь Ліни № 1 у 1968 р. У 1972 році вступив до художньої школи провінції Шаньдун і почав вивчати живопис. У 1978 році прийнятий на факультет олійного живопису Центральної академії образотворчих мистецтв і залишився там викладати по завершенні навчання [3; 6]. Під час навчання він здійснив етнографічні експедиції на острів Даю в Шаньдуні, Ченде в Хебеї, Ілі в Сінцзяні, Яньбянь у Цзіліні, Мен'їнь у Шаньдуні, Фейсянь, Ішуй, Іюань, Інань та інші місця для замальовування місцевих пейзажів та збирання народних пісень. Пейзаж його рідного міста формував артистичний темперамент з активним селянським колоритом і духовною основою. Жіночі портрети Ван Ідуна є відображенням країни, яку він дуже любить.

Ван Ідун є членом Асоціації художників Китаю. Живописець відчуває прихильність до свого міста, гори Імен. Персонажі та пейзажі гірського села стають темою його картин. Ван Ідун є одним із представників неокласичного стилю сучасного китайського олійного живопису. Серія портретів, розпочата «Студентами історичного коледжу» 1984 року, демонструє відносно чистий класичний стиль; водночас роботи мають спільну основну мету: знайти характерні риси китайського народу. Літаюче небо та дахи на задньому плані створюють традиційну народну атмосферу. Роботи з простим тлом, координація реалістичних навичок і стилів нації часто змушують глядача ігнорувати інший чинник мистецтва Ван Ідуна – захоплення реалізмом XIX століття [6].

Ван Ідун захоплюється творчістю майстрів минулого. Трагування форми та використання світла у жіночих портретах нагадують манеру письма майстрів епохи Італійського Відродження. Такі паралелі та часові діалоги надають жіночим портретам особливої натхненності і піднесеності та естетичної глибини. Перші спроби Ван Ідуна повернутися до сільської тематики за допомогою техніки класичного олійного живопису були обережними. На цьому етапі він особливо прискіпливо вибирає моделі для живописних полотен. У своїй творчості промовляє до глядача за допомогою порівняння конкретних форм. Ван Ідуна переповнює почуття втіхи та щастя, викликаних спілкуванням із природою. Художник наче переконує глядача, що край, де він народився, є особливо

чарівним. Майстер захоплюється не лише природою, але й людьми – гідними, працьовитими, вільними. З особливим трепетом та шаною творить він образи молодих жінок, використовуючи лаконічну та обмежену кольорову палітру. За допомогою кольору Ван Ідун розкриває свої емоції, демонструє почуття, створює настрій жіночого образу. Тому в роботах чисті чорно-білі кольори та нейтральні червоно-коричневі тони складають художню чистоту, виразність, а також несуть присмак гірких емоцій.

Після 1983 року, продовжуючи йти шляхом класичного олійного живопису, він сміливо досліджував тему створення жіночого образу, шукав більш досконалу форму вираження та створив чималу кількість портретів. Портретні роботи Ван Ідуна того періоду намагалися зобразити спосіб життя, психологію, свідомість сучасника. Живописні жіночі портрети вирізняються м'яким світло-тіньовим моделюванням натури та делікатністю мазків. Автор категорично відмовляється від зайвих шарів фарби, намагаючись поєднати класичний метод олійного живопису з китайським методом площинного декору, що максимально розкриває внутрішню теплу красу східного стилю [5; 6].

Яскравість кольору і внутрішня простота, гармонійно поєднані в одне ціле, є характерною рисою живописних полотен Ван Ідуна. Його улюблені кольори – чорний, червоний і білий. Таке поєднання кольорів легко створює візуальний ефект, що має потужний вплив на глядача. Досконалість його жіночих портретів полягає в його здатності максимально використати візуальні ефекти цих кольорів і водночас забезпечити достатньо глибоке розуміння таємниці жіночого образу, щоб глядачі могли відчувати внутрішній стан натури.

Китай завжди надавав перевагу червоному кольору. Кіновар і червона вохра використовувалися в стародавніх похованнях, символізуючи кров та життя, ймовірно, щоб допомогти померлому здійснити перехід від смерті до безсмертя. З часом червоний колір став асоціюватися з усім сприятливим і щасливим. Китайці цінували його символічний зв'язок з вогнем, сонцем, серцем і південним напрямком – усіма позитивними силами енергії [4].

Століттями червоний колір був у Китаї кольором влади, свята, родючості, процвітання та відлякування зла. Він обраний для одягу високопосадовців, традиційних весільних суконь, одягу для немовлят, конвертів для грошових подарунків і стін, що оточують Заборонене місто, щоб захистити його мешканців. На Новий рік за місячним календарем тепер, як і в минулому, вулиці та будинки прикрашені червоними ліхтариками. Про важливість цього кольору для національної ідентичності свідчить той факт, що емблема Народної революції і прапор Китаю – червоного кольору.

Розглянемо жіночі портрети Ван Ідуна, в яких смисловим акцентом та кольоровою домінантою є червона барва. Привертає увагу портрет «Чунгу» (春姑) (79x98) [7]. На глибокому темному тлі, схилившись сидить молода жінка. Її постать виражає втому та зосередженість. Погляд великих проникливих очей, сповнений таємницею, вабить глядача та привертає увагу до обличчя. Жінка у яскравому червоному одязі, на якому мінімум декору, лише у нижній частині костюму проглядається делікатний золотистий орнамент. Прості лаконічні браслети підкреслюють красу оголених рук, якими молода жінка підтримує обличчя. Художник у всій повноті використовує свої професійні навички, щоб зобразити загадково усміхнену молоду китаянку в простому одязі з оголеними руками. Її ідеально передане пензлем обличчя зберігає спокій та легку задумливість. Матеріальне відчуття реальності підкреслене ретельним зображенням кожної волосинки зачіски та переплетенням тканин на одязі. Червоний колір із глибокими коричнево-сірими переливами підкреслює психологізм ситуації та занурює нас у можливий драматизм зображуваного: це і смиренність буття, і внутрішнє бажання протистояти реаліям одночасно. Глибокий і складний образ жінки спонукає до роздумів, викликає сильні емоції. Червоний у портреті «Чунгу» є символом молодості, здоров'я та краси.

Символічне значення «червоного» щодо зовнішнього вигляду знаходимо у китайській мові. Наприклад, «червоне личко» хлопця чи дівчини вказує на зовнішню привабливість. «Mian se hong» – червоний і рум'яний, рухливий означає здорову та духовну людину. Багато виразів використовуються для окреслення жіночої привабливості у китайській мові, наприклад «хун чжуан-ре», «хун янь» – червоне обличчя.

Подібною за естетикою є наступна робота Ван Ідуна – портрет «Наречена» (新娘) (136x103,5). За аналогією до попереднього портрета молода дівчина сидить в ошатному красивому одязі, елегантним жестом рук прикріплює прикрасу. Ван Ідун зображає наречену не у приємних роздумах про щастя та радість у шлюбі, а стурбованою, де зосереджений погляд, спрямований у далечинь, сповнений відповідальності та тривожності за майбутнє. Композиційно вертикальна постать молодої дівчини підтримується горизонтальною широкою смугою ліжка. Покривало прикрашене традиційним китайським орнаментом, дрібні кольорові квіти та золотисті рибки якого додають портрету величчя

та багатства. У портреті нареченої червоний колір є тим потужним містком, що об'єднує ідею традиційного китайського весілля з сучасним весільним ритуалом. Червоний також залучений до китайської шлюбної культури, де є символом удачі і радості. Червоний колір у портреті «Наречена» виступає символом радісної події. Червоний колір у цьому портреті нагадує нам про джерело життя на землі – червоне сонце. У китайській традиції та фольклорі сонце несе на землю життя, тепло і життєву силу. Китайці часто вважають червоний кольором життя, щастя, тепла, сприяння та успіху. Саме тому весільний одяг нареченої у Китаї – червоного кольору. «Червоний» у китайській культурі часто асоціюється з визнанням, святкуванням і повагою.

Романтизмом та чистотою почуттів вирізняється портрет «Тиха долина» (静静的河谷) (150x150) [7]. Дівчинка підліток відпочиває на великому камені посеред долини. Потічок поблизу створює атмосферу свіжості та чистоти. Дрібненькі квіточки, що ростуть поруч, нагадують про недавню дитячу пору дівчинки, додають романтики та ніжності до її образу. Делікатним доповненням є вишита рослинним орнаментом біла хустинка, що лежить поруч на камені. Рівна бездоганна зачіска, акуратний одяг, деяка напруженість у позі зображуваної вказують на релігійність та добре виховання дівчинки, її шляхетність та світлі помисли. Червона барва верхнього одягу, вдало підкреслюючи блідий колір обличчя, виступає композиційним та смисловим акцентом. У жіночому портреті «Тиха долина» «червоний» є символом радості. Більшість китайських традиційних світських звичаїв включали кольорову символіку червоного. Наприклад, на свято весни або в деякі святкові дні люди вішають «червоні» вогні та одягають «червоний» одяг.

Твір «Знайомство з весною» (约会春天) (146x100) 2007 р. зображує дівчину у повний зріст, що сидить на похилому стовбурі засніженого дерева [7]. Грубі масивні черевики контрастують із витонченими манерами і в особливий спосіб підкреслюють делікатність, красу та молодість дівчини. Ван Ідун підмітив та зупинив момент відпочинку юної дівчини, яка присіла посеред дерев і легким порухом рук заплітає волосся, що вибілося під час роботи. Червоний колір костюму підкреслює настрій молодшої дівчини, романтичний та схвильований, що зумовлений приходом весни. Вона вслухається у дзюркіт струмочка, щебетання пташок, насолоджується подихом весняного вітру та новими ароматами землі. У портреті «Знайомство з весною» Ван Ідун за допомогою червоної барви проводить делікатні паралелі між емоційним станом дівчини, яка прислухається до себе, та змінами у природі. Червоний колір тут асоціюється з емоцією – емоцією збентеження, хвилювання та радості. Слід зазначити, що червоний колір є унікальним для китайців символом життєвої сили та збудження.

Подібним за настроєм є портрет «Очікування» (等待) 2003, (61x50). Автор напрочуд вдало передає тремтливий та бентежний стан радості майбутньої зустрічі [7]. Проте уважний глядач вловить нотки сумніву та вагань у погляді очей, у жестах рук дівчини. Доповненням до образу служить картата хустина, вільно покладена на плечі. Тиха меланхолія та печаль відчутні в образі юної китаянки.

Творчість Ван Ідуна резонує з традиційною культурою, в якій червоний також є символом влади з часів стародавнього Китаю. «Хонг» – це витончений колір, символ влади та високого становища. Пофарбовані в червоний колір ворота означали, що в будинку проживали достойні особи і вельможі. В архаїчних китайських будівлях колони, крокви, храми і будинки знаті пофарбовані в червоний колір. Крім того, в червоне одягнені дворяни, високі чиновники і багаті люди. У династії Тан чиновники, які були вищими за п'ятий ранг, повинні були носити червоне придворне вбрання. Крім того, їхні вози називалися «чжу сюань» – червоний віз і «чжу лунь» – червоне колесо [3]. Тому червона сукня стає синонімом успіху та влади.

Продовжує тему портрет Ван Ідуна «Рання весна» (早来的春天) 1900, (115x135) [7]. Дівчинка, що заплітає коси, привітно усміхається та радісно споглядає. Сила молодості та радості буття передана автором повною мірою. Деяка драматичність тональних контрастів досягається перш за все усуненням напівтонів та нюансів. Варто зазначити, що деякі жіночі портрети Ван Ідуна збагачуються елементами романтичного пейзажу – заходами сонця, грозовими хмарами, деревами та сніговими схилами. Саме так автор намагається піднятися над буденним та привернути увагу глядача до поетичного звучання теми.

Схожим за тематикою та настроєвістю є портрет Ван Ідуна «Гірська сорока» (山喜鹊) 2001, (105x105) [7]. Автор порівнює молоду тендітну китаянку з пташкою, досить поширеною у сільській місцевості округу Пенлай у провінції Шаньдун, де пройшли дитячі роки художника. Замріяний погляд, однією рукою дівчина притримує плетений кошик, прикритий щедро орнаментованою

тканиною; дівчина неначе випадково зупинилася та глянула на подорожнього, щоб у наступну мить знову зібратися в дорогу. Прекрасний зимовий пейзаж посилює урочистість та деяку драматичність сюжету.

Слід зазначити, що «кіновар» – найпоширеніший відтінок червоного в Китаї, але це далеко не єдиний відтінок. У китайській мові існують десятки назв кольорів, що перекладаються як «червоний», «рубін», «малиновий» і «троянда». Щоб задовольнити технічні вимоги кожного виду мистецтва, різні пігменти використовуються для фарбування шовку, фарбування лаку чи декорування порцеляни, що забезпечує широку палітру червоних кольорів у китайському мистецтві. Під час правління династії Мін (1368–1644 рр.) червоний колір вважався символом влади та статусу. Династія заснована на півдні, що представлено кольором, а ім'я правлячої сім'ї Чжу означає «кіновар» [2]. Порцеляна, яку полюбили імператори початку XV століття, була прикрашена червоними кольорами, створеними за допомогою різноманітних технік. Залізно-червоний колір був розроблений для малювання дракона з п'ятьма пазурами (символу імператора) на посудині після того, як її випалили. Таким чином досягався колір, схожий на кіновар.

Портрети Ван Ідуна завжди присвячені селянській тематиці та передають атмосферу народного життя. Прагнення майстра зображати сільське життя – це захоплення чистим духом, а його любов до жіночих портретів – це насправді його особлива прихильність до народних колоритів та розуміння високої ролі жінки у китайському суспільстві. Така орієнтація на вибір і культурний інтерес не тільки підтримують Ван Ідуна в доброму творчому стані, але й дозволяють йому вносити у свої картини внутрішню привабливість.

Митці бачать найвищий ступінь майстерності у простоті, а винахідливість і лицемірство часто не досягають результатів. Картини Ван Ідуна вирізняються простими кольорами та яскравим світлом, а за привабливістю криється поетичний підтекст. Художник добре вміє використовувати плавні лінії для створення повного фокусу, залишаючи при цьому широкий простір для уяви, щоб урівноважити естетичну напругу, сформовану першим враженням глядача, розширити й поглибити відчуття. Більшість героїв його картин – яскраві та прості, а сцени максимально лаконічні, без наміру бути таємничими чи сенсаційними. Ці чудові та доступні образи живопису знаходять відгук у серцях багатьох.

У жіночих портретах Ван Ідун використовує експресивні живописні техніки майстрів класицизму, інтегрує художню мову традиційної китайської культури, поєднує базові прийоми олійного живопису. Він використовує кілька основних кольорів, таких як золото, білий, чорний і червоний. В окремих портретах домінуючим є червоний зазвичай такого кольору є одяг моделі. Ван Ідун власними живописними полотнами, що наповнені зворушливою внутрішньою красою, демонструє високу естетику та справляє потужний вплив на глядача. Картини Ван Ідуна декларують динаміку в статиці, кличуть до життя дух традиції, що так м'яко проникає у моральні ідеали сучасної молоді Китаю. Портрети Ван Ідуна приваблюють сучасника шляхетністю та тонкою гранню величчя між минулим китайського народу та ідеалами сучасності.

Нині Ван Ідун є професійним художником у Пекінській академії образотворчого мистецтва та національним першокласним художником. Член Художнього комітету Пекінської академії образотворчого мистецтва, директор Асоціації художників Китаю, член Комітету мистецтва олійного живопису Асоціації художників Китаю та віце-голова Асоціації художників Пекіна. Він має персональні виставки в США, Гонконзі, Макао (Китай), Німеччині та інших країнах і регіонах, а його роботи неодноразово отримували нагороди на національних художніх виставках.

Ван Ідун брав участь у X Всесвітньому художньому фестивалі у Франції та VI азіатській художній виставці в Японії та отримав нагороду Excellence Award на VI Національній художній виставці за свою роботу «Мати та донька на фермі» (придбана Пекінською асоціацією художників) [2]. У 1987 році він провів персональну виставку в Haffner Gallery в Нью-Йорку. Роботу «Стародавнє гірське село» придбав Національний художній музей Китаю. Його роботи виставлялися в Сінгапурі, Франції, Італії, Японії та США [7].

У даному дослідженні залучено частину портретів Ван Ідуна. У доробку майстра чимала кількість жіночих портретів, де домінуючим є червоний колір костюму моделі – «У сутінках» (65x69) 1993 р., «Мені сниться сон» (120x120) 1994 р., «Мрія» (120x120) 1996 р., «Незнайомка» (100x100) 1997 р., «Стиглий гранат» (50x60) 1999 р., «Ранок» (65x65) 1999 р., «Сніговий король» (100x150), «Тепле сонце» (198x88,5) 2001 р., «Усі бажання збуваються» (100x80) 2003 р., «Король-сонце» (150x100) 2005 р., «Лист здалеку» (100x150) 2006 р., «Тане сніг» (100x100) 2006 р., «Потік» (100x80) 2006 р., «Дотик білих хмар» (100x100) 2008 р., «Подих вітру» (190x190) 2009 р., «Прекрасна

країна» (100x100) 2009 р., «Червоний хіджаб Ерні» (80x140), «Послання» (118, 6x72, 8) 2011 р., «Холодна роса» (100x100) 2013 р. [7].

Ван Ідун є одним із найбільш відомих портретистів сучасного китайського олійного живопису. Його творчість вважається унікальною у так званому суперреалістичному стилі. Під час малювання йому постійно доводиться наближатися до об'єкта зображення, щоб знайти та відчувати кожну дрібницю, прагнути повної картини, ідеальної єдності деталей та загального ефекту.

Популярність унікального стилю олійного живопису Ван Ідуна в Китаї та за його межами свідчить про необмежені можливості сучасної творчості, яка може використовувати різні засоби художньої виразності. Художник має право переконувати наших сучасників у тій неперехідній істині, що краса врятує світ, якщо майстер бачить, відчуває цю красу у всіх її проявах і може її передати силою свого мистецтва. У цьому напрямі у сучасному живописі в широкому міжнародному контексті відкриваються великі перспективи розвитку.

Висновок. Ван Ідун є яскравим представником сучасного олійного живопису Китаю та одним з основоположників реалістичної школи живопису. На творчість художника має потужний вплив традиція Китаю, яка охоплює стиль життя та спосіб мислення, ментальні риси китайців. У жіночих портретах Ван Ідуна червона барва найчастіше має такі значення: є символом радісних подій; є асоціацією з певною емоцією; є символом молодості, здоров'я та краси; є символом удачі, слави та влади. Можна стверджувати, що культурні рефлексії, пов'язані з червоним кольором, є досить глибокими та зрозумілими для китайської культури. Трактатування кольору автором та донесення його розуміння до глядача також може відігравати важливу роль у міжкультурній комунікації. Правильне розуміння метафори «червоного» в китайській культурі через інтерпретацію червоної барви у жіночих портретах Ван Ідуна можуть допомогти іноземцям краще спілкуватися з китайцями.

Перспективи подальших розвідок. Дослідження інших кольорів палітри у портретах Ван Ідуна є перспективним напрямом подальших мистецтвознавчих розвідок.

Список використаної літератури

1. 王沂东, 中国当代油画名家画集:王沂东. -北京: 人民美术出版社, 2006. — 209页。
2. 张鑫, 中西绘画美学比较论纲. — 山西: 山西人民出版社, 2017年—151页
3. 王沂东. 当代肖像画家作品. 天津人民美术出版社. 页.41.
4. 王沂东. 中国当代实力派油画艺术精品丛书---天津杨柳青画社8开2001.07.
5. 王沂东. 中国当代油画名家画集---王沂东. 人民美术出版社. 2006.12.
6. 王沂东. 当代名家素描经典---王沂东素描集. 出版社: 河南美术出版社. 2005.12.
7. 王沂东. 官方网站. URL: <https://wangyidong.artron.net/> (дата звернення: 24.09.2025).
8. Hervé Lancelin. Wang Yidong: Chronicler of Rural China. 8 May 2025 URL: <https://www.artcritic.com/en/wang-yidong-chronicler-of-rural-china/> (дата звернення: 20.10.2025).

References

1. 王沂东, 中国当代油画名家画集:王沂东. -北京: 人民美术出版社, 2006. – 209页。 [Wang Yidong. Zhongguo dangdai youhua mingjia huaji: Wang Yidong] Beijing: Renmin meishu chubanshe, 2006 – 209 ye. [in Chinese].
2. 张鑫, 中西绘画美学比较论纲. – 山西: 山西人民出版社, 2017年—151页. [Zhang, Xin. Zhongxi huihua meixue bijiao lungang] Shanxi : Shanx irenmin chubanshe, 2017. – 151 ye. [in Chinese].
3. 王沂东. 当代肖像画家作品. 天津人民美术出版社. 页.41. [Wang Yidong. Dangdai xiaoxiang huajia zuopin] Tianjin renmin meishu chubanshe. Ye.41. [in Chinese].
4. 王沂东. 中国当代实力派油画艺术精品丛书---天津杨柳青画社8开: 2001.07 [Wang Yidong. Zhongguo dangdai shili pai youhua yishu jingpin congshu]. Tianjin yangliuqing hua she 8 kai:2001.07. [in Chinese].
5. 王沂东. 中国当代油画名家画集---王沂东. 人民美术出版社. 2006.12 [Wang Yidong. Zhongguo dangdai youhua mingjia huaji] Wang Yidong. Renmin meishu chubanshe. 2006.12. [in Chinese].
6. 王沂东. 当代名家素描经典---王沂东素描集. 出版社: 河南美术出版社. 2005.12 [Wang Yidong. Dangdai mingjia sumiao jingdian---Wang Yidong sumiao ji. Chubanshe: Henan meishu chubanshe] 2005.12. [in Chinese].
7. 王沂东. 官方网站. URL: <https://wangyidong.artron.net/> (дата звернення: 24.09.2025). Wang Yidong. Official site. URL: <https://wangyidong.artron.net/> (Date of application: 24.06.2025. [in Chinese].
8. Hervé Lancelin. Wang Yidong: Chronicler of Rural China. 8 May 2025 URL: <https://www.artcritic.com/en/wang-yidong-chronicler-of-rural-china/> (дата звернення: 20.10.2025).

SYMBOLISM OF RED COLOR IN FEMALE PORTRAITS OF WANG YIDONG

Lyudmila ANDRUSHKO – Candidate of Art History, Associate Professor,
Head of the National Museum of Lviv State University of Internal Affairs, Lviv

The aim. Wang Yidong is one of the most influential painters in modern China. He skillfully combined the well-known artistic achievements of Western classical oil painting with the aesthetic achievements of Chinese traditional fine art culture and created his own unique artistic style. His works captivate with their simplicity, professionalism, artistic charm, are distinguished by sophisticated skill, expressiveness of form, and the ability to depict the rich and complex inner world of characters. The color scheme and manner of execution of Wang Yidong's female portraits are exceptionally original. Chinese artists and art critics try to explain in their publications the meaning and effect of color on the viewer. We read about this in numerous theoretical, art-historical, and empirical studies. In the 21 st century, not only in China, but throughout the art world, science is actively researching the differentiation of color systems, their practical application, the creation of color theories, the study of the mechanisms of the connection between color and the human psyche, etc. The relevance of the article lies in the fact that it first identifies the role of red in Wang Yidong's female portraits in the context of the development of modern Chinese painting. The purpose of the presented scientific research is to clarify the meaning of the use of red in Wang Yidong's female portraits.

Results. It was found out that the cultural and historical tradition of China, representing the life, way of thinking, and mental traits of the Chinese people, had a powerful influence on the artist's pictorial work. Based on the analysis, it was determined that the use of red in Wang Yidong's female portraits symbolizes a joyful event, good luck, power or fame, youth, health, and beauty. The artist's painting represents a wide range of emotions of the person portrayed. It was revealed that cultural reflections associated with the presence of red color in the works of the artist are deep and understandable in Chinese fine arts. It is proved that the author's interpretation of color can play an important role in the intercultural communication between the artist and the viewer. It was found that in China at the end of the 20 th century realistic oil painting is developing rapidly, and over the past two decades has taken a leading position in the painting of the Celestial Empire.

Novelty. Wang Yidong is a prominent representative of modern Chinese oil painting and one of the founders of the realistic school of painting. The artist's work is strongly influenced by the tradition of China, which encompasses the lifestyle and way of thinking, and mental traits of the Chinese people. In Wang Yidong's female portraits, the color red most often has the following meanings: it is a symbol of joyful events; it is associated with a certain emotion; it is a symbol of youth, health, and beauty; it is a symbol of good luck, fame, and power. It can be argued that the cultural reflections associated with the color red are quite deep and understandable for Chinese culture. The artist's interpretation of color and the communication of his understanding to the viewer can also play an important role in cross-cultural communication. A correct understanding of the metaphor of «red» in Chinese culture through the interpretation of the color red in Wang Yidong's female portraits can help foreigners better communicate with the Chinese.

Key words: Wang Yidong, China, Chinese painting, culture, portrait, red color, color symbolism, tradition.

Стаття надійшла до редакції 22.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.05.2025
Прийнято до друку 24.05.2025

**ДІМ ХАДЖІ-АГИ БАБОВИЧА : КАРАЇМСЬКА СПАДЩИНА
НА ПЕРЕТИНІ ВІЗАНТІЙСЬКОЇ ТА ІСЛАМСЬКОЇ КУЛЬТУР**

Наталія ДМИТРЕНКО – доктор філософії, доцент кафедри образотворчого мистецтва,
факультет образотворчого мистецтва і дизайну,
Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-1223-8935>

DOI

nata_heavy@ukr.net

Стаття присвячена історії побутування дому Хаджі-аги Бабовича в Євпаторії як унікальної пам'ятки матеріальної та духовної культури Криму. Особлива увага зосереджена на ролі караїмської громади у формуванні культурного образу міста та взаємодії традицій, що постали на перетині візантійської та ісламської цивілізацій. Розглянуто архітектурні та стилістичні особливості будівлі, її значення в контексті історії Криму та ширшого євразійського культурного простору. Дім Хаджі-аги Бабовича постає не лише як пам'ятка локальної історії, а й як свідчення діалогу культур, що формували унікальний поліетнічний характер Євпаторії.

Ключові слова: караїми, Крим, ісламська культура, культурний синтез, Візантія, Османська імперія, архітектура, різьблення, кераміка, килими, тюркери, охорона культурної спадщини

Постановка проблеми. В українському мистецтвознавстві залишається актуальним питання дослідження та охорони культурної спадщини України після анексії Криму. Це ускладнює розуміння цілісної низки культурних процесів, що відбувалися на півострові за часи панування різних імперій, держав та релігій.

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

Наукова новизна. Наразі відсутні фундаментальні праці або наукові статті, присвячені художньому аналізу такої архітектурної пам'ятки як дім Хаджі-аги Бабовича в Євпаторії, оскільки загальні джерела зводяться до путівників та коротких згадок про означеного діяча в контексті діяльності караїмської громади міста. Відсутня періодика, в якій би визначалося як саме відобразився синтез стилів у художньому вирішенні пам'ятки в світлі розвитку поліетнічного міста, а саме – впливу мистецтва Османської імперії на архітектуру Євпаторії. Здійснено порівняльний аналіз форм і функцій айвану в сасанідській, османській та кримсько-татарській архітектурних традиціях, а також хамамів в контексті впливу османських традицій.

Мета статті полягає у дослідженні східних традицій в архітектурних пам'ятках Євпаторії на прикладі дому Хаджі-аги Бабовича.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В українському мистецтвознавстві доби державної незалежності, публікацій, які б стосувалися дослідження архітектури Євпаторії – обмаль. Серед них – критичні статті С. Демчука, дослідження історії караїмів на території України В. Мороза [16; 167–185; 9]. Загальний базис джерел, в яких відображено згадки про зазначену пам'ятку – фотографії з колекції Євпаторійського краєзнавчого музею та інформація про власника, його внесок у розбудову міста в спеціалізованій періодиці кінця XIX – початку XX століття. Важливим джерелом для дослідження обраної теми став цифровий польський архів караїмів *Jazyszar*, присвячений історії, культурі та літературі караїмської спільноти. Він містить рукописи, стародруки, фотографії, пісні, поезію, біографії відомих діячів та оцифровані журнали, зокрема часопис «*Myśl karaimska*» [6]. До дослідження також були отримані матеріали з сімейного архіву авторки статті, що публікуються вперше [12].

Виклад основного матеріалу. *Керкінітида у візантійському контексті.* Кримський півострів упродовж тривалого часу залишався важливим регіоном у політичній та культурно-релігійній орбіті Візантії. Починаючи з IV–V століття Візантійська імперія активно зміцнювала свої позиції в Північному Причорномор'ї, контролюючи морські шляхи та стратегічні пункти. Одним із головних опорних центрів на півострові став Херсонес, де зберігалися візантійські військові гарнізони й адміністративні структури [15; 42–44].

Євпаторія, на місці якої в античну добу існував грецький поліс Керкінітида, у середньовіччі також увійшла до сфери впливу Візантії. Археологічні знахідки, такі як монети, елементи культових споруд, християнські поховання – свідчать про безпосередні культурні та релігійні контакти з Константинополем. Уже в IV–VI ст. у цьому регіоні функціонували християнські громади та єпископії, що забезпечувало поширення візантійських духовних традицій [19; 67–68]. Саме через Крим здійснювалась місіонерська діяльність Візантії у Східній Європі. Символічним підтвердженням

цього є хрещення князя Володимира в Херсонесі 988 р., що започаткувало процес християнізації Русі. Таким чином, Крим і, зокрема, район сучасної Євпаторії виступали важливим осередком поширення візантійської культури, мистецтва та християнських цінностей у ширшому євразійському контексті. Розглядаючи історичний контекст, Крим, Візантія та Іран (передусім Сасанідська держава) мали певні опосередковані зв'язки, які виявлялися на різних рівнях [4].

Аналізуючи геополітику та торгівлю, Візантія й Сасанідська Персія були головними суперниками у боротьбі за вплив на Кавказ і Чорноморсько-Каспійський регіон. Торгові шляхи, які проходили через Крим (із Північного Причорномор'я до Візантії), перехрещувалися з «шовковим шляхом», що йшов через Персію. Тому через Крим могли потрапляти іранські товари (шовк, килими, коштовності, кераміка) у візантійський світ.

Оцінюючи військовий і дипломатичний фактор, у VI–VII ст. Візантія та Персія уклали тимчасові угоди, іноді залучаючи кочові племена з Криму та Північного Причорномор'я як союзників чи найманців. Таким чином, Крим міг опосередковано брати участь у візантійсько-перських конфліктах як транзитний чи буферний регіон [5].

Досліджуючи культурний синтез, варто зауважити, що мистецтво Візантійської імперії відчувало потужний вплив іранських декоративних традицій. Це стосувалося орнаменту, тканин, обробки металів, форм рельєфів. Через торговельні й дипломатичні контакти ці зразки могли поширюватися й у Криму. У кераміці, ювелірних виробках та орнаментиці з Криму простежуються східні мотиви, які можна пов'язати з іранською традицією.

Оцінюючи релігійний аспект, варто зазначити, що хоча Іран у сасанідський час був центром зороастризму, після арабських завоювань із VII ст. там активно поширювався іслам [2; 70–74]. Крим, як контактна зона між Візантією та Сходом, відчував ці культурні впливи, хоча домінуючим залишалося християнство. Отже, Крим та Євпаторія безпосередньо були візантійськими периферійними центрами, але через Візантію вони опосередковано включалися й у ширший «діалог Середземномор'я та Ірану». Тобто Крим можна розглядати як «пункт перетину» трьох світів – грецько-візантійського, іранського та варварського (кочового).

Гьозлев у контексті взаємодії ісламського світу. Кримський півострів у середньовіччі відіграв роль контактної зони між Середземномор'ям і степовим світом Євразії. Його зв'язок із Візантією здійснювався через військово-адміністративну присутність у Херсонесі та християнські єпископії, тоді як відносини з Іраном мали опосередкований характер. У той же час саме тут перетиналися культурні впливи двох великих цивілізацій – Візантійської імперії та Сасанідського Ірану.

По-перше, Крим знаходився на важливих торгових маршрутах, що поєднували Північне Причорномор'я з «Великим шовковим шляхом», який пролягав через Персію. Саме цим шляхом у візантійські міста Криму надходили іранські тканини, килими, коштовності, що справляли значний вплив на розвиток декоративно-прикладного мистецтва регіону.

По-друге, мистецтво Криму, перебуваючи під візантійським контролем, увібрало також і східні традиції. Орнаментальні мотиви, композиційні схеми й декоративні елементи, властиві іранському мистецтву, простежуються в кераміці, ювелірних виробках та текстилі, знайдених на території півострова. Це свідчить про взаємопроникнення художніх традицій, що відбувалося завдяки торгівлі, дипломатичним зв'язкам та мобільності художніх майстрів.

По-третє, візантійсько-перські війни VI–VII ст. мали непрямий вплив на Крим. Як транзитний регіон, він виступав у системі союзницьких та буферних територій, пов'язаних з обома державами, що ще раз підкреслює його стратегічну роль у міжнародних відносинах раннього середньовіччя. Таким чином, Крим та регіон сучасної Євпаторії були не лише периферією Візантійської імперії, а й важливим простором культурного синтезу, де відбувалося поєднання грецько-візантійської традиції та іранських художніх впливів. Саме ця особливість визначила багатшаровість культурного розвитку півострова і його значення у ширшому євразійському контексті (таб. 1).

Період	Держава / Влада	Примітки
VI ст. до н. е. – I ст. н. е.	Грецькі колонії	Заснування міст Пантікапей, Херсонес та ін.
V ст. до н. е. – IV ст. н. е.	Боспорське царство	Елліністична держава на території Криму.
I–IV ст.	Римська імперія	Військові гарнізони та вплив Риму.
IV–X ст.	Візантійська імперія, готи, гуни, хазари, печеніги, половці	Крим був ареною постійних нашеств.

ХІІІ ст.	Золота Орда	Після монгольських завоювань.
1441–1783 рр.	Кримське ханство (васал Османської імперії)	Активна участь у регіональній політиці Причорномор'я.
1783–1917 рр.	Російська імперія	Приєднаний Катериною ІІ.
1917–1920 рр.	Зміна влади	Кримська Народна Республіка, більшовики, білогвардійці, анархісти.
1921–1945 рр.	Кримська АРСР (РСФРР, СРСР)	У складі Радянської росії.
1945–1954 рр.	Кримська область РРФСР (СРСР)	Втратив статус автономії.
1954–1991 рр.	Кримська область Української РСР (СРСР)	Переданий Україні за рішенням керівництва СРСР.
1991–2014 рр.	Автономна Республіка Крим, Україна	У складі незалежної України.
2014 р. – дотепер	Тимчасово окупована територія України (анексія росією)	Анексія не визнана більшістю країн світу.

Таб. 1. Хронологічна таблиця: Історія Криму. Розроблено Дмитренко Н.В.

Досліджуючи історичний контекст, доцільно зазначити, що караїми – нащадки тюркських племен Хазарського каганату та аборигенного населення Кримського півострова. Формування цього етносу розпочалося ще у VIII столітті [21; 70–82]. Караїми з'явилися в Криму орієнтовно у XIII–XIV ст., у період активного формування поліетнічного та багатоконфесійного середовища півострова під владою Золотої Орди. Їхня поява пов'язана з переселенням із Близького Сходу та територій колишньої Візантійської імперії, а також із поширенням караїмізму серед єврейських спільнот. Караїми швидко інтегрувалися у локальне соціокультурне середовище, зберігаючи релігійні традиції та мовну самобутність [9]. У 1397–1398 рр. караїми з'явилися й у Великому князівстві Литовському, коли князь Вітовт після походу до Криму переселив кілька сотень караїмських і татарських сімей, оселивши їх у Тракаї, у північній частині міста. Згодом, із 1837 р., євпаторійські кенаси стали духовним центром караїмів Криму [7; 8].

У Євпаторії (Гьозлеві) формування караїмської громади відбулося у XVI ст., коли місто стало важливим торговельним і ремісничим центром Кримського ханства. Саме в той період засновано першу кенасу – релігійний і культурний осередок, що слугував місцем богослужінь, навчання та збереження караїмської ідентичності. Кенаса відігравала ключову роль у підтримці внутрішньої організації громади та поширенні релігійних традицій для наступних поколінь [11; 45–59]. Крім релігійної функції, караїмська громада у Євпаторії активно брала участь у економічному та соціальному житті міста. Вони займалися торгівлею, ремеслами та обслуговуванням потреб як місцевих жителів, так і караванів, що проходили через порт. Такий синтез релігійної автономії та економічної активності забезпечив стійку присутність караїмів у Євпаторії й зумовив важливу роль громади у культурному ландшафті Криму [14].

Будинок Хаджі-аги Бабовича в Євпаторії. Пам'ятка архітектури XVIII ст., господарем якої був Сімха (Сіма) Бабович (1790–1855 рр.) – відомий караїмський громадський діяч, філантроп та меценат (рис. 1, 2).



Рис. 1. Портрет Хаджі-аги Сімхи Бабовича з колекції Б. Я. Кокеная. Вперше опубліковано в часописі «Myśl Karaimska» в 1934 р. [26].



Рис. 2. Часопис «Myśl karaimska» (Караїмська думка). 1924–1939 рр. Вільнюс, Литва. Обкладинка 1925 р. [9].

Завдяки йому було визнано Караїмське духовне правління, а сам він у 1837 році став першим караїмським гахамом (давньоєврейський «гахам» – мудрець, духовний голова). До цього він тричі обирався міським головою Євпаторії. У караїмській громаді на знак особливої поваги та визнання заслуг його називали Хаджі-ага. У заповіті він залишив своєму народу 1000 гектарів землі, а внесок 2000 рублів золотом – для благодійності [3].

Дім Хаджі-аги Бабовича – зразок типового караїмського будинку. Знаходиться він за адресою вул. Матвєєва, 53 (нині – вул. Караїмська). В цьому будинку в 1818 і 1824 роках зупинявся російський імператор Олександр I, гостював граф Воронцов із дружиною, а в 1825 р. Хаджі-ага приймав у себе польського поета Адама Міцкевича. Бабович був близький до урядових кіл та спілкувався з представниками дворянства. Відомо, що генеалогічне дерево сім'ї Бабовичів уперше було опубліковано С. М. Шапшалом у 1934 році в часописі «Мūsų Karaimska» (рис. 3).



Рис. 3. Часопис «Mūsų karaimska» (Караїмська думка). 1924–1939 рр. Вільнюс, Литва.
Фрагмент обкладинки [9].

Архітектурний об'єкт, на прикладі дому Хаджі-аги Бабовича, належить до традиційної забудови караїмської громади в Криму та відображає синтез місцевих кримськотатарських, османських і загальносхідних архітектурних традицій.

Розглядаючи архітектурну композицію, варто зауважити, що будівля є двоповерховою садибою з айваном (відкритою галереєю) на другому рівні. Галерея спирається на дерев'яні стовпи, що формують ритмічний ряд, увінчаний різьбленими арками складної конфігурації. Така структура створює легкий і, водночас, урочистий вигляд фасаду, підкреслюючи репрезентативний характер житла [24; 27–46].

Із лівої частини на другий (жилий) поверх ведуть сходи з прямокутних кам'яних блоків. Піднімаючись сходами, гості потрапляють до галереї. Стіни будинку зведено з ракушняка. В нижньому ярусі розміщено напівпідвальне приміщення господарського призначення, про що свідчать невеликі вікна з ґратами. Дах будинку вкрито за допомогою глини та черепиці.

Основним будівельним матеріалом виступає камінь для першого ярусу та дерево для верхніх конструкцій і декоративних елементів. Це відповідає поширеній кримській будівельній практиці, де дерево використовувалося для створення «живої» архітектурної пластики (рис. 4).



Рис. 4. Дім Хаджі-аги Бабовича в Євпаторії, Крим. Веранда південного фасаду. Фото 1930 року.
Зібрання Євпаторійського краєзнавчого музею.

Особливої уваги заслуговує декоративне оздоблення айвану, а саме: 1) різьблення дерев'яних арок і капітелей колон, виконане у традиціях османської архітектури; 2) різьблений декор стелі з характерними геометричними мотивами у формі багатопроменевої зірки (декоративної розетки) та ромбічних елементів. У центрі розетки розміщувалися кріплення, які, ймовірно, слугували для

фіксації освітлювальних елементів. Така орнаментика відображає вплив візантійсько-ісламських традицій, символізуючи гармонію космосу та божественного порядку; 3) дерев'яні балюстради, які зберігають простоту виконання, проте утворюють контраст із більш витонченими елементами аркади [2; 479–482, 23; 30]. Загальна конструкція галереї відповідає традиціям айванів турецьких будинків західної Анатолії [28].

Вивчаючи культурно-мистецький контекст, варто зауважити, що подібні будівлі були характерними для заможних караїмських родин у Євпаторії та інших містах Криму у XVIII–XIX ст. Вони виконували не лише житлову функцію, але й репрезентативну, вказуючи на соціальний статус власника. У декоративних рішеннях чітко простежуються риси синтезу візантійських, османських і локальних традицій, що є характерною рисою караїмської архітектури Криму [18; 45–62].

Вхідну групу (головний вхід) на подвір'я зі сторони вулиці формували дерев'яні ворота (станом на сьогодні – втрачені), біля яких розміщувався допоміжний вхід із хвірткою (рис. 5).



Рис. 5. Дім Хаджі-аги Бабовича в Євпаторії, Крим. Сучасний вигляд зі сторони вулиці Караїмська.
Фото 2025 р. [3].

Порівняльний аналіз айвану в сасанідській, османській та кримськотатарській архітектурних традиціях.

I. Айван у Персії (давньоіранська та сасанідська традиція). Форма: монументальне склепінчасте приміщення з відкритою аркою, зазвичай масштабних розмірів. Функція: урочистий вхід до палацу чи храму, репрезентативний простір.

Матеріали: цегла-сирець, обпалена цегла, штукатурка; у декорі – мукарни, різьблений і полив'яний орнамент.

Приклади: айвани палацу Ардашир у Фірозабаді (III ст.), комплекс Таг-е Кісра (VI ст.).

II. Айван в ісламській архітектурі (Іран, Середня Азія, Османська імперія).

Форма: чотири айвани навколо двору (медресе, мечеті, караван-сараї).

Функція: архітектурна домінанта ансамблю; простір для молитви, навчання або відпочинку.

Матеріали: цегла, глазурована кераміка, поливні плитки, мармур.

Приклади: медресе султана Хусейна в Ісфахані (XVII ст.), мечеть Шах-Джахана у Лахорі.

III. Айван у кримських традиціях (караїмська та кримськотатарська архітектура).

Форма: перетворюється на відкриту дерев'яну галерею (веранду) на другому поверсі житлового будинку; спирається на дерев'яні колони з арками у різьбленому оздобленні.

Функція: побутова (захист від сонця, місце для прийому гостей, сімейних зборів) і репрезентативна (підкреслення соціального статусу родини).

Матеріали: камінь (перший поверх), дерево (колони, арки, стелі з різьбленням та геометричним орнаментом).

Особливості: геометричний і рослинний декор у різьбленні; стелі з багатопроменевими зірками (зв'язок із візантійською та ісламською символікою космосу).

Приклади: караїмські садиби в Євпаторії (зокрема, будинок Бабовича) (рис. 6, 7) [22; 13–27].



Рис. 6. Дім Хаджі-аги Бабовича в Євпаторії, Крим. Веранда. Початок 2000-х. Фото: Олександр Меломед.

Рис. 7. Дім Хаджі-аги Бабовича в Євпаторії, Крим. Різьблення стелі. Фото 1920 року. Зібрання музею архітектури ім. А. В. Щусева.

Таким чином, айван у перській та ісламській архітектурі – це монументальний урочистий простір із сакральним та репрезентативним значенням. У Криму він набуває локальної трансформації: з монументальної споруди перетворюється на камерну, але вишукано оздоблену галерею приватного житла [17, 20; 286–289]. Така трансформація відображає адаптацію східної архітектурної традиції до локальних умов та побуту караїмської громади, де поєднуються утилітарність і художня виразність [2; 222].

Караїмська культура в Євпаторії формувалася в умовах тривалого існування громади в межах Кримського ханства, де протягом більш ніж трьох з половиною століть вона співіснувала з кримськотатарським етнокультурним середовищем. Як іудейська спільнота в ісламській державі, караїми природно увібрали окремі елементи кримськотатарських традицій, побуту та мистецтва, що сприяло виникненню характерного культурного синтезу.

Дім Бабовича за часи радянської влади. У першій половині ХХ століття, у 1930-х рр. Дім Бабовича надано в користування місцевому населенню. Таким чином, дім умовно розділено на квартири. В радянський період автентичний вигляд інтер'єрів втрачено, стіни та стелі були побілені. Територія навколо будинку хаотично забудовувалася, внутрішній двір формувався «колодязем».

Існує лише дві архівні фотографії 1930-х рр. із зображенням будинку, на одній з яких зафіксовано караїмку (?) в національному вбранні (фотографії з постійної експозиції Євпаторійського краєзнавчого музею).

Садиба має висококультурне значення і навіть у радянські часи привертала значну увагу паломників – караїмів, які приїздили до Євпаторії віддати шану своєму культурному та духовному діячеві. В період існування СРСР представники караїмської громади неодноразово зверталися до нових співвласників будинку, щоб викупити дім та облаштувати в ньому музей. Наприкінці 1940-х рр. однією із співвласників будинку стала сім'я Хулапи Ольги Іванівни та її сина Хулапи Григорія Ілліча (рис. 8), де зупинялися кожного літа пращури та родина авторки цієї статті (до 1998 р.) та підтримували контакт із співвласником будинку та його сім'єю аж до його смерті, незадовго до анексії Криму в 2014 році, про що свідчать матеріали з сімейного архіву (рис. 9) [12].



Рис. 8. Співвласник дому Хаджі-аги Бабовича Хулапа Григорій Ілліч. Фото 07.08.1968 р. Сімейний архів Дмитренко Н.В. [12].



Рис. 9. Фото (до 1914 р.) і конверт із листуванням Бочарової (уродж. Шевчук) Катерини Іванівни (1894–1974 рр.) до Георгія Дмитровича Бардика та Алефтини Миколаївни Гржеляк, адресоване Хулапі Ользі Іванівні. 1961 р. Сімейний архів Дмитренко Н. В. [12].

Культурний внесок Хаджі-аги Бабовича в мистецтво та культуру Євпаторії.

Сімха (Сіма) Соломонович Бабович (др.-євр. Сімха бен Шеломо Бабович) увійшов в історію як євпаторійський купець I гільдії, відомий караїмський громадський діяч [27]. Народився в сім'ї євпаторійського купця I гільдії Соломона (Шолеме) Бабакаевича Чабака-Бабовича (? – 1812 р.), який деякий час був міським головою Євпаторії і фінансував будівництво великої євпаторійської кенаси (рис. 10).



Рис. 10. Внутрішній двір та інтер'єр караїмської кенаси на листівках початку XX століття. Зібрання Євпаторійського краєзнавчого музею, Крим.

Із 1818 по 1827 роки Хаджі-ага Бабович обіймав посаду міського голови Євпаторії. У 1827 році

увійшов до складу делегації від караїмських громад Криму, яка прямувала до Санкт-Петербурга з метою скасування рекрутської повинності для караїмів. У результаті цієї поїздки за сприяння графа В. П. Кочубея з виявленням волі імператора було дано розпорядження про звільнення караїмів від рекрутського набору. У 1830 році разом із дружиною Біче та сином Самуїлом у супроводі вчителя своїх дітей Авраама Фірковича здійснив паломництво до Єрусалиму. Перед візитом 1837 року до Криму імператора Миколи I займався організацією ремонтних робіт у Бахчисарайському палаці. В 1845 р. повторно керував оздобленням кімнат палацу до приїзду великого князя Костянтина Миколайовича. З ініціативи Бабовича не раніше квітня 1853 року у дворі євпаторійських кенас на відзначення відвідування 1 листопада 1825 року імператором Олександром I встановлено мармуровий пам'ятник, виконаний у стилі пізнього ампіру, увінчаний бронзовим двоголовим орлом (рис. 11).



Рис. 11. Пам'ятник Олександрю I у дворі євпаторійських кенас, встановлений за ініціативою Хаджі-аги Бабовича. Євпаторія, Крим [3].

Сімха Бабович Розробив «Положення про Таврійське караїмське духовенство», прийняте 3 березня 1837. Згодом, 4 квітня 1839 р. його кандидатуру затверджено на посаді Таврійського та Одеського караїмського гахама. На цій посаді Бабович прагнув на законодавчому рівні затвердити деякі привілеї з проханнями про рівняння караїмів у правах із місцевим населенням. Як зазначалося вище, в будинку голови кримських караїмів Хаджі-аги Бабовича в 1825 р. зупинявся великий польський поет Адам Міцкевич (1798-1855 рр.), про візит якого було детально описано Сераєм Марковичем Шапшалом – лінгвістом, сходознавцем та тюркологом в статті «*Adam Mickiewicz w gościnie u Karaimów*», де автор надає покликання на відповідні архівні листування, в яких Хаджі-ага згаданий, як відома та поважна фігура караїмської громади [26; 1–10].

31 січня 1839 року до Сімхи Бабовича, відповідно до прохання Одеського товариства історії та старожитностей і розпорядженням Новоросійського і Бессарабського генерал-губернатора князя М. С. Воронцова, звернувся таврійський губернатор М. М. Муромцов із питаннями, що стосуються в тому числі стародавності проживання караїмів. Духовне правління та підвідомче йому духовенство виявилися не в змозі дати відповіді, внаслідок чого Бабович звернувся до Авраама Фірковича зайнятися пошуком стародавніх рукописів та документів, які висвітлюють історію караїмів. 17 вересня 1839 року Сіма Бабович рапортував таврійському губернатору про початок археографічної експедиції.

Під час Кримської війни Бабович віддав свій будинок у Карасубазарі під потреби поранених воїнів, де пізніше він помер у 1855 році та похований на території власного маєтку «Ган Яфе». Бабовичу належить заслуга висування ряду відомих караїмських просвітителів: Йосипа-Соломона та Авраама Луцьких, Мордехая Султанського, Давида Кокізова, Ісаака Сінані та Авраама Фірковича. Разом зі своїм братом Бабаєєм вважався одним із найбільших землевласників. У їхньому розпорядженні знаходилося загалом до 70 тис. гектарів землі у Дніпровському, Євпаторійському та Мелітопольському повітах Таврійської губернії. Ще за життя Сімою Бабовичем були пожертвовані караїмським громадам доходи від саду «Дегірмен-Бахча» та водяного млина при ньому, що знаходилися в його маєтку «Ган-Яфе». Після смерті Сіми Бабовича з майна, що залишилося після нього, його рідними зроблені наступні пожертвування Євпаторійській кенасі: фонд, до якого належали землі (з яких – село Кирк-Кулач, а також маєток Донузлав-Кипчак) та кошти, які мали бути спрямовані на потреби караїмської громади та благодійність.

Турецькі хамами Гьозлева в контексті впливу османських традицій. Хамами середини XVI

століття – пам'ятник архітектури міста Євпаторія, розташовані за адресою: вул. Червоноармійська, 20 (вул. Ефета) ймовірно побудовані в середині XVI століття. Бані були частиною середньовічного міського ландшафту: у Гьозлеві існувало кілька хамамів, але до нашого часу зберігся тільки один. Планування хамамів складалося з жіночого та чоловічого відділень, паралельно розташованих, із приміщеннями для водопостачання й опалення. Усередині: передбанник, роздягальня, банна частина. Для освітлення слугували круглі вікна в куполах [25; 8]. Підлога та стіни були облицьовані мармуром. Додатково встановлено мармурові лави та басейни (ванни). Згодом багато елементів втрачено (мармур демонтовано, зникли металеві деталі тощо) (рис. 12).



Рис. 12. Турецький хамам. XVI століття. Вигляд інтер'єру. Євпаторія, Крим [13].

Купольні перекриття, з круглими отворами для освітлення та вентиляції. Це характерна риса хамаму – світло й повітря потрапляють через ліхтарі-вікна у куполі. Внутрішні зали з арковими склепіннями, стінами і підлогою з каменю чи мармуру, хоча мармурова обробка частково знищена або втрачені елементи. Руйнування та занепад: на кількох фото видно, що дах або частина купола відсутні, є відкриті ділянки, видно сліди руйнування – зруйновані частини плитки чи стін, відсутність мармуру, пошкодження інтер'єру. Архітектурні деталі: лавки уздовж стін, ніші, декоративні елементи у арках і куполах. Імовірно колись баня була оздоблена більш пишно, ніж зараз (рис. 13).



Рис. 13. Турецький хамам. XVI століття. Вигляд інтер'єру. Євпаторія, Крим [13].

Бані функціонували за прямим призначенням до 1987 року. Після цього почались руйнування, мармур із поверхонь був знятий, зникли частини оздоблення, металеві крани тощо. Наразі будівля перебуває в аварійному та пошкодженому стані – потребує реставрації, протиаварійних робіт.

Пошук архівних фотографій з виглядом інтер'єрів та екстер'єрів, ескізів, креслень та планів ускладнюється, оскільки територія Криму є тимчасово окупованою територією, а на офіційних веб-сайтах таких державних установ як Музей краєзнавства Євпаторії та державні архіви Криму – інформації у вільному доступі про колекцію та одиниці зберігання немає [1; 15, 10; 16 – 20]. Єдиним джерелом є історичні форуми, онлайн-ресурси, поштові листівки та туристичні путівники (рис. 14).



Рис. 14. Турецький хамам. XVI століття. Вигляд інтер'єру. Євпаторія, Крим [13].

Висновки. Дім Хаджі-аги Бабовича в Євпаторії є унікальною пам'яткою архітектури XVIII століття, що відображає художній синтез візантійських, ісламських та місцевих традицій. Архітектурна структура будівлі, зокрема наявність айвану – відкритої галереї, характерної для османського та ісламського архітектурного середовища, засвідчує глибокий вплив культур Сходу на формування архітектурного обличчя Євпаторії. Водночас ця споруда є важливим свідченням історичної присутності караїмської громади та її внеску в розвиток регіональної архітектурної спадщини. Нині особливої актуальності набуває питання комплексного дослідження, реставрації та збереження будівлі як важливого об'єкта культурної спадщини, що уособлює діалог між Сходом і Заходом у художній культурі Криму.

Перспектива подальших досліджень. Проведені наукові розвідки в контексті сходознавчих та тюркологічних студій відкривають перспективи для подальших міждисциплінарних досліджень, спрямованих на вивчення консерваційних і реставраційних процесів, а також питань охорони культурної спадщини України на території Кримського півострова. Особливої актуальності набуває аналіз взаємовпливу візантійської та ісламської традицій у формуванні художньої культури Криму, що відображається як у архітектурних формах, так і в декоративно-прикладному мистецтві. Подальше вивчення цього синтезу може сприяти глибшому розумінню культурної ідентичності регіону та інтеграції кримської спадщини у ширший європейський і світовий контекст мистецтвознавчих досліджень.

Список використаної літератури

1. Акав К. Колекція предметів караїмської літургії, побуту та творів образотворчого мистецтва в Євпаторійському краєзнавчому музеї. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*. 2015. Вип. 27. С. 15. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/27/15.pdf (дата звернення: 25.09.2025).
2. Аль-Фарукі, Ісмаїл Раджі; Аль-Фарукі, Лоїс Ламія. *Атлас ісламської культури*. Рівне : Міжнар. Ін-т ісламської думки, 2024. 624 с. URL: <https://ikiacademy.org/uploads/0-1-202407251721935380.pdf> (дата звернення: 25.09.2025).
3. Бабович Сіма Соломонович. *Вікіпедія : вільна енциклопедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Бабович_Сіма_Соломонович (дата звернення: 20.10.2025).
4. Євпаторія (науково-популярні матеріали). *Електронний каталог НБУВ*. Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського. URL: <https://search.nbuv.gov.ua/> (дата звернення: 25.09.2025).
5. Історія Євпаторійського маяка. *Культура. Голос Криму*. URL: <https://culture.voiccrimea.com.ua/uk/istoriia-ievpatorijskoho-maiaka/> (дата звернення: 25.09.2025).
6. Караїмський цифровий онлайн архів. *Jazyszlar*. URL: <https://jazyszlar.karaimi.org/number/No.8.Jo.2/articles>; (дата звернення: 20.10.2025).
7. Караїмські кенаси в Євпаторії / *Zabytki.in.ua*. URL: zabytki.in.ua/uk/924/karaimski-kenasi (дата звернення: 25.09.2025).
8. Кенаси в Євпаторії. *Вікіпедія : вільна енциклопедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Кенаси_в_Євпаторії (дата звернення: 25.09.2025).
9. Мороз В. Караїми Галича – історія і спадок призабутої громади. URL: https://risu.ua/karajimi-galicha-istoriya-i-spadok-prizabutoji-gromadi_n77138 (дата звернення: 25.09.2025).
10. Наш Крим: неросійські історії українського півострова. Київ : К.І.С., 2016. 312 с.
11. Полканова А. Кримські караїми. *Кримська спадщина*. 2015. № 2. С. 45–59.
12. Сімейний архів Дмитренко Н.В., 1914–2025 рр.
13. Турецькі лазні в Євпаторії (XV–XVI ст.). *Wikipedia : вільна енциклопедія*. – URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Турецькі_лазні_\(Євпаторія\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Турецькі_лазні_(Євпаторія)) (дата звернення: 25.09.2025).
14. Що збудували караїми для Євпаторії. *Культура. Голос Криму*. URL: <https://culture.voiccrimea.com.ua/uk/shcho-zbuduvaly-karaimy-dlia-ievpatorii/> (дата звернення: 25.09.2025).
15. Aslanapa O. Kırım: Sanatı, Tarihi, Edebiyatı ve Musikisiyle Kırım. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992. 412 s.

16. Demchuk S. Amazing stories? Crimean heritage and the reinvention of Ukrainian art history. *Centropa*. De Gruyter, 2023. Vol. 23, No. 2. P. 167–185.
17. Eskandari H., Saedvandi M., Mahdaviinejad M. The Impact of Iwan as a Traditional Shading Device on the Building Energy Consumption. *Buildings*. 2017. Vol. 7 (4). P. 1–18. URL: <https://www.mdpi.com/2075-5309/8/1/3>.
18. Gürçan A. D. Spatial Analysis of the Use of Iwan in Turkish Architecture: From Central Asia to Anatolia. *Journal of Architectural Studies*. 2024. № 12 (2). P. 45–62.
19. Islamic Art and Architecture in the European Periphery. ed. by B. B. Kroger, M. Kiel. Leiden : Brill, 2019. 354 p.
20. Īwān. *Encyclopaedia of Islam*. 2nd ed. Leiden : Brill, 2002. Vol. IV. P. 286–289.
21. Kent N. Crimea: A History. Oxford : Oxford University Press, 2016. 288 p.
22. Khaleghimoghaddam N. Analytic study of mosques architecture in the «Four Iwan» styles. *Journal of Islamic Architecture*. 2020. Vol. 6 (1). P. 13–27.
23. Paskaleva E. G. The architecture of the four-īwān building tradition as a representation of paradise and dynastic power aspirations: Dissertation. Leiden University, 2010. 285 p.
24. Peker A. U. The Monumental Iwan: A Symbolic Space or a Functional Element? *METU Journal of the Faculty of Architecture*. 2005. Vol. 22 (1). P. 27–46.
25. Sacred Landscapes of Crimea: Cultural Heritage and Preservation. ed. by E. A. Razumov. Kyiv : National Academy of Sciences of Ukraine, 2020. 248 p.
26. Seraja Szapszał. Adam Mickiewicz w gościnie u Karaimów. *Mysł Karaimska*. Wilno, 1932-1934. T. 10, nr 10. S. 1-10. URL: <https://jazyszlar.karaimi.org/article/Art.2.No.8.Jo.2> (дата звернення: 25.09.2025).
27. Šimhā ben-Šemū'el Babovič. *CERL Thesaurus* (Consortium of European Research Libraries). URL: <https://data.cerl.org/thesaurus/cnp01488313> (дата звернення: 25.09.2025).
28. Tuncel B. Trajectory of Iwan: origin, use and meaning from ancient times: Master Thesis. Middle East Technical University, 2019. 153 p. URL: <https://avesis.metu.edu.tr/yonetilen-tez/6417b99e-6ae1-4336-a654-2a0e0823ba49/trajectory-of-iwan-origin-use-and-meaning-from-ancient-anatolia-to-islamic-period>

References

1. Akav K. Kolektsiya predmetiv karaïms'koi liturhiyi, pobutu ta tvoriv obrazotvorchoho mystetstva v Yevpatoriys'komu krayeznavchomu muzei [Collection of Karaim liturgical items, household objects, and works of visual art in the Yevpatoria Local History Museum]. *Visnyk L'vivs'koi natsional'noi akademiyi mystetstv*, 2015. [Journal of the Lviv National Academy of Arts], 27, 15. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/27/15.pdf [in Ukrainian].
2. Al-Faruki I. R., & Al-Faruki, L. L. Atlas islams'koi kultury [Atlas of Islamic Culture]. Rivne : Mizhnarodnyi Instytut Islams'koi Dumky, 2024 [Rivne: International Institute of Islamic Thought]. URL: <https://ikiacademy.org/uploads/0-1-202407251721935380.pdf> [in Ukrainian].
3. Babovych S. S. (n.d.). Babovych Sima Solomonovych [Babovych Sima Solomonovych]. *Wikipedia: vil'na entsyklopediya*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Бабович_Сіма_Соломонович [in Ukrainian].
4. Yevpatoriia (n. d.). Yevpatoriia (naukovo-populiarni materialy) [Yevpatoria (scientific-popular materials)]. Electronic catalog of NBUV, National Library of Ukraine named after V. I. Vernadskyi. URL: <https://search.nbuv.gov.ua/> [in Ukrainian].
5. Istoriia Yevpatoriys'koho maiaka (n.d.). Istoriia Yevpatoriys'koho maiaka [History of the Yevpatoria Lighthouse]. *Kultura. Holos Krymu* [Culture. The Voice of Crimea]. URL: <https://culture.voicecrimea.com.ua/uk/istoriia-ievpatorijskoho-maiaka/> [in Ukrainian].
6. Karaïms'kyi tsyfrovyi onlain-arkhiv (n.d.). Karaïms'kyi tsyfrovyi onlain-arkhiv [Karaim digital online archive]. *Jazyszlar*. URL: <https://jazyszlar.karaimi.org/number/No.8.Jo.2/articles> [in Ukrainian].
7. Karaïms'ki kenasy v Yevpatorii (n.d.). Karaïms'ki kenasy v Yevpatorii [Karaim kenesas in Yevpatoria]. *Zabytki.in.ua*. URL: <https://zabytki.in.ua/uk/924/karaimski-kenasi> [in Ukrainian].
8. Kenasy v Yevpatorii (n.d.). Kenasy v Yevpatorii [Kenas in Yevpatoria]. *Wikipedia: vil'na entsyklopediya*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Кенаси_в_Євпаторії [in Ukrainian].
9. Moroz V. (n. d.). Karaïmy Halycha – istoriia i spadok pryabutoi hromady [The Karaims of Halych – history and heritage of a forgotten community]. URL: https://risu.ua/karajimi-galicha-istoriya-i-spadok-prizabutoji-gromadi_n77138 [in Ukrainian].
10. Nash Krym: nerosijski istoriyi ukrayins'koho pivostrova (2016) [Our Crimea: Non-Russian histories of the Ukrainian peninsula]. Kyiv : K.I.S. [in Ukrainian].
11. Polkanova A. (2015). Kryms'ki karaïmy [Crimean Karaims]. *Kryms'ka spadshchyna*, (2). P. 45–59 [in Ukrainian].
12. Simeinyi arkhiv Dmytrenko N. V., 1914–2025 rr. [Family Archive of N. V. Dmytrenko, 1914–2025] [in Ukrainian].
13. Turets'ki lazni v Yevpatorii (XV–XVI st.) (n.d.). [Turkish baths in Yevpatoria (15th–16th centuries)]. *Wikipedia: vil'na entsyklopediya*. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Турецькі_лазні_\(Євпаторія\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Турецькі_лазні_(Євпаторія)) [in Ukrainian].
14. Shcho zbuduvaly karaïmy dlia Yevpatorii (n.d.). [What the Karaims built for Yevpatoria]. *Kultura. Holos Krymu* [Culture. The Voice of Crimea]. URL: <https://culture.voicecrimea.com.ua/uk/shcho-zbuduvaly-karaimy-dlia-ievpatorii/> [in Ukrainian].
15. Aslanapa O. Kırım : Sanatı, Tarihi, Edebiyatı ve Musikisiyle Kırım [Crimea: Art, History, Literature, and Music of Crimea]. İstanbul : Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992.
16. Demchuk S. Amazing stories? Crimean heritage and the reinvention of Ukrainian art history. *Centropa*, 2023.

23 (2). P. 167–185.

17. Eskandari H., Saedvandi M., Mahdavinejad M. The Impact of Iwan as a Traditional Shading Device on the Building Energy Consumption. *Buildings*. 2017. Vol. 7 (4). P. 1–18. URL: <https://www.mdpi.com/2075-5309/8/1/3>.

18. Gürçan A. D. (2024). Spatial analysis of the use of Iwan in Turkish architecture: From Central Asia to Anatolia. *Journal of Architectural Studies*, 12 (2). P. 45–62.

19. Kroger B. B., & Kiel, M. (Eds.). *Islamic art and architecture in the European periphery*. Leiden : Brill, 2019.

20. Īwān Īwān [Iwan]. In *Encyclopaedia of Islam* (2nd ed., Vol. IV, pp. 286–289). Leiden : Brill, 2002.

21. Kent N. *Crimea: A history*. Oxford : Oxford University Press, 2016.

22. Khaleghimoghaddam N. Analytic study of mosques architecture in the «Four Iwan» styles. *Journal of Islamic Architecture*, 2020. 6 (1). P. 13–27.

23. Paskaleva E. G. The architecture of the four-īwān building tradition as a representation of paradise and dynastic power aspirations (Dissertation). Leiden University, 2010.

24. Peker A. U. The monumental Iwan: A symbolic space or a functional element? *METU Journal of the Faculty of Architecture*, 2005. 22 (1). P. 27–46.

25. Razumov E. A. (Ed.). *Sacred landscapes of Crimea: Cultural heritage and preservation*. Kyiv : National Academy of Sciences of Ukraine, 2020.

26. Seraja Sz. (1932–1934). Adam Mickiewicz w gościnie u Karaimów [Adam Mickiewicz visiting the Karaims]. *Myśl Karaimska*, 10 (10), 1–10. URL: <https://jazyszlar.karaimi.org/article/Art.2.No.8.Jo.2>

27. Šimḥā ben-Šemū'el Babovič (n. d.). CERL Thesaurus (Consortium of European Research Libraries). URL: <https://data.cerl.org/thesaurus/cnp01488313>

28. Tuncel B. Trajectory of Iwan: origin, use and meaning from ancient times (Master Thesis). Middle East Technical University, 2019. URL: <https://avesis.metu.edu.tr/yonetilen-tez/6417b99e-6ae1-4336-a654-2a0e0823ba49/trajectory-of-iwan-origin-use-and-meaning-from-ancient-anatolia-to-islamic-period>.

UDC 72 (477.75) + 7.03 + 27

THE HOUSE OF HAJI-AGA BABOVICH : THE KARAITE HERITAGE AT THE CROSSROADS OF BYZANTINE AND ISLAMIC CULTURES

Nataliia Dmytrenko – PhD (Doctor of Philosophy), Associate Professor of the Department of Fine Arts,
Deputy Dean for Scientific, Pedagogical, Social, and Humanitarian Work Faculty of Fine Arts and Design,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv

The purpose of this article is to study the development of Eastern traditions in the architectural monuments of Yevpatoria using the example of the house of Haji-Aga Babovich.

The methodology is based on an interdisciplinary approach, which combines analytical, historical-cultural, art-historical, cross-cultural, hermeneutic, and contextual methods.

The results. The House of Haji-Aga Babovich in Yevpatoria is a unique architectural monument of the 18th century, reflecting the artistic synthesis of Byzantine, Islamic, and local traditions. The architectural structure of the building, particularly the presence of iwan – an open gallery characteristic of Ottoman and Islamic architecture – testifies to the profound influence of Eastern cultures on the architectural appearance of Yevpatoria. At the same time, this building serves as a significant testament to the historical presence of the Karaite community and its contributions to the development of the regional architectural heritage. Currently, the issue of comprehensive research, restoration, and preservation of the building as an important cultural heritage site that embodies the dialogue between East and West in the artistic culture of Crimea is becoming particularly relevant. *The novelty.* Currently, there are no fundamental works or scientific articles devoted to the artistic analysis of such an architectural monument as the house of Haji-Aga Babovich in Yevpatoria, since general sources are limited to guidebooks and brief mentions of this figure in the context of the activities of the city's Karaite community. There are no periodicals that analyze and determine how the synthesis of styles was reflected in the artistic design of the monument in light of the development of a multi-ethnic city, namely, the influence of Ottoman art on the architecture of Yevpatoria. The article also provides a comparative analysis of the forms and functions of the iwan in the Sassanid, Ottoman, and Crimean Tatar architectural traditions, as well as hammams in the context of the influence of Ottoman traditions.

Practical significance. Scientific research conducted in the context of Oriental studies opens up prospects for further interdisciplinary research aimed at studying conservation and restoration processes, as well as issues of cultural heritage protection in Ukraine on the Crimean Peninsula. Of particular relevance is the analysis of the mutual influence of Byzantine and Islamic traditions in the formation of the artistic culture of Crimea, which is reflected in both architectural forms and decorative and applied arts. Further study of this synthesis can contribute to a deeper understanding of the cultural identity of the region and the integration of Crimean heritage into the broader European and global context of art studies.

Key words: Karaites, Crimea, Islamic culture, cultural synthesis, Byzantium, Ottoman Empire, architecture, carving, ceramics, carpets, Turquerie, cultural heritage preservation.

Стаття надійшла до редакції 22.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.05.2025
Прийнято до друку 24.05.2025

УДК 792.97 (410.1):688.723 (=111) Панч] (045)

АНГЛІЙСЬКИЙ НАРОДНИЙ ГЕРОЙ ПАНЧ : МОДЕЛЬ КОНСТАНТНОЇ ПОВЕДІНКИ

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

Розглядається постать головного героя народного англійського театру ляльок Панча. У фокусі дослідження – його сценічна вдача, сукупність зовнішньої та внутрішньої характерності, що забезпечують феномен багатостолітньої популярності цього лялькового протагоніста. Зауважується на впливі традицій італійського лялькарства на формування англійської лялькової культури. Прослідковується вплив соціальних, економічних чинників на розвиток та модифікацію образу Панча, зокрема аналізується історичний процес трансформації принципу керування лялькою – від маріонетки до рукавички. Досліджуються причини прихильності публіки різних генерацій до контрверсійних епізодів за участю Панча, зокрема сцени насильства та вбивств сценічних партнерів і партнерок. Наводяться приклади використання імені Панча для словесних метафор у сучасному спілкуванні англійців.

Ключові слова: театр ляльок, народний театр, рукавичкова лялька, маріонетка, Панч і Джуді, Англія.

Постановка проблеми. Українська наукова думка не має прикладів комплексного аналізу традицій вуличного народного англійського театру ляльок на чолі з його головним персонажем Панчем, історія якого офіційно розпочалася 1662 року. Разом із тим українським лялькарям доволі добре відомий цей англійський ляльковий блазень, зокрема своєю лиховісною сценічною репутацією та жорстокою взаємодією зі сценічними партнерами. І хоча цей персонаж досі ще не з'являвся на сцені професійного театру ляльок, він часто з'являється на сценах навчальних театрів вищих та фахових закладів мистецької освіти, в яких студенти-лялькарі готують свої курсові та дипломні проекти. Так, кафедра мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого систематично представляє вистави, створені за мотивами п'єси «Комічна трагедія або трагічна комедія про Панча і Джуді» (мовою оригіналу, текст зафіксований письмово вперше 1828 р.). Опанування художніх та організаційних принципів традиційного лялькарства сприяє розумінню специфіки театру ляльок особливо для нового покоління українських лялькарів. Разом із тим, як уже зазначалося вище, в Україні суттєво бракує теоретичних підвалин для вивчення європейського народного театру ляльок, зокрема англійського з його головним персонажем на чолі. Отже, ця стаття є першим практичним досвідом здійснити подібний аналіз.

Мета дослідження полягає в аналізі фігури одного з найвідоміших та найсуперечливіших лялькових героїв європейського театру ляльок Панча, пошуку причин його популярності та закоріненості патернів поведінки.

Аналіз досліджень і публікацій. В українському театрознавстві відсутні комплексні дослідження з історії та теорії народного театру ляльок Європи, відповідно, не представлено детального аналізу постаті Панча як однієї з ключових фігур розгалуженого європейського родоводу лялькових маскотів. Частково відомості про цього героя знаходимо у статті «Транскордонність літературних образів: екстраполяція італійського персонажа ляльки Пульчинелла» (італійською мовою, опубліковано у Міжнародному науковому журналі з філології «Accents and Paradoxes of Modern Philology» 2022 р.) Ю. Тимофєєвої. Побіжно про «Комедію Панча і Джуді» йдеться у тезах доповіді «Розділ “Народний театр” у навчанні студентів-лялькарів. Проблеми інтерпретації» сучасного українського режисера та викладача М. Урицького. Тези опубліковані у збірці матеріалів II Всеукраїнської науково-творчої конференції «Сучасна професійна підготовка фахівців сценічного мистецтва: полілог театральних шкіл України» (2024 р.).

У європейському театрознавстві протягом останнього року корпус праць, присвячених концепту кумедної фігури, як образу народного лялькового героя, суттєво поповнився. Особливу увагу привертає спеціалізований німецький журнал *double*, що досліджує проблеми сучасного театру ляльок і театру об'єктів. Останнє число видання (№ 52, осінь 2025 року) [11] присвячене виключно проблемі сучасної інтерпретації традиційних сценічних образів та принципів роботи народного європейського театру ляльок. До видання увійшли розвідки Алісси Мелло (Велика Британія), Моріца Бухманна, Майке Вагнер, Марайке Гаубіц, Крістін Зейдес, Тома Мустрофа, Софі Ной, Джуліане Сольвенг, Флоріана Файзля, Джессіки Хольцл, Естель Шарльє, Крістофера Шмідта, Андре Штудта, (Німеччина), Дар'ї Іванової-Гололобової (Україна).

Великою подією у колах сучасних вчених та лялькарів, наукові і художні інтереси яких лежать у площині дослідження народного театру ляльок, стала опублікована у 2025 році монографія сучасного

французького дослідника Дідьє Плассара «Puppetry and Dramaturgy – Western European Plays for Puppet Theatre, 1582-2020», яка є результатом масштабного всеєвропейського наукового проєкта «PuppetPlays» (2019-2025).

Виклад основного матеріалу. Дослідники лялькового родоводу Європи зазвичай проводять лінії «кривих» зв'язків від Італії далі у північно-західному напрямку. Побутує думка, що буквально наступниками Пульчинелло у хронологічному та художньому сенсах стали французький Полішинель та англійський Панч. Стосовно останнього театрознавці одноголосно визначають прямий італійський вплив на його формування. Якою б автентичною та примхливою не визнавали його просякнуту британським гумором сценічну вдачу, визнано, що початок її формування ознаменований саме італійськими мистецькими імпульсами. Зокрема П'єтро Ферріні у розвідці «Історія ляльки» стверджує: «Безумовно, першими лялькарями, які прибули на острів, були італійські лялькарі» [7; 288] (вочевидь йдеться про Велику Британію, відрізану від материкової Європи водами Англійського каналу).

Те, що саме італійці принадили та зрештою призвичаїли англійську публіку до лялькового мистецтва, свідчить лист від 14 липня 1573 року Таємної ради Лондона, звернений до лорда-мера англійської столиці, де йдеться про дозвіл «італійським лялькарям встановити свої декорації у Сіті» [7; 288], котрий, як відомо, є серцем найголовнішого міста королівства. Привертає увагу вираз «як і раніше» – такий собі часовий маркер, що свідчить про те, що італійські лялькарі розгортали свої сцени в Лондоні не вперше.

Поява в Англії у XVI столітті зразків італійської лялькової культури стала каталізатором формування міцних національних традицій театру ляльок на Туманному Альбіоні. Однак образ народного улюбленця формувалася поступово. На самому початку він був плоть від плоті «фігури Пульчинелло, «дзанні» (клоуна) італійської комедії дель арте» [9; 176]. Англійська лялька наслідувала його в усьому. Не дивно, що й дражливе ім'я Панч (з англійської – «удар», «стусан», «штурхан») пройшло доволі тривалий шлях еволюції. Це прізвисько є «англіцизмом оригіналу» [13; 49], тобто походить від італійського імені Пульчинелло. Історія зберігає декілька варіацій імен англійського лялькового протагоніста, перш ніж він остаточно закріпився на сцені як Панч: «Панчинель» [7; 298], «Пунчинелло» [4; 123].

Традиційна комедія «Панч і Джуді», «міцно вплетена у традиційну культуру Великої Британії» [9; 176], протягом щонайменше трьох століть «виконувалося по всій Британії, Ірландії, а також у Північній Америці та колоніях» [9; 177], її головний герой дійсно зазнав слави (найчастіше лихої) у всьому світі. Його напевно визнають «важливим для уявлення про британськість» [9; 169]. Дослідження Міністерства культури, засобів масової інформації та спорту Об'єднаного королівства в 2006 році включило традиційний театр ляльок Панча та Джуді до переліку дванадцяти символів британської культури – довгоноса лялька впізнавана не згірше відомих лондонських двоповерхових автобусів, червоних телефонних будок, чаювання о п'ятій годині та незворушних гренадерів у високих хутряних шапках під стінами резиденції Віндзорів.

Отже, Панч є таким собі селебриті у сучасному ляльковому світі, водночас асоціюючись із непередатливістю, навіть запеклою непохитністю. Тоні Румбау, шукаючи пояснення «впертості, котрою захоплюється весь світ» [14; 11], припускає, що «непохитна гордість» як англійської ляльки, так і англійських лялькарів, корелюється з «найглибиннішими рисами англійського характеру»: «завзятістю у своїх химерних одержимостях» і «гордощами через замкнутість, в якій добро і зло є ознаками ідентичності, котру треба боронити до кінця» [14; 11]. Іспанський лялькар вважає, що саме згадані властивості характеру «принесли Панчу славу одного з найжорстокіших та найнеправильніших персонажів у Європі» [14; 12].

Англійський театрознавець Майкл Байром ототожнює англійського лялькового маскота зі всесвітньо відомими маніяками, кривавими тиранами й аб'юзерами, стверджуючи, що «Англійський Панчинелло був чимось на кшталт Джека-різника, кровожерливого і кримінального злочинця, Генріха VIII і Синьої Бороди» [5; 20]. Сучасний французький дослідник Дідьє Плассар характеризує «вбивства ударом палиці та купи трупів, що накопичуються» не лише прийомами в популярних виставах із рукавичними ляльками, але й «рутиною Панча» [12; 27]. Сьогодні викликає неабиякий подив, а почасти й осуд той факт, що ця рутинна і досі така люба британцям, адже вуличні комедії про містера Панча майже не зазнали змін. Весь подієвий ряд із численними кримінальними діяннями протагоніста залишається незмінним.

Зрозуміло, що формування характеру головної ляльки країни вимагало певного часу. Творення образу Панча можна умовно розділити на декілька етапів: адаптація італійської театральної традиції на англійському культурному ґрунті, деформація зовнішньої і внутрішньої характеристик персонажа

в умовах соціально-культурних та соціально-політичних викликів суспільства Англії, шліфування типу та його репутації згідно зі внутрішніми культурними запитами й соціальними дискурсами.

Варто зазначити, що акліматизація Панча на англійській сцені відбулася доволі швидко. Цей етап почасти збігається з етапом Реставрації монархії Стюартів (1660–1688 рр.). Протягом майже трьох десятиліть ляльковий горбань із довгим носом та писклявим голосом «з'являвся як у виставах за участю акторів, так і лялькових постановках <...>, поступово стаючи дедалі англійзованішим» [9; 176]. Тревор Хілл, автор розвідки «Вистава Панча і Джуді: її історія та культурне значення» пожартував, що англійці, «відомі своєю нездатністю вимовляти іншомовні слова» [9; 176], невдовзі скоротили ім'я Пунчинелло до Панч.

Однак модифікація образу англійського лялькового блазня стосувалася не лише довжини і складності вимови його прізвища. Більшість дослідників сценічної еволюції Панча звертають увагу на видозміни у його технічному керуванні. Доконаним є факт, що у одній з перших вистав, опис якої зафіксований англійським державцем Семюелом Пепісом у 1662 році, «використовувалися маріонетки – ляльки на нитках, а не рукавичкові» [16]. Цю тезу активно підтримував англійський дослідник Міхаель Байром (монографія «Панч в італійському театрі ляльок»), запевняючи, що Панч як «англійський аналог Пульчинелли, звісно, був маріонеткою в XVII та XVIII століттях, перш ніж знайти своє справжнє “я” як лялька-рукавичка» [5; 128].

За Байромом, дійсне єство Панча криється в технічному інструментарії, застосованому для його «оживлення». Може видатися дивною пильна увага, приділена даному аспекту розвитку англійського персонажа, адже більшість лялькових героїв Європи пройшли шлях від маріонетки до рукавички. Однак для Панча цей перехід був виключно важливим, бо зміна ваги* з нитками на тканинний монтюр** диктувалася не лише організаційно-логістичними потребами мандрівного способу життєдіяльності лялькарів, а й соціально-політичними умовами, в яких перебував і розвивався народний герой та його глядачі.

Достеменно відомо, що наприкінці 1770-х років панчмени переключилися на рукавичкову ляльку, відмовляючись від маріонетки. Лялькар і дослідник Глен Едвардс виділяє три основні причини, котрі могли спровокувати цей процес: «занепад ярмаркових театрів», «розростання сучасних міст» [8; 88], що створило неочікувані можливості для заробітку менших і мобільніших лялькових вуличних вистав; «вплив італійських акторів-лялькарів», які вже працювали з рукавичковим Пульчинеллою й могли продемонструвати всі його вигоди. Жодна з названих причин не виключає, на думку дослідника, одна одної.

Американка Кетрін Міхан у дослідницькому проєкті «Граючи для робітничого класу: еволюція вистави “Панч і Джуді”» також визнає, що «різкий перехід від вишуканої лялькової сцени маріонеткового театру з ретельно деталізованими декораціями й оздобленням до простої ширми з верховими ляльками» [10; 41] зумовлений економічним чинником та пошуком англійськими лялькарями шляхів зменшення своїх витрат. Кількість таких лялькових «вуличних кабінок» [10; 41] збільшувалася. Крім того, змінювалася їхня основна локація: від ярмарків до міських районів. Ці зміни визначили й нову цільову аудиторію лялькових вистав – нею стали міські робітники, чия присутність вплинула на остаточне формування характеру Панча.

Їхнє опосередковане втручання у лялькову культуру країни ознаменувало суттєву деформацію народного лялькового героя. Проте термін «деформація» тут використано радше з позитивними конотаціями – завдяки взаємодії з робітничою аудиторією Панч здобув «“народний” статус» [15; 546] саме у подібі рукавичкової ляльки, не маріонетки. Він завжди залишається тим, хто «належить до народу, а не до аристократії» [6; 79]. Навіть якщо він з'являється на сторінках п'єс або інших літературних шедеврів освічених драматургів, письменників, «він однаково не “з них”» [6; 79].

Не можна оминати увагою того, що перелицювання ляльки англійського блазня з маріонетки – «завсідника сільського літнього ярмарку» – на «жорстоку ляльку-рукавичку міської лялькової будки» [10; 48] відбулося за карколомних історичних обставин. Англійське суспільство переживало докорінну переорієнтацію, пов'язану насамперед з економічними й соціальними чинниками. Відомий французький економіст Жером-Адольф Бланкі у книзі «Історія політичної економії від давнини до наших днів» (1837 р.) охрестив той період історії Англії та Європи поняттям «промислова революція» [2; 89]. В Англії вона розпочалася у другій половині XVIII століття, коли «традиційна аграрна економіка була заміщена економікою, в якій стало домінувати виробництво машин і механічне виробництво» [3; 121]. Однак йдеться не лише про процеси оптимізації виробництва та масове застосування машин, але й про «зміни всієї структури суспільства» [1; 48]. Значні маси населення стрімко переміщувалися з аграрного сектору в індустріальний, що суттєво «змінювало баланс політичних сил від лендлордів у бік промисловців» та «сприяло створенню міського робітничого

класу» [3; 212]. Тож безумовно, швидкий і якісно інакший розвиток комедії про Панча в останній чверті XVIII – першій чверті XIX зумовила радикальна соціальна перебудова, яка супроводжувала промислову революцію» [15; 543] в Англії.

І саме «цієї буремної доби Панч переживає своє перетворення» [10; 48] – не лише технічне (від маріонетки до рукавички), а й змістовне. Він, отримавши нову публіку – робітництво, і сам поступово ставав «представником простого міського робітника на англійській сцені» [10; 43]. Ці процеси суголосні й переродженню європейського театру ляльок як такого. Дідьє Плассар стверджує, що саме між XVIII та XIX століттями «лялькові вистави поступово відокремилися від театру на естрадах, вистав із дресируванням тварин, виступів жонглерів, акробатів і танцюристів на канаті» [12; 60].

Ці історичні процеси змін у системі видовищних розваг принесли вирішальні трансформації і для театру ляльок, адже його було «проголошено окремим видом мистецтва» [12; 60]. Відтепер вуличних комедій ставало все більше у публічних просторах міста: променадах, парках і на міських площах. Разом із ними, відповідно, більшала і кількість впізнаваних персонажів, головних героїв комедій. Слава лялькових блазнів від цього лише вигравала і міцнішала.

Натрудженим робітникам імпонувала експресивна природа рукавичкової ляльки. Панч-рукавичка «може рухатися швидше та виконувати низку трюків» [9; 177], потішаючи глядача своєю динамічністю. Зміна технічного прийому «оживлення» лялькового протагоніста позначилася й на стилі вистав – відтепер левову частку епізодів займали біганина, бійки, сутички, з'явилися доволі еротичні рухливі сцени. Зміна цільової аудиторії спричинила й суттєві трансформації у внутрішній характерності самого героя: запити робітництва, які «стають вирішальними для еволюції» [10; 43] Панча, визначили та стандартизували певні тропи його поведінки, зокрема «анархічність», «жорстокість» та «розпусність» [14; 30]. Цей тріумвірат рис, відшліфованих і виплечаних не одним поколінням англійських глядачів комедії про Панча, зберігаються англійськими лялькарями донині, хоча вони вочевидь неприйнятні у цивілізованому суспільстві XXI століття. Те, чому «на відміну від більшості своїх європейських аналогів, які з роками пом'якшали а згодом і втратили свої найагресивніші риси, Панч зостається незмінним протягом 200 років» [14; 30], досі лишається таємницею.

Хоча зусиллями лялькарів та істориків збереглося чимало драматургічних текстів за участю Панча, синопсис його основних дій на сцені виглядатиме так: «саркастичний, озлоблений, похмурий, ревнивий, він убив свою дружину, зарізав власного сина, ніколи не відчуваючи докорів сумління; і, ніби спокутуючи свої злочини, він відновив давню боротьбу з генієм темряви та вбив самого Диявола» [7; 300].

Глядач хотів бачити Панча безумовним переможцем і не лише над потойбічними силами, але й у побуті. Ляльковий блазень Англії глузує і б'є сусіда, констебля, лікаря, бюрократа містера Бідла. Сучасний дослідник Глен Едвард зауважує, що з середини XVIII ст. публіка вуличних комедій про Панча і Джуді складалася здебільшого з простих робітників, чиї культурні потреби були далекі від високоінтелектуальних тем і розмислів щодо екзистенційних проблем. Юрба чоловіків і жінок, виснажених щоденним побутом і працею, «знає, що не може розірвати шлюбні пута одним ударом», однак «вони можуть спостерігати, як це робить містер Панч, реготати до хрипоти й відчувати себе набагато краще від цього» [8; 89].

Власне, ця лялькова комедія з елементами трагедії, екшену, часто-густо й еротики, оприявнювала приховані бажання публіки, робила неможливе можливим, даруючи їй у такий спосіб акт сатисфакції. Та «найвідомішим комічним епізодом» [15; 543] визнано обман вішальника «Джека Кетча», якого Панч змушує засунути власну голову в зашморг, аби самому уникнути шибеніці. В цій кримінальній витівці вбачається «святкова інверсія влади робітничого класу» [15; 543].

Не дивує, що загальнонародним мотто Панча стала фраза «That's the Way to do it!», котра дослівно перекладається «Ось, як треба чинити!» і слугує спонукою до дій. Цей «бойовий клич» [9; 170], знаний і шанований в Об'єднаному королівстві в усіх соціальних верствах аж до королівської родини, з-посеред іншого, є назвою офіційної статті-літопису англійського театру Панча і Джуді на сайті Музею Вікторії і Альберта (визнана впливова культурна інституція в усьому світі). Зауважимо, що у тексті статті визнано – містер Панч є «архетипним і суперечливим британським персонажем» [16].

Крім того, його характер і поведінка породили низку відомих ідіом та приказок у Британії. Наприклад, to «be pleased/proud as Punch» означає «бути надзвичайно задоволеним або гордим, іноді аж до зарозумілості» [9; 170]. Осібно стоїть вислів «Punch and Judy politics» – доволі серйозно емоційно заряджений меседж співрозмовнику, котрий означає «дуже агресивну та виснажливу форму дебатів» [9; 170]. Примітно, що цей вираз використовують нині не лише у побуті, але й у вищих колах політичних еліт. Отже, бачимо, що популярність Панча дісталася і вищих інституцій влади

королівства. На думку сучасної англійської театрознавиці Алісси Мелло, комедія про Панча та його дружину Джуді «і досі залишається живою практикою та культурним символом», вплив якого «вже давно вийшов за межі ярмаркового майданчика» [11; 18].

Висновки. Таким чином, протягом століть своєї присутності на сцені містер Панч, чия еволюція тісно пов'язана з британською соціальною, економічною, політичною та культурною історією, став невіддільною частиною англійського суспільства. Вистави за його участю небезпідставно розглядають «як барометр певних сфер суспільства» [9; 169].

Ця вітальна фігура народного театру ляльок позиціонується як «одночасно глибоко історичний» та «життєво сучасний витвір» [15; 543]. Не буде перебільшення стверджувати, що у сучасному театральному процесі Великої Британії та Європи театр Панча є і залишається живою класикою, котра пульсує суголосно потребам та вимогам своїх реципієнтів, озиваючись на виклики у їхньому житті. Панч же як протагоніст британської лялькової сцени залишається незмінним, продовжуючи сформовану у XVIII столітті традицію.

Примітки:

* професійний термін для позначення спеціального девайса керування маріонеткою, на якому закріплені всі нитки або дроти.

** професійний термін для позначення нижньої сорочки рукавичкової ляльки.

Список використаної літератури

1. Онопрієнко М. Технічні знання і науки в контексті промислової революції: методологічний аспект. *Вісник Нац. авіаційного ун-ту. Філософія. Культурологія*. 2013. № 1. С. 48-52.
2. Родіонова Л. Пошуки парадигми пізнання історико-економічного розвитку (Теоретичні основи розуміння всесвітньої історії). *Вісник Економіки*, 2017. №. 3. С. 86-96.
3. Якобчук В. Історія економіки та економічної думки : навч. посіб. / В. П. Якобчук, Ю. В. Богоявленская, С. В. Тищенко. Київ : Центр навч. літ., 2015. 472 с.
4. Anderson M. The Heroes of the Puppet stage. New York : Harcourt, Brace and Company, 2023. 420 p.
5. Byrom M. Punch in the Italian Puppet Theatre. London : Centaur Press, 1983. 240 p.
6. Crothers F. J. The Puppeteer's Library Guide: The Bibliographic Index to the Literature of the World Puppet Theatre. Vol. 2. The Puppet as an educator. Metuchen : Scarecrow Press, 1983. 366 p.
7. Ferrigni P. La Storia Dei Burattini. Firenze : R. Bemporad & Figlio, 1902. 423 p.
8. Glyn E. Punch & Judy. *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, 2018. V. 1, n. 02. P. 84-93.
9. Hill T. The Punch and Judy show: its history and cultural significance. *Acta Neophilologica*, 2018. 1 (XX). P. 169–185.
10. Meehan K. Performing the laboring class: the evolution of Punch and Judy performance (submitted for the degree of Master of Arts). Texas : Texas State University, 2014. 97 p.
11. Mello A. Die Arbeit der Frauen : Punch and Judy, 2025. double. N. 52. P. 18-22.
12. Plassard P. Puppetry and Dramaturgy: Western European Plays for Puppet Theatre, 1582–2020. London : Palgrave Macmillan, 2025. 363 p.
13. Reeve M. J. Contemporary Punch and Judy in Performance: an Ethnography of Traditional British Glove Puppet Theatre. PhD Diss (submitted for the degree of Doctor of Philosophy). London : Royal Holloway College, 2014. 317 p.
14. Rumbau T. Rutas de Polichinela. Tolosa : TOPIC Puppet International Center, 2013. 61 p.
15. Shershow S. C. «Punch and Judy» and cultural appropriation. *Cultural Studies*, 1994. 8 (3). P. 527–555.
16. «That's the way to do it!» A history of Punch & Judy. The George Speaight Punch & Judy Collection. URL : <https://www.vam.ac.uk/articles/thats-the-way-to-do-it-a-history-of-punch-and-judy?srsId=AfmBOop-wwiJP63D6posTsi5AHt6kCUM0AS8biYGQd2BUnzuv3AMjcPJ> (дата звернення: 14.11.2025).

References

1. Onoprienko M. Tekhnichni znannia i nauky v konteksti promyslovoi revoliutsii: metodolohichniy aspekt [Technical knowledge and science in the context of the industrial revolution: methodological aspects]. *Visnyk Natsionalnoho aviaatsiinoho universytetu. Filosofiia. Kulturolohiia*, 2013. № 1. P. 48-52 [in Ukrainian].
2. Rodionova L. Poshuky paradyhmy piznannia istoriko-ekonomichnoho rozvytku (Teoretychni osnovy rozuminnia vsesvitnoi istorii) [The search for a paradigm of knowledge of historical and economic development (Theoretical basis for understanding world history)]. *Visnyk Ekonomiky*, 2017. №. 3. P. 86-96 [in Ukrainian].
3. Yakobchuk V. Istoriia ekonomiky ta ekonomichnoi dumky : navch. posib. [History of Economics and Economic Thought: Textbook] / V. Bohoiavlenskaia, S. V. Tyshchenko. Kyiv : Tsentr uchbovoi literatur, 2015. 472 p. [in Ukrainian].
4. Anderson M. The Heroes of the Puppet stage. New York : Harcourt, Brace and Company, 1923. 420 p. [in English].
5. Byrom M. Punch in the Italian Puppet Theatre. London : Centaur Press, 1983. 240 p. [in English].
6. Crothers F. J. The Puppeteer's Library Guide: The Bibliographic Index to the Literature of the World Puppet

Theatre. Vol. 2. The Puppet as an educator. Metuchen : Scarecrow Press, 1983. 366 p. [in English].

7. Ferrigni P. La Storia Dei Burattini [The History of Puppets]. Firenze : R. Bemporad & Figlio, 1902. 423 p. [in Italian].

8. Glyn E. Punch & Judy. Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, 2018. V. 1, n. 02. P. 84-93 [in English].

9. Hill T. The Punch and Judy show: its history and cultural significance. Acta Neophilologica, 2018. 1 (XX). P. 169–185 [in English].

10. Meehan K. (2014). Performing the laboring class: the evolution of Punch and Judy performance. (submitted for the degree of Master of Arts). Texas: Texas State University. 97 p. [in English].

11. Mello A. Die Arbeit der Frauen: Punch and Judy [Women's work : Punch and Judy], 2025. double. n 52. P. 18-22 [in German].

12. Plassard P. Puppetry and Dramaturgy: Western European Plays for Puppet Theatre, 1582–2020. London : Palgrave Macmillan, 2025. 363 p. [in English].

13. Reeve M. J. Contemporary Punch and Judy in Performance: an Ethnography of Traditional British Glove Puppet Theatre. PhD Diss (submitted for the degree of Doctor of Philosophy). London : Royal Holloway College, 2014. 317 p. [in English].

14. Rumbau T. Rutas de Polichinela [Polichinela's Routes]. Tolosa : TOPIC Puppet International Center, 2013. 61 p. [in Spanish].

15. Shershow S. C. «Punch and Judy» and cultural appropriation. Cultural Studies, 1994. 8 (3). P. 527–555 [in English].

16. «That's the way to do it!» A history of Punch & Judy. The George Speaight Punch & Judy Collection. URL : <https://www.vam.ac.uk/articles/thats-the-way-to-do-it-a-history-of-punch-and-judy?srltid=AfmBOop-wwiJP63D6posTsi5AHt6kCUM0AS8biYGQd2BUnzuv3AMjcPJ> (access date: 14.11.2025) [in English].

UDC 792.97 (410.1):688.723 (=111)Панч] (045)

ENGLISH FOLK HERO PUNCH : A MODEL OF CONSTANT BEHAVIOR

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

The aim of the paper is to analyse one of the most famous and controversial puppet characters in European puppet theatre, Punch, to find the reasons for his popularity and the roots of his behavioural patterns. *The scientific novelty*. This article is the first attempt in Ukrainian theatre studies to describe a puppet character such as Punch, his origins and development, his significance for English theatre culture, and his place in the system of European folk puppet characters. *Results*. The influence of Italian puppetry traditions on the formation of English puppet culture has been proven. The influence of social and economic factors on the development and modification of the image of Punch is traced, in particular, the historical process of transformation of the principle of puppet manipulation – from marionettes to glove puppets – is analysed. The reasons for the affection of audiences of different generations for controversial episodes involving Punch, in particular scenes of violence and murder of stage partners, are explored. Examples of the use of the name Punch for verbal metaphors in contemporary English communication are given. *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, glove puppet, marionette, Punch and Judy, England

Стаття надійшла до редакції 22.05.2025

Отримано після доопрацювання 12.05.2025

Прийнято до друку 24.05.2025

УДК: 159.937.5

**КІНЕСТЕТИКА АКТОРА : ПРИКЛАДНИЙ АСПЕКТ ТІЛЕСНОГО УСВІДОМЛЕННЯ
У СТВОРЕННІ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ**

Микола КРИПЧУК – кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри режисури естради та шоу,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ,
<https://orcid.org/0000-0002-1255-7135>

DOI

kripchuk@gmail.com

Сергій ПЛУТАЛОВ – доцент кафедри перформативних мистецтв,
Луганська державна академія культури і мистецтв, м. Київ,
orcid.org/0000-0001-9155-5324
si.plutalovv@gmail.com

Ілля ОСЯДЛИЙ – магістрант кафедри перформативних мистецтв,
Луганська державна академія культури і мистецтв, м. Київ,
orcid.org/0009-0005-9912-7443
iosyadliy@gmail.com

Розглянуто проблему розвитку тілесної усвідомленості актора як складової професійної виразності. Метою дослідження є обґрунтування та розроблення прикладної моделі кінестетичного тренінгу, що поєднує наукові принципи соматик з театральною практикою. Використано методи системного та порівняльного аналізу, узагальнення досвіду зарубіжних і вітчизняних авторів, а також структурно-аналітичний підхід до моделювання навчального процесу. У результаті визначено основні науково-методичні прогалини в акторській тілесній підготовці та запропоновано чотирьохетапну модель кінестетичного тренінгу – усвідомлення, дія, імпровізація, відображення. Модель спрямована на формування цілісного процесу тілесного самопізнання, інтеграцію рефлексії та практичного досвіду у професійну майстерність. Її впровадження сприятиме оновленню акторської освіти, розвитку емоційної присутності, тілесної автентичності та здатності до міждисциплінарної взаємодії.

Ключові слова: кінестетика актора, тілесна усвідомленість, акторський тренінг, соматична освіта, імпровізація, тілесна рефлексія, театральна педагогіка.

Актуальність проблеми. Сучасний театр переживає бум іммерсивних та міждисциплінарних форматів, що зближують його з екранними, цифровими та перформативними практиками. У цьому новому художньому середовищі актор потребує не лише технічної майстерності, а, насамперед, глибокої тілесної свідомості, здатності мислити рухом, простором і взаємодією. Саме тому кінестетичні підходи в акторській педагогіці набувають особливого значення – як універсальний засіб розвитку присутності, емоційної гнучкості та автентичності сценічного переживання.

Пандемія COVID-19 істотно змінила способи взаємодії людини з власним тілом і простором, спричинивши ізоляцію, втрату звичного контакту та дефіцит живого спілкування. А нинішня війна в Україні загострила ці процеси, додавши вимір тілесної травми, стресу й постійного напруження. У цих умовах тілесна робота актора стає не лише професійним інструментом, а й формою внутрішньої реабілітації, відновлення зв'язку з собою та глядачем. З огляду на що розробка прикладної моделі кінестетичного тренінгу є необхідною відповіддю на виклики, оскільки вона поєднує науково обґрунтовану методику й живу театральну практику, сприяє гармонізації психофізичного стану актора та формує підґрунтя для нової педагогіки тілесної свідомості, у центрі якої – людина, її досвід і присутність у сучасному світі.

Огляд раніше проведених досліджень та публікацій. Як показав аналіз існуючого наукового доробку за окресленою проблематикою, коріння кінестетичного підходу до підготовки актора лежать у концепції тілесно-кінестетичного інтелекту, де рух постає носієм пізнання й дії [10], і в феноменології втіленого досвіду, що описує як тілесні схеми формують увагу, уяву та рішення [8]. В роботах С. Галлагера, Дж. Кепнера, що присвячені психологічним аспектам (гештальт-підхід) окреслюються механізми самоусвідомлення й регуляції через відчуття, дихання та рухові патерни [9; 262–266], в яких автори підводять методологічний фундамент під тренінг, де тіло розглядається не лише як інструмент, а, як середовище мислення.

Соматичний напрям систематизовано у працях з історії та наукових підвалин соматик К. Муллана [11], а також у дослідженнях С. Ріда, С. Вотлі, присвячених розвитку соматичної освіти у Великій Британії, де університетські програми інтегрують Body-Mind Centering, Authentic Movement, Alexander Technique у навчальні курикулуми мистецьких шкіл [13; 149–163]. У театральній акторській площині це знайшло прикладну артикуляцію у вигляді Somatic Acting Process, що пропонує реляційно-плинні структури роботи з «системами тіла» (кістки, м'язи, органи), сенсомоторним усвідомленням та імпровізацією в межах репетиційних практик [15].

Теорії та практики акторського тренінгу останніх десятиліть посилюють тілесний вимір професії. Узагальнення рухових методик і педагогічних рамок для сучасного актора подає М. Еванс [7], нейронауковий ракурс на зв'язок образу, дії та уваги розкрито у роботах Р. Блера [2]. Лінія Viewpoints описується як шлях розвитку перцептивних і кінестетичних навичок в роботах Р. Денніса, Л. Льюїса, які структурують увагу, ритм і просторову взаємодію [5; 336–352], тоді як міждисциплінарні читання Дідро через когнітивні науки уточнюють тріаду «відчуття – імпульс – дія» в тренуванні актора [6; 36–47]. Питання пам'яті тіла, щоденних і «понадзвичайних» жестів для формування сценічного сенсу висвітлено у Дж. Латтербі [12; 147–158]; ефекти театрального тренінгу на когнітивні функції у Г. Софіє [16; 171–180]. А. Богарт акцентує педагогіку на емпатії й сценічній присутності як стратегію формування художньої цілісності [3].

Етична рамка тілесної роботи М. Сетона [14; 5–20] спрямована на аналіз «звичної вразливості» у тренінгу та потребу безпечних практик, а в дослідженнях Дж. Батлера [4] наголошується на співбутті, відповідальності та умовах зібрання тіл у спільному просторі. Його тези безпосередньо стосуються педагогічної взаємодії «викладач-актор (ка)» і процесів групової імпровізації.

Окремий пласт «педагогічні моделі», орієнтовані на «навчання в дії» й диференціацію освітніх траєкторій (усвідомлення, рефлексія, перехід до самостійної творчої дії) розкриваються в працях С. Вестергольда, В. Біверса [17]. Так, у танцювальному тренінгу В. Біверса фіксується тенденція переосмислення «техніки» як живого середовища сенсомоторного мислення [1; 126–133], що резонує з театальною потребою інтегрувати соматичну та кінестетику у щоденну роботу над роллю.

Попри значну кількість досліджень, присвячених соматичному та кінестетичному підходам у театральній освіті, науковий дискурс усе ще не пропонує цілісної інтегрованої моделі акторської підготовки. Як свідчить представлений вище аналіз, у працях М. Еванса, К. Муллана, Р. Денніса та інших переважають описові або методичні підходи, які окреслюють окремі техніки, проте вони не формують єдину систему, що поєднує соматичні, когнітивні та кінестетичні процеси в узгодженій структурі з визначеними етапами, цілями й критеріями результативності.

Проблемним залишається і питання операціоналізації тілесних процесів. Сучасна педагогічна практика фактично позбавлена валідних інструментів оцінювання кінестетичної усвідомленості, перцептивної уваги, регуляції м'язового тону чи перенесення тілесного досвіду у створення сценічного образу. Не менш актуальною є потреба у впорядкуванні рефлексивного контуру. Сучасні студії зосереджуються переважно на практичному аспекті тілесної роботи, тоді як механізми усвідомлення, фіксації й інтеграції тілесного досвіду залишаються другорядними.

Окремим викликом для українського театального контексту є контекстуалізація тілесних практик до сучасних реалій війни й післяпандемічного досвіду. Питання стресу, тілесної пам'яті травми, відновлення ресурсності та безпеки акторів потребують глибшої адаптації існуючих методик. Додатковим бар'єром виступають обмежені матеріальні можливості освітніх закладів та недостатня кількість фахівців із сучасних тілесних підходів. Проблема також полягає у відсутності системної інтеграції соматичної з класичною школою акторської майстерності. Педагогічна практика потребує методичних мостів між техніками Viewpoints, соматичними підходами та системою «фізичних дій» К. Станіславського. Саме на рівні репетиційних етапів ці методики могли б взаємодоповнюватися, формуючи цілісний інструментарій сучасного актора.

Ще одним недоопрацьованим аспектом є підготовка педагогів. Не визначено, якими компетентностями має володіти викладач, що працює з тілесними практиками: етика дотику, супервізії, базова психоедукація, знання групової динаміки – усе це потребує систематизації та включення до освітніх стандартів. Нарешті, досі бракує продуманих форматів впровадження тілесно-кінестетичних практик у різні рівні акторської освіти – від бакалаврських програм до професійних майстерень і репетиційних лабораторій. Як зазначають Reed і Whatley, для ефективного впровадження необхідно визначити часові нормативи, вимоги до простору, а також механізми масштабування тренінгу в умовах навчального закладу.

Вище наведене додатково доводить актуальність, своєчасність обраного напрямку дослідження та дозволяє окреслити *мету дослідження*, суть якої полягає у розробці прикладної моделі кінестетичного тренінгу.

Виклад основного матеріалу. Запропонована далі модель покликана не лише впорядкувати послідовність навчальних етапів, а й надати педагогам і акторам чіткі орієнтири для усвідомленої роботи з тілом. Її мета розкривається в інтеграції відчуття, дії, імпровізації та рефлексії в єдиний процес, де тілесність стає не лише інструментом, а й джерелом творчого змісту (рис. 1). Вона вибудовується на послідовності чотирьох етапів, кожен з яких формує окремий рівень тілесної свідомості.

Так, перший етап «Усвідомлення» (Awareness) спрямований на пробудження тілесної чутливості, розвиток спостережливості до внутрішніх процесів, балансу та дихання. Практики цього етапу, такі як, Body Scan, Grounding, дихальна синхронізація, формують контакт актора із власним тілом і простором,

створюючи основу для подальшої дії. Це момент, коли тіло починає «говорити», а увага стає мостом між відчуттям і дією.

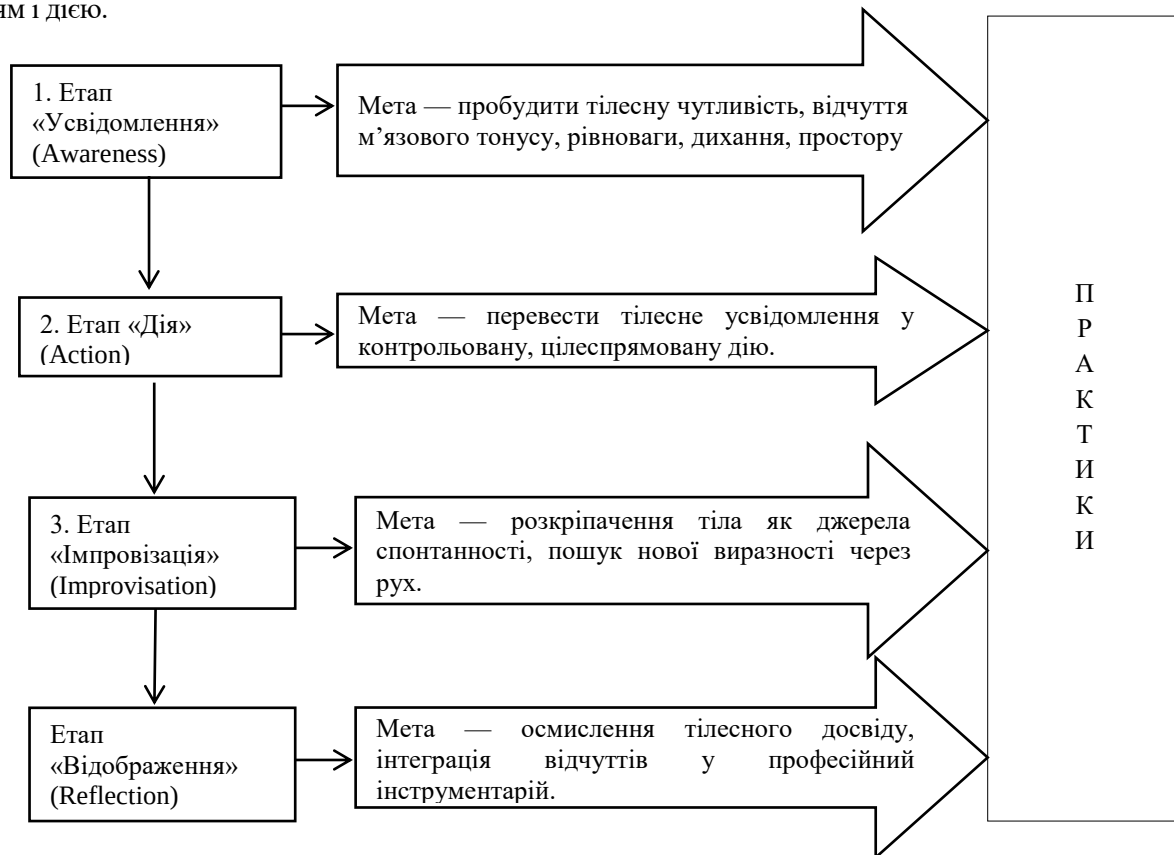


Рис. 1. Прикладна модель кінестетичного тренінгу
Джерело: побудовано авторами на засадах узагальнення робіт [1-17].

Другий етап «Дія» (Action), переводить внутрішню усвідомленість у зовнішній рух, у контрольовану, цілеспрямовану експресію. Через вправи Action–Reaction, Laban Efforts та ритмічну ходьбу актор опановує динаміку дії, вчиться реагувати на партнера, простір і ритм. Саме тут народжується пластична відповідь на емоцію, дія стає продовженням думки, а рух, проявом внутрішнього імпульсу.

На етапі «Імпровізація» (Improvisation) актор входить у стан творчої свободи. Вправи Improv Flow, взаємодія через дотик і мімічно-пластична імпровізація активують природну спонтанність, здатність довіряти тілесному імпульсу без раціонального контролю. Тіло стає джерелом смислів, воно не відтворює образ, а породжує його.

Завершальний етап, «Відображення» (Reflection), інтегрує отриманий досвід у професійну свідомість актора. Практики ведення журналу тілесних відчуттів, обговорення з партнером та повторення мікрорухів дозволяють закріпити результати тренінгу, перетворивши тілесні відкриття на інструменти сценічного мислення.

Отже, представлена модель дає змогу вирішити низку актуальних проблем сучасної акторської педагогіки. Насамперед фрагментарність тілесної підготовки, відсутність системної інтеграції соматичних і кінестетичних підходів, а також нестачу методичних орієнтирів для викладачів. Її цінність полягає в тому, що вона поєднує науково обґрунтовану структуру навчального процесу з практичною гнучкістю театрального тренінгу, створюючи міст між теорією й живою сценічною дією. Для науки модель має значення як концептуальний інструмент, що пропонує операціональне визначення тілесної свідомості, її етапності та вимірюваних результатів. Вона відкриває можливості для подальших міждисциплінарних досліджень у сферах когнітивної науки, соматички, психофізіології актора.

Якщо говорити про практику, то в цьому контексті модель можна розглядати як прикладний методологічний орієнтир, який може бути адаптований до освітніх програм, репетиційних лабораторій і професійних майстерень. Її структура допомагає акторам і педагогам вибудовувати процес роботи з тілом як послідовний і усвідомлений. Вона сприяє формуванню нової культури акторського тренінгу, де тіло стає не об'єктом контролю, а суб'єктом творчого мислення.

Висновки. Таким чином, у статті вирішено науково-прикладну задачу, спрямовану на обґрунтування доцільності розроблення моделі кінестетичного тренінгу актора. На засадах аналізу

сучасних досліджень у галузі соматичної, когнітивної науки та акторської педагогіки встановлено низку проблем, серед яких: відсутність інтегрованої моделі тілесної підготовки, недостатність операціоналізації понять тілесної усвідомленості й рефлексії, нечіткість методичних орієнтирів для педагогів та обмежена адаптація зарубіжних практик до українського контексту.

Для їхнього вирішення запропоновано прикладну модель кінестетичного тренінгу, мета якої полягає у формуванні цілісного процесу тілесного самопізнання актора, у якому відчуття, рух, емоція та рефлексія поєднуються в єдину систему професійного зростання та яка передбачає чотири етапи розвитку тілесної свідомості: усвідомлення, дія, імпровізація, відображення. Доведено, що практична імплементація запропонованої моделі у навчальний процес сприятиме розвитку акторів, здатних працювати в умовах сучасних театральних тенденцій, зокрема, міждисциплінарності, тілесної автентичності та високого рівня емоційної присутності. Модель має потенціал стати інноваційним інструментом для оновлення національної системи акторської освіти, поєднуючи наукову структурність із живою природою сценічної творчості.

Список використаної літератури

1. Beavers W., Re-locating technique', in M. Bales and R. Netti-Fiol (eds), *The Body Eclectic. Evolving Practices in Dance Training*. Illinois : University of Illinois Press. 2008. P. 126–133.
2. Blair R. *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience*. Routledge; London, UK: 2007. 160 p.
3. Bogart A. *What's the Story: Essays about Art, Theater and Storytelling*. Routledge; London, UK: 2014. 162 p.
4. Butler J., *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015. 128 p.
5. Dennis R. Viewpoints, creativity and embodied learning: Developing perceptual and kinaesthetic skills in non-dancers studying undergraduate university drama. *Theatre Dance Perform. Train.* 2013. № 4. P. 336–352.
6. Dennis R., Lewis L. Diderot's body and cognitive science: Sensation, impulse and action in performer training. *Stud. Theatre Perform.* 2018. № 38. P. 36–47.
7. Evans M. *Movement Training for the Modern Actor*, London: Routledge. (ed.) (2015), *The Actor Training Reader*, Abingdon, Oxon : Routledge, 2009. 224 p.
8. Gallagher S. *How the Body Shapes the Mind*. Clarendon Press; Oxford, UK. 2005. 284 p.
9. Kepner J. Gestalt approaches to body-oriented theory: An introduction. *Gestalt. Rev.* 2000. № 4. P. 262–266.
10. Gardner H. *Frames of mind: The theory of multiple intelligences: 10 th anniversary edition*. New York: BasicBooks, 1993. 210 p.
11. Mullan K. J. *The art and science of somatics: theory, history and scientific foundation*. Thesis. Skidmore, 2012. URL: <https://surl.li/yrwtra> (дата звернення: 10.09.2025).
12. Lutterbie J. Embodied memory and extra-daily gesture. In: Shaughnessy N., editor. *Affective Performance and Cognitive Science: Body Brain and Being*. Methuen; London, UK: 2013. P. 147–158.
13. Reed S., Whatley S. The universities and somatic inquiry: The growth of somatic movement dance education in Britain. In M. Eddy (ed.), *Mindful Movement: The Evolution of the Somatic Arts and Conscious Action*, Wilmington : Intellect Ltd., 2016. P. 149–163.
14. Seton M. C. The ethics of embodiment: Actor training and habitual vulnerability, *Performing Ethos*, 1:1. 2010. P. 5–20. URL: <https://surl.li/wypcjk> (дата звернення: 05.09.2025).
15. *Somatic Acting Process*. Kapadocha C. URL: <https://surl.li/jmkvvg> (дата звернення: 12.09.2025).
16. Sofia G. *Affective Performance and Cognitive Science: Body, Brain and Being*. Bloomsbury; London, UK: 2013. The effect of theatre training on cognitive functions. P. 171–180.
17. Westerhold S.P. *Bodies and brains in Motion: Differentiating Gifted Curriculum and Instruction in the Gymnasium*. 1998. 21 c.

References

1. Beavers W. Re-locating technique. In M. Bales & R. Netti-Fiol (Eds.), *The Body Eclectic. Evolving Practices in Dance Training*. Illinois : University of Illinois Press. 2008. P. 126–133 [in English].
2. Blair R. *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience*. London : Routledge. 2007. 160 p. [in English].
3. Bogart A. *What's the Story: Essays about Art, Theater and Storytelling*. London 2014. Routledge. 162 p. [in English].
4. Butler J. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, MA : Harvard University Press. 2015. 128 p. [in English].
5. Dennis R. Viewpoints, creativity and embodied learning: Developing perceptual and kinaesthetic skills in non-dancers studying undergraduate university drama. *Theatre, Dance and Performance Training*, 2013. 4. P. 336–352 [in English].
6. Dennis R., Lewis L. Diderot's body and cognitive science: Sensation, impulse and action in performer training. *Studies in Theatre and Performance*, 2018. 38, 36–47 [in English].
7. Evans M. *Movement Training for the Modern Actor*. London : Routledge. 2009. 224 p. [in English].
8. Gallagher S. *How the Body Shapes the Mind*. Oxford: Clarendon Press. 2005. 284 p. [in English].
9. Kepner J. Gestalt approaches to body-oriented theory: An introduction. *Gestalt Review*, 2000. 4. P. 262–266 [in English].

10. Gardner H. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences* (10th anniversary ed.). New York : BasicBooks. 1993. 210 p. [in English].
11. Mullan K. J. (2012). *The Art and Science of Somatics: Theory, History and Scientific Foundations*. Thesis, Skidmore. Retrieved from: <https://surl.li/eomdar> (accessed: 10.09.2025) [in English].
12. Lutterbie J. Embodied memory and extra-daily gesture. In N. Shaughnessy (Ed.), *Affective Performance and Cognitive Science: Body, Brain and Being*. London : Methuen. 2013. P. 147–158 [in English].
13. Reed S. Whatley S. The universities and somatic inquiry: The growth of somatic movement dance education in Britain. In M. Eddy (Ed.), *Mindful Movement: The Evolution of the Somatic Arts and Conscious Action*. Wilmington : Intellect Ltd. 2016. P. 149–163 [in English].
14. Seton M. C. The ethics of embodiment: Actor training and habitual vulnerability. *Performing Ethos*, 2010. 1 (1). P. 5–20. Retrieved from: <https://surl.li/nlqrae> (accessed: 05.09.2025) [in English].
15. Somatic Acting Process. Kapadocha, C. Retrieved from: <https://surl.li/kksujc> (accessed: 12.09.2025) [in English].
16. Sofia G. The effect of theatre training on cognitive functions. In *Affective Performance and Cognitive Science: Body, Brain and Being*. London : Bloomsbury. 2013. P. 171–180 [in English].
17. Westerhold S. P. *Bodies and Brains in Motion: Differentiating Gifted Curriculum and Instruction in the Gymnasium*. 1998. 21 p. [in English].

UDC 159.937.5

**ACTOR'S KINESTHETICS: AN APPLIED ASPECT OF BODILY AWARENESS IN CREATING
AN ARTISTIC IMAGE**

Mykola KRYPCHUK – Ph.D. in History of Arts, Professor, Professor of the
Department of Stage and Show Direction of Kyiv National University
of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine.

Serhii PLUTALOV – Associate Professor of the Department
of Performing Arts of Luhansk State Academy of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine.

Illia OSIADLYI – Master's student of the Department of Performing
Arts of Luhansk State Academy of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to scientifically substantiate and develop an applied model of actor kinesthetic training as a tool for forming bodily awareness, creative sensitivity, and professional expressiveness. The study aims to integrate somatic, cognitive, and theatrical-pedagogical approaches into a single methodological system that ensures the actor's holistic development. The methodology of the research includes methods of systemic, comparative, and structural-analytical analysis, as well as an interdisciplinary approach combining findings from cognitive neuroscience, somatics, and theatre pedagogy. Based on the synthesis of body-oriented training practices, Laban Efforts, Viewpoints, and somatic education methods, a four-stage structural model was proposed: awareness, action, improvisation, and reflection.

The results reveal the main challenges in modern acting education, including the fragmentation of body training, lack of an integrated system for developing kinesthetic sensitivity, and inconsistency of methodological approaches in training processes. The proposed applied model structures the actor's bodily learning process as a sequence of interconnected stages – from awakening bodily sensations to their creative interpretation in a stage image. It is aimed at developing self-regulation skills, bodily memory, improvisational freedom, and reflective capacity.

The novelty of the research lies in creating a holistic concept of applied kinesthetic training that combines somatic, cognitive, and artistic-pedagogical dimensions. The proposed model represents the first attempt to operationalize the actor's bodily learning process through the definition of stages, goals, and pedagogical performance indicators. It perceives the body not merely as a tool of execution but as a thinking substance capable of generating creative meaning.

The developed model can be implemented in training programs for actors, directors, and theatre educators, as well as in professional development courses for performing artists. It provides a structured approach to bodywork that can be adapted to educational processes, rehearsal laboratories, and stage experiments, enhancing bodily presence, emotional authenticity, and creative interaction within theatre ensembles. Further research should focus on developing diagnostic tools for assessing the level of actors' bodily awareness, studying psychophysiological mechanisms of bodily memory, and creating practical protocols for adapting kinesthetic training to Ukrainian theatre education. A promising area for exploration is the ethical and trauma-informed aspects of embodied pedagogy in post-war society.

Key words: actor's kinesthetics, bodily awareness, actor training, somatic education, improvisation, bodily reflection, theatre pedagogy.

Стаття надійшла до редакції 22.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.05.2025
Прийнято до друку 24.05.2025

**ТЕАТР ЯК ІНСТРУМЕНТ РАДЯНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ ІНЖЕНЕРІЇ :
КЕЙС ХАРКІВСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ЄВРЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ (1925–1934 РР.)**

Тетяна БРАГІНА – кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри народної хореографії,
Харківська державна академія культури, Харків
<https://orcid.org/0000-0003-2225-3685>

DOI

braginat058@gmail.com

Юрій БРАГІН – кандидат культурології, доцент, доцент кафедри ЮНЕСКО
«Філософія людського спілкування» та соціально-гуманітарних дисциплін,
Державний біотехнологічний університет, Харків
<https://orcid.org/0000-0002-6213-5723>
cosinus93@gmail.com

Ольга ГОНЧАРОВА – кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри історії України,
Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди, Харків
<https://orcid.org/0000-0002-8697-3211>
olia.goncharova2016@gmail.com

Досліджено трансформацію єврейського театрального життя в Харкові наприкінці 1920 – першій половині 1930-х років у контексті посилення державного контролю над культурною сферою. На основі архівних джерел і періодики проаналізовано зміни у репертуарній політиці та ідеологічних вимогах до змісту п'єс. Показано, як політика радянзації та уніфікації культурного простору призвела до звуження творчої автономії Державного єврейського театру, спрощення сценічної мови й відходу від національної тематики. Простежено еволюцію художніх стратегій, спрямованих на збереження елементів єврейської культурної традиції в умовах цензурних обмежень. Доведено, що театр залишався важливим простором між культурною самореалізацією та політичною лояльністю, відображаючи складну динаміку взаємин між мистецтвом і владою в радянській Україні.

Ключові слова: єврейський театр, коренізація, культурна політика, національна ідентичність, радянська цензура.

Problem Statement. Studying Soviet mechanisms of cultural policy toward national minorities remains one of the key directions in contemporary humanities research. In this context, the analysis of national theatres as instruments for shaping a new socialist identity acquires particular significance. The Kharkiv State Jewish Theatre, from 1925 to 1934, functioned as an artistic institution and a laboratory of the Soviet project of «cultural engineering», aimed at transforming traditional Jewish culture into an integral part of the unified Soviet cultural space. Examining this phenomenon makes it possible to understand how the theatrical stage was used to reprogram ethnocultural memory, suppress religious and national motifs, and promote ideologically verified models of the «new Soviet Jew». The topic is also relevant today due to the growing scholarly interest in memory policy, cultural unification, and the role of art in authoritarian regimes.

Review of Recent Publications. The theoretical and methodological foundation for understanding the relationship between artistic practices and processes of ethnic identity formation is provided by the works of L. Haluha [6], P. Herchanivska [7] and I. Matviiv [21]. They propose using the analysis of repertoire, stage practices, and institutional policies to trace the transformations of theatrical institutions in connection with national narratives. A common feature of these studies is the emphasis on the idea that identity is not static: art functions as a space for producing and deconstructing narratives. Researchers have also paid attention to the policy of *korenizatsiya* (indigenization) and the ambivalent status of Jewish culture in the Ukrainian SSR. This topic, in particular, has been explored in the works of Ya. Vermenych [3], A. Shternshis [33], and the collective monograph *Socio-Political Activity and Historical Memory of the Jewish Community in the Context of Ukraine's European Integration* [29]. The authors note that the «revival» of minority cultures during the *korenizatsiya* period was simultaneously a project of creating new national forms and a project of state control: the state encouraged the development of linguistic, cultural, and artistic institutions, but within ideological frameworks that imposed strict limitations. Yu's works provide empirical material on the activities of the Jewish theater in Kharkiv. Polyakova [27] and O. Honcharova [8]. These studies reveal only certain aspects of how the theater functioned as an instrument of Soviet cultural engineering in the 1920 and the early 1930 s, leaving many questions open for further scholarly investigation.

The article aims to analyze how the Soviet authorities used the Kharkiv State Jewish Theatre as an instrument of cultural engineering to transform Jewish identity, construct the image of the «new Soviet Jew», and implement ideologically approved cultural models during 1925–1934.

Presentation of the Research Material. In the 1920 s, the Soviet authorities launched a large-scale

social experiment in Ukraine aimed at shaping the «new man» – a Soviet citizen devoted to the ideals of socialism. One of the most effective tools of this process was culture, through which the state sought to instill models of desired behavior, modes of thinking, and forms of identity. Theatre, as a mass art form, occupied a special place in the system of Soviet «cultural engineering» – it not only entertained but also educated, persuaded, and propagated. From the very beginning of their rule in Kharkiv, the Bolsheviks, in contrast to the «old» operetta troupes that performed plays by Jewish dramatists for local audiences during touring seasons, sought to establish a Jewish theatrical collective that would educate the masses in the spirit of socialist values and political loyalty to the regime. To implement this idea, in 1920, with the participation of the Jewish Section (Evseksiya) of the Department of Public Education, a Jewish theatre-studio was organized, operating at the Jewish Club named after the Third International. As actors, talented young workers from the city's industrial enterprises were recruited and hastily trained in the basics of acting. The repertoire of the theatre-studio mainly consisted of agitational plays on revolutionary themes. Among them were «Malkes» («The Rods») – devoted to the struggle of the Chinese people against European imperialists and created collectively by the studio members (the production was titled «The East Is Burning») – as well as S. Tretyakov's «Do You Hear, Moscow»? Some success was also achieved by Ernst Toller's expressionist drama «Masse Mensch» («The Mass Man») and the political buffoonery «Khakhomim» («The Wise Men») [27; 670–671]. However, critics noted that the studio lacked a coherent plan of work, a distinct theatrical identity, and experienced stage direction and professional training for its participants [16]. Consequently, it never advanced beyond the level of amateur artistic activity.

More favorable conditions for the development of a professional Jewish theatre in Kharkiv emerged after the Bolsheviks introduced the policy of korenizatsiya (indigenization), which aimed to support the national cultures and languages of ethnic minorities while simultaneously fostering their loyalty to Soviet power. This approach made it possible to preserve some aspects of Jewish cultural tradition while transforming them within the framework of Soviet ideology, thus shaping a new «Soviet-Jewish» cultural identity. One of the practical steps in implementing this national-cultural policy toward ethnic minorities was the establishment of the State Jewish Theatre in Kharkiv. This project had been under discussion since 1921. On June 7, 1921, at a meeting of the Bureau of the Jewish Section (Evseksiya) operating under the Kharkiv Provincial Party Committee, it was recognized as necessary to create such a theatre in the city [10; 7]. However, due to a lack of funds, work on its establishment was not initiated then. Only on September 22, 1925, the Council of People's Commissars of Ukraine adopted a resolution to organize, starting from the 1925–1926 fiscal year, the State Jewish Theatre in Kharkiv. The resolution of the Council of People's Commissars of the Ukrainian SSR, «On the Organization of the State Jewish Theatre in Ukraine», stated that the theatre was being established «to promote the development of Jewish proletarian culture and to bring proletarian art closer to the broad Jewish working masses». The theatre's activities were not limited to Kharkiv alone – it was expected to «periodically serve cities with a significant Jewish population» [8; 114].

To organize the theatre, the Collegium of the People's Commissariat of Education allocated the premises of the Small Theatre [11; 180]. To oversee the theatre's work, on September 25, 1925, the main bureau of the Jewish Section under the Central Committee of the Communist Party (Bolsheviks) of Ukraine approved a temporary commission consisting of Shprakh, Myshkovskiy, Lytvakova, Feldman, and Holubyskiy [9; 43]. The theatre was scheduled to open in November 1925, but the preparatory activities took longer than anticipated.

During the preparatory period, extensive work was carried out on staffing the new theatre. D. Ya. Holberg, a member of the Central Committee of the Rabmis, was appointed as the theatre's director. A permanent administrative board, Holberg, Lifshits, and Levkova, was also formed. E. V. Loiter was invited to serve as the director (stage manager) of the State Jewish Theatre. The artists I. Rybak, N. Altman, and I. Robichev were engaged to design the theatre's artistic decoration and scenery. Composers O. Krein, M. Milner, S. Shteinberg, and L. Pulver were invited to work with the theatre [14; 17]. The most painstaking work involved the formation of the theatre troupe. Its core comprised a group of students from «the Kultur-Lige» Theatre Studio – eighteen graduates who returned to Ukraine after four years of training in Moscow under prominent stage masters. In addition to these studio graduates, Jewish actors from other theatres, L. Bugova and M. Lifshits, were admitted to the troupe without competition. The remaining actors were selected through auditions. Thus, alongside the studio's graduates Ada Sonts, Danylo Stryzhevskiy, Iva Vin, Zakharii Vin, Vira Zisman, Hanna Levinshtein, Rakhil Synelnykova, Sheva Eilisheva-Hildina, Raya Kulyk-Ternovska, F. Rubinshtein, Emmanuil Dinor, Fai Zaslavskiy, Izia Izrael (Sapozhnykov), and Liya Bugova worked more experienced performers such as Arkadii Nuger, Aron Merenzon, Yakiv Holman, Yakiv Abramovych, Zinaida Murovana, Nadiia Viniar, and Nadya Nadina [27; 672].

The official opening of the State Jewish Theatre took place on December 6, 1925 [5; 336]. For this occasion, the troupe prepared two productions – «Purim-Shpil» and «In Bren» («In the Fire») by E. Loiter and D. Meyerovich. The first to be presented to the audience was «Purim-Shpil». Yefraim Loiter arranged the

composition of the text, I. Rybak created the stage design, and S. Shteinberg and L. Pulver wrote the music. This performance represented an attempt to creatively renew the Jewish folk stage tradition by combining it with the global trends of modern theatre. Using grotesque, buffoonery, satire, and carnival improvisation elements, the artists sought to preserve recognizable features of traditional folk spectacle (interludes, jokes, songs, dances) while imbuing them with new ideological meaning. Biblical narratives acquired contemporary resonance through allusions to current political events: traditional characters were transformed into bearers of socially significant meanings. Thus, Haman – the symbol of evil in Jewish religious tradition – appeared as a White Guard general, vividly illustrating the mechanism of ideological transformation of traditional folk motifs into instruments of Soviet propaganda. According to critics, the production of «Purim-Shpil» reflected a genuine need for a popular spectacle, and the festive exuberance of the performance revealed the influence of Evgeny Vakhtangov's staging of Carlo Gozzi's *Princess Turandot* [8; 114]. At the same time, there were also less favorable reviews. Some critics noted the superficiality of the ideological content and the excessive simplicity of the dramaturgy: «The content of the dramatization is primitive, just as the legend itself is primitive. What matters is not the plot, but the innovative theatrical form the theatre seeks to explore. Naturally, like any theatre striving to be revolutionary, it cannot conceive of form without content. Therefore, the naïve legend of Haman is heavily infused with political sarcasm and mockery of the past» [30].

The production «In Bren» (In the Fire) was received even more critically. It was not a coherent play but a series of sketches lacking a common thread, with characters drawn somewhat schematically. «The text is very weak. The play has no plot. It falls apart before the viewer's eyes into separate scenes. The production has many shortcomings – we emphasize, serious shortcomings – many crowd scenes are unfinished, there is a great deal of inconsistency, emptiness of style and performance, and yet this production is truly creative... The performance is vivid, oscillating between visible failures and brilliant episodes, between tastelessness and a fine sense of harmony. But overall, the theatre achieved much, and despite the text, the play is interesting» [32; 10]. At the same time, «In Bren» became the starting point for the formation of the so-called «revolutionary-romantic» direction, which was entirely in tune with the political and aesthetic expectations of the Soviet authorities. This stylistic approach combined elements of the heroization of the revolutionary struggle, ideological pathos, and emotional expressiveness, all intended to construct the image of the Jew as an active participant in the socialist transformation of the world. However, the realization of this artistic vision was hindered by the lack of a solid dramaturgical foundation.

Like most national theatres of that period, the Jewish theatre faced a severe shortage of original plays that could synthesize national traditions with the new socialist ideology. Considering the theatre's need for contemporary works, the All-Ukrainian Society for the Promotion of Jewish Culture (Gezkult) announced a competition for the best play in Yiddish. The main requirement was that the plays «in their content correspond to the significance of the October Revolution and provide an artistic reflection of it» [19; 201]. Monetary prizes were awarded for the best plays, and the plays were also considered for production by the State Jewish Theatre. Despite collaboration with leading Jewish writers Lev Kvitko, Itzik Fefer, Peretz Markish, David Bergelson, David Wolkenstein, and Gersh Kazakevich attempts to create a «new» repertoire often proved unviable. Typical stories about revolutionary events in the shtetls and the «turn to a new life» remained schematic, lacking artistic depth, and thus did not stay in the repertoire for long. Among the early productions of the theatre were A. Goldfaden's «Shabse Tsvi» (the main character's name) is based on works by Y. Zhulavsky and Sh. Ash, «Zagmuk» by A. Glebov, «Babeff» by M. Levidov, «Balletoyves» («The Benefactor»), compiled from two plays by Mendeley Mocher Sforim, and Oyzer» («The Treasure») by E. Loiter [31, 26; 17, 28; 23, 2; 11]. The reaction of the Jewish audience to this type of theatre was ambivalent. On the one hand, spectators perceived the stage as a space for preserving cultural memory and identity, where Yiddish was spoken and familiar motifs of traditional theatre were recognizable. On the other hand, the imposed ideological context and Soviet symbolism often clashed with the deep cultural codes of the Jewish milieu. For some, the theatre became a site of artistic compromise, a kind of «double-reading» stage, where one could simultaneously witness the continuation of tradition and its political reinterpretation. This ambivalence, the coexistence of authentic and ideologically constructed elements, became one of the defining features of the functioning of the Jewish theatre in Kharkiv in the following years.

In addition, the theatre existed in a challenging financial situation. The funds allocated from the budget for its maintenance, combined with its own earnings, were catastrophically insufficient for regular operation. This was noted in the report on the state of cultural and educational work in Kharkiv region for 1926–1927 [12; 62]. Considering the severe financial difficulties of the State Jewish Theatre, the Collegium of the People's Commissariat for Education of the Ukrainian SSR decided on April 27, 1925, to provide it with a subsidy [20 10]. However, the theatre was unable to receive the full amount. After prolonged negotiations, the Kharkiv District Executive Committee granted only half of the promised sum [1; 131]. Promotion of the State Jewish Theatre's activities and increased box-office revenue were supported by ceremonial events dedicated to the

50th anniversary of establishing the first Jewish theatre. The State Jewish Theatre actively participated in a series of festive events in the city. To mark this celebratory date, the theatre prepared a new play, «Tsvay Kunimlekh» («Two Fools»), authored by A. Goldfaden the founder of modern Jewish theatre [15]. As planned, the theatre did not limit its activities to Kharkiv alone. It went on tour in its second year [25; 98]. Audiences in Odessa, Dnipro, Poltava, Vinnytsia, Kremenchuk, Berdychiv, and other Ukrainian cities with significant Jewish communities were able to see the theatre's best productions, including «In Bren», «Purim-Shpil», «Tsvay Kunimlekh», and «Shabse Tsvi». However, the tours were accompanied by significant difficulties. The payments received for performances were insufficient to maintain the troupe. For example, during a tour in 1927, the theatre received only 70% of the sum required for its normal functioning [22; 8].

At the end of the 1920s, in the context of increasing party-state control over the cultural sphere, the Jewish theatre came under ever closer scrutiny by the authorities. The policy of centralizing artistic life gradually eliminated space for creative experimentation. The repertoire of theatres, notably the State Jewish Theatre, underwent a significant transformation: avant-garde explorations, formal innovations, and satirical grotesque disappeared, giving way to simplified realism bordering on naturalism. The theatrical language became more predictable and subordinated to ideological requirements, while expressive and symbolic conventions were replaced by «everyday plausibility» or artificial romantic rhetoric. Constructivist scenographic solutions gave way to decorative, illustrative forms closer to a narrative and «understandable» to the audience. The directing style of E. Loyter, shaped under the influence of the Yevgeny Vakhtangov school, increasingly failed to meet the new standards of Soviet theatre. His aesthetic, oriented toward expression, convention, and «inner action», was perceived as overly intellectual and distant from the «mass audience». This led to a decline in the popularity of contemporary productions at the Kharkiv Jewish Theatre and simultaneously intensified criticism of the director. He was accused of «aestheticism», «formalism», and even imitation of A. Granovsky an especially sensitive charge following the emigration of the founder of the Moscow theatre. Internal conflicts within the troupe merged with ideological pressure: in May 1928, Loyter's work was sharply criticized at the Second Congress of Jewish Education and Cultural Workers [8; 116]. As a result, even before the 1928/1929 season, he was removed from his position as artistic director. This development symbolized the end of the Jewish theatre's stage of creative autonomy and its entry into a new era of ideologically regulated «socialist realism».

Entering its fourth year of existence, the theatre significantly reshaped its artistic leadership and supplemented the troupe with new actors. The new creative director became M. Norwid, formerly an Moscow State Jewish Theatre actor. For several productions, director S. Margolin was invited. The head of the music department was composer M. Milner. To train new acting personnel, the State Jewish Theatre admitted 15 talented students from the Jewish studio of the Odessa Music and Drama Institute to its auxiliary troupe [24; 24]. Thus, by mid-1928, the troupe had increased by 50% [13; 99].

Among the productions of the theatre's new period of activity, notable works included «Hirsh Lekker» by A. Kushnirov, «Barg Aruf» («Upwards») by Z. Chaloi, «Di Letste» («The Last Ones») by L. Reznik, and «Nit Gedayget» («Do Not Be Sad») by P. Markish. In addition to promoting works by Jewish authors, the theatre's management also focused on familiarizing Jewish audiences with Ukrainian literature. For example, in 1929, the theatre's artistic council decided to stage a performance based on works by Ukrainian writer Petro Panch, titled «Holubi Esheloni» («Blue Echelons») [23; 252]. Plays increasingly depicted enemies, spies, and ridiculed «petty-bourgeois elements». In «Hirsh Lekker», whose plot was based on actual events related to the revolutionary uprisings of 1902, the activities of the Bund were condemned as a «petty-bourgeois and opportunistic organization». In «Barg Aruf», the action occurred in a Donbas mine, depicting a struggle against saboteurs and specialists. The censorship commission approved the theatre's repertoire, which carefully examined the content of plays; those that did not align with Bolshevik ideology were not allowed to be staged. However, works of new Jewish dramaturgy still failed to attract interest from the audience. They did not remain on stage for long, forcing the theatre to revert to staging plays by Gordin, Goldfaden, and Sholem Aleichem. Critics therefore argued that, in its five years of existence, the theatre had not yet acquired a distinct artistic identity [4; 7–8]. In its final two seasons in Kharkiv, the State Jewish Theatre focused primarily on contemporary dramaturgy. The repertoire included, in addition to the previously mentioned productions, «Yulis» by M. Daniel, «Roman Tsat» by M. Alberton, Yiddish translations of «Kadry» by I. Mykytenko, and Na Zakhodi Biy («The Battle in the West») by V. Vyshnevsky [18].

Considering that the theatre served not only the Jewish population of Kharkiv but also that of other Ukrainian cities, in 1933 the People's Commissariat for Education reorganized the State Jewish Theatre by merging it with the Kyiv Jewish Theatre to form the All-Ukrainian Jewish Theatre [17; 209]. Later, with the transfer of the capital of Ukraine from Kharkiv to Kyiv, the theatre was also relocated there, marking the beginning of a new stage in its activity.

Conclusions. The study has demonstrated that the activity of the Jewish theatre in Kharkiv can be viewed not only as a local phenomenon of cultural life but also as part of a broader Soviet project aimed at constructing the «new human» through art. Within the framework of the korenizatsiya policy, the theatre functioned as a laboratory of Soviet cultural engineering, where national traditions were combined with the ideological demands of the era. On the one hand, its establishment contributed to the institutional development of Jewish cultural life, provided young artists with opportunities to realize their potential within the state system, and allowed audiences to experience stage interpretations in their native language. On the other hand, repertoire policies, personnel decisions, and directorial experiments were constantly adjusted by authorities in accordance with political directives. The theatre simultaneously served as a platform for creative experimentation and as an object of ideological control. In this space, avant-garde forms coexisted with the doctrinal requirements of socialist realism. The intensification of party control and the imposition of censorship led to the loss of creative autonomy and a narrowing of the theatre's cultural mission. Despite these contradictions, the Jewish theatre in Kharkiv represented a significant stage in developing Jewish stage culture and art in Ukraine. Its activity reflected a complex dialectic between tradition and modernity, the national and the Soviet, art and politics. This constellation underlines its historical significance as a symbol of the striving to preserve cultural identity under conditions of total ideological control.

Список використаної літератури

1. Будівництво радянської України. 36. Вип. II. *Господарче та культурне будівництво*. Харків : Держ. вид-во України, 1927. 176 с.
2. В Державнім єврейському театрі УСРР. *Нове мистецтво*. 1927. № 18. С. 11.
3. Верменич Я. «Радянська» чи «націоналізація»: ще раз про сутність політики коренізації 1920 – початку 1930-х рр. *Український історичний журн.* 2022. № 3. С. 158-175. DOI: doi.org/ 10.15407/10.15407/uhj2022.03.158.
4. Відгоф М. На нових шляхах: Ширше дорогу молодняку. *Театральна декада*. 1931. № 1 (листоп.). С. 7–8.
5. Відкриття Єврейського театру. *Червоний шлях*. 1925. № 11–12. С. 336.
6. Галуха Л. Ю. Вплив історичних подій ХХ століття на формування національної ідентичності в Україні. *Актуальні питання у сучасній науці*, 2024. № 12 (30). С. 1156–1172. DOI: doi.org/10.52058/2786-6300-2024-12 (30)-1156-1172.
7. Герчанівська П. Е. Етнічна та національна ідентичності: вектори розвитку. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 4. С. 3-8. DOI 10.32461/2226-3209.4.2021.250226.
8. Гончарова О. С. Заснування та діяльність Державного єврейського театру в місті Харкові (1925–1934 рр.). *Теорія та практика мультикультуралізму: український і європейський досвід* : матеріали наук.-практ. конф. / Харк. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. Харків : ХНПУ, 2016. С. 113–117.
9. Державний архів Харківської області (ДАХО), ф. 1, оп. 1, спр. 1253.
10. ДАХО, ф. 1, оп. 1, спр. 654
11. ДАХО, ф. Р-845, оп. 2, спр. 327.
12. ДАХО, ф. Р-845, оп. 3, спр. 1975.
13. ДАХО, ф. Р-845, оп. 3, спр. 2851.
14. Державний єврейський театр на Україні. *Нове мистецтво*. 1925. № 1. С. 17.
15. До 50 річниці єврейського театру. *Вісті ВУЦВК*. 1926. 6 лют.
16. Єврейська робітничка студія-театр. *Вісті ВУЦВК*. 1921. 28 трав.
17. Єврейський театр в сезоні 1933–1934 року. *Червоний шлях*. 1933. № 11–12. С. 209.
18. Зимовий сезон Державного єврейського драматичного театру. *Вісті ВУЦВК*. 1932. 3 жовт.
19. Конкурс на єврейські п'єси. *Червоний шлях*. 1927. № 5. С. 201.
20. Культурне будівництво в Українській ССР. 1917–1927. 36. док. і матеріалів. Київ : Наук. думка, 1979. 668 с.
21. Матвіїв І. О. Еволюція Театральної культури України в контексті національної ідентичності. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 3. С. 58-63. DOI 10.32461/2226-3209.3.2024.313270.
22. Місяць гастролів Держтеатру на провінції. *Нове мистецтво*. 1927. № 16. С. 8.
23. Найближчі вистави єврейського театру. *Червоний шлях*. 1929. № 1. С. 252.
24. Наступний сезон в єврейському держтеатрі. *Червоний шлях*. 1928. № 9–10. С. 247.
25. П'ятирічний ювілей творчої роботи Державного єврейського театру. *Радянський театр*. 1931. № 1–2. С. 98.
26. Повідомлення. *Нове мистецтво*. 1926. № 26. С. 17.
27. Полякова Ю. Єврейський театр у Харкові. *Нариси з історії інонаціонального театру в Україні ХХ – початку ХХІ ст.* / за заг. наук. ред. д-ра миств. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2017. С. 659–716.
28. Програма Державного єврейського театру. *Нове мистецтво*. 1927. № 1. С. 23.
29. Суспільно-політична активність та історична пам'ять єврейської спільноти в контексті євроінтеграції України. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2020. 280 с.
30. Туркельтауб І. Відкриття Державного єврейського театру: «Пурім-шпіль». *Вісті ВУЦВК*. 1925. 9 груд.
31. У Державному єврейському театрі. *Вісті ВУЦВК*. 1926. 9 січ.
32. Уразов І. Державний єврейський театр. «Ін брэн» Даніеля й Лойтера. *Нове мистецтво*. 1925. № 9. С. 10.

33. Штерншис А. Советське і кошерне: Єврейська народна культура в Советському Союзі (1923-1939) / Перекл. з англ. Ю. Шекет. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2023. 384 с.

References

1. Budivnytstvo radianskoi Ukrainy. Zbirnyk. Vyp. II. Hospodarche ta kulturne budivnytstvo. Kharkiv : Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, 1927. 176 s.
2. V Derzhavnim yevreiskim teatri USRR. *Nove mystetstvo*. 1927. № 18. S. 11.
3. Veremnych Ya. «Radianizatsiia» chy «natsionalizatsiia»: shche raz pro sutnist polityky korenizatsii 1920 – pochatku 1930-kh rr. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*. 2022. №3. S. 158-175. DOI: <https://doi.org/10.15407/10.15407/uhj2022.03.158>.
4. Vidhof M. Na novykh shliakhakh: Shyrshe dorohu molodniaku. *Teatralna dekada*. 1931. № 1 (lystopada). S. 7–8.
5. Vidkryttia Yevreiskoho teatru. *Chervonyi shliakh*. 1925. № 11–12. S. 336.
6. Halukha L. Yu. (2024). Vplyv istorychnykh podii KhKh stolittia na formuvannia natsionalnoi identychnosti v Ukraini. *Aktualni pytannia u suchasni nautsi*. № 12 (30). S. 1156–1172. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6300-2024-12\(30\)-1156-1172](https://doi.org/10.52058/2786-6300-2024-12(30)-1156-1172).
7. Herchanivska P. E. Etnichna ta natsionalna identychnosti: vektory rozvytku. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2021. № 4. S. 3-8. DOI 10.32461/2226-3209.4.2021.250226.
8. Honcharova O. S. Zasnuvannia ta diialnist Derzhavnoho yevreiskoho teatru v misti Kharkovi (1925–1934 rr.). *Teoria ta praktyka multykulturalizmu: ukrainskyi i yevropeyskyi dosvid* : materialy nauk.-prakt. konf. / Kharkiv. nats. ped. un-t im. H. S. Skovorody. Kharkiv : KhNPU, 2016. S. 113–117.
9. Derzhavnyi arkhiv Kharkivskoi oblasti (DAKhO). F. 1. Op. 1. Spr. 1253.
10. DAKhO. F. 1. Op. 1. Spr. 654
11. DAKhO. F. R-845. Op. 2. Spr. 327.
12. DAKhO. F. R-845. Op. 3. Spr. 1975.
13. DAKhO. F. R-845. Op. 3. Spr. 2851.
14. Derzhavnyi yevreyskyi teatr na Ukraini. *Nove mystetstvo*. 1925. № 1. S. 17.
15. Do 50-yi richnytsi yevreiskoho teatru. *Visti VUTsVK*. 1926. 6 liutoho.
16. Ievreiska robitnycha studiia-teatr. *Visti VUTsVK*. 1921. 28 travnia.
17. Ievreyskyi teatr v sezoni 1933–1934 roku. *Chervonyi shliakh*. 1933. № 11–12. S. 209.
18. Zymovyi sezon Derzhavnoho yevreiskoho dramatychnoho teatru. *Visti VUTsVK*. 1932. 3 zhovtnia.
19. Konkurs na yevreyski piesy. *Chervonyi shliakh*. 1927. № 5. S. 201.
20. Kulturne budivnytstvo v Ukrainskii SSR. 1917–1927. Zb. dok i mat. Kyiv : Naukova dumka, 1979. 668 s.
21. Matviiv I. O. Evoliutsiia Teatralnoi kultury Ukrainy v konteksti natsionalnoi identychnosti. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2024. № 3. S. 58-63. DOI 10.32461/2226-3209.3.2024.313270.
22. Misiats hastroliv Derzhievteatru na provintsii. *Nove mystetstvo*. 1927. № 16. S. 8.
23. Naiblyzhchi vystavy yevreiskoho teatru. *Chervonyi shliakh*. 1929. № 1. S. 252.
24. Nastupnyi sezon v yevreiskomu derzhzheatri. *Chervonyi shliakh*. 1928. № 9–10. S. 247.
25. Piatyrichnyi yuvilei tvorchoi roboty Derzhavnoho yevreiskoho teatru. *Radianskyi teatr*. 1931. № 1–2. S. 98.
26. Povidomlennia. *Nove mystetstvo*. 1926. № 26. S. 17.
27. Poliakova Yu. Yevreyskyi teatr u Kharkovi. Narysy z istorii inonatsionalnoho teatru v Ukraini XX – pochatku XXI st. / za zah. nauk, red. dokt. mystetstvozn. M. Hrynshynoi; In-t problem suchas. mystetstv. NAM Ukrainy. Kyiv : Feniks, 2017. S. 659–716.
28. Prohrama Derzhavnoho yevreiskoho teatru. *Nove mystetstvo*. 1927. № 1. S. 23.
29. Suspilno-politychna aktyvnist ta istorychna pamiat yevreiskoi spilnoty v konteksti yevrointehratsii Ukrainy. Kyiv : IPIEND im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy, 2020. 280 s.
30. Turkel'taub I. Vidkryttia Derzhavnoho yevreiskoho teatru: «Purim-shpil». *Visti VUTsVK*. 1925. 9 hrudnia.
31. U Derzhavnomu yevreiskomu teatri. *Visti VUTsVK*. 1926. 9 sichnia.
32. Urazov I. Derzhavnyi yevreyskyi teatr. «In bren» Danielia y Loitera. *Nove mystetstvo*. 1925. № 9. S. 10.
33. Shternshys A. Sovietske i kosherne: Yevreiska narodna kultura v Sovietskomo Soiuzi (1923-1939) / Perekl. z anhl. Yu. Sheket. Kyiv : DUKh I LITERA, 2023. 384 s.

UDC 792.03 (=411.16)(477.54) «1925/1934»

THE THEATRE AS AN INSTRUMENT OF SOVIET CULTURAL ENGINEERING : THE CASE OF THE KHARKIV STATE JEWISH THEATRE (1925–1934)

Tetiana BRAHINA – candidate of philosophical sciences, associate professor,
Professor of the department of folk choreography Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv

Yurii BRAHIN – candidate of cultural studies, associate professor,
Professor of the department of UNESCO «Philosophy of human communication»
and social and humanitarian disciplines State Biotechnical University. Kharkiv

Olha HONCHAROVA – candidate of historical sciences, associate professor,
Professor of the department of history of Ukraine
H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University. Kharkiv

The article aims to comprehensively analyze the transformations in Jewish theatrical life in Kharkiv in the late 1920 – early 1930 s within the context of Soviet policies of cultural unification and ideological control. The main objective is to examine how the Soviet authorities used the Kharkiv State Jewish Theatre as an instrument of cultural engineering to reshape Jewish identity, construct the image of the «new Soviet Jew», and promote ideologically approved cultural models during 1925–1934.

The research methodology is interdisciplinary and combines historical-cultural, sociocultural, and art studies analysis. Methods of historical reconstruction, comparative analysis, and discursive interpretation of sources have been applied. Archival materials, periodical reviews, and memoirs of cultural figures were used to reconstruct a holistic picture of the functioning of the Jewish theatre in Kharkiv during a period of growing political pressure on the cultural sphere.

The study's results demonstrate that by the late 1920 s, the Sovietization of the cultural space had significantly reduced the theatre's creative autonomy. The repertoire underwent ideological revision, removing religious, national, and socially ambiguous motifs. The stage language was simplified, while artistic form increasingly adopted the features of socialist realism, which was only beginning to take shape. Nevertheless, artists sought to preserve elements of Jewish cultural tradition in music, acting, linguistic expression, and the choice of themes—creating a unique space of inner resistance. The theatre thus remained a field of intense interaction between creativity, national consciousness, and the political imperatives of the era.

The study's practical significance lies in broadening the understanding of cultural processes in Soviet Ukraine during the interwar period, particularly concerning the fate of national theatres within the framework of the korenizatsiya policy and its subsequent rollback. The findings may be used in developing university courses on cultural history, theatre studies, and Jewish studies, and in further interdisciplinary research focused on the interaction between art and power in totalitarian societies.

Key words: Jewish theatre, korenizatsiya, cultural policy, national identity, Sovietization, censorship.

Стаття надійшла до редакції 22.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.05.2025
Прийнято до друку 24.05.2025

УДК 792.97.091(477.83) «2025»

**РЕАЛІЗАЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ ВІД СЦЕНІЧНОЇ РЕДАКЦІЇ МІФОПОЕМИ
ДО СЦЕНІЧНИХ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ (ВИСТАВА «КАЗКА ПРО МАРУ» ЛЬВІВСЬКОГО
ОБЛАСНОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК, 2025)****Яна ТИТАРЕНКО** – здобувач освітньо-наукового ступеня кафедри мистецтва театру ляльок,
Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, Київ<https://orcid.org/0009-0003-1660-2583>

DOI

yana.tytarenko.yana@gmail.com

Проаналізовано власний режисерський досвід роботи над постановкою – першим в українському театрі сценічним втіленням міфопоеми Ліни Костенко «Казка про Мару» у Львівському обласному академічному театрі ляльок. Розглянуто особливості роботи над сценічною редакцією поетичного тексту (у порівнянні з підходом до його інсценізації режисера В. Підцерковного). У контексті інших сценічних прочитань творів Л. Костенко в українських театрах ляльок виявлено тему, ідеї, вікову аудиторію вистави «Казка про Мару», проаналізовано художні виразальні засоби в постановці. На підставі інтерв'ю з глядачами – фахівцями та опублікованого відгуку рецензента виявлено особливості реалізації режисерського задуму у всіх компонентах: драматургії, сценографії (в тому числі, лялька, грим, відеоарт), акторському ансамблі, музичній складовій, роботі актора з поетичним словом.

Ключові слова: режисура театру ляльок, український театр, сценічна редакція твору, «Казка про Мару», Львівський академічний театр ляльок, Ліна Костенко.

Постановка проблеми. Протягом двох останніх десятиліть біографії та творчість класиків української літератури – Т. Шевченка, Лесі Українки, Г. Сковороди – неодноразово ставали об'єктом висвітлення у театрі ляльок України. З початком повномасштабної російсько-української війни театри звернулися до текстів, сенсів та рим живих класиків сьогодення – С. Жадана, О. Забужко і Л. Костенко. Громадянська, філософська, інтимна лірика цих авторів дозволяє театрам ляльок утримувати увагу дорослої та юнацької аудиторії, додає нового просвітницького вектору репертуару театру ляльок для дітей. Водночас із цим, існують буквально лічені наукові публікації, переважно авторки цих рядків, присвячені розкриттю цієї новітньої репертуарної тенденції.

Вистави за еталонними українськими поетичними текстами почали з'являтися в репертуарі українських театрів ляльок ще наприкінці 1980-х років, про що (на прикладі вистави «Лебеді материнства» за В. Симоненком) зробила дослідження Д. Іванова-Гололобова. Як зазначала дослідниця, ця тенденція стала одним із криголамів насадженої радянською ідеологією доктрини, що «існує “лялькова” і не “лялькова” драматургія, тобто придатна і не придатна для реалізації на ляльковому кону» [1; 140].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Оскільки вистава «Казка про Мару» була поставлена у вересні 2025 року, сьогодні існує лише одна повноцінна рецензія на неї (Титарова, 2025). Також у статті були використані публічно озвучені під час відкритого обговорення відгуки на виставу провідних театрознавців та режисерів, акторів театру ляльок. Різні аспекти роботи практики театру ляльок з поетичним матеріалом як в Україні, так і за кордоном розглянула у своєму навчально-методичному посібнику театрознавиця, доц. Ю. Щукіна [9]. До питання інсценізації поетичного матеріалу в театрі ляльок зверталася фахова режисерка, доц. Д. Іванова-Гололобова [1]. Технологічним особливостям синхронної з музикою дії актора з лялькою присвячено статтю Т. Сільченко [6]. Підґрунтям усвідомлення міфологічного протобраза героїні вистави стали енциклопедичні визначення богині Марі, зокрема, дане І. Савіною [5]. Архівні матеріали, використані у статті – сценічні редакції міфопоеми Л. Костенко режисерів В. Підцерковного [4] та Яни Титаренко [7], а також запис усної рецензії на виставу «Казка про Мару» доцента ЛНУ ім. І. Франка, С. Максименко.

Мета статті: виявити особливості перетворення поетичного матеріалу на сценічний, дослідивши основні етапи реалізації задуму вистави «Казка про Мару» Львівського академічного театру ляльок.

Виклад основного матеріалу дослідження. Міфопоема «Казка про Мару», написана видатною українською поетесою Л. Костенко у 1967 році і, на відміну від її творів «Маруся Чурай», «Берестечко», протягом кількох десятиліть не мала сценічної історії.

Центральний образ навіяний авторці міфопоеми слов'янською міфологією, згідно якої Мара – богиня смерті, ночі, води. Мара, Марище також є синонімом привида, відбиток померлої людини. Авторка статті в електронній енциклопедії І. Савіна говорить про зв'язок Марі з міфами Європи та навіть Індії і трактує її «як втілення нічного страхіття; у слов'ян М. (кікімора) – втілення смерті, мору, а також персоніфікована здібність ставати перевертнем» [5]. У 2017 році цей образ уперше

з'явився у виставі Львівського театру ляльок («Святкові сни», драм. М. Гурин, реж. Я. Титаренко, сцен. І. Кульчицька). У тій виставі для дітей Мара – символ ночі, антагоністка Святого Миколая.

Перша постановка «Казки про Мару» здійснена у Львівському академічному театрі ляльок у вересні 2025 року в якості продовження актуальної репертуарної лінії театру, що склали вистави для дітей за класичними поетичними текстами: «Садок вишневий» і «Тарас» за Т. Шевченком (реж. С. Брижань, сцен. М. Ніколаєв), «Золоторогий олень» за Д. Павличком (реж. С. Брижань, І. Кульчицька), «Лис Микита» за І. Франком (реж. В. Підцерковний, сцен. О. Россол, О. Сергієнко).

Ідею постановки за «Казкою про Мару» Л. Костенко підказала акторка театру І. Остюк. В архіві Львівського обласного театру ляльок зберігався примірник тексту-адаптації міфопоєми для театру ляльок, зробленої головним режисером Івано-Франківського театру ляльок В. Підцерковним у 2005 р. Утім режисерка вистави Я. Титаренко звернулася до першоджерела – тексту Л. Костенко і створила власну інсценізацію міфопоєми.

У невеликому тексті інсценізації (17 с.) режисер виокремив із поеми таких персонажів як Марися, Чародійка, Дідок, Хлопець, Галя, хлопці та дівчата на вечорниці, а також увів таких своїх режисерських персонажів як 1 і 2 Актор, 1 і 2 Акторка (на яких ним покладено функцію своєрідного епічного коментатора дії) та Крила. Останній образ, запозичений з однойменного віршу Л. Костенко 1958 р., свідчить про інтертекстуальність сценічної редакції міфопоєми В. Підцерковного. В прологу адаптації поеми режисер моделював мізансцену засобами театру ляльок, світломузики та хореографії: «Сцена являє собою вільний простір, у якому раз за разом вибухають кольорові плями. У центрі цього простору – дівоча (людська) постать, довкола якої злітають дві пари крил – білі та чорні, котрі символізують відповідно дух творення та дух розрухи. Стержень композиції – відчайдушна боротьба людини за те, які крила взяти у політ...» [4; 1]. В епілозі режисер також візуалізував цей субстанційний образ: «Посеред сцени у промені світла – зламані Крила. Фінальне скерцо» [4; 16]. Інсценізація мала певну диспропорцію першої та другої дії вистави, адже текст другого акту налічував всього 3 сторінки. Щоправда, В. Підцерковний планував насичувати дію відтворенням ритуалів та танків (танок Чародійки, любовний танок, танок хлопців та дівчат тощо). Прикметним є те, що сценічна адаптація міфопоєми В. Підцерковним не містить згадки про застосування акторами ляльок, для його задуму мав значення лише образ крил. Не до кінця розв'язаним залишається питання, в який спосіб мали відбуватися перед глядачем трансформації зовнішності героїні, яку акторка грала у живому плані. Адже саме цей сюжетний мотив створює великі труднощі для сценічного прочитання цікавого твору Л. Костенко.

У середині 2010-х років головний режисер Закарпатського театру ляльок заслужений артист України О. Куцик також мав ідею поставити «Казку про Мару» у форматі моновистави та звертався з цією ідеєю до сценографки І. Кульчицької. Вся поема Ліни Костенко у виставі мала б викладатися від особи матері, яка за допомогою ляльок-мотанок і колискових, розповідала б своїм дітям про красу душі.

Текст сценічної редакції поеми «Казка про Мару» Я. Титаренко не має рубрикацій на картини. Ремарки в тексті суто режисерського характеру і слугують: 1) уточненню характеру взаємодії ляльки і актора [7; 12], 2) характеру взаємодії персонажа-ляльки зі сценографією: (ноги ляльки йдуть, а трава-куби відсуваються) [7; 18], 3) зазначенню часу дії та пов'язаними з цим виражальними прийомами (тінь, день, ніч) і спецефектами (блискавка) [7; 16], взаємодією акторів у живому плані зі сценографією (відкрито через ж.п. кубу як скрині, в яких прикраси) [7; 25].

Особливістю прочитання поетичного матеріалу стало те, що дуалістичний образ Марії-Мари режисер розщепив на дві сутності, протагоністку і антагоністку, яких грають у виставі різні виконавиці – Анна Назаревич і Анжела Семчук. Режисерська драматургія передбачає, що в першій картині (Марія у дитинстві) різнохарактерні, різномірні голоси Мари і Марії утворили двоголосся, проте в ході розвитку подій, після зробленого нею драматичного вибору проміняти душу на красу, шляхетний голос Марії назавжди поступився грубому голосу Мари. Такий хід роз'єднання цілісного в авторки образу на дві акторські іпостасі, а далі їх синтез, з урахуванням доповнень штрихами, що творяться колективно, підтверджує доречність інтерпретації «Казки про Мару» саме в театрі ляльок. Адже, як зазначає завідувач кафедри мистецтва театру ляльок КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого, доцент Т. Сільченко, «У процесі роботи лялькаря має відбутися роздвоєння, навіть розстроєння на образ-ляльку, власний образ і на контроль за фізичним станом обох» [6; 183].

Згідно з режисерським баченням, у виставі грають шість акторок. При цьому, четверо з них (Н. Дяченко, Т. Лубенець, С. Мокрик, І. Остюк) мають не лише зіграти своїх персонажів, але й озвучити текст від автора і оживити субстанції лісу, поля, води, повітря. С. Максименко наголосила на акторській ансамблевій «пластичності та комунікативності, бо всі грають один образ» [3]. У постановці, задуманій в такому ключі, можливим стало навіть умовне виконання ролі Дурного Діда молодією акторкою Т. Лубенець.

Особливості режисерської редакції поеми Л. Костенко продиктовані цільовою аудиторією вистави. Виставу орієнтовано на родинний перегляд, чим обумовлено подвійність театрального коду твору. Звідси й актуальні побічні теми вистави – нетотожності традицій, що є основою культури, дурним забобонам (для дорослих); інклюзивність Мари, булінг дівчинки її односельцями, а її прагнення вивищитися над тими однолітками, кому доля подарувала красу або просто нормальність (для підлітків); неготовність суспільства «нормальних» людей сприймати особистість, яка має вади у розвитку (для дорослих). Так само старші глядачі відкривають для себе у виставі притчову сутність твору Л. Костенко – тему амбівалентності злого і доброго початків в одній особі.

Про соціальний вектор постановки за міфопоємою писала і театральний критик: «Вистава відкрила двері в одвічно актуальне питання буття людини у соціумі <...> це сучасна історія про те, як нав'язуються утопічні образи у соціальних мережах, до яких ми маємо прагнути, способу життя, якому маємо слідувати. Але ці насаджування можуть призвести до втрати власного “я”» [8].

Усвідомлення того, що дитяча аудиторія не сприйматиме на слух складну поезію довше, ніж півгодини, викликало ідею інколи розривати інформативний потік тексту, проте зберігати і підтримувати казково-містичний ритм, настрій, атмосферу першотвору (як у мовленні чудернацьких персонажів, зокрема, ворожбі Дурного Діда, так і фоновому супроводі основної дії). Рецензентка відзначила особливу музику голосової гострохарактерності Т. Лубенець у ролі Старого Діда та Ірини Остюк, «яка для вистави оволоділа тарабарською мовою – вигаданою мовою, особливість якої – навмисна зміна звукосполук або складів у словах» [8]. Отже, вистава є експериментальною у плані інтерпретації поетичного слова.

Головна тема режисерської сценічної редакції поеми – енергія не береться нізвідки і нікуди не зникає, вона лише переходить від одного носія до іншого. Саме тема зла, яке може породити лише зло, робить актуальною на кону написану півстоліття тому поеми поетеси в часі російсько-української війни. Ця тема відлунює у монологу Дурного Діда, який попереджає Марію, що жадане нею позбавлення потворності принесе біду світу – її чорнота перейде на природу. У режисерській редакції поеми початок історії дає відсутня у Ліни Костенко притча (в мультимедійному плані). Творець ліпить із глини людину. У цьому процесі задіяні всі стихії: земля-глина, вода, повітря. Проте четверта стихія – вогонь – асоціюється з руйнівним початком. Вогонь загартовує глину. Втім, під його дією скульптура в руках гончара-творця дає тріщину. Ця притча – режисерський пролог до вистави. Відлуння цього образу в режисерській редакції поеми – у сценічно укрупненому символі долі Мари – розчахнутий блискавкою обвуглений березі, свого роду точки неповернення на шляху прийняття фатального рішення.

Додаткову оптику сприйняття подій поеми у сценічній редакції «Мари» додає повний природний цикл, що асоціюється із порами людського життя: подорож героїні починається влітку, мандрує вона крізь хаші трав і квітів, а в сцені з теслярем із-під його рубанка вилітає сніжна стружка (зима). Повернувшись додому, красуня-Мара плаче перлинами (пишне намисто зі сліз – ясні весняні дощі).

Постановка за нехай і казкою, але найбільшою поетесою сучасності Л. Костенко, передбачала особливу увагу режисера до акторської роботи зі словом. Як зазначено у буклеті фестивалю «Золотий Лев»: «У виставі оживає тривожна поетика тексту: темрява і світло переплітаються, ляльки дивують своєю красою й химерністю» [2]. Театрознавиця С. Максименко підкреслила в усній публічній рецензії на виставу, що жанрові притчі, у якому, на її думку, здійснено виставу, відповідає «блискавча звукова партитура, розчинена на різноголосся і багатоголосся; висока мовна культура (яку ви повинні берегти, бо чути кожне слово і ви відчуваєте це слово, слово Ліни Костенко)» [3].

Озвучена О. Куциком ідея залучення до реалізації вистави «Казка про Мару» сценографки І. Кульчицької реалізована у Львівському академічному театрі ляльок восени 2025 року (режисер вистави – Я Титаренко). Про відтворений ними дуалістичний образ красуні і потвори О. Тітарова писала: «На сцені образ потворності та вроди Марусі одразу зчитується у сценографії вистави, де центральна конструкція, заповнена рухливими кубами, нагадує обличчя. Одна сторона складається з кубів у ніжно-блакитних кольорах, а друга – у суміші чорно-червоних барв. Образ Марусі-Мари, створений художницею вистави Інессою Кульчицькою, наче крупинки, розповзається протягом вистави сценою і знову повертається на металеву конструкцію» [8]. Такий сценографічний образ-конструктор, у якому закладено світлий та темний начала Марусі-Мари, цілком можливо сприймати як мета-ляльку в постановці театру ляльок.

Буквально ж у виставі «Казка про Мару» лише один персонаж позначений театальною лялькою – Маруся-Мара. О. Тітарова писала про її ігрові властивості: «Постать головної героїні дублюється і в формі ляльки, яка створена з гнучкого та тягучого матеріалу, тому, наче глина, стає пластичною в руках акторок» [8]. Також наявна у виставі сцена, де Мару глядач бачить як ляльку театру тіней (для цієї сцени виготовлено за допомогою технології 3D принтера дві максимально подібні силуетами ляльки, в одній з яких тіло збільшене у розмірах). Позначення знеособленого соціуму навколо головної героїні відбувається за допомогою театру предмету. Зокрема, мешканці села зазначені глиняним посудом з

етнографічним розписом. Вже згадувана дослідниця і педагог, підкреслила таку характерну особливість роботи лялькаря, коли він озвучує голосом ляльку або предмет: «Спостереження за зовнішньою пластичною дією ляльки викликає у лялькаря емоційний відгук, що надає мові та пластиці ляльки більшої виразності. Індивідуальність пластичного малюнка й емоційна насиченість мови залежать як від здатності до внутрішнього проживання, так і від спостереження за лялькою під час дії» [6; 184].

Персонаж Розумний Дід зазначений у виставі не повноцінною лялькою, а її елементами – окулярами і руками, що стискають костюр – це все, що видніється з високої трави. Лялька Дурної Баби твориться І. Остюк на очах у глядачів з одного з кубів сценографії-трансформера, копиці волосся та приставлених до куба знизу лялькових ніг, а з боків – так само паролонових рук.

Новаційністю позначено у виставі концепцію побудови ансамблю на уніфікованих пластиці, костюмі, гримі, голосоведенні виконавиць, якими по чергову і разом відтворюються всі образи поеми. Особливу роль в уніфікації виконавиць зіграла їх художня зафактуреність відповідно до фактур трави і води у мультимедіа (всі акторки мають однаковий перлинно-сивий грим, костюми, тоновані зачіски).

Вистава-притча «Казка про Мару» в контексті театру ляльок України продовжує лінію поетичного театру С. Брижаня та М. Ніколаєва. Адже, як писала театрознавиця, доцентка ХНУМ ім. І.П. Котляревського Ю. Щукіна про здійснену ними у Хмельницькому театрі ляльок виставу для дітей «Хом'ячок та Північний вітер» за текстом, написаним Херманом Паукште білим віршем: «У “відкритому прийомі” вони ретрансливали глядачам послання драматурга й режисера, їхні філософські роздуми про самотність індивідуума в соціумі, про ілюзії та реальні загрози, а також про те, що всіх нас робить людьми – нехай навіть в езопових машкарах» [9; 87]. У тому ж виданні читаємо й про виставу видатного литовського режисера-сценографа Віталіюса Мазурса «Егле, королева вужів» за класиком литовської поезії Соломеєю Неріс: «Ляльок звичних систем у виставі В. Мазурса немає або використовуються вони геть нетрадиційно <...> Присутні й експериментальні ляльки, віддалено схожі на кістяки тренувальної тростинної ляльки <...> Унікальна й неповторна у виставі лише лялька Егле – з гіпнотичною блідолицею маскою, яка увінчує по-змійному довге тіло-трансформер, що переливається смарагдовими блискітками» [9; 83]. Це дозволяє зробити висновок про те, що звернення до національної поетичної класики дозволяє лялькарям відходити від сюжетності вистав у бік притчі та архетипу.

Попри те, що виставу «Казка про Мару» здійснено у вересні 2025 року, її вже було двічі показано для вибагливої аудиторії фахівців: на мистецько-освітньому заході – зустрічі лялькарських шкіл України «Гравітація» та Міжнародному фестивалі «Золотий Лев» (обидва – Львів, жовтень 2025 р.).

Висновки. Таким чином, у статті досліджено виставу «Мара» за Л. Костенко з позиції амбівалентності її адресата, амбівалентності героїні поеми, що знайшло виявлення у системі постановочних прийомів, зокрема, деперсоналізації акторок у «живому плані» та пошуках єдиного поетичного звучання всього акторського ансамблю.

Список використаної літератури

1. Іванова-Гололобова Д. О. Вистава «Лебеді материнства» Дніпропетровського обласного театру ляльок за поезіями Василя Симоненка як виклик стандартизованій драматургії театру ляльок радянських часів. *Вісник Львів. ун-ту. Серія : Мистецтвознавство*. 2024. Вип. 25. С. 140–155.
2. «Казка про Мару». Львівський академічний театр ляльок. Золотий Лев. Міжнародний театральний фестиваль. Львів. 2-7 жовт. *Буклет*. Львів, 2025. 30 с.
3. Максименко С. Виступ на відкритому обговоренні вистави Львівського академічного театру ляльок «Мара». 15. 10. 2025. *Архів ЛАОТЛ*.
4. Підцерковний В. «Казка про Мару». Драматична подія про вибір на дві дії з прологом та епілогом. Адаптація для театру ляльок. *Архів Львівського академічного театру ляльок*, 2005. 17 с.
5. Савіна І. Мара. Українська релігієзнавча енциклопедія. 2015. 10 берез. URL: <https://ure-online.info/encyclopedia/mara/>
6. Сільченко Т. Проблема поєднання пластики ляльки і слова в процесі навчання. *Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого*, 2020. 26. С. 180-184.
7. Титаренко Я. «Мара». Сценічна редакція поеми «Казка про Мару». Львівський академічний театр ляльок, 2025. *Архів автора*. 30 с.
8. Тітарова О. Мара, що живе всередині нас – про виставу Яни Титаренко за міфопоемою Ліни Костенко. *Театраріум*. 1.11. 2025. URL: <https://teatrarium.com/mara-shcho-zhyve-vseredyni-nas-pro-vystavu-yany-tytarenko-za-mifopemoyu-liny-kostenko/>
9. Щукіна Ю. Процеси оновлення художньої мови театру анімації в другій половині XX – початку XXI століття : навч.-метод. посібн. / Харків : Колегіум, 2023. 280 с.

References

1. Ivanova-Holobova D. O. Vistava «Lebedi materinstva» Dnipropetrovskogo oblasnogo teatru lialjok za poezijami Vasilya Simonenka jak viklik standartizovaniy dramaturgii teatru lialjok radjanskih chasiv. *Visnyk of the Lviv*

University. Series Art Studies [Bulletin of the 'Ivan Franko' National University in Lviv. Series of Arts Studies], 2024. 25 [in Ukrainian].

2. «Kazka pro Maru». Lvivskyi akademichnyi teatr lialioi. Zoloty Lev. Mizhnarodnyi teatralnyi festyval. Lviv. 2-7 zhovtnia. *Buklet*. Lviv. 2025. 30 s.

3. Maksymenko S. Vystup na vidkrytomu obhovorenni vystavy Lvivskoho akademichnoho teatru lialioi «Kazka pro Maru». 15.10.2025. *Arkhiv Lvivskoho akademichnoho teatru lialioi* (LAOTL).

4. Pidtserkovnyi V. «Kazka pro Maru». Dramatychna podiia pro vybir na dvi dii z prolohom ta epilohom. Adaptatsiia dlia teatru lialioi. *Arkhiv Lvivskoho akademichnoho teatru lialioi* (LAOTL). 2005. 17 s.

5. Savina I. Mara. Ukrainska rehiozhnavcha entsyklopediia. 2015, 10 March. URL: <https://ure-online.info/encyclopedia/mara/>

6. Shchukina Yu. Protsesy onovlennia khudozhnoi movy teatru animatsii v druhii polovyni XX – na pochatku XXI stolittia : navch.-metod. posibnyk. Kharkiv : Collegium, 2023. 280 p. [in Ukrainian]

7. Silchenko T. Problema poiednannia plastyky lialki i slova v protsessi navchannia. *Naukovyi visnyk KNUTKiT im. I.K. Karpenka-Karoho*. 2020. № 26. S. 180-184.

8. Titarova O. Mara, shcho zhyve vseredeni nas – pro vystavu Yany Tytarenko za mifopoemoiu Liny Kostenko. *Teatrium*. 01.11.2025. URL: <https://teatrium.com/mara-shcho-zhyve-vsередni-nas-pro-vystavu-yany-tytarenko-zamifopoemoyu-liny-kostenko/>

9. Tytarenko Y. «Mara». Stenichna redaktciya poemi «Kazka pro Maru». Lvivsky akademichny teatr lyaliok. 2025. *Arkhiv avtora*. 30 s.

UDC 7792.97.091(477.83) «2025»

THE IMPLEMENTATION OF THE DIRECTOR'S CONCEPT FROM THE STAGE VERSION OF THE POEM TO THE STAGE MEANS OF EXPRESSION (THE PLAY «THE TALE OF MARA» IN THE PRODUCTION BY THE LVIV ACADEMIC PUPPET THEATRE, 2025)

Yana TYTARENKO – postgraduate student (3rd year of studies), Department of the Art of Puppet Theatre, 'I.K. Karpenko-Karyi' National University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine

This article analyses the director's own experience working on a stage adaptation of Lina Kostenko's poem «The Tale of Mara» at the Lviv Academic Puppet Theatre, marking the first time this production has been performed in the Ukrainian theatre. The article examines the specifics of working on a stage version of the poetic text (compared to director Volodymyr Pidtserkovnyi's approach to its adaptation). Specifically, it explores the creation of Mara's character not by one or two actresses, but by the entire cast; it also includes omissions of parts of the text and its replacement with sound imitations of the elements. The theme, ideas, and age range of the play «Mara» are explored in the context of other stage interpretations of poetic works, particularly those by Lina Kostenko, in Ukrainian and international puppet theatres. The play is family-oriented, which explains the duality of its theatrical code. For middle-school-aged viewers, the play «The Tale of Mara» emphasises the fairytale-like nature of the plot, and the highly relevant theme of the inadmissibility of bullying a child based on their physical appearance is highly pertinent. For adult viewers, the production reveals the parable essence of Lina Kostenko's work – the theme of the ambivalence of the evil and good principles in one person.

According to interviews with theatre scholars and the reviewer's published appreciation, the author identifies specific aspects of the director's vision across all components: dramaturgy, set design (including puppets, makeup, and video art), the cast, the musical component, and the actor's interaction with poetry. Particular attention is paid to the anthropomorphic properties of the production's set itself, which, at appropriate moments, assembles a girl's face from its puzzle pieces. The article notes that the innovative concept of building an ensemble around the unified movement, costume, makeup, and voice-leading of the performers, by which all the images of the poem are sequentially and jointly reproduced. The artistic stylisation, reflecting the textures of grass and water in the multimedia, played a key role in harmonising the performers.

Conclusions. Thus, this article examines the play «The Tale of Mara», based on Lina Kostenko's the eponymously-named poem, from the perspective of the ambivalence of its addressee and the ambivalence of the poem's heroine, which is reflected in the system of staging techniques, particularly the depersonalisation of the actresses in terms of dramatic performance and the search for a unified poetic sound by the entire cast.

Key words: Puppet theater direction, Ukrainian theater, stage editing of the work, «The Tale of Mara», Lviv Academic Puppet Theater, Lina Kostenko.

Стаття надійшла до редакції 22.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.05.2025
Прийнято до друку 2.08.2025

МЕТАФОРИЧНІСТЬ СЦЕНОГРАФІЧНИХ ОБРАЗІВ У ВИСТАВАХ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Володимир БОГАТИРЬОВ – кандидат педагогічних наук, доцент,
професор кафедри театральної режисури, Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне
<https://orcid.org/0000-0002-4006-8662>

DOI

bogatyrevvladimir60@gmail.com

Олександр ОЛЕКСЮК – заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри театральної
режисури, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0009-0007-3063-424X>
oleksyuk.59@ukr.net

Здійснено мистецтвознавче дослідження змісту сценографічного образу та його метафоричні значення в постановці театральної вистави, розглянуто процес створення багатозначної сценографічної метафори в контексті режисерського задуму, виявлено та проаналізовано метафоричний зміст сценографічних образів в практичній діяльності українських театральних режисерів XX – початку XXI ст. З'ясовано, що вирішальне значення в створенні метафоричного образу у сценографії відіграє режисерська концепція вистави, організація художнього простору та специфічні сценографічні засоби виразності, що визначають художньо-образне трактування пластичної метафори. У виставах сучасного українського театру метафоричний зміст сценографічного образу виявляється лише через взаємодію з актором та співвідношення зі змістом сценічної дії.

Ключові слова: сценографія, метафора, сценічна дія, театральне мистецтво, режисер-постановник, концепція вистави, сценографічний образ.

Актуальність проблематики. Дослідження сценографічних образів в українському театральному мистецтві кінця XX – початку XXI ст. у контексті метафоричного змісту має враховувати особливості художнього взаємозв'язку режисури й сценографії. Художній рівень сценографічного вирішення вистави та сила впливу на глядачів безпосередньо залежить від режисерського трактування драматургії та органічного синтезу зусиль постановника і сценографа. На сучасному етапі розвитку театального мистецтва довела своє право на існування сценографічна режисура як феномен театру XXI століття, що вказує на тісну взаємодію образної лексики в синтезі виразних засобів. Тому дослідження метафоричного змісту сценографії у виставах сучасного українського театру та засобів його створення має велике значення для подальшого розвитку і вдосконалення як режисури, так і сценографії.

Огляд останніх досліджень. Вивченню форм і принципів художнього взаємозв'язку виразних засобів режисури та сценографії присвячено праці О. Островерх «Сучасний театр: між сценографією та інсталяцією» [10], В. Пацунова «Сценографія як потужний інструмент створення сценічних метафор» [11], С. Триколенко «Поєднання реалістичних та метафоричних елементів сценографії на прикладах вистав великої сцени» [14], В. Фіалко «Ігрова лексика вистав режисерів-дебютантів українського театру кінця 70 – 80-х років XX століття» [16], [4] у яких розглянуто метафоричний зміст візуальних образів сценографії в театральних постановках українських режисерів сучасності.

Проте специфіка створення багатозначної метафори як результату взаємодії режисури та сценографії в постановках сучасного українського театру лишається недостатньо вивченою і вимагає подальшого мистецтвознавчого аналізу.

Мета дослідження – виявити специфіку змісту метафоричних сценографічних образів та його вплив на художньо-образне трактування вистав у постановках провідних українських театральних режисерів наприкінці XX – початку XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Розвиток українського театру наприкінці XX - початку XXI століття відкрив десятки нових імен у режисурі і сценографії та сприяв тому, що наше театально-декоративне мистецтво нині входить до числа провідних європейських шкіл сценографії. Художники-сценографи українського театру вирізняються високим професіоналізмом, сміливістю творчих пошуків, художньою своєрідністю образного бачення світу.

Сьогодні художник-сценограф разом із режисером-постановником вистави – повноправний співавтор постановки; він створює простір вистави, атмосферу, диктує її темпоритм і визначає основний зміст і силу впливу зорового образу на глядачів.

Друга половина XX століття відзначилася стрімким злетом сценографічного мистецтва на європейському театральному просторі. Сценографи нового театру Ю. Шайна, І. Блумбергс, Д. Боровський, Д. Лідер у співпраці з режисерами-новаторами презентували у своїх творах дієву образно-

ігрову модель метафоричної сценографії. Сценографія стала чи не найважливішим виразним засобом постановника в донесенні основної ідеї та надзавдання вистави.

Український театр нової доби ХХІ століття вимагає нового образно-пластичного мислення творців вистави, нових виразних засобів і якісно іншого синтезу мистецтв у сценічній постановці. У свою чергу це призвело до певної зміни функцій постановників – художник сценограф у значній мірі визначає пластичну концепцію вистави, а режиссер, відповідно, ставить усе більш складні образні завдання перед мистецтвом сценографії. На думку В. Пацунова цей процес, коли режиссер не лише озброївся сценографічним мисленням, але й до певної міри перебрав на себе функції сценографа, призвів до створення специфічного явища, яке він називає сценографічною режисурою [12].

Сценографія, за визначенням В. Шеповалова, є просторовим вирішення вистави, яке будується за законами візуального естетичного сприйняття дійсності. Сценографія у структурі цілісного художнього образу вистави визначає його візуальну значимість. Унаслідок того, що образний лад сценографії ґрунтується на зоровому сприйнятті, у кожному конкретному сценографічному образі він виражається певними виразними засобами, що визначають мистецькі параметри і характеристики простору.

Сценографія – це декорації, сценічні конструкції, костюми, грим, світло – все, що складає зоровий образ вистави, тобто просторова визначеність середовища драматичної гри. Разом із тим, сценографія – це також пластичні можливості акторського складу, без чого неможлива просторова композиція вистави, це мізансценічна композиція постановки [18].

У своїй роботі «Сценографічний образ вистави» [2], визначаємо основні специфічні засоби виразності – специфічний матеріал створення сценографічного образу – простір, час, рух. Сценографія стверджує себе як мистецтво, підпорядковане загальним законам театрального синтезу і розраховане на взаємодію з актором, драматичним текстом і музичним образом вистави. Саме через цю взаємодію, синтез поєднання образної лексики усіх задіяних у вистави видів мистецтв створюється сценічний метафоричний образ.

Сценографію відрізняє від театрального-декоративного мистецтва те, що на відміну від останнього, художник-сценограф не лише створює декоративне тло для дії, а й надає образного сенсу всьому театральному простору драматичної дії. Зміст сценографічних образів та символів, їх психологічний вплив на глядача розкривається лише у взаємодії з актором і синтезі з іншими компонентами вистави. У сценографічному образі вистави значну роль відіграють технічні постановочні можливості сцени, її устаткування, обладнання та архітектурна заданість простору театральної будівлі, насамперед топографія сцени, інтер'єрні та екстер'єрні дані.

Режисер – автор вистави, визначає основні завдання всього постановочного колективу, спрямовує зусилля всіх творців вистави на втілення свого задуму і бачення, тому саме від нього залежить зміст сценографічного образу і просторове вирішення вистави.

С. Маслобойщиков розглядає сценографію як мистецтво створення простору, який входить в єдиний нерозривний драматичний образ, що доносить до глядача зміст драматичного твору, відображає розвиток головного конфлікту.

Окрема увага приділяється створенню так званого «ігрового поля», що необхідним чином витікає зі створення ігрового простору. Такий простір створює певні умови існування актора, що доповнюють режисерські засоби виразності. Створення ігрового простору автор пропонує розглядати як конфліктну модель взаємного тиску та впливу – світу на людину й людини на світ [9].

Слід зауважити, що ігровий простір є частиною так званого театального простору. Поділяючи погляди А. Алішер, про те, що театральний простір є унікальним середовищем, спільного творчого процесу глядачів та акторів, де створюється нова театральна реальність. Театральний простір може бути розглянутий, як фізичний простір – тобто архітектура театру, сцени, зали для глядачів, а також сценографія, що створює атмосферу і підкреслює суть постановки. Разом із тим, це – символічний простір, тобто місце, де реальність і вигадка переплітаються, створюючи унікальну художню реальність.

Ряд дослідників культурологів сприймають театральний простір як соціально-культурний простір, оскільки театральне мистецтво відображає суспільні процеси, політичні та соціальні ідеї, змінюється відповідно до потреб суспільства. Природно, він є місцем діалогу і культурного обміну, виступає майданчиком для живої взаємодії між виконавцями і глядачами тому це один з аспектів, в якому можна вивчати – це його комунікативні характеристики.

Сучасні постановки широко використовують різноманітні трансформації театального простору; це поняття виходить за межі традиційного сценічного майданчика. В ХХІ столітті з'явилися такі нові формати існування театального видовища як віртуальний театр, інтерактивні постановки, вуличні перформанси.

Отже, театральний простір у контексті сценографічної образності є місцем, де звичні ситуації, події та образи трансформуються за допомогою мистецтва акторів, режисера і сценографа і щоразу створюється нова реальність. Сценографічна метафора у виставі не лише відображає життя, а

перетворює його в іншу театральну реальність, щоб виявити ті аспекти людського життя, які в повсякденності залишаються непоміченими [1].

Концепція створення метафоричного образу, розглянута через виразні можливості простору, викладена в книзі геніального художника сцени та педагога Данила Лідера [8].

Творчий метод Д. Лідера полягає в тому, що сценограф разом із постановником визначають проблему, виявляють конфлікт драматургії, знаходять для нього форму, фактуру, матеріал, створюють багатозначний і візуально незавершений образ. Його метафоричний зміст відкривається у процесі акторської гри в «дієвій режисурі» вистави. Д. Лідер вважав, що конфлікт є тіло сценографії [5].

Принагідно зазначимо, що учнями Д. Лідера були видатні українські сценографи, серед яких Марія Левитська, Андрій Александрович-Дочевський, Сергій Маслобойщиков, Ігор Несміянов, Олег Луньов та ін. Вони керуються тими ж естетичними критеріями, яких дотримувався їх учитель, і саме вони значно вплинули на розвиток українського сценографічного мистецтва. Такий художник-сценограф разом із режисером створює візуальний образ вистави, насичує його символічними виразними елементами, закладає в зоровий образ зміст драматичного конфлікту.

Як відомо, метафора у сценографії – це використання певних візуальних елементів, складових сценографічного образу для передачі ідей, емоцій або символів шляхом перенесення властивостей одного об'єкта на інший. Метафоричний образ в сценографії – це візуальний троп, за допомогою якого режисер та художник-сценограф доносять до глядача глибинний зміст вистави через асоціативні зв'язки, емоційну і знакову образність зорового пластичного вирішення вистави.

Сценографічна лексика використовує реальні предмети або створені гіперболізовані чи перетворені образи, які символізують певне явище чи психологічний стан – наприклад, велика клітка чи павутина може бути символом ув'язнення чи обмеження волі героїв п'єси. Дієва сценографія, розкриваючи у зорових образах-символах сутність драматичного конфлікту через виразну і зрозумілу метафору передає глядачам абстрактні поняття, робить сцену більш виразною, доносить надзавдання постановки.

Метафоричний образ у сценографії, як правило, багатозначний, але його не треба розшифровувати і розгадувати, оскільки він безпосередньо сприймається і впливає на глядача. Візуальний метафоричний образ сприймається емоційно, додає глибини та багатошаровості до сприйняття вистави глядачем, посилює драматизм, передає емоційну атмосферу без зайвих пояснень. Для більш виразного вияву конфлікту у сценографії художник і режисер можуть використовувати реальні предмети та фактури на сцені, надавати їм символічного значення, що виходить за межі їхнього прямого призначення. Наприклад, старий годинник може символізувати плин часу, а розбите дзеркало – розбите життя або ілюзію. Саме така сценографічна метафора – тріснуте дзеркало, на якому за допомогою проєкції оживає лице героїні доносить до глядача образ розбитої ілюзії Фрекен Жюлі в однойменній виставі за Августом Стріндбергом Волинського академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка (режисер С. Органіста, художник – Н. Градиська) [17].

Метафора у сценографії переважно розкриває свій глибинний зміст у синтезі з сценічною дією акторів, костюмом та гримом, динамікою світла і сценічного простору, створюючи специфічний візуальний світ вистави, що відображає її надзавдання. На прикладі таких вистав Київського академічного Молодого театру як «Загадкові варіації» (за твором Е.Е. Шмідта), «Янгольська комедія» (за мотивами п'єси А. Ручелло «Фердіنانдо»), «Гоголь-моголь із двох яєць» (за твором М. Ердмана «Самогубець»), С. Триколенко простежує вплив світових тенденцій на режисерські та сценографічні засоби виразності та залучення українського театру до міжнародного мистецького процесу [14].

У своєму дослідженні С. Триколенко на основі аналізу постановок українських режисерів робить висновок, що в сучасному театрі переважає тенденція до умовно-образної сценографії, а також «бідна сценографія» (за визначенням Д. Лідера), яка використовує мінімум засобів та оформлення «на базі трансформативного ігрового майданчика» [15], у якому поєднується принцип оповідної чи ілюстративної декорації з метафоричними візуальними образами різного ступеня умовності. Науковець називає головними тенденціями сценографії сучасного українського театру: реалістичну, натуралістично-ілюстративну; натуралістично-ілюстративну з елементами метафори та метафоричну, образно-символічну [15].

Сучасні постановники сміливо експериментують зі сценою-трансформером та переміщенням глядацьких місць, виходять за межі традиційного поділу театального простору. Цей напрям, відомий як *site-specific* – перехід за межі сценічної коробки та постановка вистав у непередбачуваних класичним театром просторах (на вулиці, парковках, ангарах, в укриттях та ін.). Такі сайт-специфічні постановки «задумані, сконструйовані та зумовлені особливостями знайдених просторів, що співіснують із соціальними ситуаціями або місцями» [13]. Сценографія таких вистав використовує складне співіснування та взаємопроникнення історичних та сучасних наративів. Тому і метафоричний зміст сценографії таких постановок зумовлений особливостями простору і того, що привнесено в простір вистави, оскільки ці постановки є невіддільними від їх простору – того контексту, у якому глядач їх сприймає. До таких вистав слід віднести «Інтерв'ю з Богом»,

поставлену на унікальному просторі «Сцени під Дахом» у Рівненському музично-драматичному театрі (режисерка Н. Ніколаєва, художниця А. Пілюгіна), «Коти-біженці» сцена в укрітті в Рівненському обласному академічному театрі ляльок (режисер О. Ткачук, художниця Н. Гуріна) [4]. В першій виставі для ефектної і неочікуваної появи Бога використовуються розсувні стіни декоративного цеху, і саме ця візуальна метафора найбільш стильово вражає глядача. В дитячій виставі сам простір укріття в підвалі створює необхідну атмосферу вистави, яка точно поєднується з сюжетом постановки.

Вистави Рівненського українського академічного обласного музично-драматичного театру також відзначаються яскравими сценографічними метафорами, зміст і образний сенс яких доповнює виразну режисерську концепцію вистави. До прикладу – сценографічна конструкція сучасного супермаркету у виставі «Зерносховище» за п'єсою Н. Ворожбит (художниця Ю. Заулична) у постановці М. Голенка, яка в ході вистави неодноразово трансформується то у неприступні стіни храму-зерносховища, то у буцегарню, то знімальний майданчик, асоціативно пов'язується з іншими сценічними образами на кшталт людоджера у балетній пачці і музичних мотивів із «Лебединого озера». Вистава є складним, «багатошаровим» твором, у якому режисера та сценографія є визначальними чинниками розкриття глибокого змістового, ідейного пласта в сучасній сценічній естетиці, з довершеними акторськими роботами, пластичним рішенням. Алегоричне сценічне оформлення вистави нагадує сільський магазин, з якого поступово зникають продукти, люди перетворюються на свої тіні, владарює над всіма книжник Мортко, який розмовляє російською. Саме у взаємодії актора, пластики, хореографії та музики виникає виразна асоціація з ГКЧП та радянськими часами державних переворотів, за якими стоять скалічені і знищені долі простих людей [3].

Вистава Рівненського академічного театру ляльок «Івасик Телесик» (постановка О. Ткачук) завдяки образності роботи сценографки І. Кульчицької змогла підняти народну українську казку на найвищий щабель узагальнення в донесенні образу Материнської любові та матері, як янгола-охоронця своїх дітей. Материнські руки, як візуальний мотив іконописної традиції рук Богородиці, у виставі багатозначно асоціюються і з колискою, і з крилами, і з щитом, який оберігає від зла. У поєднанні з надзвичайно виразними костюмами та пластикою акторів, із мізансценічними пластичними образами і вокалом сценографія створює надзвичайно емоційно виразний метафоричний образ [4].

Вони принципово різняться між собою за стилістичними рішеннями та сценічними модулями, кожна передає цікаве трактування художником-постановником філософського підтексту вистави. Візуально-образні втілення драматургічної проблематики відповідають реаліям сучасної доби, проводять паралель обраних сюжетів із позачасовими, позатериторіальними загальнолюдськими проблемами.

Вистава за драмою абсурду «Король вмирає» Ежена Йонеско у Київському театрі «Золоті ворота» (режисер-постановник та сценограф – В. Пацунов, художник костюмів – О. Богатирьова) визначена постановником як *апокаліпсис без антракту*. Сюжет її є красномовною метафорою нежиттєздатності неспроможних керманичів держави. У Йонеско з кожним ударом королівського серця тріщать стіни його палацу, разом з угасанням Короля з катастрофічною швидкістю зникають під водою ліси, поля, міста, державні установи, люди. Загибель королівства драматург супроводжує катаклізмами Всесвіту – зіштовхує між собою Планети та знищує Галактики. Відповідне сценографічне рішення знайшов режисер-постановник, перетворив планшет сцени на басейн наповнений водою, в якій борсаються персонажі, а згори над ним розмістив розбите на сегменти дзеркало, яке, у свою чергу, теж зазнавало трансформацій у ході вистави. В даній постановці яскрава сценографічна метафора вибудована з візуальних компонентів зорового образу – предметного середовища, костюму, реквізиту, світла, кінетики та пластики у поєднанні з звукорядом вистави [12].

Сценографія – вид театрального мистецтва, спрямований на оформлення вистави та створення її зображально-пластичного образу, що існує в сценічному просторі й часі; сукупність просторового рішення вистави, що визначається закономірністю матеріалів мистецтва, зокрема пластики (пластична заглибленість). Як органічна частина складного виду мистецтва – театрального – сценографія поєднує всі прояви просторових видів мистецтва: живопису, скульптури, архітектури та графіки, має спільне з ними коріння, проте не може бути зведена до жодного з них. Взаємопроникнення та взаємовплив матеріалів сценографії і просторових видів мистецтва пояснюється закономірністю прояву їх матеріалу [9].

Висновки. Розвиток світової й української сценографії є безперервним динамічним процесом, який розвивається на основі використання всієї сукупності матеріалу просторових видів мистецтва, заснованого на закономірностях візуального й естетичного сприйняття. Театральні художники-сценографи режисери у своїх постановках створюють надзвичайно яскраві метафоричні образи, які доносять до глядача в образно-емоційній формі суть драматичного конфлікту. У створенні візуальних образів сценографи використовують різноманітні прийоми живопису, графіки, архітектури, специфічні виразні засоби динамічної композиції простору, світла, ігрових конструкцій, які трансформуються в ході сценічної дії. ХХІ століття відзначається багатогранністю режисерських і сценографічних образів у постановках українських театральних режисерів.

Сучасний сценограф має принципово новий підхід до художньо-просторових рішень у театральних постановках, якісно новий рівень театральної умовності та набір найновіших виразних засобів. Створення сценографічної режисури, як феномену театру ХХІ століття – яскраве підтвердження перемоги метафоричного принципу в роботі над зоровим образом вистави у порівнянні з ілюстративно-оповідним. Сучасна режисура і сценографія не замикається у межах традиційної сцени і глядацької зали. Пошуки митців театру створюють сцену на сцені, глядацький простір усередині ігрового, використовують для театральних постановок непристосовані та несподівані приміщення. Сучасний театральний процес характеризується чималою кількістю експериментів і з простором, і з пластикою вистави, і з сценографічними прийомами створення візуальної метафори. Тому дослідження змісту метафоричних сценографічних образів сучасних постановок, використання візуальної зображальної образної лексики та новітніх технологій в синтетичному поєднанні у виставі відкриває нові перспективи для подальшого вивчення. При надзвичайно динамічному розвитку сценографії, як визначального компонента театральної постановки, це дослідження є актуальним як для теорії режисури, так і образотворчого мистецтва.

На підставі аналізу мистецтвознавчих досліджень власного вивчення метафоричних образів сучасних постановок можемо зробити висновок про те, сценографічний образ виявляє неоднозначний символічний зміст лише у синтезі усіх складових вистави, поєднанні з акторським виконанням і залежить від концепції режисерського вирішення. Візуальна складова сценографічного образу має підпорядковуватися жанровому і стильовому вирішенню вистави, максимально виразно доносити режисерський задум до глядача.

Список використаної літератури

1. Алішер А. В. Мистецтвознавча динаміка театральної сценографії. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 2. С. 170–175.
2. Богатирьов В. О. Сценографічний образ вистави. Рівне : О. Зень, 2017. 212 с.
3. «Зернохосовище»: вистава Наталки Ворожбит. Вистави Рівненського драматичного театру. URL: <https://dramteatr.com.ua/vist/item/6734> (дата звернення: 27.10.2025).
4. Івасик-Телесик. Казка про хлопчика-воїна. Вистави Рівненського академічного обласного театру ляльок. URL: <https://teatr.rv.ua/play/ivasik-telesik> (дата звернення: 27.10.2025).
5. Клековкин О. Данило Лідер: Людина та її простір / Нац. акад. мистецтв України ; Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ : Арт Економі, 2012. 86 с.
6. Ковальчук О. В. Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії. *ІПСМ НАМ України*. Київ : Фенікс, 2019. 272 с.
7. Коти-біженці. Кототерапія для дітей та дорослих. Вистава Рівненського академічного обласного театру ляльок. URL: <https://teatr.rv.ua/play/koti-bizhenci> (дата звернення: 27.10.2025).
8. Данііл Лідер «Театр для себе». *Упоряд. О. Островерх*. Київ : Факт, 2004. 104 с.
9. Маслобойщиков С. Вступ у сценографію (простір у багатоскладовому драматичному образі). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 38. Т 2, 2021.
10. Островерх О. Сучасний театр: між сценографією та інсталяцією. *Курбасівські читання : наук. вісн*. Київ, 2011. № 6, ч. 1. С. 45-53.
11. Пацунов В. Сценографія як потужний інструмент створення сценічних метафор. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*. 2018. Вип. 36. С. 374–382.
12. Пацунов В. П. Сценографічна режисура як феномен театру ХХІ століття. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 3. С. 261-266.
13. Попова О. В. Сценічний дизайн як інструмент режисерського рішення. *Мистецтвознавчі зап.* 2022. № 41. С. 8–14.
14. Триколенко С. Сучасна українська сценографія на прикладах вистав Київського академічного Молодого театру. *Народознавчі зошити*. № 6 (120), 2014.
15. Триколенко С. Т. Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції : дис.... канд. миств. : 26.00.01. АН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 239 с.
16. Фіалко В. О. Ігрова лексика вистав режисерів-дебютантів українського театру кінця 70 – 80-х років ХХ століття. *Мистецтвознавчі зап.* 2014. Вип. 25. С. 162-175. URL: nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2014_25_23 (дата звернення: 27.10.2025).
17. Фрекен Жюлі. Драма інакшості. Волинський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка. URL: <https://teatr.volyn.ua/performance/131/> (дата звернення: 27.10.2025).
18. Шеповалов В. Динаміка вистави і є сценографія. *Сцена*. 2003. № 2. С. 36–37.

References

1. Alisher A. V. Mystetstvoznachcha dynamika teatralnoi stsenohrafii. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. 2021. No. 2. S. 170–175.
2. Bohatyriov V. O. Stsenohrafichnyi obraz vystavy. Rivne : O. Zen, 2017. 212 s.
3. Vystava «Zernoskhovyshe» Natalky Vorozhbyt . Vystavy Rivnenskoho dramatychnoho teatru. URL: <https://dramteatr.com.ua/vist/item/6734> (data zvernennia: 27.10.2025).

4. Ivasyk-Telesyk. Kazka pro khlopchyka-voina. Vystavy Rivnenskoho akademichnoho oblasnoho teatru lialok. URL: <https://teatr.rv.ua/play/ivasik-telesik> (data zvernennia: 27.10.2025).
5. Klekokvyn O. Danylo Lider: Liudyna ta yii prostir. *Natsionalna akademiia mystetstv Ukrainy ; Instytut problem suchasnoho mystetstva*. Kyiv : Art Ekonomi, 2012. 86 s.
6. Kovalchuk O. V. Stsenohrafichna praktyka u prostori KhKh stolittia: kyivski realii. *IPSM NAM Ukrainy*. Kyiv : Fenikc, 2019. 272 s.
7. Koty-bizhentsi. Kototerapiia dlia ditei ta doroslykh. Vystava Rivnenskoho akademichnoho oblasnoho teatru lialok. URL: <https://teatr.rv.ua/play/koti-bizhenci> (data zvernennia: 27.10.2025).
8. Daniil Lider «Teatr dlia sebe». *Uporiad. O. Ostroverkh*. Kyiv : Fakt, 2004. 104 s.
9. Masloboychikov C. Vstup u stsenohrafiu (prostir u bahatoskladovomu dramatychnomu obrazi). *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp 38. No 2, 2021
10. Ostroverkh O. Suchasnyi teatr: mizh stsenohrafiieiu ta instalatsiieiu. *Kurbasivski chytannia : nauk. visn*. Kyiv, 2011. No. 6, chas. 1. S. 45-53.
11. Patsunov V. Stsenohrafiia yak potuzhnyi instrument stvorennia stsenichnykh metafor. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*. Vyp. 2018. No. 36. S. 374–382.
12. Patsunov V. P. Stsenohrafichna rezhysura yak fenomen teatru XXI stolittia. *Visnyk Natsionalnoi Akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetst*. 2021. No. 3. S. 261-266.
13. Popova O. V. Stsenichnyi dyzain yak instrument rezhyserskoho rishennia. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 2022. No. 41. S. 8–14.
14. Sofiia Trykolenko Suchasna ukrainska stsenohrafiia na prykladakh vystav Kyivskoho akademichnoho Molodoho teatru. *Narodoznavchi zoshyty*. No. 6 (120), 2014.
15. Trykolenko S. T. Ukrainska stsenohrafiia kintsia XX – pochatku XXI st.: osnovni tendentsii rozvytku ta avtorski pozytsii : *dys. kand. mystetstvoznavstva : 26.00.01. AN Ukrainy, In-t mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho*. Kyiv, 2016. 239 s.
16. Fialko V. O. Ihrova lekcyia vystav rezhyserv-debiutantiv ukrainskoho teatru kintsia 70 – 80 rokiv KhKh stolittia. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 2014. Vyp. 25. S. 162-175. URL (data zvernennia: 27.10.2025).
17. Freken Zhiuli. Drama inakshosti. Volynskiy akademichnyi oblasnyi ukrainskyi muzychno-dramatychnyi teatr im. T. Shevchenka. URL: <http://teatr.volyn.ua/performance/131/> (data zvernennia: 27.10.2025).
18. Shepovalov V. Dynamika vystavy i ye stsenohrafiia. *Stsena*. 2003. No. 2. S. 36–37.

UDC 792.023; 792.024**THE METAPHORIC NATURE OF SCENOGRAPHIC IMAGES IN CONTEMPORARY UKRAINIAN THEATRE**

Volodymyr BOGATYROV – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor at the Department of Theatre Directing, Rivne State Humanitarian University, Rivne

Oleksandr OLEKSYUK – Honoured Art Worker of Ukraine, Professor at the Department of Theatre Directing, Rivne State Humanitarian University, Rivne

The article explores the metaphorical nature of scenographic images in contemporary Ukrainian theatre productions. It argues that scenography functions not merely as a decorative element but as an autonomous artistic language capable of conveying the director's idea, emotional atmosphere, and philosophical meaning of a performance. The study analyses the interaction between directing and scenography in the creation of multilayered metaphorical stage imagery, revealing the role of spatial composition, light, costume, and movement in shaping the visual metaphor.

Based on examples from Ukrainian theatre productions such as *Miss Julie*, *The Granary*, *Ivasyk Telesyk*, *Refugee Cats*, and *The King Is Dying*, the authors demonstrate how scenographic metaphors emerge through the synthesis of visual, spatial, and performative elements. These metaphors transform ordinary stage space into a symbolic realm that deepens the audience's emotional perception of the performance.

Special attention is given to the phenomenon of «scenographic directing» as a characteristic feature of twenty-first-century theatre, where the director and the scenographer act as co-authors of a unified visual and dramatic concept. The study concludes that the metaphorical scenographic image becomes a key expressive means for translating dramatic conflict and expanding the aesthetic boundaries of theatrical art.

Key words: scenography, metaphor, theatre directing, scenographic image, stage action, artistic space, contemporary Ukrainian theatre.

Стаття надійшла до редакції 22.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.05.2025
Прийнято до друку 24.05.2025

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ПОСТАНОВКИ ВИСТАВИ
«МАКЛЕНА ҐРАСА» ЗА П'ЄСОЮ М. КУЛІША

Ілля ЄВДОКІМОВ – здобувач Освітнього ступеня «Магістр»,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0009-0004-7164-9664>

DOI

illya2802andrej@gmail.com

Олена МЕЛЬНИЧУК – доцент кафедри театральної режисури, кандидат мистецтвознавства,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0000-0002-3322-5586>
melnyczuk_olena@ukr.net

Стаття присвячена теоретико-методологічному обґрунтуванню постановки вистави «Маклена Ґраса» за п'єсою М. Куліша. Актуальність теми зумовлена необхідністю переосмислення української класичної драми крізь призму сучасного театрального процесу. У 2020-х роках, коли світ зіштовхується з війнами, економічними кризами та соціальною нерівністю, п'єса М. Куліша звучить як попередження про дегуманізацію.

Обґрунтовано теоретико-методологічне підґрунтя власної постановки п'єси «Маклена Ґраса», у якій драматичний конфлікт розкривається крізь призму людських якостей, моральних суперечностей і соціальної нерівності як рушійної сили дії. Визначено ключові художні принципи режисерських інтерпретацій, характеристику поступового методу та його функціонування у сценічному просторі вистави, здійснено аналіз образів, сцен і сценічного рішення. Аналізується текст п'єси, принципи епічного театру Б. Брехта на основі праць українських літературознавців та мистецтвознавців (Н. Корнієнко, І. Гніденко, Н. Поляруш, В. Атаманчук, О. Хоменко та ін.).

Ключові слова: символістська драма, постановка вистави, М. Куліш, драматургія, епічний театр, театральна система Б. Брехта, режисерське рішення, Лесь Курбас.

Постановка проблеми. Вітчизняна драматургія першої половини ХХ століття – це не лише сторінка історії театру, а спосіб зрозуміти, як український народ намагався осмислити себе в епоху змін, потрясінь і болю. Революції, Голодомор, репресії, пошук національної ідентичності – усе це створило ґрунт, на якому зросли постаті неймовірної сили. Серед них особливе місце посідає Микола Куліш.

Митець народився 1892 р. у селі Чаплинка на Херсонщині й пройшов довгий шлях – від сільського вчителя та учасника Першої світової до одного з найталановитіших українських драматургів. Його співпраця з Лесем Курбасом у театрі «Березіль» стала справжнім проривом: саме там Куліш зміг поєднати гостру соціальну тематику з новаторським сценічним баченням.

У його творчому доробку понад п'ятнадцять п'єс, серед яких: «97», «Народний Малахій», «Мина Мазайло» тощо. Але саме «Маклена Ґраса», написана 1932 р., здається вершиною його творчості – драмою, у якій він, можливо, найщиріше висловив свій біль і тривогу за людину, кинуту напризволяще у нелюдські часи. Сьогодні цей матеріал не втратив своєї актуальності, тож все більше літературознавців, мистецтвознавців, режисерів та ін. звертаються до нього.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Творчість М. Куліша на сучасному етапі досліджувало чимало науковців, серед них Л. Танюк, Н. Корнієнко, Н. Кузякіна, а також Р. Мельник [9], який порівнює М. Куліша з Й. Гете, підкреслюючи вагомий внесок українського митця у вітчизняну культуру, що не поєднується з абсурдністю звинувачення його у замаху на Й. Сталіна; В. Слуцький [12], який підкреслює вагомість творчості М. Куліша та Леся Курбаса в динаміці становлення української культури і мистецтва; Д. Ходаківський [7] виявляє специфіку режисерських прийомів Леся Курбаса, застосованих у постановці вистави «Маклена Ґраса» М. Куліша, і розкриває їх естетичне та методологічне значення для українського театру.

Відомий режисер Л. Танюк про творчість М. Куліша писав: «Навіть у зашифрованій під панську Польщу драмі «Маклена Ґраса» в образі музиканта філософа Падура, який на знак протесту проти диктатури оголосив, так би мовити, духовну голодовку й заліз у собачу буду, але не став перед диктатором навколішки, – сучасники вбачали інтелігента типу Курбаса – Хвильового – Йогансена... Місце мистецтва під час диктатури на смітнику («Маклена Ґраса»), місце вільній думці – на глинищах («Вічний бунт»). Сучасник для Миколи Куліша – глибоко трагічна істота; справжня людина не може самореалізуватися за умов неволі й тотального підлабузництва» [4; 13].

Мета статті: теоретико-методологічне обґрунтування власної постановки п'єси «Маклена Ґраса», у якій драматичний конфлікт розкривається через аналіз людських якостей, моральних суперечностей і соціальної нерівності як рушійної сили дії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Історію сюжету М. Куліш знайшов у польській газеті: збанкрутілий купець, застрахувавши власне життя, наймає безробітного, щоб той його вбив, аби родина отримала гроші. Переносячи дію до Польщі 1930-х років – у добу економічної кризи, безробіття й наростання фашизму, М. Куліш фактично говорив про радянську реальність, однак лише завуальовано, щоб уникнути цензури.

П'єса «Маклена Граса» – це соціальна драма і, водночас, твір про людину, яку довели до межі, про те, як бідність і безвихідь спотворюють душу. Тринадцятирічна Маклена – не лише дитина, що опинилася в пастці дорослого світу, а й символ протесту проти системи, де людське життя нічого не варте. П'єса поєднує в собі елементи драми, трагікомедії, гротеску й навіть театру абсурду. Вона тяжіє до експресіонізму, бо М. Куліш більше цікавиться не зовнішніми подіями, а тим, що відбувається всередині людини – її свідомості, страхах і надіях.

Режисерський підхід до матеріалу, як до поступової драми, дозволяє подолати лінійність наративу та виявити глибинні зв'язки між особистісним і соціальним, індивідуальною вадою та системною нерівністю. Цей метод, натхненний епічним театром Б. Брехта, ставить за мету не реконструкцію історичного сюжету, а створення емоційно-дистанційованого простору, у якому глядач стає співтворцем, а не лише пасивним спостерігачем. Брехтівський «ефект відчуження» є інструментом для критичного аналізу, запобігаючи емоційному зануренню та стимулюючи інтелектуальне осмислення.

Варто зауважити, що М. Куліш був новатором в сфері театральної драматургії першої пол. XX століття. В той час як світові події змушували людей впадати у відчай та сум, драматург писав також сатиричні та іронічні твори, де влучно змальовував проблематику тогочасного суспільства. Він не лише висміював певні вади, а ставив конкретні запитання читачеві, саме тому ця драматургія була настільки цікава з точки зору театральної режисури, але далеко не всі режисери наважувалися братися за постановки такого матеріалу.

Як у комедії, так і в драмі, автор намагався зробити своїх персонажів неоднозначними, сірими, які діють на читача/глядача так, що до антагоніста (Зброжек) є певне співчуття, а до головної героїні (Маклена), іноді, відразу.

Маклена: «Виходить, що кожного дня розстрілювали по двісті п'ятдесят. Ви лише порахуйте! Це значить, кожної години – десять чоловік. Кожні шість хвилин – одного. Ось ми з вами скільки сидимо? Шість хвилин? Більше? Значить, двоє вже загинули на землі. Я іноді, як прислухаюся отак, чую постріли... 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, здивлюся отакечки, то бачу – далеко-далеко, он отам, уже сяє соціалізм» [6; 40].

Це цитата Маклени з першої розмови з музикантом. Тут вона захоплюється ідеями соціалізму, що йде всупереч цінностям гуманізму та пацифізму, за які й боровся сам автор, але зроблено це свідомо. Маклена, як символ наївної віри в ідеали, контрастує з цинізмом дорослого світу, де соціалізм перетворюється на ілюзію.

Дослідники відзначають, що М. Куліш свідомо обирає місцем дії Польщу – буржуазне суспільство, щоб уникнути безпосередньої критики радянської дійсності, але фактично розкриває універсальний конфлікт між владою грошей і духовною бідністю людини. У цій опозиції закладено не лише соціальний, а й моральний вимір. Маклена – не лише жертва обставин, а символ знищеної людяності, дівчина, що втратила сенс життя через неможливість чесного існування. Її образ еволюціонує від мрійливої дитини до свідомої людини, що йде на важкий крок, заради своїх принципів. Батько Стефан Граса уособлює пасивний опір, зберігаючи моральні принципи, але не здатний до дії. Зброжек – цинічний маклер, що намагається заробити навіть на смерті, символізуючи дегуманізацію капіталізму. Анеля – жертва соціальних ілюзій, а Музикант Падур – альтер его М. Куліша, деградований, знищений як митець системою.

Поступова інтерпретація дозволяє підкреслити соціальну умовність подій і дистанціювати глядача від емоційної ідентифікації з персонажами. Вистава має не розчулювати, а змушувати замислитися над причинами деградації суспільства. У цьому аспекті концепція вистави спирається на ідеї Б. Брехта, зокрема принципи «ефекту відчуження», коли дія переривається коментарем, символічною сценою, чи засобами мультимедійної інтеграції, що створюють аналітичну дистанцію між глядачем і дійством. Б. Брехт вважав, що театр повинен не імітувати реальність, а показувати її механізми, аби глядач міг критично оцінити суспільство. У нашій постановці це реалізується через монтаж сцен, де соціальна нерівність стає метафорою духовної кризи.

Таким чином, наша режисерська інтерпретація п'єси М. Куліша ґрунтується на двох взаємодоповнюючих концептах: соціальна нерівність як структура дії – рушійна сила конфлікту, що визначає поведінку персонажів; людські якості та вади як внутрішній рушій – етична площа, у якій глядач бачить віддзеркалення сучасного суспільства. Завдяки цьому вистава перетворюється на

морально-філософський експеримент, де театральна форма стає способом пізнання людської сутності.

Постановка п'єси «Маклена Граса» у форматі поступової драми передбачає не лише реконструкцію авторського тексту, а й розкриття його моральних та емоційних вимірів. Теоретичною основою режисерського задуму виступає епічна модель театру Б. Брехта, адаптована до українського контексту – вона дозволяє створити структуру, в якій драма розгортається не як суцільний емоційний потік, а як послідовність сцен-епізодів, що взаємодіють на рівні ідей. Брехтівський ефект відчуження, спрямований на те, щоб запобігти емоційному ототожненню глядача з персонажами, натомість стимулюючи критичне мислення.

Основним принципом методологічного підходу є дистанціювання глядача від події. Це досягається за допомогою монтажного принципу побудови вистави: між сценами можливі короткі інтермедії, проєкції, або навіть безпосередні звернення акторів до зали. Такий прийом не руйнує драматичну цілісність, а навпаки – посилює інтелектуальне сприйняття. В задумі відтворення п'єси на сцені стоїть мета – розповісти та показати історію через призму «Шоу Жебраків», яке влаштовує один з учасників подій – Ігнацій Падур (музикант). Прийом цей продуманий та використаний свідомо, спираючись на твердження дослідників творчості М. Куліша, які з'ясували автобіографічність образу цього персонажу (Л. Танюк, Н. Корнієнко, Ю. Смолич та ін.).

Падур – колишній музикант, філософ, що живе в собачій буді як протест проти диктатури, – є альтер еґо (*Alter ego* (альтер еґо, лат. «друге я» або в букв. сен. «другий я») — друга сутність людини, друга особистість або особа всередині людини [10]) М. Куліша та Леся Курбаса, символізуючи долю митця в тоталітарному суспільстві.

У нашій режисерській концепції головна увага зосереджена на людських вадах і чеснотах, що постають у контексті соціальної катастрофи. Маклена – є не лише бідною дівчиною, але і втіленням морального болю. Її внутрішній розпач стає універсальною метафорою зламаної людської гідності. У поступовому розгортанні сцен важливо не лише показати, що відбувається, а й чому персонажі діють саме так, що спонукає їх до морального компромісу або зради власних принципів. Наприклад, сцена, де Маклена намагається заробити проституцією, але, врешті, не може наважитися на цей крок, підкреслює межу людяності, яку вона не може переступити, на відміну від Зброжека, який перетворює смерть на бізнес.

Кожен герой у виставі – це певна ідеологічна позиція: Маклена – моральна жертва системи, символ пригнобленої гідності; Зарембський – людина, спотворена капіталом, уособлення деградації морального ідеалу; Анеля – образ духовної пустки, породженої надміром і відчуженням; батько Маклени – трагедія старшого покоління, яке не змогло захистити дітей від соціального хаосу; Музикант – оповідач, що стає частиною історії як символ поствоєнного періоду, що чекає всіх нас в швидкому майбутньому. Окрайкомуніст – додає ідеологічного контрасту, показуючи ілюзії революції.

Розкриваючи ці образи, постановка виходить за межі реалізму, тяжіючи до умовності, у якій соціальне стає метафорою духовного. Таким чином, п'єса перетворюється на етичну притчу, де кожна сцена впливає на розкриття головної думки вистави, яка переплітається зі змальовуванням соціальної ієрархії, що, в свою чергу, показує ставлення людей одне до одного.

Поступова форма постановки вимагає особливої організації сценічного простору. У виставі простір поділяється на дві площини: соціальні, і духовні: світ персонажів – сцена, де кожен із героїв історії постає заручником чогось, що є характерною людською вагою, такою як гроші, затьмарення ілюзіями тощо; другою ж площиною є глядацька зала, де діє музикант із жебраками, як ті, хто відпустив усі кайдани світу, вирвався з них за «4 стіну» («Четверта стіна» – концепція, характерна для художніх творів: персонаж не знає про те, що він є вигаданим героєм чийогось художнього твору і не здогадується про існування аудиторії, яка за ним спостерігає [11]).

Важливу роль у житті театру початку ХХ століття, а також постановках драми «Маклена Граса», відіграє Лесь Курбас – режисер, котрий є автором першої постановки. Про їх творчий дует із М. Кулішем написана не одна стаття, а сучасні режисери надихаються співпрацею цих двох геніїв. У статті «Розповідь про неспокій» Ю. Смолич писав: «...По людському Курбас і Куліш були навдивовижу різні, зовсім не подібні один до одного, я б навіть сказав абсолютні антиподи: Курбас – витончений інтелігент, Куліш... – обрубкуватий сільський дядько. Чого було в одного надміру, того не тільки бракувало, а взагалі зовсім не було в другого» [6; 333].

Як зазначає Д. Ходаківський: «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 Падур став колишній польський міністр – композитор Подеревський. М. Крушельницький створював свого персонажа, спираючись не 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 вправ «вербатім» [7; 63].

Остаточну редакцію п'єси «Маклена Граса» прочитано в «Березолі» навесні 1933 року, а прем'єра відбулася у вересні того ж року. Успіх цієї постановки був дуже великий (режисер Л. Курбас, художник В. Меллер; Маклена – Н. Ужвій, Зброжек – Й. Гірняк, Падур – М. Крушельницький, Граса – О. Романенко, Анеля – В. Чистякова, Зарембський – Д. Мілютенко, Дружина Зброжека – М. Пилинська), проте рецензії виявилися виключно негативними. Але, на нашу думку, негативні рецензії лише підкреслювали геніальність постановки. «Куліш писав у листі до О. Корнєєвої-Маслової: «П'єсу кваліфіковано як антихудожню, фальшиву, нікчемну, авторові нашіто проповідь індивідуального терору... словом... взято курс на знищення мене як художника» [4; 826].

Насправді, система не змогла знищити М. Куліша як митця, адже митець продовжується у своїй творчості.

У нашій постановці важливим є образ музиканта. Досліджуючи його у доробку Леся Курбаса Н. Корієнко зазначала: «Визначною роботою став у виставі Падур Крушельницького, який продовжив портретну галерею художників-інтелігентів, започатковану ще героями Лесі Українки, Є. Жулавського, Ю. Словацького. Актор грав Падур філософом-жебракком, який з почуття протесту мешкає у собачій буді. Від бочки Діогена до буди Кунделя стелився довгий шлях бід, і бідака-філософ добряче обшарпався. Фрак його зотлів, рукавички діряві, котелок перетворився на розплющений млинець. «Апартаменти» Кунделя хіба не місце для «спілкування» з Кантом або св. Франциском?» [3; 297].

Цей образ музиканта є цікавим та специфічним як у п'єсі, так, сподіваємось, буде й у виставі, адже задум «шоу» змінює персонажа на більш іронічного та гумористичного..

Під час роботи над виставою, ми часто зверталися до постановки Леся Курбаса, яка є взірцем втілення експериментальної форми. Як зазначає Д. Ходаківський: «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 уможливлуватимуть рух від класичних інтерпретацій до експериментальних форм» [7; 64].

Висновки. В ході дослідження розглянуто останні матеріали наукових досліджень творчості М. Куліша та проаналізовано низку режисерських постановок вистав за твором «Маклена Граса» на сценах українських театрів, зокрема першу постановку Леся Курбаса. Отже, ця п'єса М. Куліша – не лише відображення подій того часу, а й історія про людину, яку зламала система, але яка, попри все, намагається залишитися собою. Через долю маленької Маклени М. Куліш говорить про нас усіх, про те, як важливо не втратити людяність навіть тоді, коли світ здається безнадійним. Це своєрідний крик душі, через який драматург та режисер і померли, страчені у 1937 році однією кулею.

Ця п'єса звучить гостро й сьогодні, бо проблеми, які в ній порушуються, не зникли: що робить нас людьми? як не зрадити себе у світі, де панує несправедливість? Режисерське осмислення твору лише підсилює ці сенси. Відмова від сухого реалізму на користь більш метафоричній формі дозволяє подивитися глибше, у саму суть конфлікту між людиною і системою. Кожен герой тут не лише персонаж, а відображення певної ідеї, внутрішнього болю чи морального вибору, а задумка «шоу» підкреслює це, дозволяючи глядачеві не тільки відчувати емоцію, а й подумати, осмисливши метафоричне відображення жахів епохи, які спонукають до рефлексії ще й сьогодні.

Відтак, драма «Маклена Граса» М. Куліша залишається не лише пам'яткою українського пореволюційного театру, а живим свідченням того, що справжнє мистецтво завжди про людину. І поки ми ставимо собі ті самі запитання, які ставив М. Куліш, його драма продовжує жити – на сцені й у нас самих.

Список використаної літератури

1. Атаманчук В. Художня умовність у відображенні сутнісних реалій свідомості: трагікомедія Миколи Куліша «Маклена Граса». *Філологічні студії*, 2018. С. 367.
2. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ : Либідь, 2007. 328 с.
3. Куліш М. Г. Твори: В 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 1: П'єси / Упоряд., підгот. текстів, комент. Л.С. Танюка. 509 с.
4. Куліш М. Г. Твори: В 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / Упоряд., підгот. текстів, комент. Л.С. Танюка. Київ : Дніпро, 1990. 877 с.
5. Пашенко В. Проблематика соціальної нерівності в українській драмі міжвоєнного періоду. *Наук. зап. НаУ «КМА»*, 2020. Т. 130. С. 78–85.
6. Смолич Ю. «Розповідь про неспокій». Куліш Микола. П'єси: для серед. та ст. шк. віку / Микола Куліш. Київ : Школа, 2008. 336 с.

7. Ходаківський Д. Вистава Леся Курбаса «Маклена Граса» 1933 року як синтез художніх пошуків і теоретичних розвідок. *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. ред. наук. б-ки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2025. С. 60-65.

8. Хоменко О. Соціальний аспект драматургії М. Куліша. *Український театр*, 2019. № 2. С. 34–41.

9. <https://hromadske.ua/lifestyle/231713-mykola-kulish-voyin-mytets-i-gete-z-tavrom-terorysta>

10. https://uk.wikipedia.org/wiki/alter_ego.

11. https://uk.wikipedia.org/wiki/четверта_стіна.

12. Слущкий В. Микола Куліш та Лесь Курбас: взірці сьогодення. *Sworld Journal*, 2025. 3 (29-03). С. 160-166. <https://doi.org/10.30888/2663-5712.2025-29-03-008>

References

1. Atamanchuk V. Khudozhnia umovnist u vidobrazhenni sutnisnykh realii svidomosti: trahikomedii Mykoly Kulisha «Maklena Grasa». *Filolohichni studii*, 2018. S. 367.

2. Korniienko N. Les Kurbas: repetytsiia maibutnoho. Kyiv : Lybid, 2007. 328 s.

3. Kulish M. H. Tvory: V 2 t. Kyiv : Dnipro, 1990. T. 1: Piesy / Uporiad., pidhot. tekstiv, koment. L.S. Taniuka. 509 s.

4. Kulish M. H. Tvory: V 2 t. Kyiv : Dnipro, 1990. T. 2: Piesy, statti, vystupy, dokumenty, lysty, spohady / Uporiad., pidhot. tekstiv, koment. L.S. Taniuka. Kyiv : Dnipro, 1990. 877 s.

5. Pashchenko V. Problematyka sotsialnoi nerivnosti v ukrainskii dramy mizhvoiennoho periodu. *Nauk. zap. NaU «КМА»*, 2020. T. 130. S. 78–85.

6. Smolych Yu. «Rozpovid pro nespokii». Kulish Mykola. Piesy: dlia sered. ta st. shk. viku / Mykola Kulish. Kyiv : Shkola, 2008. 336 s.

7. Khodakivskiy D. Vystava Lesia Kurbasa «Maklena Hrasa» 1933 roku yak syntezy khudozhnykh poshukiv i teoretychnykh rozvidok. *Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku : nauk. zb.* Vyp. 50 / uporiad. i nauk. red. V. H. Vytkafov ; redkol.: Bezuhla R. I., Vytkafov V.H., Horban Yu. I. ta in. ; nauk.-bibliohr. red. nauk. b-ky RDHU. Rivne : RDHU, 2025. С. 60-65.

8. Khomenko O. Sotsialnyi aspekt dramaturhii M. Kulisha. *Ukrainskyi teatr*, 2019. № 2. S. 34–41.

9. <https://hromadske.ua/lifestyle/231713-mykola-kulish-voyin-mytets-i-gete-z-tavrom-terorysta>

10. https://uk.wikipedia.org/wiki/alter_ego.

11. https://uk.wikipedia.org/wiki/chetverta_stina.

12. Slutskyi V. Mykola Kulish ta Les Kurbas: vzirtsia sohodennia. *Sworld Journal*, 2025. 3 (29-03). S. 160-166. <https://doi.org/10.30888/2663-5712.2025-29-03-008>

UDC 792.5:821.161.2-2 Kulish

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL JUSTIFICATION FOR THE PRODUCTION OF THE PLAY «MACLEN GRASS» BASED ON THE PLAY BY M. KULISH

Ilya EVDOKIMOV – higher education (master) student of the 1st year of the RDT course,
Rivne State University for the Humanities, Rivne

Olena MELNICHUK – Associate Professor of the Department of Theater Directing,
Candidate of Art History, Rivne State University for the Humanities, Rivne

The aim of this work is to provide a theoretical and methodological justification for the staging of the play Maklena Grasa based on Mykola Kulish's drama, revealing the dramatic conflict through the analysis of human qualities, moral contradictions, and social inequality as the driving force of action.

Thorough understanding of key artistic principles in the director's interpretation, characterization of the epic method and its functioning in the stage space of the performance, as well as detailed analysis of characters, scenes, and stage solutions.

Research methodology. The paper analyzes the text of the play, studies by Ukrainian literary and art scholars (N. Kornienko, I. Gnidenko, N. Polyarush, V. Atamanchuk, O. Khomenko, etc.), and principles of Bertolt Brecht's epic theater.

Results. The conclusion is drawn that Maklena Grasa is not merely a reflection of its era but a timeless warning about dehumanization, where social inequality deforms human essence. The epic staging format, with the «alienation effect», transforms the play into a moral-philosophical experiment, distancing the audience for critical reflection. The image of the Musician is reinterpreted as an ironic commentator, breaking the fourth wall.

Novelty. An attempt is made to adapt Brecht's epic theater to the Ukrainian context, emphasizing the step-by-step (epic) method for revealing systemic dehumanization. The Musician's «show» concept is introduced as a modern ironic device, contrasting with Les Kurbas's original production.

The practical significance. The work can serve as a foundation for further scientific research on Kulish's dramaturgy in contemporary theater and may be used in developing curricula for directing and acting programs in art institutions.

Key words: symbolist drama, staging of a play, Mykola Kulish, dramaturgy, epic theater, Bertolt Brecht's theater system, director's decision, Les Kurbas.

Стаття надійшла до редакції 22.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.05.2025
Прийнято до друку 24.05.2025

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ
В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ**

Галина БОРЕЙКО – кандидат історичних наук, доцент,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0000-0002-0787-0493>

DOI

halbor@ukr.net

Тетяна СОКІЛ – доцент кафедри,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0009-0003-7038-6551>
tetanasokilberkut@gmail.com

З'ясовано, що український театр здійснив рішучий парадигмальний зсув від універсалізму та метафоричного відображення до прямої мови травми, свідчення та документалізму. На рівні художньої мови цей процес сформував естетику воєнного мінімалізму (фрагментарність, колажна структура, тілесна експресія) та активний інтермедіальний синтез (з використанням автентичного відеоконтенту). Наголошено на новій функціональній ролі театру. Він перетворився на інструмент культурного спротиву, соціальної терапії та утвердження національної та культурної суб'єктності. Виявлено, що репертуарна стратегія (звернення до класики та поява жанрів фарсу й рефлексії майбутнього) спрямована на консолідацію суспільства та осмислення історико-культурної ідентифікації, зокрема через звернення до класичних творів театральної драматургії та їх інтерпретації через реалії сьогодення України. Також особливої ваги набувають постановки, пов'язані з особистим досвідом проживання війни як авторами п'єс, так і виконавцями ролей. Театральні майданчики стали місцем важливої комунікації на теми спільних травм як для акторів, так і для глядачів.

Ключові слова: арт-активізм, війна України за незалежність, воїн-мистець, документалізм, естетика травми, інтермедіальність, мінімалізм оформлення сцени, національна та культурна ідентичність, семантика, театр-стендап, трансформація.

Постановка проблеми. Театральне мистецтво нерідко сприймають як художню інтерпретацію самого життя. Воно має на меті відображати нашу реальність через узагальнені мистецькі образи, зосереджуючи увагу на найбільш значущих аспектах. Однак театр в Україні вже не обмежується лише представленням дійсності зі сцени. Він активно прагне впливати на неї, втілюючи свідомі прагнення до змін. Український театр завжди відігравав важливу роль у процесах культурної самоідентифікації, збереженні національної пам'яті та формуванні колективного уявлення про спільноту.

У період війни України за незалежність театр зазнав суттєвих змін, що торкнулися художньої мови та виражальних засобів театального мистецтва. Ці трансформації викликані не лише воєнними викликами, але й глибокою суспільною потребою у пошуку нових способів естетичного переживання, осмислення травматичного досвіду та роботи над образами майбутнього. Театр стає важливим майданчиком для розуміння власної історії та культури, трансляції цінностей опору і ствердження суб'єктності української культури у світовому контексті [11].

Під час війни мова мистецтва, втілена у театральних постановках, є не лише метафоричним чи реалістичним відображенням дійсності, а й виконує функцію культурного та психоемоційного проживання важких часів, формуючи нові естетичні та семантичні форми комунікації з глядачем. Аналіз змін художньої мови театру є актуальним й у контексті розуміння процесів формування різних нових форм ідентичності, культурного катарсису та трансформації театральної семіотики [7; 175].

Попри визнання соціальної та терапевтичної функції театру в умовах війни, аналіз естетичних та семантичних змін, що відбулися в його художній мові (відході від універсалізму до прямої мови травми, документалізму та нових інтермедіальних форм), залишається недостатньо висвітленим у наукових публікаціях. Отже, актуальність статті зумовлена необхідністю осмислення того як театральна семіотика, виражальні засоби та жанрові форми адаптувалися до умов війни, перетворивши сцену на життєво важливий простір для культурного катарсису, пошуку суб'єктності та формування образів майбутнього українського соціуму.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Однією з перших дослідницьких спроб задокументувати стан театального мистецтва України на початку повномасштабного вторгнення є стаття В. Котенок «Український театр під час війни: 24 лютого – 24 квітня». Дослідниця підготувала статтю у форматі викладу основних напрямів роботи театру у зазначений період, наголосивши на трансформації його ролі та місця за таких обставин: театр-прихисток, театр-волонтерський штаб тощо. Зазначена публікація є

важливим джерелом для усвідомлення початкової трансформації театрального середовища [8]. Для розуміння стану наукової розробки теми театрального мистецтва України в умовах війни є важливою стаття Б. Бенюка, у якій автор систематизував публіцистичні та наукові праці, опубліковані у 2024 р. [3].

На основі власного досвіду відвідування театру під час війни, В. Москалець підготувала статтю, присвячену спільному переживанню емоцій та перебуванню у театральному просторі на прикладі кількох театральних постановок [12]. Вплив війни на творчі пошуки музично-драматичних театрів війни вивчала О. Гордєєва, наголосивши на внутрішній та зовнішніх трансформаціях творчої діяльності театральних колективів України [9]. І. Грінберг аналізував поєднання благодійної та мистецької діяльності театрів, що стало прикметою часу в роботі театральних колективів [4]. У статті М. Крипчук здійснено аналіз перформативних сценічних практик у контексті військової агресії РФ проти України протягом 2022-2023 рр. Основна дослідницька увага зосереджена на вивченні колаборативних проєктів між українськими та європейськими митцями, що виникли у відповідь на воєнні виклики. Це дозволяє розглядати їх як окремий напрям арт-активізму, спрямований на політичну та соціальну комунікацію [9]. Г. Сухомлин, Ю. Цивата та А. Чорнойван вивчали художню інтерпретацію досвіду війни у документальному театрі України, що набуває особливої актуальності як форма мистецького спротиву та репрезентації травматичного досвіду на театральних майданчиках [14].

Як свідчить огляд наукових публікацій, пов'язаних із проблемою статті, варто наголосити на значному дослідницькому інтересі до функціонування театрів України в умовах війни. Наукові публікації охоплюють організаційну діяльність (театр-прихисток), соціальну роль (благодійність, волонтерство), психологічний вимір (спільне переживання). При цьому, попри досить ретельну фіксацію трансформаційних процесів у театральному середовищі, існує потреба у теоретичному осмисленні того, як організаційні та функціональні зміни театру втілюються у його художній мові, її естетичному та семантичному звучанні, що й стало предметом дослідження.

Мета статті полягає у виявленні трансформації художньої мови театрів України в умовах війни за державну незалежність, що триває з 2014 р. Акцент зроблено на визначенні естетичних та семантичних вимірів даної трансформації – від універсалізму до прямої мови травми та трагічного досвіду й невідомих втрат, а також документалізму та розумінні театру як засобу культурного спротиву, соціальної терапії та утвердження національно-культурної ідентичності.

Виклад основного матеріалу. Театральна режисерка, виконавиця, сценаристка і кураторка мистецьких проєктів Олена Апчел написала дуже проникливе есе, опубліковане у лютому 2023 р. Починає свій меседж мисткиня з тих самих слів, які повторювала у багатьох розмовах протягом останнього [2022 – Авт.] року та намагалася інтегрувати в обговорення ще раніше, коли світ лише спостерігав за початком російсько-української війни. Війна триває від 20 лютого 2014 р., і за перші вісім років її називали «конфліктом», а реагування обмежувалося «занепокоєнням». У цей час продовжувався економічний обмін із державою-агресором, підтримувалася її воєнна промисловість. Повномасштабне вторгнення стало новою точкою відліку геополітичних змін: «Відтоді європейські цінності випробовуються на полі бою, у фільтраційних таборах і катівнях, у братських могилах і в зруйнованих містах без електрики» [1]. О. Апчел наголошує на необхідності перегляду поглядів на колонізацію, розширення соціальної і геополітичної перспективи в осьових напрямках «північ-південь» і «захід-схід». Вона звертається до своїх співрозмовників, особливо за кордоном, про історію українського театру, який постав в умовах розшматування українських земель між імперіями та попри численні перешкоди, як Валуєвський циркуляр, Емський указ та цензура. Попри все це, був театр корифеїв, на який спираються й сучасні театральні митці. Особлива роль належить українському авангарду 1920-х рр., з його Лесем Курбасом «(...) якого розстріляли за надмірну проукраїнськість, і чий режисерський метод слід вивчати поряд із теоріями та практикою Брехта, Рейнхардта, Гротовського, Брука, Арто та Барбі. Про Миколу Куліша, чий твори можна було б поставити поряд із творами Метерлінка, Шоу, Чапека, Камю та Стріндберга, але якого розстріляли за його надто проукраїнські погляди. Про дім «Слово» та харківський авангард. Про Маєка Йогансена, якого росіяни розстріляли за його проукраїнські погляди. Про письменників: Михайла Ялового, заарештованого за проукраїнські погляди, та Миколу Хвильового, який невдовзі після цього покінчив життя самогубством, не в змозі змиритися з наслідками Великого Голодомору 1932-1933 років» [1]. Також необхідно зупинитися на аналізі розвитку театральних тенденцій в Україні після 1991 р., розглядаючи його як відображення та каталізатор формування громадянського суспільства. Процес цього формування є тривалим і багатоетапним. Він сягає витоків таких знакових подій як Студентська революція на граніті та шахтарські протести. Ці рухи стали першими важливими проявами громадянської активності, що згодом еволюціонували у Помаранчеву революцію, а ще через десять років події Євромайдану та Революцію Гідності. Таким чином, театр не лише існував паралельно з цими подіями, а й був інтегрований у загальний суспільний контекст. Окремо О. Апчел наголошує на харківському феномені нової драматургії початку 2000-х років. Цей напрям доводить, що український

критичний театр сформувався задовго до 2014 р. Його ключовими характеристиками були: театр розвивався поза офіційними інституціями, що дозволило йому бути більш вільним і незалежним; театр відкрито реагував на суспільні та політичні виклики, виконуючи функцію дзеркала реальності; він постійно експериментував з формою і змістом, прагнучи знайти нові способи вираження.

У сукупності ці риси зробили український критичний театр потужним і впливовим явищем, яке відображало трансформації в українському суспільстві. Йдеться про харківський авторський театр «Може бути», заснований на початку 2000-х рр. випускниками Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського. До основного складу увійшло лише 6 людей. Першопочатково їхні вистави могли подивитися лише друзі та педагоги з університету. Оскільки театр не мав статусу державного, то були неабиякі труднощі із приміщенням, фінансуванням та низкою інших адміністративно-бюрократичних аспектів. Молодих акторів прийняв до себе Будинок актора. Успіхи творчого колективу вийшли далеко за межі Харкова і навіть України. Їхній репертуар вирізнявся темами, пов'язаними із розвитком особистості, пошуком себе, кохання, усвідомленням швидкоплинності життя, що знаходило відгук у глядацької аудиторії. Особливо полюбилися вистави «Імперія ангелів», «Коуч по дивам», «Місто знайомств», «Проект Дружина», «Чоловіки не плачуть». Із початком повномасштабної війни діяльність театру була призупинена. Однак артисти розпочали різновекторну волонтерську діяльність. Театральна труппа «Може бути» скерувала свої зусилля на створення першого в Україні арт-сховища: «Вони власними силами будують підземну залу зі сценою, в якій планують найближчим часом розпочати виступи, радуючи харків'ян та допомагаючи відволіктися від проблем» [16].

Повертаючись до есе О. Апчел, вона на усіх майданчиках та інформаційних платформах наголошує, що війна почалася у лютому 2014 р., а не у лютому 2022 р., як це, на жаль, часто трактують, навіть в Україні. І театр почав свої трансформації ще задовго до війни. Щоб це усвідомлювати, необхідно звертатися до історії театру протягом ХХ ст. Щодо власних рефлексій та проживань війни, то, як наголошує мисткиня: «Перші два роки війни мені не хотілося нічого робити в театрі. Створювалися невеликі вистави та проекти. Але давати волю уяві під час репетицій здавалося недоречною абстракцією. Я вважаю, що сенс має лише допомога армії. Усередині країни ще було багато роботи з біженцями, це стало майже рутиною. На третій рік війни я повернулася до театру. Багато українських митців вже досліджували війну на сцені. Окрім документальних зображень, відбувалися роздуми над історією. Драми деконструювали залишки пострадянських міфів, вистави були присвячені декомунізації, деімперіалізації та залежності від російської культури. Особистий досвід виражався в потужній хвилі нової драматургії, що, природно, спричинило пошук нових форм розповіді про події та процеси з епіцентру» [1].

Таким чином, О. Апчел цілком слушно наголошує на історії українського театру як такої, що репрезентує тривалу традицію боротьби за право на власну художню мову та суб'єктність у межах колоніального та постколоніального досвіду. Від театру корифеїв і авангардних експериментів Л. Курбаса та М. Куліша до театральних рефлексій початку 2000-х рр., українська сцена часто функціонувала як простір культурного опору й самоусвідомлення. Осмислення цього історико-політичного контексту є важливий для розуміння того, чому творчі пошуки та експерименти щодо форми та змісту виявилися не випадковими. Вони стали логічним продовженням багаторічного процесу визрівання театру як майданчика нових естетичних і семантичних смислів, але питомо українських. Саме завдяки цій тягlostі традиції театр у 2014 р. вже був здатний реагувати на збройну агресію не лише спонтанно й імпульсивно, а й концептуально, формуючи нову мову мистецької рефлексії. Культурний ландшафт зазнав суттєвих змін унаслідок повномасштабної війни, розпочатої РФ. Багато діячів культурної сфери приєдналися до лав ЗСУ, займаються волонтерством, але водночас продовжують творити. Їхня творчість стає інструментом для осмислення та проживання нової реальності. Мистецтво залишається потужним засобом вираження правди про війну, об'єднуючи особисті та колективні переживання [10].

Початок повномасштабного вторгнення змусив театри шукати інші, надзвичайно оперативні форми існування. У цей період багато колективів вимушено призупинили свою діяльність або переорієнтувалися на волонтерську допомогу, проте водночас саме тоді було закладено підвалини нової хвилі театального життя. Театральні простори перетворювалися на арт-сховища, майданчики для громадянського діалогу й культурної терапії. Прикметно, що у перші тижні повномасштабного вторгнення росії в Україну приміщення театрів змінили своє пряме призначення – храм Мельпомени став храмом єднання людей задля виживання. Тут плели маскувальні сітки, роздавали гуманітарну допомогу. Люди, яким довелося тікати від війни, знайшли у стінах театрів, що були в тилу, дах над головою, їжу та можливість передихнути, перш, ніж розуміти, як діяти далі. Згодом, коли хвиля біженців спала, театри знову почали виконувати свою пряму функцію – творити та нести мистецтво до людей. Але це мистецтво вже було наповнене новими смислами та й давно відомі класичні твори набували геть нового звучання та сенсу в нових реаліях. Наприклад, режисер Національного театру імені Марії Заньковецької Ігор Білиць звертає

увагу на те, наскільки важливою є тема ідентичності української жінки, яка в умовах війни є тилом для війська, є опорою для тилу, є сама тим тилом, який намагається тримати і тримає на своїх плечах різні суспільні сфери, а також побут та інші повсякденні практики. Через художню мову театру режисер І. Білиць прагне продемонструвати важливість людини та її життєвих цінностей, звертаючись до української класики – постановки вистави «Меланхолійний вальс» за Ольгою Кобилянською. Про ідентичність, про важливість свого «Я» в несприятливих умовах йдеться й у постановці режисера Богдана Ревкевича «Львівське танго» у Національному театрі імені Марії Заньковецької. Історія музиканта Богдана Веселовського, який у 1930-х рр. популяризував українську пісню у польській Галичині. Його гурт «Ябцо-джаз» змушував завмирати серця шанувальників музики [15].

В умовах повномасштабної війни український театр зіткнувся з гострими репертуарними викликами. Дискусії щодо доцільності й етичності сценічних постановок під час важких випробувань війною, а також вибору тем для міжнародної репрезентації українського мистецтва, залишаються актуальними [4; 11]. Однак, незалежно від початкового задуму, будь-яка вистава, презентована на сучасній українській сцені, неминуче потрапляє у контекст війни. Осмислюючи його, резонуючи з ним або ж створюючи відчуття контрасту між фронтом і тилом, боротьбою та мирним життям – ось основний семантичний зміст сучасного театрального життя України. Яскравим прикладом вдалої художньої реакції на цей контекст якраз і стала вистава «Львівське танго». Вона пропонує глядачам не лише розвагу чи дозвілля або ж відволікання від смутку. Вистава має чіткі паралелі між Україною 1930-х рр. та сьогоднішнім, актуалізуючи теми національного опору, відстоювання свободи та перманентних ситуацій вибору в умовах зовнішнього тиску. Сюжетна лінія, розроблена драматургом Андрієм Бондаренком та актрисою Наталією Боймук і поставлена режисером Богданом Ревкевичем, фокусується на 1930-х рр. у Львові. Центральною є ідея особистого, творчого та державницького вибору, що постає перед митцями на порозі великих історичних змін. Окрема сюжетна канва змальовує історію львівських «зірок» гурту «Ябцо-джаз», який став передвісником світових феноменів (як-от «Бітлз»). Постать солістки Ірени Ярославич (відомої як Ірена Андерс та Рената Богданська), розкривається завдяки музиці Б. Веселовського. Художня мова вистави є драматично та емоційно насиченою. Образ Б. Веселовського (втілений акторами Степаном Гловою та Володимиром Пантелеєвим) та інших учасників «Ябцо-джазу» є глибоко переконливим. Аудіовізуальна складова відіграє ключову роль у відтворенні атмосфери Львова 1930-х рр. Актори активно використовують танцювальні елементи (танго, вальс, фокстрот), за які відповідав балетмейстер-постановник М. Булгаков. Виконання оригінальних шлягерів Б. Веселовського супроводжується живим оркестром театру. Музичне оформлення створив О. Мануляк, а хормейстеркою виступила О. Явдошин. Художник А. Романченко провів спеціальні дослідження для відтворення особливостей побуту тогочасного Львова, що забезпечило історичну достовірність і візуальну привабливість постановки [6]. Таким чином, вистава «Львівське танго» слугує цінним матеріалом для аналізу того, як театральне мистецтво, звертаючись до історичних сюжетів мирного часу, може актуалізувати та переосмислювати ідеї національної ідентичності та боротьби в контексті сучасної війни, використовуючи при цьому багату палітру музичних, танцювальних та візуальних засобів для створення глибокого емоційного резонансу.

Ще однією прикметною рисою театрального життя в Україні після 2014 р. є увага до творчої спадщини світових класичних творів. Зокрема, починаючи з 2014 р., за п'єсами В. Шекспіра на сценах українських театрів поставлено 111 нових вистав. Творчість В. Шекспіра для європейської сцени, загалом для культурної політики, є своєрідним маркером ідентичності, формування відчуття причетності до європейської культури та цінностей [17]. Звернення українського театру до шекспірівського репертуару, після багаторічного засилля російського театрального дискурсу, є важливим показником розуміння своєї європейської основи та усвідомлене розуміння себе як нації і як суб'єктної держави. Як зазначив директор-художній керівник Рівненського обласного академічного українського музично-драматичного театру В. Петрів, що «Тим і цікавий Шекспір, тим цікавий і український театр, який сьогодні, під час повномасштабного вторгнення, демонструє інтенсивність розвитку. Адже коли почалося повномасштабне вторгнення, перших 2-3 місяці у мене було враження, що я лишився без професії, без роботи, оскільки театр не буде потрібен нікому. Але потім, ви ж навіть не уявляєте, як ми фізично відчували, що ми потрібні! З нас просто вимагали виходити на сцену і щось робити. Тому треба і Шекспірові подякувати» [2].

У репертуарах театрів все більше вистав, що репрезентують досвід війни. У Театрі драматургів (Київ) першою виставою після початку повномасштабного вторгнення стала п'єса А. Косодій «Військовий концерт». Дана прем'єра стала своєрідним маніфестом та спробою осмислити війну театральними засобами. Текст написаний у травні 2022 р. та презентований, окрім України, на сценах Данії, Німеччини, Чехії, ставши інструментом для представлення українського дискурсу світові. Вистава «Військовий концерт» – не лише опис жахливої реальності, а інтелектуальна розвідка у власний внутрішній світ громадянина України

під час війни. Її центральна місія полягає у доведенні, що театр має говорити про дійсність навіть в умовах активних бойових дій, незалежно від складності сприйняття для глядача. Лейтмотивом вистави є зосередження на темі про нас, людей, на цій війні, про пошук шляху, яким рухатися далі. Це життєво необхідний акт проживання, розділення та артикуляції подій, що допомагає осмислити дійсність, навчитися з нею співіснувати і зробити крок уперед. У Національному академічному драматичному театрі ім. Лесі Українки відбулася постановка за твором ірландського драматурга Браяна Фріла «Переклади». Він написав її у 1980 р. про свою країну. Але її сюжет, у постановці режисера К. Кашлікова, багато в чому суголосний з подіями війни за незалежність України: коли до селища, яке тримається свого коріння, прибувають солдати іншої держави та намагаються насаджувати свою «хорошу» мову замість «поганої» старої. Так само відгук знайшла й постановка за твором О. Довженка «Україна в огні». Обидві п'єси емоційно дуже насичені, що знаходить відгук у глядачів, які якраз в таких умовах й потребували відповідних рефлексій, усвідомлення прив'язаності мистецтва до нагальних життєвих подій [5].

Український театр, під впливом війни, відходить від абстрактних, універсалістських тем. Наразі його художня мова сконцентрована на конкретних історичних подіях, досвіді цивільних і військових. Замість метафоричних алюзій видно пряму мову травми, свідчення, документальні тексти. З'являються вистави-журнали, що репрезентують щоденники війни, свідчення біженців, архівні матеріали. Окрім того, чимало акторів та загалом людей із мистецького середовища проходять службу в Силах Опору України, що також наклало відбиток й на самі театри та їх функціонування у суспільстві. Для розуміння трансформацій театрального середовища в умовах війни нам видається необхідним навести уривок з інтерв'ю актором Данилом Мірешкіним, командиром піхотного взводу «Азова»:

«Між театром і війною багато співпадінь. Тренування – як репетиції. Виконання бойової задачі – як виступ, де успіх неможливий без підготовки. На війні теж є костюм, декорації, реквізит, з якими ти працюєш. Є взаємодія різних служб, підрозділів. Є структура зі своїм підпорядкуванням: режисер, другий режисер, інші учасники. Є суфлери, і я завжди кажу побратимам: зв'язок – один із найголовніших елементів, без якого все посиплеться. Перед виїздом на бойове в тебе хвилювання, схоже з тим, що є перед виходом на сцену. Але коли ти вже там, воно проходить. Робиш, що вмієш. І мусиш дуже часто імпровізувати, попри те, що є план. В театрі факторів, що змушують тебе імпровізувати, набагато менше. На війні є ворог, протидіюча сила зі своїм сценарієм, яка постійно намагається перекреслити твій. Весь конфлікт, вся драматургія виникає на стику цих двох планів. Хто краще репетирував, у того й оплески. В театрі план, за яким так чи інакше рухаєшся, набагато стійкіший. Там теж є щось, що відчувається як у певному сенсі протидіюча сила: це – зал. Він завжди впливає на вистави, що відрізняються одна від одної залежно від публіки (...). Мистецтво має постійно впливати на суспільство, щоб воно не було аморфним, неосвіченим. Нам потрібна згуртованість навколо української ідеї, нашої ідентичності. (...) Ми вистоймо, якщо тільки об'єднаємося. І якщо ми вистоймо, це вже означатиме: тест на зрілість пройдено» [13].

Отже, можемо констатувати, що український театр в умовах війни переживає радикальну трансформацію семантики та естетики, відходячи від універсалізму до прямої мови травми, свідчення та документалістики. Даний зсув посилюється глибинною інтеграцією мистецького середовища у військовий опір. Як зазначає командир піхотного взводу «Азову» Д. Мірешкін, процеси театру та війни мають дивовижну структурну та психологічну схожість: від підготовки та імпровізації до прямої взаємодії з «протидіючою силою» (ворог/глядацька зала). Досвід воїнів-митців формує нову суспільну функцію театру. Він стає не лише свідком та терапевтом, а й критично важливим інструментом для гуртування навколо української ідентичності та проходження важкого тесту на національну зрілість й суб'єктність.

Висновки. Зосередившись на трансформаціях українського театрального мистецтва в умовах війни України за державну незалежність, варто відзначити наступне: спостерігається кардинальний парадигмальний зсув у художній мові. У театрі відбуваються рішучі відмови від абстрактних, універсальних тем та метафор у бік прямої мови травматичного досвіду, часто базованому на особистому переживанні драматурга, режисера та виконавців ролей. Театр став майданчиком свідчень та документалістики. Український театр у роки війни став своєрідним мистецьким архівом сучасної історії.

Список використаної літератури

1. Апчел О. «...Я пам'ятаю як мене запитували про український театр і про те, як його змінила війна». *e-teatr-pl*. 2023. URL: e-teatr.pl/pamietam-ze-zapytano-mnie-o-ukrainski-teatr-i-o-to-jak-zostal-zmieniony-przez-wojne-34581 (дата звернення: 21.09.2025).
2. Базів Л. «ШекспіроБУМ українського театру воєнного часу». Частина друга. *Укрінформ*. 2025, 4 травня. URL: ukrinform.ua/rubric-culture/3988764-sekspirobum-ukrainskogo-teatru-voennogo-casu-castina-druga.html (дата звернення: 22.09.2025).

3. Бенюк Б.-Г. Український театр в часі війни: публіцистичний та науковий дискурс. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журн. 2024. № 4. С. 451–457. DOI: <http://10.32461/2226-3209.4.2024.322930>.
4. Грінберг І. Синергія благодійності і творчості на прикладі діяльності театрів України в умовах воєнного стану (2022–2024 рр.). *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 1. С. 414–421. DOI: <http://10.32461/2226-3209.1.2025.328018>.
5. Гулюк С. 6 вистав київських театрів на тему війни. *Б-Ж. – журнал великого міста*. 2023, 12 березня. URL: <https://bzh.life/ua/planu/6-spektaklej-kievskih-teatrov-po-teme-voyny/> (дата звернення: 24.09.2025).
6. Дудко Н. «Львівське танго» і контекст війни. *Львівська Ратуша*. 2022, 19 жовт. URL: <https://ratusha.lviv.ua/lvivske-tango-i-kontekst-vijny/> (дата звернення: 24.09.2025).
7. Зайцев О. Семіотичні аспекти дослідження театральнo-декораційного мистецтва Закарпаття ХХІ сторіччя. *Культурологічний альм*. 2023. Вип. 1. С. 174–180. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.1.23>.
8. Котенок В. Український театр під час війни: 24 лютого – 24 квітня. *Кіно-Театр*. 2022. № 4. С. 10–12.
9. Крипчук М. Європейські перформативні практики в умовах військової агресії. *Грань науки*. 2025. (49). С. 1257–1260. DOI: <http://doi.org/10.36074/grail-of-science.21.02.2025.181>. (дата звернення: 25.09.2025).
10. Кріцька В. Сила театру: відрефлексувати війну. *Ukrainer*. 2022, 8 серп. URL: <https://www.ukrainer.net/syla-teatru/> (дата звернення: 26.09.2025).
11. Матіїв І. Еволюція театральної культури України в контексті національної ідентичності. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 3. С. 58–63.
12. Москалець В. Кулеметні черги на сцені – український театр в час війни. *Україна модерна. Міжнародний інтелектуальний часопис*. 2024, 26 лютого. URL: <https://uamoderna.com/blogy/kulemetni-cherhy-na-sczeni-ukrayinskyj-teatr-v-chas-vijny/> (дата звернення: 20.09.2025).
13. Руденко Є. «Ти – військовий, і від тебе пахне каваю з круасаном». Інтерв'ю з актором Даниїлом Мірешкіним, командиром піхотного взводу «Азов». *Українська правда*. 2025, 25 березня. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2025/03/25/7504354/> (дата звернення: 18.09.2025).
14. Сухомлин Г., Цивата Ю., Чорнойван А. Реалії російсько-української війни в документальному театрі України. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2024. 7 (1). С. 87–98. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301967>.
15. Терещук Г. «Надпотужна терапія, яка потрапляє в душу»: як театр під час війни рятує психіку людей. *Радіо Свобода*. 2022, 12 листоп. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/teatr-viyna-tyl-okupatsiya/32124479.html> (дата звернення: 18.09.2025).
16. Gievskaia O. Харківський авторський театр «Може бути» – історія успіху. *Kharkovsiye*. 2024, 9 лютого. URL: <https://kharkovsiye.info/uk/eternal-2092-harkivskyj-avtorskyj-teatr-mozhe-buty-istoriya-uspihu> (дата звернення: 19.09.2025).
17. Mancewicz A. Performing Shakespeare in Europe. *Literatyre Compass*. 2016. Volume 13, Issue 11. P. 711–723. DOI: <https://doi.org/10.1111/lic3.12340>.

References

1. Apchel O. «...Ja pam'iatai, yak mene zapytuvaly pro ukraïnskyi teatr i pro te, yak iho zminyly viina». *e-teatr-pl*. 2023. URL: <https://e-teatr.pl/pamietam-ze-zapytano-mnie-o-ukraïnski-teatr-i-o-to-jak-zostal-zmieniony-przez-wojne-34581> (data zvernennia: 21.09.2025).
2. Baziv L. «ShekspiroBUM ukraïnskoho teatru voïennoho chasu». Chastyna druha. *Ukrinform*. 2025, 4 travnia. URL: <http://ukrinform.ua/rubric-culture/3988764-sekspirobum-ukraïnskogo-teatru-voïennogo-casu-castina-druga.html> (data zvernennia: 22.09.2025).
3. Beniuk B.-H. Ukraïnskyi teatr v chasi viiny: publitsystychnyi ta naukovyi dyskurs. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*: naukovyi zhurnal. 2024. No 4. S. 451–457. DOI: <http://10.32461/2226-3209.4.2024.322930>.
4. Hrinberh I. Synerhiia blahodiinosti i tvorchosti na prykladi diialnosti teatriv Ukrainy v umovakh voïennoho stanu (2022–2024 rr.). *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2025. No 1. S. 414–421. DOI: <http://10.32461/2226-3209.1.2025.328018>.
5. Huliuk S. 6 vystav kyivskykh teatriv na temu viiny. *B-Zh. – zhurnal velykoho mista*. 2023, 12 bereznia. URL: <https://bzh.life/ua/planu/6-spektaklej-kievskih-teatrov-po-teme-voyny/> (data zvernennia: 24.09.2025).
6. Dudko N. «Lvivske tanho» i kontekst viiny. *Lvivska Ratusha*. 2022, 19 zhovtnia. URL: <https://ratusha.lviv.ua/lvivske-tango-i-kontekst-vijny/> (data zvernennia: 24.09.2025).
7. Zaitsev O. Semiotychni aspekty doslidzhennia teatralno-dekoratsiïnoho mystetstva Zakarpattia XXI storichchia. *Kulturolohichnyi almanakh*. 2023. Vyp. 1. S. 174–180. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.1.23>.
8. Kotenok V. Ukraïnskyi teatr pid chas viiny: 24 liutoho – 24 kvitnia. *Kino-Teatr*. 2022. No 4. S. 10–12.
9. Krypchuk M. Yevropeïski performatyvni praktyky v umovakh viiskovoi ahresii. *Hraal nauky*. 2025. (49). S. 1257–1260. DOI: <http://doi.org/10.36074/grail-of-science.21.02.2025.181>. (data zvernennia: 25.09.2025).
10. Kritska V. Sylta teatru: vidreflektuvaty viinu. *Ukrainer*. 2022, 8 serpnia. URL: <https://www.ukrainer.net/syla-teatru/> (data zvernennia: 26.09.2025).
11. Matiiv I. Evoliutsiia teatralnoi kultury Ukrainy v konteksti natsionalnoi identychnosti. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2024. No 3. S. 58–63.

12. Moskalets V. Kulemetni cherhy na stseni – ukraïnskyi teatr v chas viiny. *Ukraina moderna. Mizhnarodnyi intelektualnyi chasopys*. 2024, 26 liutoho. URL: <https://uamoderna.com/blogy/kulemetni-cherhy-na-sczeni-ukrayinskyj-teatr-v-chas-vijny/> (data zvernennia: 20.09.2025).

13. Rudenko Ye. «Ty – viiskovy, i vid tebe pakhne kavoiu z kruasanom». Interviu z aktorom Daniilom Mireskinym, komandyrom pikhotnoho vzvodu «Azova». *Ukrainska pravda*. 2025, 25 bereznia. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2025/03/25/7504354/> (data zvernennia: 18.09.2025).

14. Sukhomlyn H., Tsyvata Yu., Chornoivan A. Realii rosiisko-ukraïnskoï viiny v dokumentalnomu teatri Ukrainy. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Stsenichne mystetstvo*. 2024. 7(1). S. 87–98. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301967>.

15. Tereshchuk H. «Nadpotuzhna terapiia, yaka potrapliaie v dushu»: yak teatr pid chas viiny riatuie psykhyku liudei. *Radio Svoboda*. 2022, 12 lystopada. URL: radiosvoboda.org/a/teatr-viyna-tyl-okupatsiya/32124479.html (data zvernennia: 18.09.2025).

16. Gievskaya O. Kharkivskyi avtorskyi teatr “Mozhe buty” – istoriia uspiyku. *Kharkovsiye*. 2024, 9 liutoho. URL: <https://kharkovsiye.info/uk/eternal-2092-harkivskyj-avtorskyj-teatr-mozhe-buty-istoriya-uspihu> (data zvernennia: 19.09.2025).

17. Mancewicz A. Performing Shakespeare in Europe. *Literatyre Compass*. 2016. Volume 13, Issue 11. pp. 711–723. DOI: <https://doi.org/10.1111/lic3.12340>.

UDC 792.01 (477):355.02

TRANSFORMATION OF THE ARTISTIC LANGUAGE OF UKRAINIAN THEATRE IN THE CONDITIONS OF THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR

Galyna BOREIKO – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,
Rivne State Humanitarian University, Rivne

Tetiana SOKIL – Associate Professor at the Department
of Theater Directing Rivne State Humanities University Rivne, Ukraine

The purpose of the article is a comprehensive theoretical understanding and analysis of the transformation of the artistic language of Ukrainian theater in the conditions of the Ukrainian War of Independence by determining its aesthetic and semantic dimensions.

The research methodology is based on the use of system-analytical, historical-cultural and typological methods, which allowed us to analyze the change in the artistic paradigm of theater, systematize new aesthetic codes and determine its socio-cultural functions in the conditions of war realities.

Research results. It was found that Ukrainian theater made a decisive paradigm shift from universalism and metaphorical reflection to the direct language of trauma, testimony and documentary. At the level of artistic language, this process formed the aesthetics of war minimalism (fragmentation, collage structure, bodily expression) and active intermedia synthesis (using authentic video content). The new functional role of the theater is emphasized. It has become an instrument of cultural resistance, social therapy, and the affirmation of national and cultural subjectivity. It has been revealed that the repertoire strategy (appeal to the classics and the emergence of the genres of farce and reflection of the future) is aimed at consolidating society and understanding historical and cultural identification, in particular, through appeal to classical works of theatrical drama and their interpretation through the realities of Ukraine in the present. Also, productions that are associated with the personal experience of living the war by both the authors of the plays and the performers of the roles are of particular importance. Theater venues have become a place of important communication on the topics of shared traumas for both actors and spectators.

The scientific novelty lies in the comprehensive understanding of the aesthetic and semantic changes in the artistic language of Ukrainian theater as a holistic process caused by the war, with the allocation of specific new genre forms and aesthetic codes (aesthetics of war minimalism, stand-up theater).

Practical significance. The results of the study can be used when teaching courses on the history and theory of theater art, cultural studies and sociology of culture, as well as for the formation of strategies for international cultural diplomacy, which represents the Ukrainian experience of the function of theater in wartime: as a place for humanitarian and social work, and a place for artistic unity of the community in the language of artistic expression.

Key words: art activism, Ukrainian War of Independence, warrior-artist, documentary, aesthetics of trauma, intermediality, minimalism of stage design, national and cultural identity, semantics, stand-up theater, transformation.

Стаття надійшла до редакції 22.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.05.2025
Прийнято до друку 29.10.2025

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ВОКАЛЬНОГО ОБРАЗУ ЯК ЕЛЕМЕНТ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ : ДО ПОСТАНОВКИ ПИТАННЯ

Ірина ПЕРСАНОВА – заслужена артистка України, старший викладач кафедри музичного виховання КНУТКІТ ім. І. 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>
doi

Окреслено основні складові інтерпретації вокального образу як важливого компоненту акторської майстерності в сучасному сценічному мистецтві. Розкрито структуру вокального образу як комплексної системи, що включає музично-текстовий, акустичний і сценічно-пластичний рівні. Проаналізовано вплив тембрових, інтонаційних і динамічних параметрів голосу на емоційне сприйняття виконання та підкреслено роль психофізичної єдності у створенні правдивого художнього образу. Особливу увагу приділено методологічним засадам акторської роботи у вокальному виконанні – принципам К. Станіславського, концепції «голос як дія» та методиці просторово-рухового аналізу Р. Лабана, які сприяють гармонійному поєднанню голосу, тіла та емоційного стану виконавця. Обґрунтовано значення інтегрованого підходу до підготовки вокаліста, який передбачає поєднання вокальної, акторської й пластичної підготовки.

Ключові слова: вокальний образ, акторська майстерність, інтерпретація, психофізика, міждисциплінарна підготовка.

Постановка проблеми. У сучасному музично-сценічному середовищі від виконавця дедалі частіше вимагають синтезу вокальної техніки та акторської майстерності. Вокаліст уже не лише «виконує» партію, він створює образ, що передає драматургічний підтекст, мотивацію й психологію персонажа.

У контексті підготовки вокалістів інтерпретація вокального образу постає як міждисциплінарне завдання, що об'єднує акустичні параметри голосу з тілесною і психічною готовністю виконавця. Розвиток музично-театральних форм (мюзиклу, опери, вокального перформансу) зумовлює необхідність переосмислення ролі співака як актора-інтерпретатора, здатного не лише передати вокальну партію, а й створити глибокий художній образ через взаємодію голосу, тіла та емоцій. У цьому контексті інтерпретація вокального образу постає не лише як технічне виконання музичного твору, а, насамперед, як процес створення цілісного сценічного персонажа, в образі якого поєднуються емоційна виразність, драматургічна логіка і психологічна достовірність. Тому й вокал наразі розглядається як невід'ємна складова акторської майстерності, що формує індивідуальний стиль виконавця та розкриває його внутрішній світ.

Отже, актуальність теми дослідження визначається потребою в теоретичному осмисленні та практичному удосконаленні процесу інтерпретації вокального образу, який стає ключовим чинником формування професійної компетентності сучасного актора і вокаліста.

Аналіз публікацій і досліджень. Дослідження особливостей акторської майстерності співака – не нова тема зарубіжних науковців. М. Беррі, С. Левін та С. Браун досліджують яким чином невербальні прояви – тілесна пластика, міміка та вокальна інтонація – функціонують як взаємопов'язані канали вираження акторського образу [5]. К. Нуссбаум та ін. у статті «Вплив основної частоти та тембру на сприйняття вокальних емоцій та їхні електрофізіологічні кореляти» [4], використовуючи новий метод параметрично-специфічного перетворення голосу, аналізують можливість ідентифікації емоційного стимулу. Висновки пропонують оригінальне розуміння відносної значущості різних акустичних параметрів для ранніх нейронних репрезентацій емоцій вокаліста та показують, що такі репрезентації є прогностичними для подальших оціночних суджень [12]. З. Данбар аналізує застосування принципів системи К. Станіславського у музичному театрі, в якому актор має одночасно діяти і співати. Підкреслюється складність збереження психологічної правдивості під час вокального виконання. Стаття пропонує методичні підходи до поєднання «дії в пісні» й вокальної техніки, що особливо важливо для формування переконливого вокального образу [7]. Монографія К. Гутекунст та Дж. Джіллетт присвячена поєднанню акторських методів К. Станіславського з сучасними голосовими тренінгами. Праця містить численні вправи, спрямовані на розвиток вокальної автентичності, тілесної свободи й емоційної широти [9]. У дослідженні С. Лівінгстон, Д. Чой, Ф. Руссо порівнюються професійні вокалісти, актори й невідготовлені учасники для виявлення ролі тренінгу в емоційному вираженні голосу [11]. П. Саввіду обґрунтовує застосування методу Р. Лабана для розвитку експресивності музиканта-виконавця. Авторка показує як рухова динаміка й тілесна усвідомленість сприяють природному вокальному самовираженню, створюючи гармонію між голосом, тілом і емоційною дією [13].

Українські мистецтвознавці активно досліджують особливості акторської підготовки вокалістів. Так, О. Касьянова вивчає методичні підходи до пластично-хореографічної підготовки співака в оперному жанрі. Авторка підкреслює важливість розвитку тілесної свободи, координації та сценічної пластики як невід'ємних складових акторської майстерності вокаліста. Аналізуються взаємозв'язки між рухом, вокальним диханням і емоційною експресією, а також вплив хореографічної культури на формування сценічного образу [1]. Стаття Є. Колесник присвячена аналізу процесу формування співака у національній системі оперної освіти. Авторка розкриває історичні та методичні особливості української вокальної школи, визначає провідні принципи виховання артистизму, сценічного мислення та акторської правдивості. У роботі наголошується на необхідності інтеграції вокальної техніки з акторською дією, а також на ролі національних традицій у збереженні стилістичної автентичності українського оперного мистецтва [2]. Є. Колесник аналізує принцип художньої цілісності вокально-сценічного образу головної героїні опери Д. Шостаковича «Катерина Ізмайлова». Авторка досліджує взаємодію музичних, драматургічних і акторських компонентів у створенні сценічного правдивого персонажа. Розкривається вплив інтонаційної драматургії та тембрової палітри голосу на психологічне розкриття образу. Підкреслюється, що синтез вокальної техніки, акторської дії та режисерської концепції забезпечує художню повноту образу в оперному виконанні [3]. Стаття А. Паламаренко присвячена дослідженню емоційно-сміслових аспектів сценічного мовлення в українській оперній традиції. Автор розглядає специфіку взаємодії слова, інтонації та вокального жесту у формуванні сценічного висловлювання. Проаналізовано роль дикції, тембрової виразності та ритміко-інтонаційних нюансів у передачі драматургічного змісту. Особливу увагу приділено поєднанню мовного й вокального компонентів як основи для досягнення емоційної достовірності в оперному виконанні [4].

Мета статті – дослідити інтерпретацію вокального образу як складову акторської майстерності виконавця з акцентуацією уваги на поняттях «вокальний образ» і «акторська інтерпретація».

Виклад матеріалу дослідження. Вокальний образ – комплексна конструкція, що включає музично-текстовий компонент (лібрето, музична партитура), акустичні характеристики голосу (тембр, інтонація, динаміка, артикуляція) та сценічні параметри (пластика, міміка, просторові рішення). Цей образ функціонує як змагальний продукт, адже він одночасно адресований слухачу (перцептивний рівень) і слугує внутрішньому плану виконавця (мотиваційно-психологічний рівень).

Акторська інтерпретація – індивідуальне художнє трактування образу засобами тілесної, голосової та емоційної виразності, спрямоване на розкриття смислу твору в сценічній дії.

На психоакустичному рівні сприйняття емоцій у голосі визначається такими параметрами як фундаментальна частота (F0), спектральні характеристики тембру та динамічні відхилення як сигнали, що дають змогу слухачеві ідентифікувати емоційний стан вокаліста [12].

Дослідження показують, що тембр і F0 істотно впливають на враження від емоційного забарвлення голосу; артикуляційні й динамічні деталі формують сенс-відтінки інтонаційних ліній. Ці маркери можуть бути свідомо модульовані виконавцем у процесі інтерпретації образу: наприклад, приглушений тембр для інтимних сцен чи широкий, яскравий тембр для експресивного афекту. Загалом дослідження підтверджують, що саме вокальні нюанси є головним носієм емоційного змісту, що важливо для акторів-вокалістів у процесі створення емоційно переконливого образу [12]. Тобто акторська майстерність покращує виразність і щирість вокального звучання, тоді як суто вокальна техніка без емоційного компоненту сприймається менш переконливо [11].

Важливе значення для акторської майстерності у вокальній інтерпретації відіграють принципи К. Станіславського.

Насамперед йдеться про психофізичну єдність, роботу з мотивацією, кожен крок для створення правдивої дії, які переосмислені в контексті співу. Адже «голос як дія» є ключем до правдивої інтерпретації образу [9]. Майстер навчав співаків діяти внутрішньо правдиво, використовуючи весь свій інструментарій, зокрема тіло та голос. Такий підхід дав змогу уникнути «постановочної» манери співу та вивести виконання на рівень драматургічної правди [7].

Важливу роль відіграє і робота з тілом, зокрема за методом Р. Лабана, що забезпечує виконавцю набір тілесно-рухових якостей (Effort/Shape), які можуть узгоджуватися з вокальною фразою для посилення смислового навантаження.

Метод Р. Лабана – це система аналізу, усвідомлення й організації руху, що використовується в акторській, танцювальній і вокальній педагогіці для розвитку тілесної виразності та гармонійної взаємодії між тілом, голосом і емоцією.

Laban Movement Analysis (LMA) базується на чотирьох основних компонентах: Body (тіло) – вивчення того, які частини тіла залучені до руху, як вони координуються, взаємодіють і підтримують рівновагу; Effort (зусилля) – характеристика якості енергії в русі, до якого входить: Weight (вага) – легкість або сила руху, Time (час) – швидкість або повільність, Space (простір) – спрямованість або

розсіяність, Flow (плинність) – контрольованість або вільність руху. Ці параметри дозволяють актору створювати рухові метафори емоційного стану; Shape (форма) – те, як тіло змінює форму у просторі: розкривається, стискається, спрямовується, а це формує образність руху; Space (простір) – усвідомлення напрямів, рівнів, траєкторій і просторових зв'язків між тілом актора і сценічним середовищем.

У контексті акторської майстерності метод Р. Лабана допомагає розвинути тілесну усвідомленість і свободу; знайти відповідність між рухом і емоцією; створювати пластичну характеристику персонажа; узгодити рух і голос у єдиному психофізичному акті.

Для вокалістів цей метод особливо корисний, оскільки тілесна енергія (Effort) безпосередньо впливає на дихання, тембр, динаміку й емоційне забарвлення голосу. Наприклад, легкий, летючий рух сприяє м'якому тембру, тоді як важкий, спрямований – підсилює драматичну експресію. Така кваліфікація як вага, часова енергія, просторовість, корелюють із вокальною енергією і впливають на сприйняття характеру виконання [13].

Так синергія між вокальними техніками й тілесним усвідомленням підвищує автентичність акторського переживання. Сама синхронність між голосом, рухом і виразом обличчя визначає переконливість сценічного втілення персонажа. Суголосною є позиція О. Касьянової, що пластична виразність є необхідною умовою гармонійного поєднання музичного й драматичного начал у творчості артиста [1].

Усе вищезазначене підкреслює важливість інтеграції вокальної та тілесної виразності у процесі акторської підготовки. Поєднання тілесних вправ, дихальних технік, імпровізацій та робота з внутрішньою мотивацією створюють у виконавця стан готовності, в якому музична фраза народжується не лише як акустичний продукт, а й як дія з внутрішньою причиною. Це підвищує рівень емоційної автентичності й дозволяє голосу стати носієм драматичного змісту [9].

Існують практичні прийоми для якісної інтерпретації вокального образу.

Початковий етап інтерпретації – це детальне читання партитури й лібрето: визначення мотивів, підкреслення психологічних міток у тексті, пошук мотивуючих «речень» (given circumstances). Виконавець формує «біографію персонажа» для кожного фрагмента виконання, що сприяє логічній послідовності акторських виборів [7].

Далі слідує робота з голосовими характеристиками, що включає такі практичні вправи: свідоме моделювання тембру (задані спектральні зміни через зміну резонансів); варіації інтонації та фразування для підкреслення смислових акцентів; контроль динаміки в службі драматургії (наприклад, *crescendo* як інструмент напруження). Ці прийоми мають поєднуватися з внутрішньою мотивацією, інакше вони перетворюються на зовнішню «манеру» [12].

Емпіричні дослідження демонструють кореляцію між тілесним вираженням, мімікою та вокальною експресією: злагоджена робота усіх трьох каналів підсилює розпізнаваність характеру та емоції слухачем. Тому репетиційний процес має включати координаційні вправи, які синхронізують дихання, жест і вокальну фразу. Недарма дослідники наголошують на інтегрованому навчанні, за якого викладачі вокалу та руху спільно розробляють курс акторської майстерності [5].

Водночас інтеграція акторства й вокалу має свої ризики: надмірна «акторизація» може зруйнувати вокальну лінію або спричинити технічні проблеми (наприклад, дисбаланс дихання). З іншого боку, суто технічний підхід до співу без акторської інтерпретації створює «порожній» виконавський стиль. Оптимальним є поетапне впровадження акторських практик у голосову підготовку з увагою до збереження вокальної здоровості [11].

Тому в процесі підготовки вокалістів варто звертати увагу на низку практик. По-перше, модульна інтеграція: у навчальних програмах профільних ВНЗ варто вводити спільні модулі «Спів як акторська дія» або «Акторська підготовка для співаків». По-друге, вдалі результати демонструє командне навчання (voice teacher + acting coach + movement specialist), яке забезпечує багатоперспективну підготовку студента. Практичні приклади доводять, як «командне викладання» допомагає акторам розкрити цілісність сценічного образу [6]. По-третє, практика на матеріалі репертуару: робота на конкретних аріях/піснях із поєднанням музичного аналізу й акторських вправ [7]. По-четверте, збереження вокальної техніки: усі акторські практики мають проходити під контролем вокального педагога, щоб уникнути надмірних акторських звичок [8].

Отже, інтерпретація вокального образу, як елемент акторської майстерності, є складним багаторівневим процесом, що поєднує музичний, акустичний, психологічний та сценічний виміри творчої діяльності виконавця. Вокальний образ формується не лише через технічні параметри голосу, а й через емоційну правду, тілесну виразність та внутрішню мотивацію.

Загалом інтерпретація вокального образу виступає ключовим чинником формування акторської майстерності вокаліста, адже саме вона забезпечує перехід від технічного виконання до художньо-

переконливого сценічного втілення. А акторська підготовка вокаліста забезпечує емоційну достовірність і переконливість вокального виконання, тоді як суто технічна вокальна майстерність без драматургічної основи залишається обмеженою. Такий підхід забезпечує автентичність сценічного переживання та сприяє формуванню гармонійного поєднання вокального, пластичного й драматичного начал.

Висновки. У сучасному мистецтві вокальне виконання виходить за межі суто музичного мистецтва, воно стає театралізованим актом, в якому співак виступає актором, здатним передати характер, емоцію, підтекст твору. Інтерпретація вокального образу – синтетичний процес, що поєднує вокальну техніку, психологічну дію та акторську присутність. Як синтез музичної техніки й акторської майстерності вона дає змогу створити на сцені психологічно правдивий і емоційно переконливий образ. Вокаліст як актор створює не лише звуковий, а й емоційно-психологічний простір персонажа, що забезпечує цілісність сценічного виступу. Акустичні параметри голосу (тембр, інтонація, динаміка тощо) виступають як носії емоційного сенсу й можуть бути системно модульовані в рамках акторського підходу. Концепції К. Станіславського, зокрема принцип психофізичної єдності, робота з мотивацією та «голос як дія», створюють методологічну основу для глибокої вокальної інтерпретації. Важливим компонентом є тілесна робота виконавця, зокрема за методикою Р. Лабана, що сприяє синхронізації руху, дихання і звуку, створюючи єдиний виразний жест. Тому наразі ефективна підготовка вокаліста потребує інтегрованої освітньої моделі, яка поєднує вокальну техніку, акторську дію, пластику та психологічну роботу. Зокрема, доцільним є впровадження інтегрованих навчальних модулів, а також командне викладання із залученням педагогів із вокалу, акторської майстерності та руху.

Подальші дослідження доцільно спрямувати на розвиток міждисциплінарних методик навчання вокалістів акторській виразності, а також на емпіричну перевірку навчальних програм для якісної міждисциплінарної підготовки вокалістів, зокрема у ЗВО України.

Список використаної літератури

1. Касьянова О. В. Особливості пластично-хореографічної підготовки співака-актора оперного жанру. *Київське музикознавство: культурологія і мистецтвознавство*. 2016. № 51. С. 52–62.
2. Колесник Є. Виховання співака-актора в контексті української оперної школи. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2022. № 2 (55). С. 111–124.
3. Колесник Є. В. Цілісність вокально-сценічного образу Катерини Ізмайлової в однойменній опері Дмитра Шостаковича. *Українське музикознавство*. 2020. № 46. Р. 7–17.
4. Паламаренко А. Н. Емоційно-сміслові акценти виразності сценічного мовлення в українській опері. *Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів сучасності: матеріали міжнар. наук.-практ. конф.*, Київ, 2–3 берез. 2020. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2020. С. 139–146.
5. Berry M., Lewin S., Brown S. Correlated expression of the body, face, and voice during character portrayal in actors. *Sci Rep*. 2022. № 12, 8253.
6. Calvano J. A. Carter R. K. Consciously building bridges: Team-teaching to merge and evolve actor training in voice and movement. *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*. 2022. Vol. 7, Is. 2. P. 163–185.
7. Dunbar Z. Stanislavski's system in musical theatre actor training: anomalies of acting song. *Stanislavski Studies*. 2016. № 4 (1). P. 63–74.
8. Fleming R., Weekly E. M., Carroll L. M. Vocal Pedagogues Training Dysphonic Voices: Treatment Seeking Approaches and Practices. *Journal of Voice*. 2024. May 4:S0892-1997 (24) 00081-X.
9. Gutekunst C., Gillett J. Voice Into Acting: Integrating voice and the Stanislavski approach. Bloomsbury Academic. 2021. 328 p.
10. Kafoa H. Finding the Lullaby of Broadway: What Sets Music Theatre Vocal Production Apart from Other Contemporary Commercial Music Styles? *Voice and Speech Review*. 2025. № 19:3. P. 320–339.
11. Livingstone S. R., Choi D. H., Russo F. A. The influence of vocal training and acting experience on measures of voice quality and emotional genuineness. *Front Psychol*. 2014. № 5. P. 156.
12. Nussbaum C. Schirmer A., Schweinberger S.R. Contributions of fundamental frequency and timbre to vocal emotion perception and their electrophysiological correlates. *Soc Cogn Affect Neurosci*. 2022. № 17 (12). P. 1145–1154.
13. Savvidou P. Expressive Performance: Laban Movement Analysis. *Teaching the Whole Musician: A Guide to Wellness in the Applied Studio*. online edn, Oxford Academic. 2021. P. 113–137.

References

1. Kasyanova O. V. Peculiarities of plastic and choreographic training of a singer-actor of the opera genre. *Kyiv Musicology: Cultural Studies and Art History*. 2016. 51. P. 52–62 [in Ukrainian].
2. Kolesnyk E. The education of a singer-actor in the context of the Ukrainian opera school. *Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*, 2022. 2 (55). P. 111–124 [in Ukrainian].
3. Kolesnyk E. V. The integrity of the vocal and stage image of Katerina Izmailova in the opera of the same name by Dmitri Shostakovich. *Ukrainian Musicology*. 2020. 46. P. 7–17 [in Ukrainian].
4. Palamarenko A. N. Emotional and semantic accents of expressiveness of stage speech in Ukrainian opera. In the book. *Current problems of musical theater in the context of socio-cultural challenges of our time: materials of the*

international scientific and practical conference Kyiv. March 2–3, Kyiv : National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky, 2020. P. 139–146 [in Ukrainian].

5. Berry M., Lewin S., Brown S. Correlated expression of the body, face, and voice during character portrayal in actors. *Sci Rep.* 2022. 12, 8253 [in English].

6. Calvano J. A. Carter R. K. Consciously building bridges: Team-teaching to merge and evolve actor training in voice and movement. *Journal of Interdisciplinary Voice Studies.* 2022. 7, 2. P. 163–185 [in English].

7. Dunbar Z. Stanislavski's system in musical theatre actor training: anomalies of acting song. *Stanislavski Studies.* 2016. 4 (1). P. 63–74 [in English].

8. Fleming R., Weekly E. M., Carroll L. M. Vocal Pedagogues Training Dysphonic Voices: Treatment Seeking Approaches and Practices. *Journal of Voice.* 2024. May 4: S0892-1997 (24) 00081-X [in English].

9. Gutekunst C., Gillett J. Voice Into Acting: Integrating voice and the Stanislavski approach. Bloomsbury Academic, 2021. 328 p. [in English].

10. Kafoa H. (2025) Finding the Lullaby of Broadway: What Sets Music Theatre Vocal Production Apart from Other Contemporary Commercial Music Styles? *Voice and Speech Review.* 2025. 19:3. P. 320–339 [in English].

11. Livingstone S. R., Choi D. H., Russo F. A. The influence of vocal training and acting experience on measures of voice quality and emotional genuineness. *Front Psychol.* 2014. 5, 156 [in English].

12. Nussbaum C., Schirmer A., Schweinberger S. R. (2022) Contributions of fundamental frequency and timbre to vocal emotion perception and their electrophysiological correlates. *Soc Cogn Affect Neurosci.* 2022. 17 (12). P. 1145–1154 [in English].

13. Savvidou P. Expressive Performance: Laban Movement Analysis. *Teaching the Whole Musician: A Guide to Wellness in the Applied Studio.* online edn, Oxford Academic, 2021. P. 113–137 [in English].

UDC 792.02:784

INTERPRETATION OF VOCAL IMAGE AS AN ELEMENT OF ACTING SKILL : TO THE QUESTION

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 purpose of the article is to investigate the interpretation of vocal image as a component of the performer's acting skills, with an emphasis on the concepts of «vocal image» and «actor's interpretation».

The research methodology is based on a review and synthesis of modern scientific publications and pedagogical materials related to vocal expression, acting training and bodily expression in performance. An interdisciplinary approach was used: musicological analysis of vocal-acoustic parameters, a review of acting systems (K. Stanislavsky, actor-oriented approaches to singing), research on the connection between movement and voice (Laban movement analysis), as well as empirical articles on neuro- and psycholinguistics that study the perception of emotions in the voice.

Scientific novelty. For the first time, the interpretation of vocal image as a psychophysical process that integrates vocal technique, acting action and bodily expressiveness in the formation of a holistic stage character has been systematically substantiated.

Practical significance. The results of the study can be used in teaching acting and vocals, in developing integrated curricula for training actor-vocalists, and in improving stage training methods.

Key words: vocal image, acting, interpretation, psychophysics, interdisciplinary training.

Стаття надійшла до редакції 22.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.05.2025
Прийнято до друку 27.10.2025

УДК 373.016:796.093- 024.512]:796.417.012.432

**ПОВІТРЯНА АКРОБАТИКА ТА ПІЛОННИЙ СПОРТ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА
ТА СПОРТИВНОЇ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ ТА СВІТІ**

Тамара ДРАЧ – здобувачка освітньо-наукового ступеня кафедри теорії та методики фізичної культури,
Львівський державний університет фізичної культури ім. І. Боберського,
тренер-хореограф Школи танцю та повітряної акробатики «Шоколад», Львів
<https://orcid.org/0000-0002-7657-7004>
drach.tamara@gmail.com

Розглянуто феномен повітряної акробатики та пілонного спорту як новітніх форм синтезу мистецтва, спорту та сценічної дії. Проаналізовано процес становлення цих напрямів у світі та Україні, зокрема їх інтеграцію в циркове мистецтво, фітнес-індустрію та систему спортивних змагань. Висвітлено діяльність міжнародних організацій POSA та IPSF, що регулюють розвиток і стандарти змагань, а також художні аспекти постановок, у яких поєднуються технічна майстерність і естетична виразність. Розглянуто мистецтвознавчі аспекти створення сценічного образу в повітряній акробатиці та пілонному спорті як синтетичних видах мистецтва, що поєднують технічну майстерність, пластику руху та естетичну виразність. Виявлено вплив хореографії, костюму, музичного супроводу, колористики, міміки та драматургії руху на формування цілісного художнього образу. Особливу увагу приділено гендерній специфіці образів, символіці тілесності й виховному потенціалу сценічних постановок. Наведено приклади з фестивалів «Five Stars» та Школи танцю й повітряної акробатики «Шоколад», які демонструють гармонійне поєднання технічної майстерності та емоційно-образного наповнення.

Ключові слова: повітряна акробатика, пілонний спорт, сценічний образ, хореографія, пластика, міжнародні змагання, техніко-естетичні види спорту.

Постановка проблеми. Сучасні види сценічного спорту – повітряна акробатика та пілонний спорт – утвердилися не лише як технічно складні дисципліни, але й повноцінні художні практики, що синтезують елементи циркового, хореографічного й театрального мистецтва. У них тіло виступає головним художнім інструментом, здатним передавати гаму почуттів, ідей і символів.

У зв'язку з цим створення сценічного образу стає не лише етапом підготовки до виступу, а центральною складовою художнього процесу, що визначає характер пластики, вибір музики, костюму, гриму, світлового рішення та драматургії номеру.

Актуальність теми зумовлена потребою в осмисленні образотворчих засад цих дисциплін у мистецтвознавчому контексті, що дозволяє розкрити їх естетичну природу та виховний потенціал.

Аналіз попередніх досліджень. Проблематика сценічного образу розглядалася у працях І. Собко (2022), Г. Олійник (2017), І. Kartali (2018), автори яких досліджували методику підготовки виступів у пілонному спорті. Технічні аспекти акробатики аналізували С. Сантос (2013), А. Невелика, О. Сутула (2022). Проте в цих працях художній образ розглядається переважно як допоміжний компонент змагального номеру, без розкриття його естетичної семантики.

У той час як науковці Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв (Шариков Д.І., Кашеварова В.О., Дахновська А.С. та ін., 2021) підкреслюють значення художнього мислення виконавця, що перетворює спортивну вправу на мистецький акт. Саме цей підхід визначає актуальність подальшого вивчення теми.

Метою дослідження постало питання виявити особливості створення художнього образу в повітряній акробатиці та пілонному спорті, розкрити механізми його формування засобами пластики, костюму, музики й сценічної драматургії.

Завдання: проаналізувати елементи художнього образу як системи знаків і символів; простежити взаємозв'язок технічної та емоційно-образної складової; вивчити практику створення образів у виступах Школи «Шоколад» і на фестивалі «Five Stars»; визначити виховний потенціал образу в дитячих постановках.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасна культура характеризується активним розвитком форм синтезу мистецтва і спорту, у яких тілесна виразність поєднується з естетичною побудовою сценічного образу. До таких форм належать повітряна акробатика та пілонний спорт – напрями, що поєднують акробатичну, хореографічну та театральну складові. Вони виникли на основі традицій циркового мистецтва, але згодом трансформувалися у самостійні жанри, що мають як спортивний, так і мистецький статус.

Починаючи з початку ХХІ століття, повітряна акробатика й танець на пілоні активно розвиваються у світовій фітнес-індустрії, отримуючи визнання як види спорту міжнародного рівня.

Водночас, у сценічному просторі вони стають потужним засобом художнього самовираження, розкриваючи нові можливості пластичної драматургії [1; 25].

Пілонний спорт, як організований художній напрям, сформувався на початку 2000-х років. Спочатку пілон сприймався виключно як елемент розважального танцю або фітнес-практики. Проте вже у 2006 році Кеті Коутс та Тім Траутман започаткували ідею створення Міжнародної федерації пілонного спорту (International Pole Sport Federation, IPSF). Метою організації було стандартизувати критерії змагань, розробити систему суддівства та підготувати пілон до визнання олімпійським видом спорту [12].

Перший чемпіонат світу відбувся у 2012 році, коли у змаганнях взяли участь 43 спортсмени з 14 країн. Відтоді кількість учасників невпинно зростала: у 2017 році на світовому рівні вже змагалися понад 200 спортсменів із 36 держав. IPSF поступово досягла офіційного визнання у спортивному світі, адаптуючи свої стандарти до вимог GAISF та МОК [12].

Паралельно з розвитком пілонного спорту активно розвивається повітряна акробатика, що включає виступи на полотнах, кільцях, ремнях та інших снарядах. Міжнародна організація POSA (Pole Sport and Arts World Federation) координує проведення чемпіонатів із цих напрямів, поєднуючи спортивну та мистецьку компоненти. Таким чином, у світовій практиці формується подвійна природа цих дисциплін – як спорту високих досягнень і як сценічного мистецтва [12].

В Україні повітряна акробатика та пілонний спорт активно розвиваються як у великих містах, так і регіональних центрах. Львів, Київ, Одеса, Харків, Дніпро, Хмельницький, Рівне, Ужгород – лише частина географії українських змагань, що відбуваються протягом року [14].

В українському культурному контексті пілонний спорт – відносно нове явище, історія якого налічує лише кілька десятиліть, проте його розвиток демонструє активну динаміку. Від фітнес-занять і перших аматорських студій до професійних чемпіонатів, міжнародних фестивалів і мистецьких проєктів – цей шлях засвідчує становлення цілого руху, що об'єднує фізичну силу, жіночність, емоційність і художність [14].

Становлення пілонного спорту в Україні припадає на початок 2000-х років, коли цей напрям лише почав проникати з Європи та США як фітнес-дисципліна, орієнтована переважно на жінок. Лише згодом до занять долучилися й чоловіки, що сприяло розширенню меж розуміння цього виду спорту як універсального.

Перші спеціалізовані студії з'явилися у 2010 році – саме тоді у Києві відкрилася перша школа танцю на пілоні, що започаткувала професійну традицію тренерської діяльності в Україні. У подальшому осередки пілонного спорту почали виникати в Харкові, Одесі, Львові, Дніпрі. Однією з ключових фігур стала Наталія Татаринцева – чотириразова чемпіонка світу з поул денсу, яка заснувала власну школу та сприяла популяризації дисципліни серед широкої аудиторії [11].

Уже у 2010-х роках пілонний спорт почав перетворюватися з фітнес-напрямку на естетичне та змагальне мистецтво руху, де оцінювалися не лише технічні навички, а й художня виразність, пластика, синхронізація руху з музикою.

Західноукраїнський регіон, зокрема Львів, став одним із найпотужніших центрів розвитку пілонного спорту та повітряної акробатики. У 2009 році Оксана Карамеліна (Попик) заснувала мережу студій Caramel Pole Dance та створила Львівську федерацію танцю та фітнесу на пілоні (ФТФП). Вона стала ініціаторкою руху Pole Dance у Львові та підготувала понад 30 сертифікованих інструкторів – переможців і призерів всеукраїнських змагань [14].

Розвиток львівської школи мав системний характер: відкривалися студії при фітнес-центрах («Ківі Фітнес»), на Півдні країни – у школах на кшталт «Миндаль» (Одеса). Ці заклади стали не лише спортивними центрами, але й культурними просторами, де формувалася естетика українського пілонного спорту.

У 2017 році на спортивно-мистецьку арену Львова вийшла студія HardKim, заснована Юлією Hard (Бородій) та Катериною Kim (Присяжною). Вже протягом першого року вихованці студії здобули перемоги на всеукраїнських чемпіонатах.

Важливим осередком стала Школа повітряної акробатики «Шоколад», заснована Наталією Гранат у 2013 році. Спочатку вона спеціалізувалася на pole dance та exotic pole, однак із 2018 року розширила напрями, додавши повітряну акробатику на полотнах, кільці та гамаку. Студія стала платформою для формування нової генерації тренерів та артистів [14].

Мистецький розвиток напрямку неможливий без постатей, які стали його рушіями.

Наталія Гранат – не лише тренер, а й організаторка численних чемпіонатів та фестивалів, серед яких Fusion Air Cup та Five Stars. Її діяльність сприяла об'єднанню українських шкіл повітряної акробатики та поул денсу у професійне співтовариство.

Вікторія Угринович – приклад поєднання циркової, спортивної та педагогічної діяльності; її творчість демонструє художнє осмислення тілесності та акробатики як форми пластичного мистецтва.

Ірина Бублик – майстер спорту з легкої атлетики, тренер зі стажем понад 15 років, одна з

найстарших і найвпливовіших наставниць українського поул денсу.

Ольга Магера, Яна Жеребецька, Олексій Смуток, Олександра Грошева, Уляна Шнир – представники нового покоління тренерів, які поєднують педагогічний, виконавський і художній підхід. Їхні учні – призери всеукраїнських та міжнародних змагань [11].

Заснована Наталією Гранат і Русланою Тритяк Всеукраїнська федерація повітряної акробатики та пілонного спорту стала організаційним центром галузі. Федерація координує діяльність клубів, проводить сертифікацію тренерів, а також сприяє розвитку категорій *Pole Sport*, *Artistic Pole*, *Ultra Pole* та *Para Pole* – інклюзивного напрямку для спортсменів з інвалідністю.

Поул денс як явище в українському мистецькому полі трансформувався від фітнес-дисципліни до форми сценічного мистецтва, у якому важливими є не лише технічна досконалість, а й драматургія руху, емоційна напруга, композиційна логіка.

Пластика тіла стає засобом художньої комунікації: вона розповідає історію, створює образ, передає внутрішній стан виконавця. Такий синтез фізичного й духовного наближає поул денс до театризованих форм – сучасного танцю, циркового шоу, перформансу [7; 26].

Особливість української школи полягає у поєднанні емоційної відкритості, драматичної глибини та технічного вдосконалення. Це робить її вагомим частиною європейського мистецького простору, а проведення регулярних чемпіонатів (зокрема у Львові) – сприяє професіоналізації галузі.

Особливою популярністю користується турнір *Fusion Air Cup*, який проходить у Львові тричі на рік. Учасники змагаються у виконанні номерів на різних снарядах: повітряних полотнах, кільцях, пілоні, ремнях тощо. Змагання мають чітку градацію за рівнями (дебют, старт, аматор, напівпрофесіонал, професіонал, еліт) і віковими категоріями – від дітей трьох років до дорослих спортсменів.

Критерії оцінювання включають технічну майстерність, правильність виконання елементів, хореографічну побудову, естетику руху, створення сценічного образу та артистизм. Високий рівень естетичного оформлення номеру є необхідною умовою для досягнення успіху, адже навіть за відсутності конкурентів у категорії спортсмен має набрати мінімальну кількість балів, щоб отримати призове місце [13].

Виступ у повітряній акробатиці або на пілоні – не лише демонстрація фізичних можливостей, а й акт художнього самовираження. Особливо яскраво це проявляється у категорії *art*, де акцент робиться на образності, драматургії руху, поєднанні пластики, музики та світлового дизайну [13].

Зразковим прикладом інтеграції повітряної акробатики у театральну дію стала львівська циркова постановка «Мавка», заснована на мотиві однойменної п'єси Лесі Українки. Вистава об'єднала елементи повітряної акробатики, танцю і драми, створивши цілісний синтетичний художній продукт. Подібні практики свідчать про тенденцію розширення художнього потенціалу акробатичних дисциплін у площині сценічного мистецтва.

У світовій культурі аналогічні процеси спостерігаються у творчості *Cirque du Soleil*, де повітряна акробатика є ключовим елементом художнього образу. Китайський цирк, у свою чергу, інтегрує танець на пілоні у традиційні циркові жанри, демонструючи унікальне поєднання технічної майстерності та культурної символіки [15].

Повітряна акробатика й пілонний спорт вирізняються двоплановою природою: поєднанням фізичної сили й поетичної легкості, небезпеки й краси. Саме це створює підґрунтя для формування складних художніх образів – від романтичних і казкових до драматичних і філософських.

Рух у цих видах спорту має пластичну семантику: кожна траєкторія, жест, зміна ваги тіла набувають символічного змісту. Так, у повітряному полотні «падіння» може символізувати втрату, а «зліт» – духовне очищення чи свободу. У пілонному спорті спіральні рухи тіла довкола снаряда створюють візуальну метафору єдності сили й грації [15].

Чоловічі постановки здебільшого будуються на темах мужності, боротьби, сили духу. Образи «Козака», «Супермена», «Людини-павука» розкривають архетип героя – захисника, що долає простір і тяжіння. У пластиці таких номерів переважають вертикальні рухи, акценти на стабільності корпусу, різкі зупинки – вони втілюють енергію контролю та вольової дії.

Жіночі образи, навпаки, акцентують емоційність, плавність, гнучкість, зокрема у постановках «Попелюшка», «Меліфісента», «Ангел». Їм притаманні хвильові рухи, робота з простором через лінію кола, що символізує безкінечність і гармонію.

Таким чином, гендерна специфіка не обмежується костюмом чи музикою, а проявляється у самій пластиці руху, у його ритмі, динаміці, енергетиці.

Костюм у повітряній акробатиці – не лише декоративний елемент, а носій смислу. Він формує силует, підкреслює лінії тіла, допомагає глядачу вловити драматургічні акценти. У чоловічих образах переважають контрастні кольори – червоний, чорний, синій, що підкреслюють силу й рішучість. У жіночих – пастельні відтінки, блиск, світлі тони, які асоціюються з ніжністю, повітрям, світлом. Для дитячих номерів часто

використовують яскраву палітру, що сприяє ідентифікації з персонажами мультфільмів і казок.

У роботі з полотнами колір костюму часто узгоджується з кольором снаряду, створюючи єдиний візуальний простір, де тіло й тканина утворюють абстрактну композицію у повітрі.

Музичний супровід визначає емоційний ритм і архітектоніку номеру. Підбір музики здійснюється не лише за ритмом, але й за характером звучання, що має відповідати внутрішньому стану образу.

Драматургія номеру у пілонному спорті та повітряній акробатиці розгортається як пластичний наратив – від зав'язки (вступного виходу) до кульмінації (найскладніших елементів) і розв'язки (повернення до землі або символічного спокою).

Наприклад, у номері «Назад у майбутнє» (виконання М. Панасюк, Школа «Шоколад») через зміну ритму, освітлення й пластики розкрито трансформацію особистості – від дитячої наївності до дорослого конфлікту й повернення до гармонії (Рис. 1).

Дитячі виступи мають яскраво виражену виховну функцію. Через образи тварин, ангелів, казкових персонажів діти вчаться розпізнавати емоції, формують естетичний смак і здатність до емпатії.

Так, у номері «Журавель» (Злата Яриченко) пластику польоту використано як метафору дружби та втрати. Контраст чорного і білого костюму посилює драматизм, а червоний дзьоб стає емоційним акцентом.

У номері «Гімн кохання» (Федорчук Лілея) поєднання білого кольору, повітряного полотна й світлового оформлення створює образ духовного піднесення, символізуючи чистоту дитячої душі.

У постановці «Грінч» (Школа «Шоколад») художній образ має комічно-драматичну природу: через гротеск і рухову динаміку передається мораль про доброту та прийняття.

Повітряна акробатика та пілонний спорт є яскравими прикладами техніко-естетичних видів спорту, де результат оцінюється не лише за об'єктивними технічними показниками, але й за художньою виразністю виконання.

Така двоєдність – спорт і мистецтво – формує новий тип сценічного виконавця: спортсмена-артиста, який має володіти як тілом, так і емоційною пластикою, здатністю передати ідею через рух.

Змагання на міжнародному рівні, зокрема ті, що проводяться під егідою POSA та IPSF, демонструють глобальний тренд інтеграції мистецтва у спортивне середовище. Цей процес поступово змінює уявлення про спорт як про виключно фізичну дисципліну, відкриваючи нові можливості для естетизації людського руху [12].

Висновки. Повітряна акробатика та пілонний спорт – це явища на межі між спортом і мистецтвом, що репрезентують сучасну тенденцію до синтезу тілесності, естетики та технічної майстерності. В Україні ці напрями не лише розвиваються як спортивні дисципліни, але й інтегруються у театральне та циркове мистецтво, формуючи унікальний пласт сучасної сценічної культури. Створення сценічного образу в повітряній акробатиці та пілонному спорті є процесом синтетичної художньої творчості, де техніка виступає лише інструментом для реалізації естетичної ідеї. Образ формується завдяки взаємодії руху, костюму, музики, освітлення та акторської виразності. Успіх виступу визначається цілісністю художнього задуму, здатністю виконавця перевтілитися в персонажа та викликати емоційний відгук у глядача. Подальші дослідження у галузі мистецтвознавства можуть бути спрямовані на аналіз художньої драматургії акробатичного номеру, естетики руху в контексті тілесної поетики та формування нового типу сценічного артиста – артиста-спортсмена; розробку методики підготовки артистів до роботи з образом (психологічна, пластична, акторська підготовка); аналіз колористичних і сценографічних рішень; інтеграцію принципів театру та сучасного танцю у тренувальний процес. Такий підхід сприятиме формуванню нової культури виконання, де спорт стає повноцінним мистецтвом руху. Проведений мистецтвознавчий аналіз засвідчує, що поул денс та повітряна акробатика в Україні є молодими, але стрімко прогресуючими напрямками, які інтегруються у культурно-мистецький простір.

Починаючи з 2010 року, поул денс набув системного розвитку завдяки діяльності ентузіастів і тренерів нового покоління. У 2017 році спостерігається активізація процесів у сфері повітряної акробатики, створення студій, федерацій і регулярних чемпіонатів. Ключовими постатями, які визначили становлення галузі, є Оксана Попик (Карамеліна), Наталія Татаринцева, Наталія Гранат, Уляна Шнир, Вікторія Угринович та ін. Їхній внесок полягає не лише у тренерській діяльності, а й у формуванні естетичної школи українського поул денсу – синтезу акробатики, танцю, театру і спорту. Сучасний український поул денс – це новий тип сценічного мистецтва, що базується на поєднанні сили, гнучкості, пластики та художнього образу. Він стає складовою сучасної культури, репрезентуючи Україну на міжнародній арені як країну, здатну продукувати інноваційні форми мистецького руху.

Список використаної літератури

1. Гур'єва О. Н. Витоки виникнення основних жанрів циркового мистецтва. Маріуполь, 2009. 125 с.
2. Невелика А., Сутула О. Історія виникнення повітряної акробатики, як виду спорту. *Фізична реабілітація*

та рекреаційно-оздоровчі технології, 2022. № 7 (1). С. 38-40.

3. Сосіна В. Ю. Хореографія в спорті: навч. посіб. Київ : Олімпійська літ., 2021. 276 с.
4. Тодорова В. Г. Хореографічна підготовка в техніко-естетичних видах спорту: монографія. Львів : ЛДУФК, 2018. 252 с.
5. Agans J. P., Davis J. L., Vazou S. & Jarus T. Self-determination through circus art: the study of youth development in the context of new activities. *Youth Dev.*, 2019. № 14 (3). P. 110-129.
6. Dale J. P. The future of pole dance. *Australasian Journal of Popular Culture*, 2013. № 2 (3). P. 381-396.
7. Kartali I. Pole dance fitness. 1st edition. Meyer & Meyer Media, 2018. 416 p.
8. Kozina Z. H., Shepelenko T. V., Sobko I., et al. Factor structure of the integral readiness of aerobics athletes (women). *Journal of Physical Education and Sport*, 2017. 5, 227. P. 2188-2196.
9. Saldana C. G. O, Gavira J. F., Oliver A. J. S. Evaluation of motivational factors in the practice of pole sport: preliminary validation. *Revista de psicologia del deporte*, 2017. 26. P. 62-67.
10. Santos S. Simply Circus. Introduction to Rigging Lyras and Trapeze Bars. Simply Circus : Inc.; 2013. 218 p.
11. Sobko I. M., Velieva A. R., Sobko Y. O., Slastina O. O. Factors of special physical fitness of athletes involved in Pole Sports. *Health, Sport, Rehabilitation*. 2022. № 8 (4). P. 42-53.
12. POSA Pole sports and art federation [Internet]. 2024 [cited 2024 May 21]. Available from: <https://www.posaworld.org/documents/>
13. Pole UNIVERSE 2021 [Internet]. 2021 [cited 2024 May 21]. Available from: <http://www.royalpoledance.com/pu.html>
14. Ukrainian Pole sport and Aerial acrobatics Federation [Internet]. 2024 [cited 2024 May 21]. Available from: <https://www.polesportua.org/sport-na-piloni>.
15. Pony Poison. Simply Circus. Aerial silk. [Internet]. 2024 [cited 2024 May 21]. Available from: <http://www.simplycircus.com.au/face-painting--balloons.html>.

References

1. Gur'eva O. N. Vytoky vynyknennia osnovnykh zhanriv tsyrkovoho mystetstva [Origins of the main genres of circus art]. Mariupol, 2009. 125 p. (In Ukrainian).
2. Nevelka A., Sutula O. Istoriia vynyknennia povitrianoi akrobatyky, yak vydu sportu. [History of the emergence of aerial acrobatics as a sport]. *Physical Rehabilitation and Recreational and Health Technologies*. 2022. No. 7 (1). P. 38-40 (In Ukrainian).
3. Sosina V. Khoreohrafiia v sporti. [Choreography in sports]: a textbook. Kyiv : Olympic literature. 2021. 276 p. (In Ukrainian).
4. Todorova V. G. Khoreohrafichna pidhotovka v tekhniko-estetychnykh vydakh sportu. [Choreographic training in technical and aesthetic sports]: monograph. Lviv : LDUFK, 2018. 252 p. (In Ukrainian).
5. Agans J. P., Davis J. L., Vazou S. & Jarus T. Self-determination through circus art: the 6. study of youth development in the context of new activities. *J Youth Dev*. 2019. № 14 (3). P.110-129 (In English).
6. Dale J. P. The future of pole dance. *Australasian Journal of Popular Culture*, 2013. №2 (3). P. 381-396 (In English).
7. Kartali I. Pole dance fitness. 1st edition. Meyer & Meyer Media, 2018. 416 p. (In English).
8. Kozina Z. H., Shepelenko T. V., Sobko I., et al. (2017) Factor structure of the integral readiness of aerobics athletes (women). *Journal of Physical Education and Sport*, 2017. 5, 227. P. 2188-2196 (In English).
9. Saldana C. G. O, Gavira J. F., Oliver A. J. S. Evaluation of motivational factors in the practice of pole sport: preliminary validation. *Revista de psicologia del deporte*, 2017. 26: 62-67 (In English).
10. Santos S. Simply Circus. Introduction to Rigging Lyras and Trapeze Bars. Simply Circus 2013: Inc. 218 p. (In English).
11. Sobko I. M., Velieva A. R., Sobko Y. O., Slastina O. O. Factors of special physical fitness of athletes involved in Pole Sports. *Health, Sport, Rehabilitation*. 2022. № 8 (4). P. 42-53 (In English).
12. POSA Pole sports and art federation [Internet]. 2024 [cited 2024 May 21]. Available from: <https://www.posaworld.org/documents/>
13. Pole UNIVERSE 2021 [Internet]. 2021 [cited 2024 May 21]. Available from: <http://www.royalpoledance.com/pu.html>.
14. Ukrainian Pole sport and Aerial acrobatics Federation [Internet]. 2024 [cited 2024 May 21]. Available from: <https://www.polesportua.org/sport-na-piloni>.
15. Pony Poison. Simply Circus. Aerial silk. [Internet]. 2024 [cited 2024 May 21]. Available from: <http://www.simplycircus.com.au/face-painting--balloons.html>.

UDC 373.016:796.093- 024.512]:796.417.012.432

AERIAL ACROBATICS AND POLE SPORTS IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART AND SPORTS CULTURE IN UKRAINE AND THE WORLD

Drach Tamara – Postgraduate student of Lviv State University of Physical Culture named after Ivan Bobersky,
Department of Theory and Methods of Physical Culture, Coach-choreographer of the School of Dance
and Aerial Acrobatics Chocolate

The article examines the phenomenon of aerial acrobatics and pole sports as the latest forms of synthesis between art, sport, and stage performance. It analyzes the development of these disciplines around the world and in Ukraine, particularly their integration into circus arts, the fitness industry, and the sports competition system. It highlights the

activities of the international organizations POSA and IPSF, which regulate the development and standards of competitions, and analyzes the artistic aspects of performances that combine technical skill and aesthetic expressiveness.

The article explores relevant aspects of creating a stage image in aerial acrobatics and pole sport, which play an important role alongside the technical training of performers. The author emphasizes a comprehensive approach to performance preparation, which includes choreography, movement plasticity, costume design, hairstyle, music selection, and the alignment of the chosen image with the athlete's individual characteristics (age, gender, and level of physical readiness).

Special attention is given to gender differentiation in creating performance characters. In particular, the article discusses the development of male characters that emphasize the strength, masculinity, and charisma of performers, taking into account their anatomical capabilities and technical skillsets. For boys, characters from cartoons and movies (such as Superman, Spider-Man, or Cossack figures) are selected, as they are relatable and appealing to young athletes. Meanwhile, for girls, both classic images (like ballerinas, Cinderella, angels) and more complex, dramatic roles (such as Maleficent or Wednesday Addams) are used-roles that require a deeper understanding of character and performance skills.

The article highlights the educational function of a stage image: by selecting appropriate roles and emotionally rich performances, children develop aesthetic perception, self-expression skills, empathy, and a sense of responsibility. The author presents examples from actual performances at the *Five Stars* festival in Lviv and from reporting concerts of the «Shokolad» School of Dance and Aerial Acrobatics, which illustrate the diversity of creative approaches in staging performances.

Both individual and group routines using pole and aerial silk apparatuses are analyzed. Among the most notable are *The Grinch*, *Hymn of Love*, *Back to the Future*, *The Crane*, and others. Each serves as an example of a successful combination of acrobatic elements, dramaturgy, and artistic expression. The article concludes that the success of a performance depends not only on the athlete's technical level but also on the coherence of the character image, its emotional depth, and the ability to convey meaning to the audience.

Key words: aerial acrobatics, pole sports, stage image, choreography, plastic arts, international competitions, technical and aesthetic sports.



Рисунок 1 Панасюк Мар'яна у номері «Назад у майбутнє»



Рисунок 2 Яриченко Злата у номері «Журавель»

Стаття надійшла до редакції 22.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.05.2025
Прийнято до друку 17.10.2025

УДК 394.3:793.31 (7/8)«...»

ГЕНЕЗА КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК АМЕРИКИ: ЕВОЛЮЦІЯ ТАНЦЮ ВІД ПЕРВІСНИХ РИТУАЛІВ ДО ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКОЇ БАЛЬНОЇ ПРОГРАМИ

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

Досліджується генеза танцювальних практик на американському континенті, відстежується шлях від первісних ритуалів корінних народів до формування та розвитку латиноамериканської бальної програми. Проаналізовано ключові етапи еволюції танцювальних практик, такі як доколумбова епоха з її сакральними танцями, період європейської колонізації та африканського рабства, що зумовили культурний синтез та креолізацію, а також подальшу трансформацію народних стилів у стандартизовані бальні форми. Стаття розкриває соціокультурне значення танцю як відображення ідентичності, засобу комунікації та соціальної взаємодії в динамічному культурному ландшафті Америки. *Мета* дослідження – простежити еволюційний шлях танцювальних практик на американському континенті, починаючи від їхніх первісних ритуальних форм і закінчуючи становленням та розвитком латиноамериканської бальної програми, виявляючи ключові етапи, культурні впливи та соціокультурні трансформації, що сформували ці явища. У дослідженні застосовано комплексний підхід, що поєднує різні наукові *методи*: історико-хронологічний метод, для відстеження етапів розвитку танцювальних практик у їхній часовій послідовності від первісності до сучасності; культурологічний аналіз, для інтерпретації танцю як культурного феномена, що відображає світогляд, цінності та соціальні структури суспільства; порівняльно-типологічний метод, для зіставлення танцювальних форм різних регіонів та історичних періодів, виявлення спільних рис та унікальних особливостей; етнографічний метод, для використання даних про традиційні танці корінних народів та афро-американських спільнот, що збереглися до наших днів, як джерела для реконструкції минулих практик; мистецтвознавчий аналіз, для вивчення специфічних рухів, ритмів, композицій та естетичних принципів різних танцювальних стилів; методи синтезу та узагальнення.

Висновки. Дослідження генези культурних практик Америки крізь призму еволюції танцю засвідчує, що цей вид мистецтва є кондесованим відображенням історичних процесів континенту. Танець пройшов шлях від сакральних практик корінних народів, які використовували його як засіб зв'язку з космосом, політичного опору та передачі знань, до глобально стандартизованої спортивної дисципліни. Ключовим моментом стала ера колонізації та трансатлантичної торгівлі. У цьому «горнилі» відбулося унікальне злиття європейської формалізованості, африканської ритмічної енергії та індіанських духовних традицій. Такі танці як танго, самба та румба, зародилися серед маргіналізованих груп як життєствердний механізм збереження ідентичності та невербального спілкування. Наступний етап, очолюваний міжнародними організаціями (WDSF, WDC), перетворив ці вільні, імпровізаційні форми на технічно складну, кодифіковану бальну програму. Це забезпечило танцю глобальну популярність та визнання на рівні спорту. У процесі цієї еволюції відбулася значна аксіологічна трансформація: танець, що був засобом соціальної єдності та релігійного досвіду, став об'єктом конкуренції та комерціалізації.

Сьогодні латиноамериканська бальна програма є не лише набором рухів, а живим документом багатозорового культурного синтезу, що об'єднав духовність індіанців, вітальну силу африканських спільнот та європейську структуру. Таким чином, танець в Америці продовжує виконувати свою історичну роль – бути динамічним дзеркалом суспільства, відображаючи його складність, багатогранність та невинну взаємодію культур.

Ключові слова: культура Америки, первісні ритуали, танець, колонізація, глобалізація, мультикультурність, бальна хореографія, стандартизація.

Постановка проблеми. Танець є однією з найдавніших та найуніверсальніших форм людського самовираження, що відображає соціальні, релігійні та естетичні аспекти культури. На американському континенті еволюція танцю пройшла надзвичайний шлях – від сакральних, глибоко вкорінених у первісних віруваннях ритуалів до динамічних, соціальних та естетизованих форм, що лягли в основу сучасної латиноамериканської бальної програми. Вивчення еволюції танцювального мистецтва в Америці дозволить зрозуміти як формувалися культурні ідентичності корінних народів, африканських діаспор та європейських переселенців, і як ці ідентичності перепліталися, створюючи унікальну американську (і особливо латиноамериканську) культурну спадщину. Це особливо актуально в умовах глобалізації, коли ідентичності стають більш флюїдними, і важливо пам'ятати про їхні витоки. І оскільки американський континент став унікальним «плавильним котлом» культур, то дослідження танцю дозволяє наочно простежити, як відбувалися процеси культурного обміну, адаптації та гібридизації – від зіткнення первісних ритуалів з європейськими традиціями до синкретизму з африканськими елементами. Розуміння цих механізмів є цінним для аналізу сучасних процесів міжкультурної взаємодії в усьому світі. У цьому контексті варто наголосити, що для багатьох корінних народів та афро-американських спільнот танець досі зберігає своє ритуальне та соціальне значення. Дослідження генези танцювального мистецтва

допоможе краще зрозуміти витoki цих сучасних практик, сприятиме збереженню нематеріальної культурної спадщини та може бути корисним для культурного відродження.

Своєю чергою, для танцюристів, хореографів, викладачів та дослідників танцю розуміння історичного розвитку та культурних коренів латиноамериканської бальної програми збагачує їхнє виконання, викладання та інтерпретацію. Це дозволяє глибше зануритися в естетику та сенси кожного танцю.

Латиноамериканські танці сьогодні є надзвичайно популярними у всьому світі, виступаючи як форма дозвілля, спорт та мистецтво. Розуміння їхньої складної генези додає глибини до їхнього сприйняття, виводячи їх за межі простої розваги і підкреслюючи їхнє глибоке культурне коріння.

Таким чином, дослідження є актуальним не лише з академічної точки зору, а й має значне соціокультурне та практичне значення, сприяючи глибшому розумінню багатогранної культурної спадщини Америки та універсальної ролі танцю в житті людства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження еволюції латиноамериканських танців є надзвичайно широкою та багатогранною темою, що вимагає залучення знань із культурології, історії, антропології, музикознавства, хореографії та соціології. Існує багато ґрунтовних праць, які зосереджуються на різних аспектах цієї еволюції. Оскільки тема охоплює величезний часовий проміжок та географічний простір, конкретні дослідники часто спеціалізуються на певних періодах, регіонах або типах танців. Природньо, що окреслена проблема більшою мірою досліджена іноземними науковцями, для яких культура Латинської Америки є безпосереднім об'єктом вивчення. Своєрідним вступом до історії латиноамериканських танців є робота Джона Ч. Частина (John Charles Chasteen) «National Rhythms, African Roots: The Deep History of Latin American Popular Dance» [14], у якій автор досліджує африканські впливи, карнавали й зародження форм близького контакту (прародичі сальси/самби/танго). Науковці Лінн Ф. Гарафола (Lynn F. Garafola) [17] та Ненсі Ван Норман Бер (Nancy Van Norman Baer) [27] більше спеціалізуються на історії танцю і балеті, але їхні антології та збірки статей часто містять розділи, присвячені розвитку народних та соціальних танців у різних регіонах, включаючи Латинську Америку («The Oxford Handbook of Dance and Theater») [27].

Роботи Фернандо Ортіс (Fernando Ortiz) [24] з етномузикології та афро-кубинської культури є фундаментальними для розуміння витоків кубинських танців, таких як румба та мамбо. Його концепція «транскультурації» є ключовою для розуміння культурного синтезу. У праці «Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar» дослідник дає глибокий аналіз культурних процесів, що формували кубинську ідентичність, включаючи музику та танець [24]. Один із провідних етномузикологів, що спеціалізувався на музиці та танцях Латинської Америки – Жерар Беаг (Gerard Béhague) [13]. Його наукові розвідки розкривають африканські витoki бразильської самби, афро-кубинських ритмів та їх вплив на нові танцювальні форми [13]. Івонн Деніел (Yvonne Daniel) – дослідниця афро-кубинських танців. Її роботи детально аналізують румбу, її ритуальні корені та еволюцію, соціальні функції та культурний контекст [29].

Авторитетними дослідниками історії танго є Саймон Колльєр (Simon Collier), автор «The Life, Music, and Times of Carlos Gardel» [15] та Марта Савільяно (Marta Savigliano), авторка книги «Tango and the Political Economy of Passion» [26]. Науковці аналізують танго з постколоніальної перспективи, визначаючи його як культурний продукт та інструмент соціального контролю.

Вивчення латиноамериканських танців в Україні не є надто поширеним напрямом досліджень у академічному середовищі. Однак, деякі українські культурологи, етнографи, музикознавці та хореографи проявляли інтерес до цієї теми: Сизоненко В. простежила історичний розвиток бальних танців Латинської Америки [10], Павлюк Т. визначила закономірності становлення бальної хореографії у країнах Південної Америки кінця XVII – початку XXI століття [7], Пінчук О. та Бондарев П. С. проаналізували особливості втілення взаємодії партнерів у латиноамериканських танцях [8], а Яценко О. дослідила самотність хореографічної культури країн Латинської Америки (Колумбії та Венесуелли) [11]. У статті Гамівки А., Бугаєць Н. та Пінчук, О. визначено прийоми розвитку хореографічної лексики конкурсних варіацій латиноамериканських танців [2].

Отож, дослідження такого тривалого та багатовекторного процесу еволюції танцю може збагатити загальнотеоретичні уявлення про природу культурних практик, їхню адаптивність, функціональність та роль у суспільстві. Воно може слугувати кейсом для ілюстрації еволюційних моделей у культурі.

Мета статті: комплексно проаналізувати та простежити еволюційний шлях танцювальних практик на американському континенті, починаючи від їхніх первісних ритуальних форм і закінчуючи становленням та розвитком латиноамериканської бальної програми, виявляючи ключові етапи, культурні впливи та соціокультурні трансформації, що сформували ці явища.

Виклад основного матеріалу. Глибокий аналіз генези культурних практик в Америці крізь призму танцю виявляє його як динамічний артефакт, що відображає історію, конфлікти та взаємодію

цивілізацій. Танець еволюціонував від глибоко вкорінених сакральних ритуалів та політичних інструментів корінних народів, пройшов через горнило колонізації та работоргівлі, щоб зрештою перетворитися на уніфіковану міжнародну спортивну дисципліну. Наше дослідження простежує цей шлях, розділяючи його на три ключові етапи: сакральна та соціальна функція танцю в доколумбових культурах; зародження гібридних форм під впливом європейської колонізації та африканської діаспори; та трансформація цих соціальних танців у стандартизовану, конкурентну бальну програму.

У доколумбовій Америці танець був не лише формою розваги чи мистецтва, а невіддільним елементом світогляду, спілкування зі світом духів та виживання суспільства. Він виконував ключові функції, від космологічних та релігійних до соціальних і політичних. Для корінних народів Північної Америки танець був глибоко вкоріненою духовною практикою, яка служила для єднання з померлими, комунікації з божествами та політичного опору. Наприклад, церемонія «Танцю духів» (Ghost Dance) була частиною релігійних вірувань, що мали на меті возз'єднання живих із духами померлих, припинення експансії Америки на захід та досягнення миру та процвітання [21]. Основою цього ритуалу був традиційний круговий танок корінних народів, що підкреслювало його комуніальний характер. Вважалося, що практика «Танцю духів» сприяла опору племені лакота асиміляції [21].

Іншою значною ритуальною практикою був «Танець Сонця» (Sun Dance), поширений серед багатьох корінних племен. Церемонія включала піст, співи, акомпанемент барабанів та болісні тілесні випробування, що свідчило про глибоке самовіддане та трансцендентне значення танцю як засобу досягнення видіння та зв'язку з вищими силами [31]. Глибоко вкорінений ритуальний характер цих танців розкриває їхню функцію не просто як культурних практик, а як стратегічних інструментів політичного та культурного протистояння. Використання танцю для досягнення цілей, як-от «припинення експансії», вказує на його роль як невербальної форми опору колонізації, що відрізняє його від сучасної розважальної функції.

У великих імперіях, як-от майя, інків та ацтеків, танець був невіддільною частиною всіх аспектів життя. Ацтекські танці стали ритуальним очищенням тіла та душі, засобом досягнення вищого стану свідомості та спілкування з божествами [23]. У цивілізації майя танець був центральним для соціальних, релігійних і політичних подій, створюючи сакральний простір та дозволяючи танцівникам перетворюватися на надприродних істот [23]. Танець також використовувався елітою для демонстрації політичних відносин, таких як союзи чи підпорядкування, а також для відзначення династичної спадкоємності [23; 25].

Для інків танець став важливим для релігійних церемоній, як, наприклад, фестиваль Сонця Inti Raymi [28], а також для сільськогосподарських робіт, зміцнення соціальних зв'язків та передачі історії [28]. Оскільки цивілізація інків мала переважно усну культуру, кожен танець і пісня несли в собі елементи історії, космології та суспільних норм. Таким чином, танець функціонував як «живий запис» історії та культури, що замінював письмо, що є однією з його найвищих, але нині втрачених функцій. Це розуміння ролі танцю як культурного архіву, який зберігає знання, демонструє його глибинне значення у цих суспільствах.

Прибуття європейських колонізаторів та примусове перевезення мільйонів африканців у рамках трансатлантичної работоргівлі докорінно змінили танцювальний ландшафт Америки, створивши унікальне культурне перехрестя. Європейці принесли з собою власні танцювальні традиції, включаючи бальні танці, такі як полька та вальс, що стали популярними серед іммігрантів у Латинській Америці наприкінці XIX – початку XX століття [7]. У Латинській Америці загалом, латиноамериканські танці «в основі мали переважно іспанський вплив» [7]. Однак це твердження не відображає усієї складності процесів, що відбувалися на континенті, де європейські форми переплітались із місцевими та африканськими традиціями.

Трансатлантична работоргівля, що тривала понад 400 років і призвела до примусового переселення понад 15 мільйонів африканців, стала ключовим каталізатором у генезі нових танцювальних форм [6]. Африканці, вивезені в Новий Світ, несли з собою свої культури, де танець був нерозривно пов'язаний з релігійними віруваннями. Для збереження своєї ідентичності та вірувань у нових умовах, де їхні практики були заборонені, вони розробили механізми культурної адаптації. Афро-кубинська релігія Сантерія є яскравим прикладом такого механізму, де божества (оріша) маскувалися під католицьких святих, а танець став центральним елементом ритуалів, що дозволяли спілкуватися з духами та входити в транс [21]. Подібні процеси відбувалися і в Бразилії з релігією Кандомбле, назва якої перекладається як «танець на честь богів» [21]. Кубинська румба, яка, за деякими джерелами, бере свій початок у Сантерії, є результатом цього синкретизму. Цей процес збереження культури через танець відрізняє розвиток танцю в католицьких регіонах Латинської

Америку від протестантських регіонів Північної Америки, де танець часто стигматизувався [16].

Взаємодія європейських, африканських та індіанських культур породила унікальні гібридні танцювальні форми. Колумбійська кумбія є типовим прикладом такого злиття: вона поєднує африканський ритм (барабани), індіанські мелодії (флейти) та європейську хореографію та одяг [7]. Твердження про «переважно іспанський вплив» є занадто спрощеним, оскільки аналіз витоків таких танців, як танго, показує тристороннє поєднання. У танго змішалися народні інтонації аргентинських креольців, уругвайців, кубинців та європейців [15]. Європейська культура надала структуру парного танцю, тоді як африканська та індіанська – ритм, емоції та характерні рухи тіла. Це був не лише вплив, а інтенсивний синтез, де кожен компонент був повноцінним співтворцем нової культурної форми [15]. Цей етап еволюції демонструє як гібридні танці, що зародилися в соціальних та маргіналізованих середовищах, набули масової популярності та стали основою для майбутньої бальної програми.

Яскравим прикладом того, як танець може стати вираженням ідентичності та засобом спілкування для маргіналізованих груп став танець танго. Він народився наприкінці XIX – початку XX століття в передмістях Буенос-Айреса та Монтевідео, куди стікалися іммігранти з усього світу. Спочатку танго вважалося «танцем нижчих класів», яке танцювали в барах та борделях [12]. Це соціальний танець без змагань, що ґрунтується на взаєморозумінні та довірі між партнерами. Лише після визнання в Європі танго повернулося до Аргентини як національне надбання [12].

Самба – це результат злиття африканських ритуальних танців, принесених рабами з Анголи та Мозамбіку, з європейськими парними танцями, такими як вальс і полька [14]. Цей танець еволюціонував від ритуальної практики до центрального елементу бразильського карнавалу [14], де він стає платформою для соціального діалогу та коментарів [1]. Конкурсна самба, що виконується на паркеті, відрізняється від бразильської вуличної [14], що є першою ознакою трансформації соціальної форми у формалізовану.

Кубинська тріада: Румба, Ча-ча-ча, Сальса. Кубинський танець румба, що виник у середині XIX століття в Гавані, має «африканське коріння» і поєднує «іспанські мелодії та африканські ритми» [30]. Спочатку він був швидкою «пантомімою сексуального характеру» [30], але згодом його темп сповільнився для бальної програми, а в його хореографії з'явилися еротичні, але плавні рухи. Танець ча-ча-ча також має африканське коріння, зародився на Кубі у XX столітті [10]. Його назва походить від характерного синкопованого ритму. Він створює безтурботний настрій і вимагає мінімального просування, що дозволяє виконувати його на невеликому майданчику [10]. Сальса – танець, чия назва з іспанської перекладається як «соус», гармонійно поєднав африканські народні танці з кубинським фольклором [3]. Його багатокомпонентність свідчить про його гібридне походження.

Ключова відмінність між цими танцями полягала в їхній початковій ролі. Соціальні латиноамериканські танці (сальса, бачата, меренге) були орієнтовані на «об'єднання сердець» та імпровізацію, тоді як бальні форми (самба, румба) згодом стали зосереджені на змаганнях [5]. Цей концептуальний розрив між «соціальністю» та «змагальністю» є центральним у розумінні їхньої еволюції.

Латиноамериканські танці почали проникати в Європу та США на початку XX століття. Цей «експорт» створив передумови для їх формалізації. Ключову роль у цьому процесі відіграли британські діячі, зокрема Алекс Мур, чия книга «Ballroom Dancing» 1936 року стала «Біблією» міжнародного стилю бальних танців [21]. Його праці стандартизували фігури танців міжнародної програми та розробили систему їх опису.

Формування міжнародних організацій, серед яких Всесвітня федерація бального танцю (WDSF) та Всесвітня танцювальна рада (WDC), було вирішальним для перетворення танцю на спорт. Ці асоціації організували міжнародні змагання, що призвело до посилення конкуренції та вдосконалення техніки, завдяки чому танці латиноамериканської програми набули свого сучасного вигляду [10]. У 1997 році WDSF отримала повне визнання від Міжнародного олімпійського комітету (МОК), що остаточно закріпило статус танцю як виду спорту [18]. Міжнародна латиноамериканська програма була офіційно стандартизована, включивши п'ять танців: самба, румба, ча-ча-ча, пасодобль і джайв [10].

Стандартизація призвела до чіткого визначення темпу, ритму та рухів для кожного танцю [4]. Відеоматеріали з навчанням танців показують, що навіть прості рухи, як-от «winking belly button» у самбі, вимагають високої технічної точності та дисципліни [19]. Таке суворе технічне визначення є парадоксальним порівняно з початковими формами, де, наприклад, в аргентинському танго «немає неправильних рухів» [2]. Процес перетворення танцю на спорт «очистив» його від імпровізації та первісної соціальної сили, адаптувавши танець, що народився в барах та на вулицях, для «паркету» [7]. Цей перехід від вільного самовираження до формалізованої естетики є ключовим парадоксом у його генезі.

Висновок. Еволюція танцю в Америці є мікрокосмом історії континенту. Вона розпочалася з

глибоко сакральних практик корінних народів, які використовували танець для зв'язку з космосом, передачі знань та політичного опору. Колонізація та трансатлантична торгівля стали горнилом, у якому європейські форми, африканські ритми та індіанські традиції злилися в унікальну культурну мозаїку. Ці гібридні танці, такі як танго, самба та румба, зародилися як соціальні практики для маргіналізованих груп, ставши засобом збереження ідентичності та життєствердним вираженням емоцій.

Процес інтернаціоналізації та кодифікації, очолюваний такими організаціями, як WDSF і WDC, перетворив ці вільні, імпровізаційні форми на стандартизовану, технічно складну дисципліну. Це призвело до їх глобальної популярності та визнання як виду спорту. Однак, у цьому процесі відбулася значна трансформація: танець, який колись був засобом невербального спілкування, релігійного досвіду та соціальної єдності, став об'єктом конкуренції та комерціалізації. Сьогодні латиноамериканська бальна програма – це не лише набір танців, а живе відображення багатшарового процесу культурної взаємодії, що об'єднав духовність корінних народів, життєствердну енергію Африки та європейську формалізованість. Танець в Америці, як і раніше, продовжує бути дзеркалом суспільства, відображаючи його складність, багатогранність та невпинну динаміку.

Список використаної літератури

1. Бразильський карнавал: секрети історії, самби і костюмів. URL: homester.com.ua/brazylskyj-karnaval-czikavi-fakty/
2. Гамівка А., Бугаєць Н., Пінчук О. Прийоми розвитку хореографічної лексики конкурсних варіацій латиноамериканських танців. *Professional Art Education*, 2024, 5 (2), 97–104. <https://doi.org/10.34142/27091805.2024.5.02.11>
3. Історія танцю сальса. *Lago Family*. URL: <https://lagofamily.com.ua/istoriya-tancyu-salsa/>
4. Класифікація бальних танців. *Wix.com*. URL: <https://kievkonfetti.wixsite.com/home/copy-of-istoriya>
5. Латина танці (сальса, бачата, меренге). Навчання в Mixstyle. URL: <https://mixstyle.com.ua/groups/latina/>
6. Міжнародний день пам'яті жертв рабства та трансатлантичної торгівлі URL: <https://info-day.pro/events/mizhnarodnyj-den-pamyati-zhertv-rabstva-ta-transatlantychnoyi-rabotorgivli/>
7. Павлюк Т.В. Бальна хореографія у країнах Південної Америки кінця XVII – початку XXI століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 40/2022. С. 7-15. doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.517
8. Пінчук О. І., Бондарев П. С. Особливості втілення взаємодії партнерів у латиноамериканських танцях. *Science and society: modern trends in a changing world. Proceedings of the 1st International scientific and practical conference*. MDPC Publishing. Vienna, Austria. 2023. 465-472. URL: <https://sci-conf.com.ua/i-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-science-and-society-modern-trends-in-a-changing-world-18-20-12-2023-viden-avstriya-arhiv/>
9. Рибалко М.-М. О. Комунікативна система аргентинського танго як контекст оприявлення гендерної ідентичності. *Культура народів Причорномор'я*. 2011. № 119. С.140–145. URL: er.nau.edu.ua/handle/NAU/10514
10. Сизоненко В. Історичний розвиток бальних танців латиноамериканської програми: компаративний аналіз. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. 54 (2), 96-101. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-2-14>
11. Яценко О. Л. Особливості хореографічної культури країн Латинської Америки – Колумбії та Венесуелли. *Мистецтвознавчі зап.* 2017. Аип. 32. С. 231 – 240.
12. A Short History Of Argentine Tango. *Tango.org*. URL: <https://tango.org/resources/short-history-argentine-tango>.
13. Béhague G. Music in Latin America, an Introduction. Englewood Cliffs, NJ. Prentice-Hall, 1979. 369 p.
14. Chasteen, J. Ch. *National Rhythms, African Roots: The Deep History of Latin American Popular Dance*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004. 280 pp.
15. Collier S. The Life, Music, and Times of Carlos Gardel. University of Pittsburgh Press, 1986 . 340 pp.
16. Dancing christian: narrative, embodied action, choreography in american evangelical and emergence. *Department of dance college of arts and sciences*. Denton, Texas, 2016. URL: <https://twu-ir.tdl.org/server/api/core/bitstreams/8630bb60-d1b7-4e50-a988-16776f4ac1ed/content>
17. Dini J., Defrantz T. F., Garafola, L. Dance: American Art, 1830-1960. Detroit, Detroit Institute of Arts, 2016. 304 p.
18. History. World Dance Sport Federation (WDSF). URL: <https://www.worlddancesport.org/wdsf/history>
19. How to dance Samba? (International style) – simple, step-by-step explanation by Oleg Astakhov. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iS9EhVBuJUI>
20. Learning the Brazilian Candomble Dance. ADST.org, URL: <https://adst.org/2013/10/that-old-black-magic/>
21. Mooney J. The Ghost-Dance Religion and Wounded Knee. Chicago, The University Of Chicago Pres. 1965. URL: https://pages.ucsd.edu/~rfrank/class_web/ES-110/ETHN110articles/Plains/mooney_ps.pdf
22. Moore A. Ballroom Dancing. London. Bloomsbury Publishing, 2002. 320 p.
23. Myers, K. A. Aztec dance along the ruta de cortés: a search for new ethnic identities. *Hispanófila*, 2014. 171, 157–180. URL: <http://www.jstor.org/stable/43808792>
24. Ortiz F. Cuban counterpoint, tobacco and sugar. Durham. Duke University Press, 1995. 312 p.
25. Ritual Dance and Music in Ancient Maya Society. Flower World. Music Archaeology of the Americas. Berlin, Ekho Verlag, 2012. 176 pp. PDF DOI 10.7418/2196-0631.11
26. Savigliano M. Tango and the Political Economy of Passion. New York, Routledge. 289 pp. <https://doi.org/10.4324/9780429497001>

27. The Oxford Handbook of Dance and Theater Edited by Nadine George-Graves. Oxford UP, 2015. 1021 p. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199917495.001.0001>
28. The Role of Music and Dance in Inca Society. Encuentros Peru Adventure. URL: <https://www.encuentrosperuadventure.com/the-role-of-music-and-dance-in-inca-society/>
29. World DanceSport Federation. Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/World_DanceSport_Federation
30. Yvonne D. Rumba; Dance and social change in contemporary Cuba. Indiana University Press, 1995. 34 p. URL: [info:XytCwQucPlkJ:scholar.google.com](https://info.xytcwqucplkj.scholar.google.com)
31. Young Gloria A. Sun Dance. The Encyclopedia of Oklahoma History and Culture. URL: okhistory.org/publications/enc/entry?entry=SU008

References

1. Brazylyjski karnaval: sekrety istorii, samby i kostiumiv. URL: homester.com.ua/brazylyskyj-karnaval-czikavi-fakty/
2. Hamivka A., Buhaiets, N., Pinchuk, O. Pryiomy rozvytku khoreohrafichnoi leksyky konkursnykh variatsii latynoamerykanskyykh tantsiv. Professional Art Education, 2024, 5 (2). P. 97–104. doi.org/10.34142/27091805.2024.5.02.11
3. Istoriia tantsiu salsa. Lago Family. URL: <https://lagofamily.com.ua/istoriya-tancyu-salsa/>
4. Klasyfikatsiia balnykh tantsiv. Wix.com. URL: <https://kievkonfetti.wixsite.com/home/copy-of-istoriya>
5. Latyna tantsi (salsa, bachata, merenhe). Navchannia v Mixstyle. URL: <https://mixstyle.com.ua/groups/latina/>
6. Mizhnarodnyi den pamiati zhertv rabstva ta transatlantychnoi rabotorniv URL: <https://info-day.pro/events/mizhnarodnyj-den-pamyati-zhertv-rabstva-ta-transatlantychnoyi-rabotorgivli/>
7. Pavliuk T. V. Balna khoreohrafiia u krainakh Pivdennoi Ameryky kintsia XVII – pochatku KhKhI stolittia. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Vypusk 40/2022 S. 7-15. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.517>
8. Pinchuk O. I., Bondarev P. S. Osoblyvosti vtilennia vzaiemodii partneriv u latynoamerykanskyykh tantsiakh. Science and society: modern trends in a changing world. Proceedings of the 1st International scientific and practical conference. MDPC Publishing, Vienna, Austria. 2023. 465-472. URL: <https://sci-conf.com.ua/i-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-science-and-society-modern-trends-in-a-changing-world-18-20-12-2023-viden-avstriya-arhiv/>
9. Rybalko M.-M. O. Komunikatyvna systema arhentynskoho tanho yak kontekst opriyavennia hendernoi identychnosti. Kultura narodiv Prychernomoria. 2011. №119. S. 140–145. URL: er.nau.edu.ua/handle/NAU/10514
10. Syzonenko V. Istorychnyi rozvytok balnykh tantsiv latynoamerykanskoi prohramy: komparatyvnyi analiz. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 2022. 54 (2), 96-101. doi.org/10.24919/2308-4863/54-2-14
11. Iatsenko O. L. Osoblyvosti khoreohrafichnoi kultury krain Latynskoi Ameryky – Kolumbii ta Venesuely. Mystetstvoznachchi zapysky. 2017. vyp. 32. S.231 – 240.
12. A Short History Of Argentine Tango. Tango.org. URL: <https://tango.org/resources/short-history-argentine-tango>
13. Béhague G. Music in Latin America, an Introduction. Englewood Cliffs, NJ. Prentice-Hall, 1979. 369 r.
14. Chasteen J. Ch. National Rhythms, African Roots: The Deep History of Latin American Popular Dance. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004. 280 rr.
15. Collier S. The Life, Music, and Times of Carlos Gardel. University of Pittsburgh Press, 1986 . 340 pp.
16. Dancing christian: narrative, embodied action, choreography in american evangelical and emergence. Department of dance college of arts and sciences. Denton, Texas, 2016. URL: <https://twu-ir.tdl.org/server/api/core/bitstreams/8630bb60-d1b7-4e50-a988-16776f4ac1ed/content>
17. Dini J., Defrantz T. F., Garafola, L. Dance: American Art, 1830-1960. Detroit, Detroit Institute of Arts, 2016. 304 rr.
18. History. World Dance Sport Federation (WDSF). URL: <https://www.worlddancesport.org/wdsf/history>
19. How to dance Samba? (International style) - simple, step-by-step explanation by Oleg Astakhov . YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iS9EhVBuJUI>
20. Learning the Brazilian Candomble Dance. ADST.org, URL: <https://adst.org/2013/10/that-old-black-magic/>
21. Mooney J. The Ghost-Dance Religion and Wounded Knee. Chicago, The University Of Chicago Pres. 1965. URL: https://pages.ucsd.edu/~rfrank/class_web/ES-110/ETHN110articles/Plains/mooney_ps.pdf
22. Moore A. Ballroom Dancing. London. Bloomsbury Publishing, 2002. 320 r.
23. Myers K. A. Aztec dance along the ruta de cortés: a search for new ethnic identities. Hispanófila, 2014. 171, 157–180. URL: <http://www.jstor.org/stable/43808792>
24. Ortiz F. Cuban counterpoint, tobacco and sugar. Durham. Duke University Press, 1995. 312 r.
25. Ritual Dance and Music in Ancient Maya Society. Flower World. Music Archaeology of the Americas. Berlin, Ekho Verlag, 2012. 176 pp. PDF DOI 10.7418/2196-0631.11
26. Savigliano M. Tango and the Political Economy of Passion. New York, Routledge . 289 pp. <https://doi.org/10.4324/9780429497001>
27. The Oxford Handbook of Dance and Theater Edited by Nadine George-Graves. Oxford UP, 2015. 1021 r. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199917495.001.0001>
28. The Role of Music and Dance in Inca Society. Encuentros Peru Adventure. URL: <https://www.encuentrosperuadventure.com/the-role-of-music-and-dance-in-inca-society/>

29. World DanceSport Federation. Wikipedia. URL: en.wikipedia.org/wiki/World_DanceSport_Federation
30. Yvonne D. Rumba; Dance and social change in contemporary Cuba. Indiana University Press, 1995. 34 p. URL: [info:XytCwQucPlkJ:scholar.google.com](https://info.xytCwQucPlkJ:scholar.google.com)
31. Young, Gloria A. Sun Dance. The Encyclopedia of Oklahoma History and Culture. URL: <https://www.okhistory.org/publications/enc/entry?entry=SU008>

UDC 394.3:793.31(7/8) «...»

THE GENESIS OF CULTURAL PRACTICES IN THE AMERICAS: THE EVOLUTION OF DANCE FROM PRIMITIVE RITUALS TO THE LATIN AMERICAN BALLROOM PROGRAM

Nataliia STOLIARCHUK – Candidate of Philosophy Sciences,
Associate Professor of the Department of Cultural Studies,
Lesia Ukrainka Volyn National University

The *research aims* to comprehensively analyze and trace the evolutionary trajectory of dance practices on the American continent, beginning from their primitive ritualistic forms and culminating in the establishment and development of the Latin American Ballroom Program. This involves identifying the key stages, cultural influences, and sociocultural transformations that shaped these phenomena.

Results. This article investigates the genesis of dance practices across the American continent, tracing the path from the primitive rituals of indigenous peoples to the formation and development of the Latin American Ballroom Program. The study analyzes key stages in the evolution of these dance practices, including the Pre-Columbian era with its sacred dances, the period of European colonization and African slavery that led to cultural synthesis and creolization, and the subsequent transformation of folk styles into standardized ballroom forms. The article reveals the sociocultural significance of dance as a reflection of identity, a means of communication, and a tool for social interaction within the dynamic cultural landscape of the Americas.

Novelty. The investigation into the genesis of cultural practices in the Americas through the lens of dance evolution clearly demonstrates that this art form is a condensed reflection of the continent's historical processes. Dance has journeyed from the sacred practices of indigenous peoples, who used it as a means of connecting with the cosmos, political resistance, and knowledge transfer, to a globally standardized sports discipline. The era of colonization and the transatlantic slave trade was a pivotal point. In this «crucible», a unique fusion of European formalization, African rhythmic energy, and Indigenous spiritual traditions occurred. Dances such as the tango, samba, and rumba originated among marginalized groups as a life-affirming mechanism for preserving identity and non-verbal communication. The subsequent phase, led by international organizations (WDSF, WDC), transformed these free, improvisational forms into a technically complex, codified ballroom program. This secured the dance's global popularity and recognition as a sport. Crucially, this evolution involved a significant axiological transformation: dance, which once served as a means of social unity and religious experience, became an object of competition and commercialization.

The practical significance. For dancers, choreographers, teachers, and dance researchers, understanding the historical development and cultural roots of Latin American ballroom dancing enriches their performance, teaching, and interpretation, allowing them to delve deeper into the aesthetics and meanings of each dance.

Key words: Culture of the Americas, primitive rituals, dance, colonization, globalization, multiculturalism, ballroom choreography, standardization.

Стаття надійшла до редакції 22.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.05.2025
Прийнято до друку 11.11.2025

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

УДК [78.7.034] (410.1)

СИМФОНІЗМ А. БАКСА КРІЗЬ ПРИЗМУ КЕЛЬТСЬКИХ АЛЮЗІЙ

Алла СОКОЛОВА – доктор мистецтвознавства,
професор кафедри теоретичної та прикладної культурології,
Національна музична академія ім. А. Нежданової, м. Одеса
<https://orcid.org/0000-0002-4841-6342>
<https://doi.org/asmoonlux@gmail.com>

Визначено унікальність постаті англійського композитора Арнольда Бакса, його непересічну роль у музичному житті Британії початку XX століття та в ширшому європейському культурному просторі. *Наголошено*, що митець сформувався на зламі епох: між пізньовікторіанською традицією й модерністськими пошуками нового звучання, зберігаючи водночас власний національний колорит. *Підкреслено* значення кельтизму як культурно-естетичної конструкції *fin de siècle* та його вплив на формування світоглядних орієнтирів композитора. Ірландська тема для Бакса постає символом «іншого простору» як альтернативи індустріальній цивілізації, що стрімко змінювала європейський ландшафт на початку XX століття. Через образи кельтської міфології та пейзажі Ірландії Бакс вибудовував власну філософію втечі від механізованого світу, надаючи своїй музиці відтінку медитативної духовності. *Досліджено* зв'язок композитора з творчістю Вільяма Батлера Єйтса та ідейно-естетичними засадами ірландського відродження. *Обґрунтовано*, що саме кельтська міфологія, легенди й поезика ірландських пейзажів стали провідними духовними джерелами його симфонізму, формуючи особливу символічну мову та драматургію. *Охарактеризовано* музичний стиль А. Бакса як синтез раціонально вибудованої форми з імпресіоністичною колористикою, символістською образністю та внутрішнім драматизмом. *Показано*, що композитор поєднав класичну європейську традицію з новаторськими гармонічними й оркестровими рішеннями, створюючи неповторне звукове полотно, у якому романтична експресія перетворюється на симфонічну поему. *Представлено* аналіз симфонічного циклу, який охоплює сім симфоній і демонструє послідовну еволюцію музичного мислення митця. Симфонічна спадщина А. Бакса засвідчує його новаторство: композитор переосмислив архітектуру жанру, надавши епілог функцією медитативної кульмінації, що трансформує фінал симфонії у простір духовної зосередженості та філософського розмислу. *Узагальнено*, що творчість А. Бакса становить вагомий внесок у британську та європейську культуру XX століття, відкриваючи перспективи подальшого дослідження взаємозв'язків мистецтва, політики та національної ідентичності у поствікторіанській Англії. Його музика постає як унікальне поєднання ірландського міфу, британської національної традиції та загальноєвропейських художніх тенденцій епохи.

Ключові слова: жанр, музична мова, національна ідея та ідентичність, творчість Арнольда Бакса, симфонізм, кельтизм, духовність, *fin de siècle*, міфологія, англійська музика.

Постановка проблеми. На рубежі XIX–XX століть в європейській культурі намітилися різні форми уникнення повсякденної реальності, активізувалися пошуки альтернативних духовних та естетичних цінностей. Це прагнення виявлялося в палітрі напрямів, кожен з яких пропонував власну версію духовності та естетики.

Особливого значення в той час набули теософія та східний містицизм, що обіцяли доступ до прихованого знання та духовного просвітління. Істотну роль відіграв і французький символізм з його прагненням до смислів крізь тонкі образи та асоціації. Неоязичництво апелювало до давніх вірувань і обрядів як джерела автентичної духовної енергії та засобу встановлення зв'язку з архаїчними пластами культури. На тлі інтересу до окультизму і неоромантизму виникала тривожна, приваблива атмосфера декадансу, насичена символізмом та еротичною двоїстістю.

Ці різноманітні форми уникнення реальності стали частиною широкої культурної атмосфери кінця XIX століття, часто позначеної терміном *fin de siècle* (кінець століття) – хронологічного рубежу між XIX–XX століттями (приблизно 1880–1914 роки). Ця естетика символізує особливий світоглядний настрій епохи, що характеризується відчуттям втоми, розчарування у раціоналізмі та водночас прагненням до духовних пошуків та експериментів.

У літературі епоха «*fin de siècle*» найбільш яскраво проявилася у французькому символізмі, в

образотворчому мистецтві – у стилях модерн і сецесії, а в музиці – у стилістики пізнього романтизму, а пізніше і в експресіонізмі, що зароджувався. У Великій Британії естетика *fin de siècle* була пронизана прерафаелітськими мотивами: середньовічна чуттєвість та містичний символізм були характерні для творчості Данте Россетті та Вільяма Морріса, помітно впливали на культурні настрої епохи. У такій інтелектуальній та художній атмосфері складалася творчість британського композитора Арнольда Бакса, відбиваючи характерні для *fin de siècle* пошуки емоційного катарсису та містичного досвіду. Ірландія стала для композитора простором, де ці пошуки втілювалися найяскравіше.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У музикознавчій літературі останніх десятиліть спостерігається відновлення інтересу до творчості Арнольда Бакса. Дослідники відзначають, що феномен його музики слід розглядати у контексті естетики *fin de siècle*, яка поєднала символізм, неоромантизм, кельтизм у британській культурі.

Значна частина досліджень присвячена подвійній ідентичності композитора. З одного боку, він постає як англійський митець із ґрунтовною академічною освітою, з іншого – як автор, що глибоко перейнявся ірландською культурою, її міфологією та пейзажами. Цей синтез дозволив А. Баксу створити оригінальну музичну мову, в якій поєдналися раціональна архітектоніка та містично-символічна образність.

Англійський музикознавець Колін Скотт-Сазерленд наголошував на внутрішніх суперечностях його стилю, де конфлікт між інтелектом і емоціями стає джерелом драматичної сили [8]. Льюїс Форман, один із провідних дослідників британської музики ХХ століття, акцентував увагу на значенні симфонічної спадщини А. Бакса як цілісного циклу, у якому особливу роль відіграє концепція епілога як медитативного завершення [3]. Внесок у розробку теми зробили й інші музикознавці (Девід Ллойд-Джонс [10], Вернон Хендлі [9]), які детально аналізували структурні та стильові риси його симфоній.

Сучасні дослідження також торкаються рецепції творчості Арнольда Бакса: його тривалого забуття після Другої світової війни та поступового відродження у другій пол. ХХ – поч. ХХІ ст.

Метою цього дослідження є з'ясування ролі кельтизму та ірландського відродження у формуванні світоглядних орієнтирів Арнольда Бакса та їхнього впливу на індивідуальну своєрідність його симфонічної спадщини.

Виклад основного тексту. У 1890-х роках у Великій Британії та континентальній Європі оформився особливий напрям культурного кельтизму. Кельтський ренесанс являв собою національно-фольклорний рух, пов'язаний з відродженням інтересу до міфології, мови та традицій кельтських народів. Одночасно кельтизм ставав елементом міфу, який надихав літераторів, художників та композиторів, формуючи нове бачення культури Ірландії. Країна поступово придбавала сакралізований образ «іншого» простору: землі давньої мудрості, духовної автентичності та первозданної природи, що протиставлялася індустріальній та раціоналізованій сучасності [8; 4].

Одним із найбільш значущих факторів, які вплинули на формування ірландського міфу у свідомості представників англійської художньої інтелігенції кінця ХІХ – початку ХХ століть, була поезія Вільяма Батлера Єйтса. Його творчість пронизана символізмом, кельтськими легендами та містичним світовідчуттям, стала духовною матрицею для цілого покоління художників, письменників та композиторів. Вільям Батлер Єйтс, у межах руху Ірландського Відродження (*Irish Literary Revival*), відродив кельтську культуру і звів її у ранг альтернативи урбаністичної та матеріалістичної сучасної Англії. Таким чином, вважається, що Єйтс – центральна постать у культурі *fin de siècle* та «верховний жрець» духовного кельтизму [9].

«І в одну мить кельт в мені прокинувся», – писав Арнольд Бакс, після знайомства з творчістю В. Б. Єйтса в 1902 році [1; 137-138].

У своєму виступі в 1949 року, один із найвідоміших англійських композиторів першої половини ХХ століття, Арнольд Бакс особливо наголосив на винятковому значенні поезії В. Б. Єйтса для Британії та Ірландії, і заявив, що вірші поета цінніші, ніж вся музика минулих століть. Смерть В. Б. Єйтса у 1939 році стала для композитора глибокою особистою втратою: разом з його відходом Бакс утратив і свого духовного наставника.

Ім'я сера Арнольда Едварда Тревора Бакса (1883-1953 рр.) сьогодні відоме небагатьом навіть серед знавців класичної музики. Однак, свого часу він мав чимало послідовників. Після тривалого періоду забуття інтерес до його творчості став відроджуватися наприкінці ХХ століття. У другому десятилітті ХХІ століття симфонічна спадщина А. Бакса майже повністю представлена в звукозаписах. Те, що 1970 року здавалося неймовірним (існування відразу кількох повних циклів його семи симфоній) – стало реальністю. Більше того, сьогодні доступний навіть запис ранньої, непронумерованої симфонії, написаної ним під час навчання у Королівській академії музики [3; 167-173].

Сам факт занепаду інтересу до творчості Арнольда Бакса в Європі та Північній Америці, а згодом відновлення уваги до його музики постає показовим культурним явищем, що спонукає замислитися над

взаємозв'язком мистецтва й ідеології в епоху модерну. У цьому контексті А. Бакс – фігура виняткова. Після Другої світової війни інтерес до творчості багатьох британських композиторів, включаючи Едварда Елгара та Ральфа Воана-Вільямса, помітно знизився. Післявоєнний музичний істеблішмент, проголосивши відмову від традиційної краси як ідеалу, що віджив, нерідко ставився до її представників із зневагою. Е. Елгар став сприйматися як символ едвардіанського імперіалізму, а музику Р. Воана-Вільямса поблажливо називали «пастораллю з коров'ячих коржів». Проте їхні твори продовжували звучати у концертних залах. На відміну від них тільки музика А. Бакса практично зникла з репертуару, ніби була викреслена з культурної пам'яті [8].

Арнольд Бакс був неординарною особистістю. Він говорив ірландською (гельською), крім того вільно володів французькою та норвезькою мовами. Близькі композитора відзначали його живий розум і почуття гумору: Бакс був відомий своїми їдкими, часто дуже влучними зауваженнями про колег-музикантів.

Цікавою й водночас парадоксальною рисою особистості Арнольда Бакса було поєднання агностичного раціоналізму з глибоким потягом до містики та релігійно забарвленої образності. Ці тенденції рідко проявлялися безпосередньо, проте в певних ситуаціях ставали очевидними й виказували його двоїсту натуру: людини розумової, критичної, але водночас здатної тонко відчувати ірраціональне, символічне й інтуїтивне. Саме ця суперечність позначала його творчість, надаючи їй особливого колориту: раціонально вибудовані форми наповнювалися ледь відчутною містичною напругою [8; 97].

Арнольд Бакс виявив себе і як талановитий письменник, публікуючись в Ірландії під псевдонімом Дермот О'Бірн (Dermot O'Byrne); мало хто знав, що за цим ім'ям ховається англійський композитор. Цей псевдонім дозволив йому органічно вписатися в ірландське культурне середовище. Особливу роль сприйняття А. Бакса, як виразника ірландської ідентичності, зіграли її поетичні тексти з яскраво вираженим патріотичним змістом:

«О, напиши це над своїм вогнищем
і виведи це на сонце та місяць:
усім справжнім ірландцям на землі
арешт і смерть приходять – пізно чи скоро».

(переклад автора)

Таким чином, вибір ірландського імені зміцнював його репутацію художника, який співчуває ірландській справі. А глибока залученість до подій Великоднього повстання 1916 року надавали його творчості символічного змісту причастя до долі Ірландії [5].

У численних поїздках по Ірландії А. Бакс виявляв живий інтерес до топоніміки, народних назв, історії та культури, часто запитуючи у місцевих жителів переклад ірландських назв. Він мав виключно гарну пам'ять на імена, особливо пов'язані з географічними точками, і активно включав реалії у своє світосприйняття. Його симпатії були спрямовані переважно на сільське населення, з представниками якого він охоче вступав у розмову, незважаючи на зовнішню стриманість та схильність до усамітнення [5; 311-315].

Однак варто підкреслити, що при всій щирості почуттів А. Бакса до Ірландії та очевидному впливі культури Ірландії на його композиторський стиль, його ірландська ідентичність певною мірою залишалася рольовою конструкцією. Вона була переконливою, глибоко відчутною і надзвичайно плідною для його творчості, але по суті являла собою художню вигадку, яку він міг «зняти» будь-якої миті, немов актор, що виходить із ролі. Ірландія в цьому контексті виступала для нього тлом та емоційним каталізатором, тоді як його повсякденне та соціально активне життя тривало головним чином в Англії.

Із травня по липень 1910 року Арнольд Бакс провів не менше двох місяців у маєтку родини Скаржинських у Круглику, неподалік Лубен на території сучасної України. У своїй автобіографічній книзі «Farewell, My Youth» він писав із характерною для нього поетичністю: «Прекрасна та усміхнена українська земля, родюча слов'янська Деметра» [14; 25-29].

А. Бакс із теплом згадував про щедрі природу, чарівність сільського пейзажу та м'якість літнього клімату, підкреслюючи особливе почуття умиротворення, яке він зазнав в українських землях. Хоча не можна говорити про запозичення чи безпосереднє цитування українських мелодій у його партитурах, дослідники зазначають, що враження від українського степу та сільського життя відбилися на загальному колориті його музики тих років. Зокрема, в оркестрових поемах та фортепіанних п'єсах періоду 1910-х років відчувається схильність до широких, розспіваних мелодійних ліній, мальовничих пасторальних картин та своєрідної «слов'янської» м'якої меланхолії [11].

У пізній період життя Арнольд Бакс всерйоз замислювався про переїзд до Ірландії. 1953 року, за 36 днів до свого 70-річчя, він перебрався не в Дублін, а в друге за величиною місто країни – Корк. Свій вибір

композитор пояснював тим, що, на його думку, Дублін став надто космополітичним і втратив атмосферу, яка колись його надихала. Він і помер у місті Корк 3 жовтня 1953 року – на землі, що була для нього джерелом натхнення протягом усього життя. Смерть Арнольда Бакса ознаменувала завершення унікального періоду культурних та духовних зв'язків композитора з Ірландією, що тривали майже півстоліття.

Бакс-музикант вирізнявся віртуозним володінням фортепіано та рідкісною здатністю зчитувати з листа навіть надзвичайно складні оркестрові партитури. Його музика знаходила живий відгук в ірландських інтелектуальних колах, адже органічно резонувала з культурною традицією Ірландії. Водночас феномен А. Бакса був невід'ємною складовою британської музичної традиції. На відміну від поширеного уявлення, що справжня художня мова формується поступово, крізь роки еволюції, творчість Арнольда Бакса постала несподівано зрілою та стилістично цілісною вже на ранніх етапах його кар'єри. Сучасники описували цю появу метафорою «зірка, що впала з неба» – образом, який яскраво увиразнює феноменальну раптовість і силу його таланту [12; 5].

Музика Арнольда Бакса носить яскраво виражений описовий характер. Це свого роду звуковий щоденник, у якому композитор фіксує власне емоційне сприйняття людей, місць та подій. Його твори пройняті внутрішніми суперечностями, що відображають складну натуру самого автора. Ці контрасти знаходять вираз у зіткненні тональностей, ритмічних зсувах, різких переходах між реєстрами та фактурними пластами, формуючи напружену, багатовимірну музичну тканину.

Англійський музикознавець Колін Скотт-Сазерленд дуже точно помітив цю двоїстість, відзначаючи: «...його романтичний темперамент і особлива музична близькість до природи характеризувалися норовливим, майже диким духом, що породжує конфлікт. І конфлікт між інтелектом та емоціями – невід'ємна частина його музики, так само як двоїстість особистості Арнольда Бакса та його альтер, его – Дермота О'Бірна. У цій внутрішній напрузі між холодним розрахунком і палкою експресією чується прагнення А. Бакса поєднати раціональне та інтуїтивне, дисципліну форми та вільний потік натхнення – протиріччя, яке стало джерелом справжньої драматичної сили його творчості» [8; 126].

Не менш характерним для А. Бакса було його чітко артикульоване ставлення до європейської музичної традиції, особливо до її німецької спадщини. Він виступав із гострою критикою панівного становища німецької музики у британських концертних програмах і вважав, що її виконання слід радикально обмежити на користь національній – англійській та американській школи. Творчість Л. Бетховена Арнольд Бакс оцінював вкрай неоднозначно: визнаючи цінність «двох-трьох оригінальних симфоній», він характеризував інші симфонії як варіації однієї і тієї ж ідеї. Аналогічно він відгукувався про фортепіанні сонати Людвіга ван Бетховена, допускаючи високу оцінку лише небагатьох із них. Арнольд Бакс звинувачував Георга Фрідріха Генделя і Йоганнеса Брамса в тому, що їхній вплив руйнівно позначився на формуванні англійської музичної мови, а музику Роберта Шумана називав, не без іронії, «цукровою водою». Франц Шуберт, на його думку, не виходив за межі вторинності. Особливо в'їдливо і насмішкливо Арнольд Бакс відгукувався про вагнерівські оперні традиції, знаходячи її монотонними, перевантаженими штучним театральним пафосом і позбавленими справжньої драматичної виразності. На цьому тлі показовим є його захоплення такими композиторами як Ференц Ліст, Фредерік Шопен та Ральф Воан Вільямс. Ф. Ліста він називав «першопрохідником і батьком усіх композиторів», підкреслюючи його новаторство та масштаб художнього мислення. Ральф Воан-Вільямс вважав А. Бакса найбільшим представником англійської композиторської школи, справжнім голосом нації, що зуміли втілити в музиці її характер та дух [6; 55-61].

У музичній мові Арнольда Бакса відчувається вплив французького імпресіонізму, насамперед Клода Дебюссі та Моріса Равеля, чия витончена гармонія та оркестрова колористика відкрили нові виразні можливості. Особливе місце серед його орієнтирів займав Едвард Елгар, а в пізніший період – фінський композитор Ян Сібеліус, чие мистецтво органічно поєднувало епічну міць із лаконізмом і природною образністю, близькими і самому Баксу.

При цьому варто відзначити, що антипатія до домінування німецької музики не була особливістю виключно Арнольда Бакса, а відображала ширший зсув культурної політики та естетичних уподобань Британії початку ХХ століття. Англійське музичне відродження на той час все наполегливіше прагнуло затвердити власну лінію, звільнитися від нав'язаних авторитетів континентальної традиції та розробити оригінальний національний стиль. Нелюбов до німецького репертуару ставала своєрідним маніфестом незалежності та спробою створити умови для розквіту вітчизняного мистецтва, в якому німецька школа розглядалася як стримуючий, чужий імпульс. У цьому контексті позиція А. Бакса виглядала не лише його особистим вибором, а й частиною масштабнішого культурного руху [2; 100-220].

Музика Арнольда Бакса природно співвідносилася з ідеями та естетикою кельтизму. Твори не здавалися майстерною стилізацією «під ірландське». Навпаки, у них відчувалося справжнє залучення та глибоке співпереживання ірландському культурному досвіду.

Сім симфоній Арнольда Бакса, створені період із 1921 по 1939 рік, є складним і цілісним симфонічним циклом, у якому простежується як внутрішня зв'язність, так і помітна еволюція музичної мови. Хоча визнання А. Бакса як симфоніста прийшло багато в чому після виконання Другої та Третьої симфоній у Лондоні у 1930 році, вже його Перша симфонія заклала ідейні та тематичні основи, до яких він повертався аж до останніх сторінок Сьомої симфонії.

Перша симфонія (1921-1922 рр.) – твір суворой енергії та емоційної невгамовності. У симфонії Арнольд Бакс розвиває ядро тематичного матеріалу, що виник ще в його ранніх фортепіанних і камерних творах з характерною мажорно-мінорною амбівалентністю і півтонами. Як писав Колін Скотт-Сазерленд, «шалена енергія цього твору» не тільки живить Першу симфонію, але передбачає всю семисимфонічну арку. Музика Першої симфонії, за словами Сазерленда, «піднімається з мороку первісного бруду», втілюючи відчуття бездонних і хаотичних сил [8; 23-27].

Друга симфонія (1924-1926 рр.) вважається однією з найбільш цілісних та драматично насичених у творчості А. Бакса. У ній помітне поглиблення формальної архітекτονіки й надзвичайно старанна робота з тематичними метаморфозами. Композитор, залишаючись вірним своїй естетиці – не безперервного винайдення нового, а трансформації вже заданого матеріалу, – досягає нової глибини музичного розвитку. Енергія симфонії зосереджена, внутрішньо структурована, що надає твору виняткової драматичної сили.

Третя симфонія (1928-1929 рр.) знаменує важливий поворот у манері композитора. Саме звідси починається його характерна концепція епілога як фінальної частини симфонії, що є особливим медитативним простором, де конфлікт розчиняється і переростає в містичне примирення. Епілог Третьої симфонії – одне з найчарівніших досягнень композитора: в ангельські світлій музиці критики чують близькість до пізнього стилю Р. Воана-Вільямса. Епілог став свого роду моделлю, до якої Бакс неодноразово звертався у наступних симфоніях, хоча, на думку деяких дослідників, саме перше втілення цієї концепції виявилось найвиразнішим і переконливішим.

Четверта симфонія (1930-1931 рр.) визнається критиками найбільш нерівномірною у циклі. Однак навіть її більш пухка драматургія і імпровізаційність, що здається, оманливі: при уважному розгляді чується чітка тематична єдність, особливо між першою і останньою частинами. Цей твір ілюструє схильність А. Бакса до роботи з невеликою кількістю матеріалу, який він зазнає складної трансформації.

П'ята симфонія (1931–1932 рр.) демонструє зріле володіння симфонічною формою, зокрема розгортанням епілогу, а також подальше витончення оркестрування. У ній відчувається відлуння «грубуватого початку» Першої симфонії, проте вже очищене і символічно переосмислене. Циклічні перегуки та внутрішні рими між симфоніями стають дедалі очевиднішими, формуючи єдину художню концепцію у межах симфонічного циклу.

Шоста симфонія (1934-1935 рр.) часто виділяється як найбільш переконливий і драматично насичений твір циклу. Вона відрізняється особливою динамічністю та масштабом: її світ здається суворішим, північнішим, навіть епічним. Музичний матеріал Шостої симфонії увібрав у себе мотиви, навіяні срібляними пісками Морара, з північними морями та островами на зимовому горизонті, що сам Арнольд Бакс визнавав у коментарях до повільної частини. Порівняно з попередніми симфоніями, тут відчувається інший, майже трагічний тон.

Сьома симфонія (1938-1939 рр.) сприймається як фінальна точка всього симфонічного циклу Арнольда Бакса. Це зрілий і стриманий твір, у якому відчувається прагнення підбити підсумок, примирити внутрішні конфлікти і завершити симфонічний шлях, розпочатий ще 1920-х. Хоча деякі критики вважають її менш особистою та емоційно насиченою, ніж Шостою симфонією, саме тут відчувається філософська глибина та внутрішня зібраність. Повільні інтермедії, за висловом Льюїса Формана, нагадують «яскраві спогади старіючої людини», в яких мерехтять відблиски хвиль, північне сяйво та силуети диких островів [7; 201].

Варто зазначити, що на симфонічну творчість Арнольда Бакса істотний вплив мала кельтська міфологія, зокрема її містичне осмислення природи. Одним із провідних символів у його музиці виступає образ моря, який інтерпретується як уособлення стихійної непокори, що надає його творам додаткових емоційних і філософських вимірів.

У повільній частині Третьої симфонії море постає умиротвореним і величним, немов мерехтить своєю безмежною красою. У Четвертій симфонії морська тема пронизує саму фактуру, надаючи їй плинність і драматичну мінливість. Особливо яскраво образ «бурхливих північних морів» проявляється у Шостій симфонії, навіяної враженнями від узбережжя Морара. За свідченням сучасників, сам Бакс називав один із пасажів повільної частини цієї симфонії прямим відгуком на вигляд зимового моря та далеких островів біля берегів Морара. Сьома симфонія починається образами морського пейзажу, задаючи тон усьому творінню. Її повільні інтермедії, що контрастують із загалом рухливою музикою, постають як ті, що Льюїс Форман назвав «яскравими спогадами» – хвилі, що розбиваються про скелясте побережжя, відлуння диких пейзажів та романтичної самотності [13; 99-100].

Всю значимість моря для А. Бакса можна передати його словами: «Мені подобається думати, що на смертному одрі моїм останнім баченням стане пейзаж, що відкривається з вікна на верхньому поверсі будинку в Гленколемкіллі на сіро-синю таємницю Атлантики, що затихла в сутінках [1; 47-49].

Так чи інакше, симфонічна творчість Арнольда Бакса характеризується майстерним почуттям оркестрового письма: він писав ефектні, багаті, але подекуди надзвичайно важкі партії. Виконавці нерідко скаржилися на його схильність до найскладнішої нотації з надмірною кількістю дізів та бемолів, що часом перетворювало читання з листа на справжню головоломку. І незважаючи на окремі голоси критиків, які стверджували, що Арнольд Бакс не був «природженим симфоністом», він, безумовно, був природженим композитором для симфонічного оркестру. Його підхід до великої форми будувався не лише на нескінченному винаході нових тем, але й в майстерній метаморфозі даних ідей. Це ріднить його з Яном Сібеліусом – ще одним майстром перетворення простого тематичного зерна у складний музичний всесвіт.

Висновки. Кінець XIX століття в Англії вирізнявся прагненням інтелігенції подолати повсякденність і відшукати інше: екзотичне, метафізичне, трансцендентне. Ці пошуки визначали естетичні уподобання та інтелектуальні орієнтири цілого покоління, до якого належав британський композитор Арнольд Бакс. Особливе місце у пошуку «іншого» займав кельтизм як культурно-естетична конструкція. Ірландська тема в британській уяві кінця XIX – початку XX століття втілювала уявлення про втрачену духовність і містичний зв'язок людини з природою. Кельтський Ренесанс в Ірландії, тісно пов'язаний із символізмом, теософією та неоромантизмом, створював привабливий міфологізований образ ірландської культури як альтернативи урбаністичної, індустріальної та матеріалістичної цивілізації. Саме цей образ привертав увагу британського композитора Арнольда Бакса як художника епохи *fin de siècle*.

Творчість А. Бакса втілює складний культурний синтез, де англійська професійна музична освіта, ірландська національна проблематика, особиста філософія та естетичні погляди утворюють цілісну та багатопланову художню позицію. Його творчість демонструє справжнє включення до ірландської культурної традиції, при цьому залишаючись частиною широкої європейської художньої еволюції початку XX століття.

Особливого значення у цьому контексті займає його симфонічна спадщина. Сім симфоній Бакса є складною структурою, в якій міфологія, ірландські пейзажі і духовність поєднуються в єдине ціле. Примітно, що його підхід до великої форми не спирався на постійний пошук нових тем, а був заснований на тонкому, продуманому варіюванні та розвитку вже закладеного матеріалу, створюючи цілісне та багатовимірне музичне полотно. Образ моря виступає провідним символом у симфоніях, уособлюючи стихійну непокору та надаючи його музиці емоційних і філософських вимірів.

Таким чином, симфонічна спадщина Арнольда Бакса залишається важливим внеском у культурну карту XX століття, що дозволяє зрозуміти механізми формування транснаціонального зв'язку між музикою, політикою та ідентичністю.

Перспективи подальшого дослідження вбачаються у розширеному вивченні культурного контексту доби *fin de siècle*, зокрема у порівняльному аналізі творчості Арнольда Бакса з доробком його сучасників, а також у висвітленні ролі кельтських алюзій у розвитку британського симфонізму XX століття.

Список використаної літератури

1. Cohen H. Bax A.: Letters from Bax to Cohen, 1950-1953. The British. Library, MS Mus., 1667. Vol. XLII. P. 221-225.
2. Fitzgerald M., O'Flynn J. Music and Identity in Ireland and Beyond. Abingdon : Taylor & Francis, 2016. 340 p.
3. Foreman L. Bax A.: Composer and His Times. Aldershot : Scolar Press, 1983. 491 p.
4. Harbison P. Pre-Christian Ireland: From the First Settlers to the Early Celts. London : Thames & Hudson Ltd, 1988. 208 p.
5. Hold T. Parry to Finzi: Twenty English Song-Composers. Woodbridge : Boydell Press, 2005. 463 p.
6. Morris J. Music and Politics in Thirties Britain. London : Bloomsbury Publishing, 2022. 264 p.
7. Schaarwächter J. Two Centuries of British Symphonism: From the Beginnings to 1945. Hildesheim : Georg Olms Verlag, 2015. Vol. 1.
8. Scott-Sutherland C. Arnold Bax. London : Dent, 1973. 214 p.
9. Соколова А. В. Музична культура стародавньої та середньовічної Ірландії та її паралелі в українській музичній культурі. Дрогобич : Міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобиць. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка, 2020. Вип. 31, т. 1. С. 216–223.
10. Соколова А. В. Майкл Тіппетт: специфіка твору для оркестру та сопрано «Візантія». Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн. 2024. № 3. С. 203–209.
11. Stanford Ch. V. Songs of Old Ireland : a collection of fifty Irish melodies unknown in England. London : Boosey, 1882. 135 p.
12. Sibelius J. Bax A.: Miniature Essays. London : J. & W. Chester, 1924. 12 p.
13. Swynnoe J. G. The Best Years of British Film Music, 1936-1958. Woodbridge : Boydell Press, 2002. 243 p.
14. Tobutt J. The Impact of the British Oboist Léon Goossens : A Breath in Time. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2023. 132 p.

References

1. Cohen H. Bax A.: Letters from Bax to Cohen, 1950-1953. The British Library, MS Mus., 1667. Vol. XLII. P. 221-225.
2. Fitzgerald M., O'Flynn J. Music and Identity in Ireland and Beyond. Abingdon : Taylor & Francis, 2016. 340 p.
3. Foreman L. Bax A.: Composer and His Times. Aldershot : Scolar Press, 1983. 491 p.
4. Harbison P. Pre-Christian Ireland: From the First Settlers to the Early Celts. London : Thames & Hudson Ltd, 1988. 208 p.
5. Hold T. Parry to Finzi: Twenty English Song-Composers. Woodbridge : Boydell Press, 2005. 463 p.
6. Morris J. Music and Politics in Thirties Britain. London : Bloomsbury Publishing, 2022. 264 p.
7. Schaarwächter J. Two Centuries of British Symphonism: From the Beginnings to 1945. Hildesheim : Georg Olms Verlag, 2015. Vol. 1. P 201.
8. Scott-Sutherland C. Arnold Bax. London : Dent, 1973. 214 p.
9. Sokolova A. V. Muzychna kultura starodavnoi ta serednovichnoi Irlandii ta yii paraleli v ukrainskii muzychnii kulturi. Drohobych : Mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka, 2020. Vyp. 31, T. 1. S. 216–223.
10. Sokolova A. V. Maikl Tippett: spetsyfika tvoru dlia orkestru ta soprano «Vizantiia». Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv : nauk. zhurnal. 2024. № 3. S. 203–209.
11. Stanford Ch. V. Songs of Old Ireland : a collection of fifty Irish melodies unknown in England. London : Boosey, 1882. 135 p.
12. Sibelius J. Bax A.: Miniature Essays. London : J. & W. Chester, 1924. 12 p.
13. Swynnoe J. G. The Best Years of British Film Music, 1936-1958. Woodbridge : Boydell Press, 2002. 243 p.
14. Tobutt J. The Impact of the British Oboist Léon Goossens : A Breath in Time. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2023. 132 p.

UDC [78.7.034] (410.1)

A. BAKS' SYMPHONY THROUGH THE PRISM OF CELTIC ALLUSIONS

Alla SOKOLOVA – Doctor of Art Criticism, Professor of the
V. Nezhdanova National Music Academy

The uniqueness of the figure of the English composer Arnold Bax, his extraordinary role in the musical life of Britain at the beginning of the 20 th century and in the wider European cultural space is determined. It is emphasized that the artist was formed at the turn of the eras: between the late Victorian tradition and the modernist search for a new sound, while preserving his own national flavor. The importance of Celticism as a fin de siècle cultural and aesthetic construction and its profound influence on the formation of the composer's worldview orientations is emphasized. The Irish theme for A. Bax appears as a symbol of «another space» as an alternative to industrial civilization, which was rapidly changing the European landscape at the beginning of the 20 th century.

Through the images of Celtic mythology and the landscapes of Ireland, A. Bax built his own philosophy of escape from the mechanized world, giving his music a touch of meditative spirituality. The author studies the composer's connection with the work of William Butler Yeats and the ideological and aesthetic principles of the Irish Renaissance. It is argued that it was Celtic mythology, legends and the poetics of Irish landscapes that became the leading spiritual sources of his symphony, forming a special symbolic language and dramaturgy. The musical style of A. Bax is characterized as a synthesis of rationally constructed form with impressionistic colorism, symbolist imagery and internal drama. It is shown that the composer combined the classical European tradition with innovative harmonic and orchestral solutions, creating a unique sound canvas in which romantic expression turns into a symphonic poem. An analysis of the symphonic cycle, which includes seven symphonies and demonstrates the consistent evolution of the artist's musical thinking, is presented.

The symphonic legacy of A. Bax testifies to his innovative approach: the composer rethought the architectonics of the genre, assigning the epilogue the role of a meditative climax and transforming the symphonic finale into a space of spiritual concentration and philosophical reflection. It is summarized that the work of Arnold Bax makes a significant contribution to British and European culture of the 20th century, opening up prospects for further research into the interrelationships of art, politics and national identity in post-Victorian England. His music appears as a unique combination of Irish myth, British national tradition and pan-European artistic trends of the time.

Keyw ords: genre, musical language, national idea, works of Arnold Bax, symphonism, Celticism, spirituality, fin de siècle, Irish mythology, British music of the 20 th century.

Стаття надійшла до редакції 1.04.2025
Отримано після доопрацювання 18.04.2025
Прийнято до друку 24.09.2025

ВПЛИВ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ НА РОЗВИТОК ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИКИ

Олег КОПЕЛЮК – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор
із науково-педагогічної роботи та з міжнародних зв'язків,
Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського, Харків
<http://orcid.org/0000-0002-0428-1538>
<https://doi.org/kopelyukoleg@gmail.com>

Ігор СЕДЮК – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри спеціального
фортепіано Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків
<https://orcid.org/0000-0002-4038-5211>
grandpiano1811@gmail.com

Дослідження присвячене проблематиці розвитку музичного мистецтва в соціокультурному контексті європейського простору доби Відродження (Ренесансу). *Методологія дослідження* передбачала комплексний методологічний підхід, що включав історичний, аналітичний, музикознавчий, індуктивний та інші наукові методи. *Розглянуто* основні гуманістичні прагнення та ключові тенденції в аспектах антропоцентризму, гармонійного розвитку особистості, естетичного світобачення, відродження традиційних основ античної культури, що були характерними для епохи Відродження та стали визначальними у розвитку музичного мистецтва Європи цього періоду. *Детерміновано* специфіку музично-виховного процесу у європейських навчальних закладах, де систематизувались основні закономірності навчально-виховного процесу. *Узагальнено* векторність впливу найвизначніших європейських музикантів на становище системи музичного виховання доби Ренесансу. Особлива увага приділена значущій ролі музично-педагогічних концепцій Яна Амоса Коменського, Джозеффо Царліно, Миколи Дилецького та низки інших вчених. *Репрезентовано* відомості щодо окремих музично-педагогічних трактатів. *Акцентовано* на інтенсифікації міжкультурної взаємодії в період Відродження, активному обміну досвідом між митцями та педагогами-музикантами під час подорожей країнами Європи. *Обґрунтовано* значущість впливу соціокультурних, історико-політичних, релігійних та інших чинників на процес розвитку музичної культури в період Ренесансу. *Розглянуто* специфіку розвитку української музичної культури як складової європейського простору в добу Відродження. *Доведено*, що ключовим стильовим орієнтиром досліджуваного періоду позиціонувався ренесансно-бароковий тип українського музичного мистецтва.

Ключові слова: музична культура, мистецтво, епоха Відродження (Ренесансу), музична освіта, естетика, людиноцентризм, гуманізм, гармонійний розвиток.

Актуальність проблеми. Розвиток музичного мистецтва епохи Ренесансу визначався специфікою загальноєвропейських тенденцій поступу освіти та культури. Переконливими доказами цьому слугують задокументовані спогади мандрівників, глибокі мистецькі взаємозв'язки. У добу Відродження в культурній сфері Європи проявились непересічні особистості на тлі активного формування та розвитку музично-виховної структури тогочасних навчальних закладів. Саме вона забезпечила передумови для активного поступу музичного мистецтва у європейському просторі.

Музиці епохи Відродження (Ренесансу), як і культури в цілому, властиві інтерес до античності, ідеї благозвуччя, прагнення до гармонії, бажання продемонструвати різноманіття світу. Вплив епохи Ренесансу на подальший розвиток музичної культури Європи характеризується детермінуючим характером, а тому потребує розширеної аналітики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Деякі аспекти поступу музичного мистецтва європейського простору епохи Відродження досліджені українськими вченими. Зокрема, О. Величко, І. Маковецька [1], У. Ignatenko [9] аналізують специфіку розвитку музичної освіти та культури доби Ренесансу у вимірі європейського простору та, відповідно, українського, як невід'ємної компоненти Європи. О. Цалай-Якименко [4], Н. Шелепницька-Говорун [6] досліджують вокальну культуру фахівців музичного мистецтва в Європі та характер поступу української музики в період Відродження.

Л. Ракітянська [3] присвячує увагу історії розвитку світового музичного мистецтва в контексті взаємозв'язку емоційного та раціонального. Водночас, І. Цюряк [5], О. Мельничук [2] вивчають специфіку музики епохи Ренесансу у якості творів для сучасних виконавців.

Серед зарубіжних науковців питання набули розвитку в наукових працях Т. Shephard та ін. [11], V. Zara [12], B. Blackburn [7], M. Drollinger [8], L. Junjie, P. Meesorn [10].

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки розвитку та трансформації музичного мистецтва і освіти в епоху Відродження (Ренесансу) у європейському середовищі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Музика Європи у період епохи Відродження досягла

значного розквіту та піднесення завдяки активізації мистецько-культурних зв'язків. Основні гуманістичні тенденції та прагнення стали визначальними у розвитку музичного мистецтва Європи доби Ренесансу та проявились в концептах естетичного світобачення, антропоцентризму, гармонійного розвитку особистості, відновлення традиційних основ античної культури.

Концепція людиноцентризму детермінувала людину як індивідуума, що прагне гармонії та краси. В добу Ренесансу набули розвитку новітні уявлення про людину та світ, сутність та покликання кожної особистості. Власне, самі провідники культури Відродження позиціонували себе гуманістами та були переконані, що в кожній людині присутня божественна сутність. У тогочасному суспільстві перевага належала культурному екзистенціалізму, а провідна роль відводилась різносторонній мистецькій освіченості, компетентності в різних науково-мистецьких галузях.

Значного розвитку набули феномени чуттєвості та краси. Загалом, епоха Ренесансу увійшла до історії світової культури як одна з її вершин. Першопочатково, дефініція «ренесансу» зустрічається у роботах італійського митця Джорджо Вазарі (1511–1574 рр.), котрий прагнув до відновлення античних мистецьких традицій і базових уявлень про людину і світ [9].

Епоха Відродження, як період утвердження високих гуманістичних ідеалів, сприяла активізації культурно-освітнього розвитку в Європі. Актуальною тенденцією того часу був активний обмін досвідом між митцями в межах зустрічей в Празі, Мадриді, Базелі, Празі, Львові, Кракові [2].

Новітні аспекти людиноцентричного світобачення знайшли безпосереднє відображення у сфері музичного мистецтва Європи. Зокрема, характерними рисами таких трансформацій були динаміки обрисів та індивідуалізація стилю, формування дефініції «композитор», апгрейд фактури музичних творів. У контексті гармонії переважаючими були консонанси, водночас застосування дисонансів було обмежене суворими правилами [11].

У досліджуваній період були впорядковані поняття мінорного та мажорного ладу, ритму, тактової риси. З метою демонстрації особливих почуттєвих форм композиторами з'явились новітні засоби виразності. Музика, загалом, слугувала своєрідною розвагою та широко застосовувалась у побуті, супроводжувала розваги та урочистості, церковні богослужіння.

В епоху Відродження доволі активно формувался поліфонічний стиль, розвивалися різноманітні жанри музичного мистецтва, водночас зростала кількість голосів у хорових творах (до чотирьох-шести і навіть більше). З метою відтворення багатоголосних складних композицій формувались майже професійні колективи, котрі були виконавцями при церквах і дворах [7; 8].

Зазначений період характеризувався й виникненням перших шкіл музичної педагогіки та мистецьких академій, де поєднувалось заняття поезією та музикою, живописом та античною культурою. Активному поступу музичної освіти сприяло формування наближеної до сучасного формату системи нотного запису, та семиступенева гама.

Музично-естетичне виховання доби Ренесансу здобуло практичного спрямування на гармонійний розвиток особистості. Репрезентативною в контексті означеної доби позиціонувалась освітньо-виховна стратегія гуманіста італійського походження Віт-торіно да Фельтре (1378–1446 рр.). Його концепти вдосконалення внутрішнього світу за посередництвом музичних засобів були запозичені, частково, з основного вчення античного Платона.

Концепти єдності практичних та теоретичних навичок у музичному мистецтві втілили композитори та теоретики Гійом Дюфаї (1397–1474 рр.), Орландо ді Лассо (1532–1594 рр.), Адріан Вілларт (1490–1562 рр.), Жоскен Дебре (1450–1521 рр.), Генрік Ісаак (1450–1517 рр.), котрі були переконані, що музика дарує естетичне задоволення, а також є демонстрацією абсолютної радості, викликає різноманітні емоції. Композиції зазначених авторів стали індикатором епохи Ренесансу та основою для творів Георга Фрі-дріха Генделя (1685–1759 рр.) та Йоганна Себастьяна Баха (1685–1750 рр.) [3; 5].

Розвиток музичної культури відбувався під впливом Джозеффо Царліно (1517–1590 рр.). Будучи переконаним прихильником вчення про мистецтво Аристотеля, митець переконував у важливості ролі музики в процесі пізнання, єдності синергії слова та мелодії. При цьому, найбільш органічним складом Джозеффо Царліно вважав багатоголосся [12].

Епоха Відродження стала яскравим періодом поступу музичної педагогіки. Зокрема, чеський мислитель Ян Амос Коменський (1592–1670 рр.) музику позиціонував обов'язковим доповненням до виховних засобів, а обов'язковою умовою музичного виховання – підтримку радісного настрою душі вихованців. Науковець переконував, що музика навчає насолоді гармонією та возвеличенню Бога. Тобто, його концепція містила в основі християнські середньовічні традиції та гуманістичні ренесансні переконання.

Одночасно з процесом формування західноєвропейської музичної культури проходив процес

розвитку східноєвропейської музики, в тому числі, української. Зокрема, значний вплив був здійснений композитором і музичним теоретиком Миколою Дилецьким (1630–1690 рр.), чий мистецькі переконання сформувалися в Києво-Могилянському колегіумі та Віленській єзуїтській академії. Музично-педагогічна концепція М. Дилецького передбачала трансформацію музичної культури синергією спеціальної та загальної музичної освіти. Під егідою митця була сформована плеяда композиторів наступних століть (Герман Левицький, Іван Домарадський, Симеон Пекалицький).

Загалом, досліджуваний період відзначається формуванням та становленням ренесансного ідеалу краси та гармонії. Завершальна стадія доби Відродження у розвитку музичної культури асимілює творчість композиторів венеціанської школи, Палестрини, О. Лассо, появу перших опер. Ренесансна естетика у ключових принципах заперечувала середньовічні принципи. Водночас, у реальності музика епохи Відродження зберігала деяку поступальність характеру розвитку відносно культури середньовіччя. Проте, саме в цей час почали формуватись трактування слова, риторичні фігури, що зближувало музику із граматиною, риторикою, діалектикою.

Середньовічний естетичний канон став поступово руйнуватися під впливом ренесансного індивідуалізму. Винайдення нотодруку, динаміка умов побутування музики зумовили динаміку її загальноприйнятого соціального значення. Так, інтенсифікувалась світських жанрів, самостійності набула інструментальна музика, відновився мистецький інтерес до хореографії. Музичні стилі та жанри у епоху Ренесансу диференціювались, здебільшого, відповідно до соціальної функції.

Суттєвих змін зазнало, окрім того, інтонаційне змістовне навантаження традиційних жанрів церковної музики. Наприклад, у якості *cantus firmus* почали застосовуватись світські мелодії, загалом, допустимою почала вважатись свобода поводження з зазначеним феноменом (виключення та включення, поліфонічні перетворення, диференціація по голосах та ін.). У той час з'явилися окремі композиції, що виключали *cantus firmus* (наприклад, «Меса папи Марчелло» Палестрини, меса «Мі-Мі» Окегема тощо).

Щодо композиторської творчості, найбільш значущою проблемою музичного розвитку стало завдання «винаходу» матеріалу. Для музичного мистецтва доби Ренесансу звичними явищами стали інноваційні фактурні рішення, серед яких – наскрізна імітаційність, ефект луни, протиставлення хору і соло, інструментальних і вокальних розділів, антифони хорів, вільні виключення та включення голосів.

Техніка композиції набула значущої трансформації через перетворення модальної системи, зокрема, появу тонально-гармонічної функціональності, поширення хроматизму, формування мінору та мажору тощо. При цьому, певні нові тенденції розвитку музичної культури епохи Відродження вбачаються репрезентацією ідей античності.

В епоху Ренесансу в європейському просторі музичної культури відбувався доволі активний розвиток національних музичних шкіл, зокрема – нідерландської (Дюфаї, Й. Окегем, Жоскен Дебре), італійської (Палестрина, Джезуальдо і др.), іспанської (К. де Моралес, Т. Л. де Вікторія), німецької (Г. Фінк, Арнольд фон Брук), французької (К. Жанекен), англійської (Данстейбл, Дж. Тавернер), польської (Миколай з Радома, Вацлав із Шамотул), чеської (Я. Т. Турновський, К. Гарант).

Характерним явищем стало формування шкіл окремих міст та індивідуальні композиторські стилі. Прикладом таких шкіл можуть слугувати римська (очолювана Палестриною), венеціанська (А. і Дж. Габріелі).

Щодо української музики Ренесансу, то мистецтво формувалося, здебільшого, як вокально-хорове. На його розвиток суттєво впливали політичні, історичні, соціокультурні, релігійні та інші чинники. В добу Відродження пріоритет належав ренесансно-бароковому (козацькому) типу музичної культури. При цьому, характерною позиціонується суголосність особливостей українського музичного процесу досліджуваного періоду з тенденціями загальноєвропейського музичного поступу. Зазначене знаходить численні підтвердження у численних суспільних та культурних контактах, запозиченні досвіду українськими митцями та композиторами під час подорожей до європейських країн.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Можна стверджувати, що в епоху Ренесансу (Відродження) домінантними стали характерні естетично-стильові постулати, зокрема, гуманістичні тенденції, гармонійне виховання та розвиток людиноцентризму, відновлення традицій античного мистецтва. У досліджуваний період інтенсивно розвивалась музична педагогіка, відбувалась систематизація об'єктивних закономірностей навчання та виховання.

Вплив найвизначніших європейських музичних діячів на розвиток системи музичного виховання доби Ренесансу проявлявся у музично-педагогічних концепціях Яна Амоса Коменського,

Джозеффо Царліно, Миколи Дилецького та низки інших вчених. Інтенсифікація міжкультурної взаємодії в період Відродження, активний обмін досвідом між митцями та педагогами-музикантами формували важелі впливу на процес розвитку музичної культури в період Ренесансу.

Перспективи подальших розвідок у досліджуваному напрямі вбачаються у компаративному аналізі західноєвропейських та українських особливостей розвитку музичного мистецтва в добу Ренесансу.

Список використаної літератури

1. Величко О. Б., Маковецька І. Г. Особливості розвитку музичної педагогіки та освіти доби Ренесансу в європейському та українському вимірах. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 1. С. 21-25. <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.4>
2. Мельничук О. С. Особливості музики епохи Ренесансу для сучасних виконавців. *Інновації у музичній освіті та мистецтві*. 2024. С. 30-32. <http://eprints.zu.edu.ua/41949/1/1.pdf>.
3. Ракітянська Л. Історія світового музичного мистецтва в контексті взаємозв'язку емоційного та раціонального. *ОСВІТОЛОГІЯ*. 2020. № 9. С. 21-28. <https://doi.org/10.28925/2226-3012.2020.9.3>.
4. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст.: київське пініє, київська нота, київська граматыка : дис. ... д-ра миств. : 17.00.03. Київ, 2004. 45 с.
5. Цюряк І. Специфіка опрацювання вокальних творів епохи Ренесансу сучасними виконавцями. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. №1. С. 136-139. <https://doi.org/10.32782/art/2025.1.25>.
6. Шелепницька-Говорун Н. М. Періодизація розвитку вокальної культури фахівців музичного мистецтва в Європі. *Наук. зап. Серія: Педагогічні науки*. 2021. № 195. С. 49-52. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2021-1-195-49-52>.
7. Blackburn B. J. *Composition, printing and performance: studies in renaissance music*. Taylor & Francis, 2024.
8. Drollinger M. R. Musical Development: Evidence of the Influence of Humanism on Music in the Renaissance. *Scholars Symposium*. 2021. № 1. https://digitalcommons.cedarville.edu/rs_symposium/2021/podium_presentations/1
9. Ignatenko Y. Візантійська музика в освітньо-науковому просторі сучасної України. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. 2023. № 138. С. 116-125. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294798>.
10. Junjie L., Meesorn P. Overview of the Bel Canto and Development. *Journal of Modern Learning Development*. 2024. № 9 (8). P. 769-777. <https://so06.tci-thaijo.org/index.php/jomld/article/view/276898>.
11. Shephard T., Raninen S., Sessini S., Ștefănescu L. *Music in the Art of Renaissance Italy* (P. 1420-1540). London: Harvey Miller Publishers, 2020.
12. Zara V. Music, architecture, proportion and the Renaissance way of thinking. *European Review*. 2021. №29 (2). P. 226-241.

References

1. Velychko O. B., Makovetska I. H. Osoblyvosti rozvytku muzychnoi pedahohiky ta osvity doby Renesansu v yevropeiskomu ta ukrainskomu vymirakh. *Slobozhanski mystetski studii*. 2024. No. 1. P. 21–25. doi.org/10.32782/art/2024.1.4
2. Melniichuk O. S. Osoblyvosti muzyky epokhy Renesansu dlia suchasnykh vykonavtsiv. *Innovatsii u muzychnii osviti ta mystetstvi*. 2024. P. 30–32. <http://eprints.zu.edu.ua/41949/1/1.pdf>.
3. Rakitianska L. Istoriia svitovoho muzychnoho mystetstva v konteksti vzaiemozviazku emotsiinoho ta ratsionalnoho. *Osvitohiia*. 2020. No. 9. P. 21–28. <https://doi.org/10.28925/2226-3012.2020.9.3>.
4. Tsalai-Yakymenko O. Kyivska shkola muzyky XVII st.: kyivske pinie, kyivska nота, kyivska hramatyka : dys. ... dokt. mystetstvozn. : 17.00.03. Kyiv, 2004. 45 p.
5. Tsiuriak I. Spetsyfika opratsiuvannia vokalnykh tvoriv epokhy Renesansu suchasnymy vykonavtsiamy. *Slobozhanski mystetski studii*. 2025. No. 1. P. 136–139. <https://doi.org/10.32782/art/2025.1.25>.
6. Shelepnytska-Hovorun N. M. Periodyzatsiia rozvytku vokalnoi kultury fakhivtsiv muzychnoho mystetstva v Yevropi. *Naukovi zapysky. Serii: Pedahohichni nauky*. 2021. No. 195. P. 49–52. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2021-1-195-49-52>.
7. Blackburn B. J. *Composition, printing and performance: studies in renaissance music*. Taylor & Francis, 2024.
8. Drollinger M. R. Musical Development: Evidence of the Influence of Humanism on Music in the Renaissance. *Scholars Symposium*. 2021. № 1. https://digitalcommons.cedarville.edu/rs_symposium/2021/podium_presentations/1
9. Ignatenko Y. Візантійська музика в освітньо-науковому просторі сучасної України. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. 2023. № 138. С. 116-125. doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294798.
10. Junjie L., Meesorn P. Overview of the Bel Canto and Development. *Journal of Modern Learning Development*. 2024. № 9 (8). P. 769-777. <https://so06.tci-thaijo.org/index.php/jomld/article/view/276898>.

11. Shephard T., Raninen S., Sessini S., Ștefănescu L. *Music in the Art of Renaissance Italy* (P. 1420-1540). London: Harvey Miller Publishers, 2020.

12. Zara V. Music, architecture, proportion and the Renaissance way of thinking. *European Review*. 2021. № 29 (2). P. 226-241.

UDC 78.03

THE INFLUENCE OF THE RENAISSANCE ON THE DEVELOPMENT OF EUROPEAN MUSIC

Oleh KOPELIUK – Ph.D in Arts Studies, Associate Professor,
Vice-Rector for Scientific-Pedagogical Work and International Relations,
Kharkiv I.P.Kotlyarevsky National University of Arts

Ihor SEDIUK – PhD of Arts, Associate Professor, Associate Professor
of the Special Piano Department, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts

Each era leaves a deep mark on the processes of artistic evolution. The study is devoted to the problems of the development of musical art in the socio-cultural context of the European space of the Renaissance. The research methodology involved a comprehensive methodological approach, including historical, analytical, musicological, inductive and other scientific methods. The article deals with the main humanistic aspirations and key trends in the aspects of anthropocentrism, harmonious personality development, aesthetic worldview, revival of the traditional foundations of ancient culture, which were characteristic of the Renaissance and became decisive in the development of the musical art of Europe during this period. The specifics of the musical and educational process in European educational institutions are determined, where the main regularities of the educational process are systematized.

The vector of influence of the most prominent European musicians on the position of the Renaissance music education system is generalized. Particular attention is paid to the significant role of the musical and pedagogical concepts of Jan Amos Comenius, Josepho Zarlino, Mykola Dyletsky, and a number of other scholars. Information on individual music and pedagogical treatises is presented. Emphasis is placed on the intensification of intercultural interaction during the Renaissance, the active exchange of experience between artists and music teachers during their travels in Europe.

The significance of the influence of socio-cultural, historical, political, religious and other factors on the development of musical culture during the Renaissance is substantiated. The specifics of the development of Ukrainian musical culture as a component of the European space during the Renaissance are considered. It is proved that the key stylistic reference point of the studied period was the Renaissance-Baroque type of Ukrainian musical art

Key words: musical culture, art, Renaissance, music education, aesthetics, human centeredness, humanism, harmonious development.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 13.10.2025

УДК 78.1

ІСТОРИЧНО ІНФОРМОВАНЕ ВИКОНАВСТВО ЯК ЧИННИК МУЗИЧНОГО СТИЛЕТВОРЕННЯ

Сергій ГАВРИЛЮК – доктор мистецтва, старший викладач кафедри струнно-смичкових інструментів,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів, Україна.
<https://orcid.org/0009-0007-7447-7388>
[https://doi.org/](https://doi.org/sergejhavrylyuk@gmail.com)
sergejhavrylyuk@gmail.com

У центрі уваги перебуває історично інформоване виконавство (ІВ) як ключовий чинник формування музичного стилю в процесі інтерпретації музики барокової доби. Досліджується феномен співіснування свободи та несвободи у виконавстві, що проявляється через творчу свободу та естетичні обмеження, зумовлені історичними, культурними та теоретичними рамками. Розглянуто передумови складності інтерпретації барокової музики, зокрема вплив теоцентризму, теорії афектів, особливості орнаментики, нерівномірних темперацій та імпровізації. Аналітичною оптикою дослідження є взаємодія музичних і позамузичних чинників, що формують стиль ІВ, а також його роль у сучасному соціокультурному дискурсі.

Ключові слова: історично інформоване виконавство, музичне стилетворення, музика бароко, стиль, інтерпретація, виконавська свобода та несвобода.

Дослідження історично інформованого виконавства (ІВ) є *актуальним* у контексті сучасного музикознавства та виконавської практики, оскільки воно дозволяє переосмислити музику барокової доби через призму автентичності та сучасних соціокультурних запитів. У добу метамодерну, коли суспільство прагне повернення до історичних витоків мистецтва, ІВ стає не лише способом відтворення музики минулого, але й чинником продукування нових стильових смислів. Проблематика свободи та несвободи у виконавстві барокової музики відображає ширші філософські питання співіснування індивідуальної творчості та нормативних рамок, що резонує з сучасними дискусіями про ідентичність, традицію та інновацію.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному українському музикознавстві тема історично інформованого виконавства та музичного стилетворення розглянута у працях О. Катрич, Н. Фоменко, Г. Іванюшенко, Н. Ключинської та ін. У праці О. Катрич розглянуто принципи музичного стилетворення як такі. Сильова парадигма виступає «тригером» для створення музичного стилю [5]. Праця Н. Фоменко присвячена фантазійному стилю клавірного мистецтва бароко; ми ж звертаємо більшу увагу на зразки струнного та струнно-смичкового мистецтва [8]. Г. Іванюшенко фокусується на популяризації історично інформованого виконавства як важливого аспекту збереження та відтворення музичної спадщини попередніх епох, зокрема на діяльності творчих колективів в Україні [2]. Звертаємося до ширшого контексту та розглядаємо діяльність колективів і окремих солістів-інструменталістів сучасності європейського та світового музичного простору. Н. Ключинська досліджує проблеми інтерпретації барокової партесної музики в руслі історично інформованого виконавства, таким чином фокусується на музиці вокальної традиції, в фокусі нашої уваги – інструментальна музика [6].

Актуальність теми також зумовлена викликами, що постають перед виконавцями: необхідність опанування історичних інструментів, нерівномірних темперацій, імпровізаційних практик та аналізу теоретичних трактатів. В Україні, де музична культура має глибокі традиції, але обмежений доступ до історичних інструментів, дослідження ІВ сприяє поглибленню розуміння барокової музики та творення фундаменту відповідної виконавської школи.

Метою наукової розвідки є обґрунтування історично інформованого виконавства як ключового чинника музичного стилетворення у процесі інтерпретації музики барокової доби. Дослідження спрямоване на аналіз конфлікту інтерпретаторської свободи та несвободи у виконавстві, як професійної проблеми, що значною мірою впливає на формування сучасного стилю виконання барокової музики. Завдання включають: 1) висвітлення теоретичних і практичних засад ІВ; 2) аналіз впливу історичних трактатів і виконавських традицій на інтерпретацію; 3) оцінку значення ІВ для сучасного музичного соціуму. *Теоретичну базу* дослідження склали праці зарубіжних та українських вчених – музикознавців та філософів: О. Катрич, В. Москаленка, Н. Фоменко, Н. Ключинської, Г. Іванюшенко, Д. Чижевського, З. Фройда (Sigmund Freud), С. Зонтаг (Susan Sontag), Л. Моцарта (Leopold Mozart), Й. Йоахіма Кванца (Johann Joachim Quantz), Жана-Філіпа Рамо (Jean-Philippe Rameau) та ін. Теоретична база інтегрує історичні та сучасні підходи, що дозволяє комплексно осмислити феномен ІВ.

Комплексна методологія дослідження поєднує методи: історико-діалектичний, музикознавчий, компаративний, інтерпретаційний, а також метод дискурс-аналіз. Методологія передбачає міждисциплінарний підхід, поєднуючи музикознавство, філософію та культурологію.

Кожна з епох, відображаючи історичні події, творила власне музичне мистецтво. В центрі уваги музика барокової доби, адже її інтерпретація дотепер є надзвичайно дискусійною, містить чимало складних питань та невирішених протиріч. Щоб їх окреслити та підійти до вирішення, потрібно зрозуміти передумови та фактори, що роблять інтерпретацію барокової музики складною.

Музика барокової доби позначена виразним впливом концепції теоцентризму. Відомо, що велика кількість митців різної профілізації (живопис, архітектура, скульптура, декоративно-прикладне) працювали та розвивали своє мистецтво для обслуговування церкви та церковних організацій. Музика також слідувала цій моделі, рефлексуючи на її духовний і світський полюси. Духовна музика виражала високі духовні ідеали, а світська – етикет. Кожна з цих сфер передбачає естетичне поле для індивідуального самовираження та соціокультурні рамки, що обмежували, регламентували цей процес. Тож для інтерпретаторів музики барокової доби розуміння внутрішнього конфлікту між свободою і несвободою є важливим. Проблематика дослідження свободи та несвободи у музичному виконавстві безумовно стосується низки галузей, а саме: музичної інтерпретації, органології, історії музичної культури та ін.

У цьому конфлікті свободи і несвободи прослідковується кореляція з міркуваннями З. Фрейда про рушійні сили людського життя, антагоністичні образи Ероса і Танатоса [9; 8]. До питань свободи самореалізації творчої особистості звертався відомий філософ, психоаналітик Е. Фромм (Erich Seligmann Fromm) у праці «Втеча від свободи». Зокрема він окреслює такі два полюси свободи: «свобода від» (негативна свобода) – звільнення від зовнішніх обмежень, таких як соціальні умовності, нав'язані іншими людьми або інститутами; та «свобода для» (позитивна свобода) – можливість активно діяти, самовиражатися і реалізовувати свій потенціал у творчості та коханні [10].

З одного боку музика є засобом вираження внутрішнього світу, інтимних переживань людини (активна творча функція, свобода), з іншого – це вираження повинно підпорядковуватися численним правилам, щоб відповідати певним естетичним стандартам тієї чи іншої спільноти (обмеження, несвобода). Ця ідея стосується не лише правил створення музики композиторами, а й інтерпретування її виконавцями, адже навіть питання орнаментики є наріжним каменем суперечок між представниками різних стилів всередині барокового музичного простору. Відомим є скрупульозне ставлення до трактування мелізмів французькими клавесиністами, серед яких Жан Філіп Рамо – «De Pieces de Clavecin» (1706), Жан-Анрі д'Англебер – «Pièces de clavecin» (1689) та ін. Особлива увага до коректного артикулювання в межах виконавських традицій конкретних країн притаманна музичному простору Західної Європи кінця XVII – початку XVIII ст.

Музичні практики і теоретики доби бароко створювали численні трактати, підсумовуючи тогочасний стан розвитку музичного мистецтва, здійснювали естетичні та наукові пошуки: теорія афектів, створення і обґрунтування різноманітних темперацій. Також виконавці втілювали своє прагнення зафіксувати та передати накопичений досвід шляхом написання педагогічних праць, зокрема «Досвід настанов для гри на флейті траверсо» («Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen») Йогана Йоахіма Кванца (1697-1773 pp.), «Трактат про гармонію, зведену до її природних принципів» («Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels») Жана-Філіпа Рамо (1683-1764 pp.) та ін. Природним було не лише збагачення виконавської та теоретичної бази музичного виконавства, а й конструювання нових інструментів [13; 10-16]. Відомо, що дві з віолончельних сюїт Й. С. Баха написані для віолончелі, проте у незвичному для неї варіанті. Передбачається, що у Сюїті № 5 верхня струна інструменту налаштовується на секунду нижче звичного варіанту – використання прийому *скордатури*, а Сюїта № 6 передбачена для виконання на п'ятиструнному інструменті (стрій: до-соль-ре-ля-мі).

На ґрунті генерування нових думок формується науковий підхід до досягнення дійсності. «Наука – це двосічний меч: вона створює стільки ж проблем, скільки й розв'язує, але завжди на вищому рівні» [3; 35]. Вбачаємо цікаву паралель: свобода мислення є рушієм для розвитку людини, і водночас ставить перед нею нові виклики, передусім моральні і філософські, та формує нові детермінанти. «Усе мені можна, та не все на користь» [Біблія, 1 Кор. 6: 12].

Музика доби бароко є невід'ємною частиною репертуару сучасних виконавців-інструменталістів. Виконання творів барокового стилю вимагає від виконавців відповідного інтелектуального оснащення.

Зараз існують найрізноманітніші підходи до інтерпретації барокової музики. Одним із них є *historically informed performance*, що ставить перед сучасною музичною спільнотою низку важливих запитань. У такий спосіб відбувається творення сучасного стилю інтерпретування тієї музики.

Враховуючи запити сучасного суспільства та окреслену проблему, розглядаємо історично інформоване виконавство (ІІВ) як різновид стилю музичної творчості виконавців в процесі інтерпретування музики доби бароко. Звертаємося до визначення поняття стилю за В. Москаленком, а саме: «Під *стилем музичної творчості* розуміється специфіка світовідчуття і музичного мислення

особистості, що творить, яка виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів створення, інтерпретування та виконання музичного твору» [7; 116]. У цьому сенсі особливий інтерес викликає класифікація різновидів виконавських інтерпретацій, запропонована О. Катрич: стилізоване виконання (автентичне), стильна інтерпретація та індивідуальна виконавська інтерпретація композиторського стилю [4]. На нашу думку, ПВ вдало поєднує два різновиди – стилізоване та виконавську інтерпретацію композиторського стилю.

Історично інформоване виконавство найбільш коректно ставиться до стилю автора, прагне максимально достовірно відтворити той варіант, в якому твори звучали (чи могли звучати) в часі життя композитора. Цей підхід зараз відомий в англomовному музикознавчому просторі як «historically informed performance» (скорочено HIP). Звісно, так було не завжди, та існує низка близьких термінів, які описують цей же інтерпретаційний підхід, проте з різних боків: «period performance» (дослівно виконавство на інструментах того періоду), «authentic performance» (автентичне виконавство), «historical performance» (історичне виконавство) [13]. В сучасному українському виконавському та музикознавчому просторах зустрічаємо окрім наведених дефініцій також «барокове виконавство» та «історично поінформоване» [8]. У працях інших українських науковців (Ключинська Н. та Іванюшенко Г.) знаходимо також варіант «історично інформоване виконавство» [6; 2].

Сучасний музичний соціум не завжди готовий сприймати історично інформований підхід у інтерпретуванні композицій доби бароко. Доцільно з'ясувати причини такого стану речей. Серед яких: відсутність інструментарію; незвичний тембр старовинних та реконструйованих інструментів, відмінність виконавських технік на них (скоратура, розшифровування basso continuo, імпровізування прикрас та цілих композиції згідно з заданими жанровими моделями (прелюдія, пасакалія, чакона, граунд тощо) та ін.; слухова гнучкість (пристосування до різноманітних темперацій та різної висоти налаштування інструментів); необхідність додаткового інтелектуального оснащення (аналіз теоретичних праць, трактатів композиторів-сучасників); стильова компетенція; знання правила організації часу (подібно до того, як це відбувається у джазі, де існують чіткі часові плагіни).

«Романтичне» потрактування барокової музики, популярне у другій пол. XX ст., на довгі роки сформувало певні «штампи», які звузили можливості для коректного розшифрування змісту, закладеного в цю музику її творцями. У сучасну метамодерну добу зростає прагнення очистити сприйняття цієї музики і всіма способами спробувати наблизитися до вихідного варіанту її виконання.

Барокове мистецтво тяжіє до пишноти, видовищності, воно прагне вражати почуття [11; 308-309]. Рівнозначно, це ті характеристики, які культивує сучасна культура соціалізації. Кіноіндустрія успішно поєднує кіносеанси з наявністю їжі під час перегляду – одночасно таким чином ще й закриваючи декілька потреб людини. Видовища забезпечує не лише поєднання візуального ряду з музикою, а й просторовий звук, 3D- та 4D- ефекти, коли крісла рухаються синхронно з подіями на екрані, а спеціальні пристрої розпилюють ароматичні суміші. «Класичне мистецтво намагалося бути красивим, сучасне мистецтво намагається бути цікавим» [12]. Барокове мистецтво мало свої вимоги до краси. Музика повинна була вражати, проте для правильного «вражання» вона, все ж, мала підпорядковуватися певним правилам. Вбачаємо у цьому факті знову прояв конфлікту свободи і несвободи, рамок і виходу за них. З одного боку існувала низка правил і канонів (теорія ефектів, настанови з мистецтва розшифровки басо контінуо, правил гармонізації, складання фуґи, традиції додавання орнаментів), а з іншого боку – імпровізування, жанрова свобода (композитор мав право створювати та змішувати жанри, на відміну від доби класицизму).

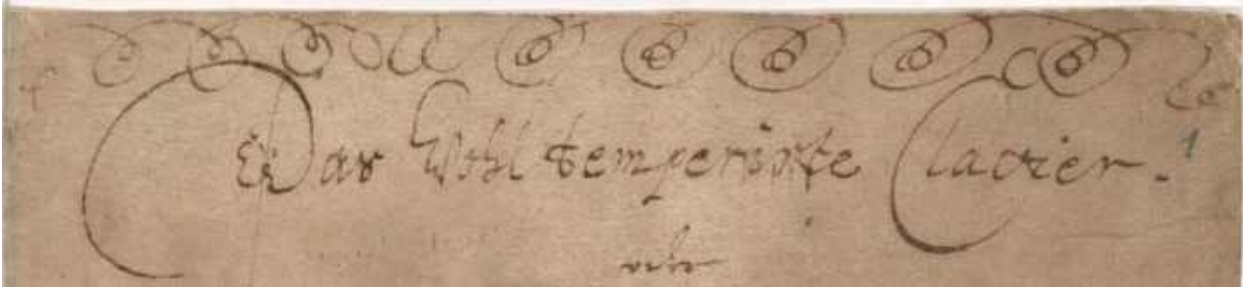
Природно, що в безпосередній момент написання і виконання барокова музика була сучасною, містила нові естетичні знахідки та інновації. Зрозуміло, що ці інновації не могли «догодити» усім. Боротьба між різними школами була запеклою, а конкуренція – високою. Вважаємо, що барокова музика прагнула бути красивою і цікавою водночас – відсилаємося до думок С. Зонтаґ [12]. Невипадково, що композитори, виконавці і теоретики музики вкладали численні зусилля у створення трактатів і настанов про красиве і коректне виконання музики, аби вразити слухача.

Хоч різні барокові музиканти мали свій власний погляд на методику гри на інструменті, мистецтво орнаментування і композиції, були і спільні тези, які можна прослідкувати в їхніх працях, а саме: зв'язок музики і риторики; різні смислове значення консонансу і дисонансу їх протиставлення; імпровізація. Низка авторів порівнює музичне виконавство з мистецтвом оратора. І дійсно, перед обома представниками своєї професії постає текст і власний інструмент (голос). Оратор прочитує літери, відтворює звуки, об'єднує їх в слова, словосполучення, фрази, речення, надає емоційного забарвлення, будує драматургічний план, щоб донести основну ідею до слухача. Музикант також бачить перед собою текст, і його завдання є дещо інакшим, адже безпосередньо зазначених розділових знаків він не має, виконавець мусить сам їх розставити, розпізнати мотиви, з'єднати їх у фрази. Проте далі музикант виконує ту ж роботу, що і оратор - планує драматургію, визначає емоції, які планує втілити (афекти), щоб

вплинути на слухача. Іноді у музиканта є інтерпретаційні дороговкази – динамічні позначки (*forte*, *piano*) та назви частин (*allegro*, *affetuoso* тощо). Найбільша відмінність від інтерпретації суто вербального тексту полягає в тому, що для музичного мистецтва правила розстановки динамічних акцентів є визначеними [16]. Значну увагу приділено поняттю дисонансу і особливостям його використання та виконання [8; 67]. І в цьому також присутня драматургія взаємодій між свободою і несвободою.

Хоча нам відомі композиції, в яких зустрічаємо лише дисонанси, проте це завжди спеціальний ефект, а не застосування іншої естетично парадигми. (наприклад, частина «П'яні мушкетери» з «Баталії» Г.І. фон Бібера, в якій кожен з інструментів виконує свою партію в окремій тональності, створюючи дисонуюче тло; «Хаос» із сюїти Жана-Фері Ребеля (Jean-Féry Rebel) (1666-1747 pp.) «Елементи», в якому використано прийоми, близькі до алеаторичних. Цікаво, що концепція протиставлення дисонансу і консонансу живе і досі та використовується в кіномузиці та поп-музиці.

Натомість ідея емансипації дисонансу нововіденською школою була дуже свіжою і епатажною, та недовго існуючою. Різне смислове трактування дисонансу і консонансу наближає нас до поняття інтерваліки та темперації. Дослідники музики та теоретичних праць доби бароко з'ясували, що одним із важливих питань для музичного виконавства є питання темперації інструментів [15].



Приклад 1. Титульний аркуш «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха, на якому, за однією з версій, замальована схема темперації¹.

У сучасні академічний музичній практиці найбільш часто вживаною темперацією є рівномірна, що однаково розподіляє рівномірно піфагорову кому між всіма ступенями сучасної хроматичної гами. Зараз це є загальноживаним підходом, проте музика барокової доби часто звертається до різних тональностей, надаючи їм індивідуального емоційного характеру. Як це було можливо якщо всі тональності звучали б однаково збалансовано? Вважаємо що це неможливо, і що нерівномірні темперації дають ширшу можливість для розкриття емоційного потенціалу музики, адже при різному акустичному звучанні тональностей їх використання видається більш виправданим, тональність також стає виразовим засобом, а не довільною звуковою координатою на рівній звуко-висотній матриці. Андреас Веркмайстер (Andreas Werckmeister) (1645-1706 pp.) – німецький музичний теоретик, органіст і композитор вважав, що не втрачаючи можливості гри в усіх тональностях, «найбільш вживані терції» слід робити чистішими – а цього можна досягти лише при нерівномірному темперуванні [17].

У добу бароко існували клавешні інструменти, що мали окремі клавеші для енгармонічних звуків, тобто існувала об'єктивна можливість виконати і до-дієз і ре-бемоль, а іноді навіть і трьох варіантів цього звука (Приклад 2).



Приклад 2. Клавіатура клавесина, яка передбачає поділ цілого тону на чотири частини замість загальноживаних у сучасному академічному виконавстві двох.

Барокові струнні інструменти або були нетемперованими (без ладів), або мали рухомі лади з тваринних жил, які можна було регулювати і таким чином змінюючи темперацію інструмента відповідно до виконуваного твору (приклад 3).



Приклад 3. Джорді Саваль (Jordi Savall) – сучасний виконавець на віолі да гамба використовує подвійні лади для першого півтона відносно поріжка.

Окрім вищезгаданих аспектів барокове виконавство передбачало і передбачає володіння мистецтвом імпровізації, тобто фактичним навиком миттєвої композиції, виконання того, що в нотах не зафіксовано.

Композитори і виконавці, як і будь-які творчі особистості, не були одностайними за своїми поглядами на мистецтво, проте для музики бароко, подібно як для сучасного джазу, є важливим навичка імпровізації в трьох контекстах: додавати прикраси-орнаменти, змінювати текст при репризному повторі, складати сольні каденції, виконувати варіації на витриманий бас (*basso ostinato*). І в цьому аспекті барокового музикування проявляється конфлікт свободи і несвободи, адже з одного боку є наявні зафіксовані епізоди, які слід виконувати, як написано, з іншого – є епізоди, котрі мусять бути цілком імпровізованими.

При виконанні барокової музики в сучасних акустичних умовах на сучасних інструментах без використання нерівномірних темперацій (як вона найчастіше лунала в часи свого створення), ця музика продовжує вражати, дивувати і заворожувати слухачів. Вбачаємо у цьому ще одне з підтверджень її універсальності. Навіть при накладанні на цю музику іншої естетичної парадигми, вона продовжує «працювати», чинить сильний вплив на емоції людини.

Соціокультурне сприйняття – рухомий конструкт, на який можна впливати. У добу романтизму віднайдені та часто виконувані твори доби бароко виконувалися в традиціях романтичної інтерпретації. До того ж, музиканти та композитори часто робили їх аранжування, дописували чи переписували оригінальний авторський текст. Розуміємо, що таким був запит тогочасного суспільства. Проте такий, романтичний підхід до інтерпретації музики доби бароко є не єдиним. Спираючись на численні знайдені праці композиторів і теоретиків того часу зазначаємо, що для коректного виконання того чи іншого твору самі барокові композитори створювали певні правила, слідуючи яким виконавець міг зробити виконання вдалим, чи навпаки – невдалим. Інтерпретаційна матриця ж романтизму є цілком іншою, це бунт свободи, торжество індивідуального над будь-якими рамками. Бароко було достатньо детермінованим, і наявність певних орієнтирів для виконавця-інтерпретатора є вкрай важливою. У пошуку коректності власної інтерпретації, коли оригінальна традиція її виконання є перерваною виконавець неодмінно стикається з необхідністю визначення рамок дозволеного і недозволеного. Проводячи паралелі з живописом, у музиці не маємо такого розмаїття виразових засобів, основними для нас є звуковисоність і час. Для коректної інтерпретації барокової інструментальної музики важливо аналітично організувати імпровізаційність – «взяти свободу у вузду несвободи».

«Барокові музиканти ніколи не грали стару музику, вони грали сучасну»² – зазначає відомий музикант сучасності та інтерпретатор музики доби бароко Йорг Цвікер. Музика, до якої зараз звертаємося є далекою в історичному часі і, безумовно, маємо іншу картину світу. Існує думка про те, що історично інформоване виконавство є регресивною течією, адже переносить нас у менш технологічно досконалий час, проте ми з нею не погоджуємося. Звісно, для коректної інтерпретації барокової музики не потрібно відмовлятися від накопичених людством благ цивілізації, навпаки – користуватися ними з максимальною користю, а необхідність моделювати звуковий простір тієї доби вважаємо одним із найважливіших аспектів. Сучасні інструменти, на яких часто інтерпретуємо музику, наприклад Й. С. Баха, є гучнішими та технічно відмінними. Специфіка виконання його клавірних творів на фортепіано і клавесині значно відрізняється, також струнних композицій сучасними смичками на металевих струнах. На певному етапі аналізу барокових композицій виявляється, що сучасними засобами їх виконувати незручно, неприродно і незрозуміло. Звісно, «зараз ми граємо твори Й. С. Баха на конкурсах чи іспитах, щоб показати тембр нашого інструменту, гарне вібрато та голосний звук, але це не було метою написання цих творів» (Й. Цвікер). Натомість, відійшовши від цього вкоріненого підходу маємо іншу можливість – використати

музичний тезаурус епохи, який так послідовно і чітко творили композитори і теоретики та спробувати відчитати барокові нотні тексти максимально наближено до їхнього потенційного автентичного звучання. Вважаємо такий підхід найбільш коректним, адже всі нюанси барокової музики творилися в певних акустичних середовищах для тих чи інших інструментів.

Володіючи сучасним оснащенням барокові композитори творили б таку ж музику, чи змінили стильову парадигму? Цього сказати не можемо. Проте спроба занурення в акустичний та органологічний простір тієї доби є однозначним коректнішим підходом до інтерпретації барокової інструментальної музики, аніж сучасне хаотичне переінтерпретування без чіткого теоретичного підґрунтя.

Висновки. Пропонуємо розглядати історично інформоване виконавство як один із важливих чинників музичного стилетворення. Цей підхід є важливим з огляду на особливе орієнтування на теоретичні засади та виконавські практики того часу, а також враховує сучасні мистецькі запити суспільства. Історично інформоване виконавство не лише звертає увагу на характерні риси конкретного стилю, але і в сучасному соціокультурному дискурсі творить особливий стиль інтерпретації музики доби бароко і таким чином створює потужне *initio* для новітніх стилетворчих процесів.

Сам феномен цього підходу доцільно розглядати як результат філософських та мистецьких пошуків сучасного нам соціуму. Після складних історичних потрясінь ХХ ст. та численних переопрацювань барокових композицій, які змінювали низку важливих стильових параметрів, і навіть авторський текст, музична спільнота прагне очистити інтерпретаційні нашарування, накладені на цю музику протягом довгих років, доторкнутися до її справжньої суті. Такий підхід віддзеркалює сучасні стратегії «студій пам'яті» і, водночас, окреслює актуальні тактичні напрями створення інтерпретаційних версій музичних творів минулих епох.

Очевидно, що дослідження давньої музики є безперервним процесом, адже у майбутньому імовірним є віднайдення джерел, котрі можуть змінити вектор розгортання соціокультурного дискурсу, а відтак, визначити нові шляхи вдосконалення інтерпретаційних підходів.

Примітки:

¹ Детальніше за URL: https://www.bach-cantatas.com/Articles/Das_Wohltemperirte_Clavier.htm.

² З відкритої лекції Йопра Цвікера «Why baroque»? в рамках майстер-класу в м. Києві 13-16 квітня 2025 р. UKR: <https://uccr.org.ua/mozhlyvosti/mayster-klas-yorga-tsvikera/>

Список використаної літератури

1. Біблія Біблія / пер. І. Огієнка. Київ : Українське Біблійне Т-во, 1995. 1356 с.
2. Іванюшенко Г. Історично інформоване виконавство Іванюшенко Г. Історично інформоване виконавство як феномен художньої культури України (на прикладі творчої та просвітницької діяльності Оркестру барокової капели Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка). *Сучасне мистецтво*. 2023. Вип. 19. С. 153–160. DOI: 10.31500/2309-8813.19.2023.294894.
3. Кайку М. Фізика майбутньогоelder: Мічіо Кайку. Фізика майбутнього /пер. з англ. А. Кам'янець. Львів : Літопис, 2013. 432 с.
4. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
5. Катрич О. Феномени, ноумени та «тригери» музичного стилетворення. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України*. 2025. Вип. 143. С. 40-49.
6. Ключинська Н. В. Історично інформоване виконавство та риторичні параметри сучасної інтерпретації української партесної музики (на прикладі творів М. Дилецького та І. Домарацького) : дис. ... д-ра філософії : 025 / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2022.
7. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації: *навч. посіб.* Київ : [б. в.], 2012. 272 с. : іл.
8. Фоменко Н. В. Stylus phantasticus Фоменко Н. В. Stylus phantasticus у західноєвропейському клавірному мистецтві XVII–XVIII століть : дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Київ, 2021. 213 с.
9. Фройд З. Невпокій у культурі / пер. із нім. Ю. Прохаська. Львів : Апріорі, 2021. 120 с.
10. Фромм Е. Втеча від свободи / перекл. з англ. М. Яковлева. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2019. 288 с.
11. Чижевський Д. Українське літературне бароко / Чижевський Д. Українське літературне бароко. Київ : Обереги, 2003. 400 с.
12. Зонтаг С. Проти інтерпретації Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе. Львів : Кальварія, 2006. 320 с.
13. Lawson C., R. Stowell. The Historical Performance of Music Lawson C. The Historical Performance of Music: An Introduction. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 219 p.
14. Mozart L. Treatise on the Fundamentals of Violin Playing Mozart L. Treatise on the Fundamentals of Violin Playing. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1985. 235 p.
15. Montanari S. Metodo di violino barocco [Б. м.] : [б. в.], 2013. 174 p.
16. Quantz Johan Joachim. On Playing the Flute. Faber & Faber London. 2001.453 p.
17. Werckmeister A. Musicalische Temperatur / Andreas Werckmeister. 2nd ed. Frankfurt ; Leipzig : Theodor Philipp Calvisi, 1691. 126 p.

References

1. Bibliia Bibliia / per. I. Ohiiienka. Kyiv : Ukrainske Bibliine T-vo, 1995. 1356 s.
2. Ivaniushenko H. Istorychno informovane vykonavstvo Ivaniushenko H. Istorychno informovane vykonavstvo yak fenomen khudozhnoi kultury Ukrainy (na prykladi tvorchoi ta prosvitnytskoi diialnosti Orkestru barokovoi kapely Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M.V. Lysenka). Suchasne mystetstvo. 2023. Vyp. 19. S. 153–160. DOI: 10.31500/2309-8813.19.2023.294894.
3. Kaiku M. Fyzyka maibutnohoelder: Michio Kaiku. Fyzyka maibutnoho /per. z anhl. A. Kamianets. Lviv : Litopys, 2013. 432 s.
4. Katrych O. Styl muzykanta-vykonavsia (teoretychni ta estetychni aspekty). Drohobych : Vidrozhennia, 2000. 100 s.
5. Katrych O. Fenomeny, noumeny ta «tryhery» muzychnoho styletvorennia. Nauk. visnyk Nats. muz. akad. Ukrainy. 2025. Vyp. 143. S. 40-49.
6. Kliuchynska N. V. Istorychno informovane vykonavstvo ta rytorychni parametry suchasnoi interpretatsii ukrainskoi partesnoi muzyky (na prykladi tvoriv M. Dyletskoho ta I. Domaratskoho) : dys. ... d-ra filosofii : 025 / Lviv. nats. un-t im. I. Franka. Lviv, 2022.
7. Moskalenko V. H. Lektsii z muzychnoi interpretatsii: navch. posib. Kyiv : [b. v.], 2012. 272 s. : il.
8. Fomenko N. V. Stylus phantasticus Fomenko N. V. Stylus phantasticus u zakhidnoievropeiskomu klavirnomu mystetstvi XVII–XVIII stolit : dys. ... kand. mystv. : 17.00.03. Kyiv, 2021. 213 s.
9. Froid Z. Nevpokii u kulturi Froid Z. Nevpokii u kulturi / per. iz nim. Yu. Prokhaska. Lviv : Apriori, 2021. 120 s.
10. Fromm E. Vtecha vid svobody / perekl. z anhl. M. Yakovleva. Kharkiv : Knyzhkovyi Klub «Klub Simeinoho Dozvillia», 2019. 288 s.
11. Chyzhevskiy D. Ukrainske literaturne baroko Chyzhevskiy D. Ukrainske literaturne baroko. Kyiv : Oberehy, 2003. 400 s.
12. Zontag S. Protty interpretatsii Zontag S. Protty interpretatsii ta inshi ese. Lviv : Kalvariia, 2006. 320 s.
13. Lawson C., R. Stowell. The Historical Performance of Music Lawson C. The Historical Performance of Music: An Introduction. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 219 p.
14. Mozart L. Treatise on the Fundamentals of Violin Playing Mozart L. Treatise on the Fundamentals of Violin Playing. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1985. 235 p.
15. Montanari S. Metodo di violino barocco [B. m.] : [b. v.], 2013. 174 p.
16. Quantz Johan Joachim. On Playing the Flute. Faber & Faber London. 2001. 453 p.
17. Werckmeister A. Musicalische Temperatur / Andreas Werckmeister. 2nd ed. Frankfurt ; Leipzig : Theodor Philipp Calvisi, 1691. 126 p.

UDC 78.1

HISTORICALLY INFORMED PERFORMANCE AS A FACTOR IN MUSICAL STYLE FORMATION

Serhiy HAVRYLYUK – Doctor of Arts, senior lecturer at the Department of String Instruments,
Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko, Lviv, Ukraine

The *focus* is on historically informed performance (HIP) as a key factor in shaping musical style in the process of interpreting Baroque music. The phenomenon of the coexistence of freedom and constraint in performance is explored, manifesting through creative freedom and aesthetic limitations conditioned by historical, cultural, and theoretical frameworks. The prerequisites for the complexity of interpreting Baroque music are examined, including the influence of theocentrism, the theory of affects, peculiarities of ornamentation, unequal temperaments, and improvisation. The *analytical lens* of the study is the interaction of musical and extra-musical factors that shape the style of HIP, as well as its role in contemporary sociocultural discourse.

Research on historically informed performance (HIP) is *relevant* in the context of contemporary musicology and performance practice, as it allows to rethink Baroque music through the prism of authenticity and modern sociocultural demands. In the era of metamodernism, when society seeks a return to the historical roots of art, HIP becomes not only a way to reproduce the music of the past but also a factor in producing new stylistic meanings. The issue of freedom and constraint in performing Baroque music reflects broader philosophical questions about the coexistence of individual creativity and normative frameworks, resonating with contemporary discussions on identity, tradition, and innovation. The *relevance* of the topic is also driven by the challenges faced by performers: the need to master historical instruments, unequal temperaments, improvisational practices, and the analysis of theoretical treatises. In Ukraine, where musical culture has deep traditions but limited access to historical instruments, research on HIP contributes to a deeper understanding of Baroque music and the creation of a foundation for a corresponding performance school.

The *aim* of the scientific inquiry is to substantiate historically informed performance as a key factor in musical style formation in the process of interpreting Baroque-era music. The study is directed at analyzing the conflict between interpretive freedom and constraint in performance as a professional issue that significantly influences the formation of contemporary styles in performing Baroque music.

Key words: historically informed performance, musical style formation, Baroque music, style, interpretation, performative freedom and constraint.

Стаття надійшла до редакції 01.05.2025
Отримано після доопрацювання 20.05.2025
Прийнято до друку 28.05.2025

**ТЕОРІЯ МУЗИЛАНГУ ТА ПРИНЦИП ВОКАЛІЗАЦІЇ У КОНТЕКСТІ ПЕРСПЕКТИВИ
ДОСЛІДЖЕННЯ ГЕНЕЗИСУ МУЗИКИ**

Олександр ОПАНАСЮК – доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри музикознавства та музичної освіти,
Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, Київ
<http://orcid.org/0000-0002-2685-9468>
<https://doi.org/oleksandr-opanasiuk@ukr.net>

На основі актуалізації феноменології буття людини, природи звука, аналізу теорії музилангу, принципів вокалізації визначено нову перспективу в дослідженні генези музики. Феноменологічний план зумовлює буття на цьому рівні людини, її рефлексій та явищ. Формування музично-звукової комунікації первісної людини треба розглядати у контексті творчості (у своїх рефлексіях вона відкривала відповідні для вираження їхньої суті смислові та музично-звукові конструкції). Феноменологічний план передбачає цілісність і плинність явищ. Ці фактори пояснюють природу звукових рефлексій первісної людини, які не могли мати іншого формату, окрім музичного: вони були плинними звуковими повідомленнями, що простягалися в просторі, розспівувалися. Констатується: музиланг є мовою, яка передувала виникненню музики й розмовної мови людини. Припускається, що музично-звукова комунікація розвивалася за аналогом обертонової шкали звука: спочатку, коли феноменологічний план домінував у тілесній структурі первісної людини, її звукова комунікація послугувалася інтервалами прими, октави, квінти, кварта, різними глісандо в межах цих інтервалів, звуковими пульсаціями. Згодом вона змогла оперувати більшим числом обертонів, відтак звукоутворення збагатилося новими можливостями. Наголошено, що принцип вокалізації стосується не лише способу й формату музично-звукових комунікацій первісної людини, але і явища вокалізації загалом. Запропоновано розрізняти вокалізації, в яких переважає інформаційний аспект, що відкрило шлях до формування розмовної мови, від вокалізацій, в яких первісна людина намагалася виразити піднесений стан почуттів, що зберігало зв'язок її свідомості з феноменологічним планом та було основою розвитку музичної мови (музики).

Ключові слова: генезис музики; музиланг; вокалізація; музично-звукова комунікація; феноменологічний план; плинність і цілісність явищ.

Постановка проблеми. Теорія еволюції XIX ст. стала поштовхом для активного дослідження походження людини, виникнення розмовної мови та музики. Водночас основу багатьох концепцій (креаційної, еволюційної, ритмічної, магічної, трудової, наслідування, любовної, лінгвістичної, синкретичної, спонтанного стрибка та ін.) визначає загальна проблематика буття людини, на основі чого розглядаються ці питання.

Щодо генезису музики у багатьох теоріях можна виокремити чотири важливі моменти: а) спочатку музика й мова були нероздільні, але в процесі розвитку людини вони набули самостійності; б) мова передувє музиці, відтак музика виникає внаслідок трансформації сигнальних інтонацій емоційного збудження людини у відповідні музичні звуки і звукові послідовності; в) музика виникла раніше від мови людини; г) спочатку існувала прмова, більшою мірою вона мала музичні ознаки, поєднувала в собі музичні й лінгвістичні аспекти та була основою для їхнього розвитку і диференціації.

Зміст двох останніх позицій відбиває теорія музилангу (*musilanguage*). Хоча ця теорія викликає чимало запитань, вона акцентує на моментах, які можуть стати основою для подальшого аналізу генезису музики і пошуку підвалин для побудови відповідного онтологічного дискурсу. Вокалізація належить до складових теорії музилангу. Оскільки до вокалізації вдаються усі живі істоти, особливо примати, можна стверджувати, що походження музики, насамперед, треба розглядати у контексті цього явища.

Аналіз останніх досліджень. Ідея музилангу набуває ознак наукової теорії в XXI ст. у працях зарубіжних авторів [7, 8, 10, 13, 16, 18 20], які наголошують на тому, що музиланг передував виникненню звичайної мови та є основою розвитку музики й мови людини. Водночас ідея про єдину основу у виникненні музики й мови є досить давньою. Ще римський географ та історик Страбон вказував на синонімічність у трактуванні слів «співати» і «говорити». З цього приводу А. Іваницький наголошує: «Страбон не випадково ставить питання: “Чи не є мова терміном, що виражає родові поняття, види якого – ритмічне та прозаїчне мислення?”». І далі зазначає: «По суті, тут стикаємося з першою в історії... гіпотезою походження музики» [1; 193].

Подібне стверджує Б. Неттль: «...недиференційований метод комунікації існував за стародавніх часів, і що це не було ні музикою, ні мовленням, але обіймало три властивості: висоту, наголос, тривалість... З цього... методу комунікації... розвинулися два окремі засоби – мова і музика» [19; 136]. Д. Бікертон наголошує, що про музику як основу у виникненні мови говорили ще Ж.-Ж. Руссо та інші філософи Просвітництва. Дарвін вважав, що “...прабатьки людини... перш ніж вони набули здатності

виражати свою взаємну любов членороздільною мовою, намагалися приваблювати одне одного музичними голосами і ритмом» [1; 62]. Посилаючись на статтю С. Мітена «Співаючі неандертальці» [18], Бікертон зазначає: «У цій гіпотезі (музилангу. – *О. О.*) є й слабке місце, зміст чого полягає в тому, що, коли йдеться про наших найближчих родичів, в їхніх вокалізаціях може бути знайдено стільки ж мало музики, скільки і об'єктивної референції» [5; 63].

Звернемо увагу й на публікації, які не спираються на теорію музилангу, проте акцентують на вагомості музики в еволюції первісної людини. У статті Д. Бруні і Ф. Еспозіто «Музика та її природна історія» аналізуються різні теорії і наголошується на міркуваннях Г. Спенсера, який стверджував: музика постала не як «простий результат біологічних процесів, пов'язаних з розмноженням і статевим відбором» (Ч. Дарвін), а виникла на основі «емоційного та когнітивного вираження» людиною своїх почуттів; у цьому випадку музика є «унікальною та відмінною здатністю людини» [9; 42]. Це досить важливі аспекти в онтології генезису музики, вони спрямовують увагу до феноменології буття і відкривають нову перспективу в дослідження цього питання (про це йдеться нижче).

На основі досліджень еволюційних гіпотез у сучасних умовах А. Равігнані і Б. де Бур у статті «Спільне походження мови та музики» акцентують на єдиній основі в розвитку музики й розмовної мови людини, в чому велика роль належить вокалізаціям: «Якщо перейти від індивідуальних до групових вокалізацій, то акустичні характеристики, які аналізуються в цьому експерименті, могли бути або метою біокультурної еволюції, або побічними продуктами еволюційних процесів, спрямованих на інші поведінкові чинники». Водночас «висота, інтенсивність і темп складів, які в експериментальних умовах виявляють відмінності, є лише показниками схем інтерактивного спілкування, які в мові та музиці є різними» [22; 5]. Хоча автори не спираються на теорію музилангу, однак її актуальність є очевидною.

У статті «Музика як апосематичний сигнал: стратегії захисту від хижаків на ранніх етапах еволюції людини» Й. Жорданія звертає увагу на нестандартні ситуації в житті первісної людини, які розвивали її сигнальні системи. Автор зазначає, що ця позиція часто нехтується сучасною наукою, водночас наголошує, що такі дії первісної людини сприяли розвитку її музичності, в чому важливу роль відіграє «звуковидобування – висота тону, тривалість, амплітуда і тембр» [12; 3–4]. Тобто те, що, власне, лежить в основі музики як такої. Звернемо увагу й на таке зауваження: «...сьогодні вчені практично дійшли консенсусу щодо того, що еволюційна функція музики (як і мови) має бути пов'язана з встановленням соціальних зв'язків між членами групи» [12; 5]. Неважко збагнути, що різні обставини у звуковому спілкуванні первісної людини, як і емоційні рефлексії в різних життєвих ситуаціях сприяли розвитку музичної інтонації.

У статті «Еволюція музичності і міждомenna коеволюційна взаємодія» П. Подліпняк аналізує спільну основу музики й мови первісної людини та вроджені задатки щодо їхнього розвитку. Відзначимо важливі акценти автора: «розвиток музичних і лінгвістичних здібностей... має спільну фазу в їхньому онтогенезі»; «як спів, так і говоріння... є універсальними формами людського вокального вираження»; «Спів і мовлення... часто розуміються як... різні форми комунікації та можуть мати свій початок у вокалізації гомінідів»; в еволюції музики й мови велике значення мали «тривале використання... біологічно важливих здібностей, таких як голосова сигналізація, звукова імітація, слуховий аналіз, рухова координація, вирішення проблем та лінгвістична комунікація»; «музика була обрана заради певних еволюційних переваг» [21; 9]. Тобто що саме музика давала більші можливості в розвитку музично-звукової комунікації первісної людини, з чим слід пов'язувати й музичну та смислову інтонацію. Зазначене можна розглядати і в контексті споконвіку заданої перспективи в розвитку людини як виду (у цій публікації автор не бере це до уваги).

А. Бенітес-Буррако і А. Нікольський у статті «(Спів)еволюція мови та музики в умовах самоодомашнення людини» вказують на два моменти, до яких можна звести «існуючі гіпотези щодо походження музики». Перший «розглядає музику як побічний продукт тривалого використання... вже існуючих біологічно важливих здібностей, таких як голосова сигналізація, звукова імітація, слуховий аналіз, рухова координація, вирішення проблем та лінгвістична комунікація». Зміст другого моменту визначають теорії, які стверджують, що «музика була обрана заради певних еволюційних переваг» [4]. Очевидно, що «біологічно важливі здібності» і тривале використання «голосової сигналізації, звукової імітації, слухового аналізу, рухової координації» тощо можна трактувати як праоснову в розвитку музики й розмовної мови первісної людини, або ж власне як музиланг. Як і те, що музика і музикування відкривали більші можливості в розвитку музично-звукової комунікації первісної людини.

Незважаючи на розмаїтий аналіз генезису музики в численних публікаціях, на критичні зауваження до різних теорій, неспростованим залишається факт *єдиної звукової основи* у виникненні музики й розмовної мови людини, що в науці визначається поняттям «єдиний звуковий потік». Хоча це поняття є «сучасним аксіоматичним твердженням» [1; 192], хоча різні теорії й наукові публікації справедливо

наголошують на різних аспектах, які сприяли розвитку музики, однак вони не прояснюють питання самого генезису музики, тобто не дають відповіді на запитання, як саме відбувався перехід людини від стану домовного («німого») спілкування до співомовлення й розмовної комунікації.

Мета статті – визначення нової перспективи в дослідженні генези музики на основі актуалізації феноменології буття людини, природи звука, теорії музилангу та принципів вокалізації.

Виклад основного матеріалу. На сьогодні офіційна наука остаточно не може підтвердити чи спростувати смислові засади будь-якої з концепцій з питань генези музики й мови людини, позаяк бракує доказів. Їхній дискурс здебільшого здійснюється в гіпотетичній площині. Те саме скажемо про нашу статтю, яка за основу дослідження бере *метод гіпотетичної аналітики*, який передбачає оперування офіційною і неофіційною інформацією, що розширює обрії розгляду визначеного питання.

Теорія музилангу містить низку моментів, на основі яких будується її концептуальне тло. Серед них: принцип вокалізації; актуалізація дискретних музичних тонів, які співвідносяться з окремими фонемами; можливість поліфонічного співу (за принципом гокетного співу); беззмістовність складів чи фонем; актуалізація і (пізніше) диференціація голосних та приголосних звуків, на основі чого виникла мова; розвиток музилангу за принципом руху від загальних означень чогось (символів) до конкретизації його змісту, відтак – диференціації образів та музично-звукових послідовностей.

Принцип вокалізації належить до фундаментальної підвалини теорії музилангу. Це явище трапляється в прадавньої людини і має багато спільних ознак із «вокалізаціями» приматів. Водночас, як зазначають деякі автори, у приматів вона здійснюється «в афективних, а не символічних поведінкових контекстах» [15; 42]. Тобто, що їхні сигнали зумовлені тими чи іншими емоційними станами, що знаходить вираження у відповідних звукових сигналах, які умовно можна трактувати як вокалізації. Сказане зберігає силу у випадках, коли таких сигналів (у різних живих істот) може бути мало чи багато. Натомість у теорії музилангу важливим є акцентування на *явищі музилангу*, який зумовлює виникнення музики й розмовної мови людини; у межах такої практики відбувався процес їхнього розвитку і диференціації.

Однак жодна з теорій, в тому числі теорія музилангу, не пояснюють природу музично-звукових комунікацій первісної людини, а також не дають відповіді на запитання: «Як відбувався перехід від домовного спілкування до співомовлення та розмовної комунікації?». І чому в людини цей процес позначений еволюцією, виникненням музики й мови, тоді як «вокалізації» приматів не вийшли за межі сигналів? В останньому випадку можна говорити хіба що про динаміку процесу та про збільшення кількості таких сигналів.

У цьому випадку не можемо оминати питання *свідомості*. Сучасна наука схиляється до визнання свідомості у всіх живих істот, що в давніх культурах не піддавалося сумніву. Цю позицію можна розглядати в контексті теорії анімізму. Водночас, оскільки є численні живі створіння, постільки мають бути й численні свідомості. Зважаючи на те, що питання свідомості потребує детальнішого аналізу, що не передбачено в нашій статті, визначимо прийнятну для нас позицію: а) усі живі істоти наділені свідомістю (поняття «духо-матерія» з нескінченною динамікою такого буття якнайкраще визначає зміст цього питання); б) існує градація свідомості в живих організмах; в) фактор свідомості актуалізує питання наявності внутрішньої сфери чи плану в живих створіннях.

Тепер перейдемо до аналізу смислових аспектів теорії музилангу і явища вокалізації. Важко погодитися з думкою, що «вокалізації» приматів позбавлені «символічного поведінкового контексту», не містять дискретних музичних тонів, що за тонами їхніх «вокалізацій» не «закріплені» певні інформаційно-змістові аспекти. Все це присутнє не лише в поведінці приматів, але й у комунікації будь-яких живих істот, про що свідчать факти, що вони чудово розуміють надіслані їм сигнали та відповідним чином діють.

Якщо звернутися до емоцій (страх, радість, заклик тощо), про що в звуках повідомляють ті чи інші істоти, то очевидно, що в цих випадках треба говорити про рефлексію. Водночас у співі птахів, різних сигналах тварин, як і співі людини, можна виокремити акцентовані й неакцентовані звуки, що утворюють звукову послідовність – певну змістову канву звукового послання.

Сказане вибудовує підвалини для *попереднього висновку*. Якщо взяти до уваги 1) присутність свідомості у всіх живих істот, 2) розвиток комунікації у перших людей від рівня домовного («німого») спілкування до співомовлення й розмовної мови, що дає підставу говорити про еволюцію, 3) розвиток комунікації у тварин в межах сигнальної площини, що не можна розглядати в контексті еволюції (за аналогом еволюції комунікації людини), то **різницю в становленні звукової комунікації людини і тварин можна пояснити лише однією обставиною – розвитком самих видів живих істот.**

У Біблії (Буття: 1: 25) йдеться про те, що спочатку «...сотворив Бог диких звірів за їхнім родом, скотину за родом її, і всіх земних плазунів за їхнім родом». Але що означає це створення? Воно передбачає створення *загального* – душі, виду й роду кожної з живих істот. Водночас будь-яку з них не можна розглядати поза існуванням та розвитком. Оскільки кожна з них зумовлена їхнім родом і

видом, це вказує на таке: розвиток живих істот може здійснюватися лише в межах їх самих, тобто їхнього видового й родового простору; вийти за межі свого виду й роду не може жодна жива істота! Іншими словами, можемо говорити про еволюцію живих істот, відтак – про розвиток змістових аспектів їхньої комунікації в межах споконвіку створеного їхнього виду.

Водночас треба брати до уваги різні етапи й різне середовище, в яких ці процеси відбувалися упродовж еволюції живих істот. У цьому мегапросторі виникали різні співвідношення між тим, що було дано живим істотам на початку їхнього існування, і тими показниками, які означували їхню еволюцію, або ж розвиток. У книзі «Людство і віра» відомості офіційної науки й перекази щодо існування прадавньої людини доповнені відомостями з трактату О. Блаватської «Тємна доктрина». Згідно цих джерел, становлення людини як розумної істоти визначають прадавні материки й цивілізації, яким відповідають Корінні Раси: 1) «Незламна священна країна» – «земля, яка ніколи не зазнавала долі інших материків (тобто загибелі. – О. О.); її призначення – існувати “від початку й до кінця світу”»; 2) Гіперборея; 3) Лемурія; 4) Атлантида» [2; 60].

Лише в період існування Лемурії людина почала формувати перші форми звукової комунікації: «...Перша Раса... була німою, оскільки вона була позбавлена розуму на нашому плані. Друга Раса вже мала “мову звуків”, наприклад, наспівні звуки, які склалися лише з голосних. Третя Раса розвинула спочатку щось подібне до мови, але вона була лише простим покращенням різноманітних звуків у Природі... *Односкладова мова*. Належала першим майже розвиненим істотам в кінці Третьої Корінної Раси... До цього вони спілкувалися за допомогою того, що зараз називалося б “передачею думки” (телепатично. – О. О.)... Їхні фізичні тіла належали Землі, але їхні Монади значною мірою перебували ще на вищому плані. Мова не могла достатньо розвинутися до повного набуття ними пізнавальних здібностей та їх розвитку» [6; 198–200].

Доповненням до сказаного (щодо еволюції людини) є слова св. апостола Павла про першого й другого Адама: «Перший чоловік Адам став душею живою, а останній Адам – духом животворним... Перший чоловік із землі – земний, другий чоловік – з неба» (Перше послання до Коринтян: 15: 45, 47). Але треба розуміти, що перший Адам був духовний («спілкувався» з Богом), водночас нерозумний (не знав про свою наготу та не мав конкретного знання про себе і Світ). Звідси очевидно, що звукові комунікації первісних людей розвивалися у контексті відношень між домовним («німим») спілкуванням – телепатія – і різними формами розмовної практики. Як і те, що первинна форма (умовно) знання первісної людини була основою і початком такого руху.

У Біблії (Буття: 2: 19–20) є й такий текст: «І сотворив Господь Бог з землі всіляких польових звірів і всіляких птахів піднебесних і привів їх до чоловіка, щоб побачити, як він назве їх; як саме чоловік назве кожне живе сотворіння, щоб воно так і звалось. І дав чоловік назви всякій скотині, всякому птаству небесному і всякому звірові польовому...». Текст свідчить не лише про внутрішнє знання Адама, але й підтверджує думку про існування прототипів живих істот. Адже неможливо дати ім'я тому, чого не існує. Не підлягає сумніву й те, що їхнє існування від початку передбачало їхню суть.

Називання Адамом живих істот можна розглядати в контексті гіпотези пригадування (знання), про що говорить Платон в діалозі «Федр»: «...людина повинна осягати загальні поняття, що складаються з багатьох чуттєвих сприймань, які розум зводить воедино. А це є пригадуванням того, що колись душа бачила, супроводжуючи Бога й дивлячись з висоти на те, що ми тепер називаємо буттям» [3; 298–299].

Відтак є підстави актуалізувати *феноменологічний план*, який від початку створення Світу перебуває в людині, та *фізичний план*, тобто той, у просторі якого відбувається її становлення як виду та пізнання змісту свого існування. Водночас треба пам'ятати, що становлення людини здійснювалося упродовж великих періодів, у різному середовищі, передбачало різні співвідношення між тим, що було дано на початку її розвитку, і тими показниками, які означували її еволюцію. У чотирьох Корінних Расах це співвідношення в людині було різним та завжди визначалося зменшенням коефіцієнта першого і збільшенням коефіцієнта другого. Що можна пояснити зануренням феноменологічного й духовного начала до фізичного, або ж матеріального світу. Але це не означає, що в процесі падіння Духа в матерію феноменологічний (духовний) план руйнується і зникає. Він залишається. Свідченням цього є інтуїція, осяяння, натхнення, які не полишали свідомості людини та завжди були засобом зв'язку з Вищим.

Якщо взяти прагнення первісної людини щось повідомити іншій людині, то очевидно, що ця інтенція і цей звуковий потік будуть зумовлені рухом свідомості від внутрішнього (феноменологічного) плану до зовнішнього (фізичного) плану. У цьому випадку можна говорити про екстраверсію руху душі людини. Аналогічне стосується музично-звукової комунікації, яка від початку існування людини розгорталася від внутрішньої площини буття до зовнішньої. Співвідношення між внутрішньою суттю явища, зміст якого «знала» первісна людина, і назвами, якими вона його означувала в моменти рефлексії, породжує явище, яке визначимо поняттям «*інтервалу*» – інтервалу як відношення між цими двома планами буття.

Розглянемо ситуацію, що виникає в момент рефлексії первісної людини. Людина внутрішньо знає, хоча конкретно не розуміє суті цього знання. І ось вона щось відчула і хоче висловити емоцію за допомогою звуків. Відбувається народження смислової й звукової сентенції – одного чи декількох звуків, які рухаються від феноменологічного (внутрішнього) плану, на рівні якої людина «знає», до фізичного (зовнішнього), на рівні якої формується звукове повідомлення. Відношення між цими планами не тільки визначає інтенцію рефлексії людини, але й дає змогу пояснити, як відбувався процес розвитку музично-звукової комунікації людини.

Щоб зазначене перевести на узагальнений рівень дискурсу, звернемося до *обертонової шкали звука*. Наприклад, звук *c* містить обертони: $C-c-g-c^1-e^1-g^1-b^1-c^2-d^2-e^2-fis^2-g^2-as^2-b^2-h^2-c^3$. Першими постають звукові відношення октави, квінти, кварта, потім виникає терція, послідовність звуків тризвуку, септакорду, далі йдуть тони, і наприкінці з'являється низка півтонів.

Про що свідчить послідовність обертонів? Насамперед її треба розуміти як архетип, що зумовлює існування явищ, які передбачають звукову основу. Є підстави гіпотетично стверджувати, що звукові повідомлення первісної людини розвивалися аналогічно: спочатку їхній зміст визначали інтервали прими, октави, квінти, кварта, терції, після цього стало можливим оперування іншими звуками обертонової шкали. Сказане підтверджують численні приклади з життя існуючих на сьогодні давніх народів (бушменів, пігмейів) та комунікація приматів. В обох випадках, окрім різних глісандо, звукових пульсацій, частими є рух звуків за інтервалами октави, квінти, кварта, октавні стрибки, звукові сигнали з використанням цих звуків тощо [11].

Водночас усе це пояснюється природою звука і особливостями його видобування. Звичайна, на рівні сигналу, звукова рефлексія з приводу певного почуття (подиву, переляку, радості, бажання тощо) буде виражена за допомогою звучання якогось звука чи кількох звуків. Вони не будуть структуровані, оскільки відсутня конкретна інформація. З точки зору інтерваліки, це можуть бути будь-які співвідношення звуків в їхньому недиференційованому виді. За умови, що звукові повідомлення людина наповнюватиме інформацією, їхній звуковий вигляд відрізнятиметься від простих рефлексій. Різницю визначить інформація, яка змінить і структуру звукових повідомлень. Останні будуть структуровані, що змінить інтерваліку та спосіб видобування звука чи звуків.

Знову ж таки, звичайні (елементарні) форми активізації звука виявлять звучання самого звука чи звуків, їхнє повторення дасть інтервал прими, посилена активізація звуків спочатку дасть інтервал октави, далі – квінти, кварта і т. д. Очевидно, що в цьому випадку можливими є різного роду глісандо, чітко не визначені звукові послідовності, що треба розглядати як відсутність розуміння первісною людиною своєї рефлексії та чіткого змісту своєї інформації. Водночас наявність інформації (простої і ускладненої) сприятимуть моделюванню більш складніших звукових повідомлень.

Своєрідною ілюстрацією до сказаного є обертоновий (обертональний) спів, коли людина співає гармонічно (гармонічними інтервалами); у цьому співі верхній звук не пориває зв'язок з основним тоном, він рухається по звуках обертонової шкали; часто верхній звук слідує від нижніх звуків до верхніх, які людина може співати фальцетом. За своїм походженням обертоновий спів досить архаїчний; ми не маємо достовірних даних щодо його виникнення, однак він був поширений в музиці не лише давніх народів Монголії, Сибіру, Тибету, але й у містичних практиках давніх культур Єгипту, Риму, Греції, Індії.

Для онтології генези музики важливими є знання особливостей **феноменологічного плану**, який визначають і як **тонкий план**. Звернемося до свідчень езотеричної філософії і містичної практики; відомості, які вони надають, однаковою мірою властиві буттю первісної та сучасної людини (зважаючи на бінарну структуру людини, зміст якої узагальнено визначають феноменологічний і фізичний плани).

Уже зазначалося, що на цьому плані явище перебуває на рівні смислової *цілісності*. Водночас: «...Будь-який предмет можна бачити немов би зі всіх боків відразу...» [14; 15]; феноменологічний зміст явищ «не піддається чіткому визначенню»; «...яка б думка не народжувалася у свідомості, одразу набуває сили протилежна ідея; тоді *первісна ідея набуває властивості якоїсь плинності...*» (курсив наш. – О. О.) [17; 245].

У контексті цих відомостей виокремимо фундаментальні для онтології генезису музики моменти. На тонкому плані явище існує на рівні субстанції, як і буттєвої *цілісності*. Треба розуміти, що незалежно від того, чи явище намагатиметься усвідомити первісна чи сучасна людина, такі дії спотворюють його смислову конфігурацію. А також змодельовують ситуацію, в якій свідомість рухатиметься від рівня цілісного буття до означеної рефлексії. Звідси зміст явища стає *плинним, розмаїтим*. Набуває чинності процесуальність; формується і явище інтервалу – інтервалу між феноменологічним буттям та його (явища) називанням у момент рефлексії (на фізичному плані).

Якщо взяти до уваги, що будь-які звукові вираження емоцій породжують звукові відношення, що на феноменологічному рівні вони позначені плинністю, багатозначністю змісту, що їхнє називання формує явище процесуальності, це підтверджує факт єдиної звукової основи у виникненні

музики й мови людини, що в науці визначається поняттям «єдиний звуковий потік». Водночас очевидно: **єдиний звуковий потік не міг мати іншого формату, окрім музичного: він був плинний (у сенсі пошуку необхідного означення певної рефлексії), він простягався в просторі, часі, він розспівувався.**

Звідси *музиланг* насправду є мовою, що передувала виникненню музики й розмовної мови людини. Водночас музиланг треба розглядати динамічно: на початку розвитку звукової комунікації первісної людини він зумовлював прості форми звучань, пізніше насичення звукових повідомлень інформацією сприяло виникненню ускладнених звучань, розспівуванню складів, співомовленню тощо. Можна припускати й те, що прадавній спів спочатку був гармонічним, або ж передбачав таку можливість (зважаючи на природу звука, який на феноменологічному плані постає як цілісність його звучання).

Очевидно, що спочатку, коли феноменологічний рівень домінував у бутті первісної людини, її звукові комунікації (вокалізації) визначав цей план. Наступний її розвиток із зануренням до матеріального світу послаблював феноменологічне начало і посилював фізичне. Однак прагнення первісної людини виразити піднесені почуття знову вмикали в ній цей тонкий план; відтак вона виходила на феноменологічний рівень, свої переживання вона висловлювала за допомогою вокалізацій, в яких домінували звукова плинність і співомовлення. І саме такі форми музично-звукової комунікації від початку розвитку первісної людини і в подальшому становленні її як біологічного виду були основою її музики – захопленого вираження піднесених станів та зв'язку з Вишнім буттям.

Зазначене дає підставу розрізняти вокалізації, в яких набуває ваги інформаційний аспект, що відкривало шлях до формування розмовної мови, від вокалізацій, в яких первісна людина виражала піднесений стан почуттів. У цьому випадку треба мати на увазі вже не розмовну, а музичну мову, тобто прикрашену за допомогою вокалізацій музично-звукову інформацію (музику).

Висновки. Феноменологічний план зумовлює зміст буття на цьому рівні людини, її рефлексій та явищ. Сучасна людина підноситься до цього плану в особливі моменти життя. Первісна людина розвиток розпочинає з цього плану. У подальшому актуалізація феноменологічного плану також була пов'язана з особливими переживаннями. Формування музично-звукової комунікації первісної людини треба розглядати у контексті творчості (для своїх рефлексій вона шукала й відкривала відповідні для вираження їхньої суті смислові та музично-звукові конструкції). Феноменологічний план передбачає цілісність явищ. Їхнє усвідомлення спотворює їхній зміст, а також моделює ситуацію, в якій свідомість рухається від рівня цілісного буття до означення рефлексії. Відтак зміст явища стає плинним, розмаїтим. Це стосується й звука чи звуків, які на цьому плані (в момент рефлексії людини) виявляють свою цілісність і плинність. Ці фактори пояснюють природу єдиного звукового потоку та звукових рефлексій первісної людини, які не могли мати іншого формату, окрім музичного: вони набували формату звукової плинності, розспівувалися. Це стосується й музилангу; спочатку він зумовлював прості, і часто не диференційовані, звучання звуків звукової комунікації первісної людини, згодом наявність інформації (у звукових повідомленнях) сприяло розвитку ускладнених звучань, розспівування складів, співомовлення тощо.

Обертонова шкала звука показує, за яким принципом (гіпотетично) розвивалися музично-звукова комунікація, музиланг, вокалізації. Спочатку, коли феноменологічний план домінував у житті первісної людини, її музично-звукова комунікація послуговувалася інтервалами прими, октави, квінти, кварта та відповідними принципами звукоутворення. Згодом вона змогла оперувати іншими обертонами, відтак і принципи звукоутворення збагачувалися новими можливостями в оперуванні звуків.

Принцип вокалізації стосується не лише способу й формату музично-звукових комунікацій первісної людини, але і явища вокалізації загалом. Необхідно розрізняти вокалізації, в яких посилений інформаційний аспект, що відкривало шлях до формування розмовної мови, від вокалізацій, в яких первісна людина намагалася виразити піднесений стан почуттів, що зберігало зв'язок її свідомості з феноменологічним планом (Вищим буттям) та було основою розвитку музичної мови (музики).

Список використаної літератури

1. Іваницький А. І. Історичний синтаксис фольклору. Проблема походження, хронологізація та декодування народної музики. Вінниця : Нова Книга, 2009. 404 с.
2. Людство і віра: *Навч.-метод. посібн.*: [у 3 т.] / Автор-укладач Г. Щокін. Київ : МАУП, 2002. Т. 1. 576 с.: іл.
3. Платон. Апологія Сократа; Діалоги / Переклад із давньогрецьк. Й. Кобіва, Ю. Мушака; примітки та покажчик імен Й. Кобів. Харків : Фоліо, 2017. 409 с.
4. Benítez-Burraco A., Nikolsky A. The (Co) Evolution of Language and Music Under Human Self-Domestication.

Hum Nat. 2023. Jun; 34 (2). P. 229–275. URL: <https://doi.org/10.1007/s12110-023-09447-1> (дата звернення: 21.09.2025).

5. Bickerton D. (2009). *Adam's Tongue. How Humans Made Language, How Language Made Humans*. Farrar, Straus and Giroux.

6. Blavatsky H. *The Secret Doctrine. Volume II. Anthropogenesis*. Theosophical University Press. Pasadena, California, 2019.

7. Brown S. *The Musilang Model of Music Evolution*. 2005. URL: <https://neuroarts.org/pdf/musilanguage.pdf> (дата звернення: 21.09.2025).

8. Brown S. The 'musilanguage' model of music evolution. In N. L. Wallin, B. Merker, & S. Brown (Eds.). *The origins of music*, 2000. P. 271–300. Cambridge, MA : MIT Press.

9. Bruni D., & Esposito, F. Before Words. Music and Its Natural History. *De Musica*, 2024. 27 (2). URL: <https://doi.org/10.54103/2465-0137/27029> (дата звернення: 21.09.2025).

10. Dylan van der Schyff and Andrea Schiavio. Evolutionary Musicology Meets Embodied Cognition: Biocultural Coevolution and the Enactive Origins of Human Musicality. *Frontiers in Neuroscience*. September 2017. Volume 11.

11. Grauer V. Concept, Style and Structure in the Music of the African Pygmies and Bushmen. *Ethnomusicology*, 2009. 53 (3). P. 396–424.

12. Jordania Joseph. (2024) Music as aposematic signal: predator defense strategies in early human evolution. *Front. Psychol.*, 16 January. Sec. Evolutionary Psychology. Volume 14. URL: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1271854> (дата звернення: 21.09.2025).

13. Killin A. Plio-Pleistocene Foundations of Hominin Musicality: Coevolution of Cognition, Sociality, and Music. *Biological Theory*. July. 2017.

14. Leadbeater C. W. *The Astral Plane (Its Scenery, Inhabitants and Phenomena)*. Anand Gholap Theosophical Institute, 2009. URL: www.theosophy.world/sites/default/files/ebooks/Astral%20Plane-CWL%20-%20C.W.%20Leadbeater.pdf (дата звернення: 21.09.2025).

15. Marler P. Origins of Music and Speech: Insights from Animals. In Wallin, N. L., Merker, B., Brown, S. (eds.), *The Origins of Music*. Cambridge : The MIT Press, 1999. P. 31–49.

16. Masataka N. The Origins of Language and the Evolution of Music: A Comparative Perspective. *Physics of Life Reviews*, 2009. 6. P. 11–22.

17. Merrell-Wolff F. *Pathways Through To Space*. New York : Julian Press, 1983.

18. Mithen S. *The Singing Neanderthals: the Origins of Music, Language, Mind and Body*. Cambridge, Mass : Harvard University Press, 2005.

19. Nettl B. *Music in Primitive Culture*. Harvard University Press, 1956.

20. Nikolsky A. Commentary: The 'Musilanguage' Model of Language Evolution. *Frontiers in Psychology*. February, 2018. Volume 9. Article 75.

21. Podlipniak Piotr. The evolution of musicality and cross-domain co-evolutionary interactions. *Musicae Scientiae*, 2025. Vol. 29 (1). P. 5–26. URL: <https://doi.org/10.1177/10298649241255694> (дата звернення: 21.09.2025).

22. Ravignani A., & De Boer B. Joint origins of speech and music: Testing evolutionary hypotheses on modern humans. *Semiotica*, 2021. 239. P. 169–176. URL: <https://doi.org/10.1515/sem-2019-0048> (дата звернення: 21.09.2025).

References

1. Ivanytskyi A. I. *Istorychnyi syntaksys folkloru. Problema pokhodzhennia, khronolohizatsiia ta dekoduvannia narodnoi muzyky*. Vinnytsia : Nova Knyha, 2009. 404 s.

2. *Liudstvo i vira: Navchalno-metodychnyi posibnyk: [u 3 t.]* / Avtor-ukladach H. Shchokin. Kyiv : MAUP, 2002. T. 1. 576 s.: il.

3. Platon. *Apolohiia Sokrata; Dialohy / Pereklad iz davnohretsk.* Y. Kobiva, Yu. Mushaka; prymitky ta pokazhchyk imen Y. Kobiv. Kharkiv : Folio, 2017. 409 s.

4. Benítez-Burraco A., Nikolsky A. The (Co) Evolution of Language and Music Under Human Self-Domestication. *Hum Nat.* 2023. Jun; 34 (2). R. 229–275. URL: <https://doi.org/10.1007/s12110-023-09447-1> (data zvernennia: 21.09.2025).

5. Bickerton D. (2009). *Adam's Tongue. How Humans Made Language, How Language Made Humans*. Farrar, Straus and Giroux.

6. Blavatsky H. *The Secret Doctrine. Volume II. Anthropogenesis*. Theosophical University Press. Pasadena, California, 2019.

7. Brown S. *The Musilang Model of Music Evolution*. 2005. URL: <https://neuroarts.org/pdf/musilanguage.pdf> (data zvernennia: 21.09.2025).

8. Brown S. The 'musilanguage model of music evolution. In N. L. Wallin, B. Merker, & S. Brown (Eds.). *The origins of music*, 2000. R. 271–300. Cambridge, MA : MIT Press.

9. Bruni D., & Esposito, F. Before Words. Music and Its Natural History. *De Musica*, 2024. 27 (2). URL: <https://doi.org/10.54103/2465-0137/27029> (data zvernennia: 21.09.2025).

10. Dylan van der Schyff and Andrea Schiavio. Evolutionary Musicology Meets Embodied Cognition: Biocultural Coevolution and the Enactive Origins of Human Musicality. *Frontiers in Neuroscience*. September 2017. Volume 11.

11. Grauer V. Concept, Style and Structure in the Music of the African Pygmies and Bushmen. *Ethnomusicology*,

2009. 53 (3). R. 396–424.

12. Jordania Joseph. (2024) Music as aposematic signal: predator defense strategies in early human evolution. *Front. Psychol.*, 16 January. Sec. Evolutionary Psychology. Volume 14. URL: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1271854> (data zvernennia: 21.09.2025).

13. Killin A. Plio-Pleistocene Foundations of Hominin Musicality: Coevolution of Cognition, Sociality, and Music. *Biological Theory*. July. 2017.

14. Leadbeater C. W. The Astral Plane (Its Scenery, Inhabitants and Phenomena). Anand Gholap Theosophical Institute, 2009. URL: www.theosophy.world/sites/default/files/ebooks/Astral%20Plane-CWL%20-%20C.W.%20Leadbeater.pdf (data zvernennia: 21.09.2025).

15. Marler P. Origins of Music and Speech: Insights from Animals. In Wallin, N. L., Merker, B., Brown, S. (eds.), *The Origins of Music*. Cambridge : The MIT Press, 1999. R. 31–49.

16. Masataka N. The Origins of Language and the Evolution of Music: A Comparative Perspective. *Physics of Life Reviews*, 2009. 6. R. 11–22.

17. Merrell-Wolff F. *Pathways Through To Space*. New York : Julian Press, 1983.

18. Mithen S. *The Singing Neanderthals: the Origins of Music, Language, Mind and Body*. Cambridge, Mass : Harvard University Press, 2005.

19. Nettl B. *Music in Primitive Culture*. Harvard University Press, 1956.

20. Nikolsky A. Commentary: The ‘Musilanguage Model of Language Evolution. *Frontiers in Psychology*. February, 2018. Volume 9. Article 75.

21. Podlipniak Piotr. The evolution of musicality and cross-domain co-evolutionary interactions. *Musicae Scientiae*, 2025. Vol. 29 (1). R. 5–26. URL: <https://doi.org/10.1177/10298649241255694> (data zvernennia: 21.09.2025).

22. Ravignani A., & De Boer B. Joint origins of speech and music: Testing evolutionary hypotheses on modern humans. *Semiotica*, 2021. 239. R. 169–176. URL: <https://doi.org/10.1515/sem-2019-0048> (data zvernennia: 21.09.2025).

UDC 78.01 + 111, 130:12

**THEORY OF MUSILANGUAGE AND THE PRINCIPLE OF VOCALIZATION IN THE CONTEXT
OF THE PERSPECTIVE OF RESEARCHING THE GENESIS OF MUSIC**

Oleksandr OPANASIUK – Doctor of Art Criticism,
Professor at the Department of Musicology and Music Education,
Kyiv Metropolitan University named after B. Grinchenko, Kyiv

The relevance of the problem. In modern science, the question of the genesis of music does not lose its importance, as evidenced by the development of new concepts, including the theory of musilanguage. Although this theory raises many questions, it emphasizes points that can become the basis for further analysis of the genesis of music and the search for foundations for building an appropriate ontological discourse. Vocalization is one of the components of the theory of musilanguage. Since all living creatures, especially primates, resort to vocalization, it can be argued that the origin of music should first be considered in the context of this phenomenon.

Scientific research methodology. The research is based on the method of hypothetical analytics, which involves operating with official and unofficial information, which expands the horizon of considering a specific issue. The comparative method and the abstraction method are also used.

Scientific novelty is determined by the development of a new perspective in the study of the genesis of music based on the actualization of the phenomenology of human existence, the nature of sound, the theory of musical language, and the principles of vocalization.

Practical significance. Factors of the phenomenological plan, existential integrity and fluidity in the perception of the content of phenomena, the overtone scale of sound and the principles of its formation indicate that the sound reflections of primitive man could not have any other format than musical: they were fluid sound messages – vocalizations. This makes it possible to conduct new research into the genesis of music, in which these aspects open up a new perspective in scientific analytics.

Key words: the genesis of music; musilanguage; vocalization; musical and sound communication; phenomenological plan; integrity and fluidity of phenomena.

Стаття надійшла до редакції 27.12.2024
Отримано після доопрацювання 15.01.2025
Прийнято до друку 22.08.2025

**МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ПЕРЕКЛАДЕННЯ КЛАВІРНОЇ
ТА ОРГАННОЇ ПОЛІФОНІЇ ДЛЯ БАЯНА**

Андрій ЖЕЛІЗКО – здобувач освітньо-наукового ступеня,
Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, м. Київ
<https://orcid.org/0009-0006-73255>
<https://doi.org/andriyzhelizko512@gmail.com>

Окреслено методологічні засади перекладення барокової клавірної та органної поліфонії для готово-виборного баяна з урахуванням специфіки інструмента та стилевих традицій музики XVII–XVIII століть. Показано, що адаптація барокових творів вимагає не буквального перенесення нотного тексту, а аналітичного переосмислення фактури з урахуванням темброво-регістрових, динамічних і артикуляційних параметрів баяна. Проаналізовано барокові теоретичні джерела, уртекстові матеріали та сучасні музикознавчі концепції, які визначають засади поліфонічної організації, жанрової специфіки й риторичної семантики. Узагальнено підходи М. Давидова, Т. Яницького, О. Жаркова та М. Оберюхтіна щодо фактурної трансформації, тембрової адаптації та меж інтерпретаційного втручання. Підкреслено, що баян завдяки регістровій гнучкості, динамічній варіативності та специфічним інструментальним можливостям здатний відтворювати поліфонічні моделі барокових композицій за умови збереження структурної та стилістичної логіки оригіналу.

Зроблено висновок, що методологічно вивірена система перекладення є важливою для розвитку сучасного баянного виконавства, формування стильової свідомості та розширення барокового репертуару інструмента.

Ключові слова: адаптація; барокова музика; клавірна поліфонія; органна поліфонія; фактура; регістрова система; тембр; баян; інтерпретація.

Актуальність дослідження зумовлена зростанням інтересу до барокового репертуару в баянній виконавській практиці та необхідністю стилістично вивірених перекладень клавірної й органної поліфонії для інструмента, що суттєво відрізняється від історичних прототипів за акустичною, механічною та фактурною природою. Барокові твори спираються на чітку систему контрапункту, риторико-афективні закономірності та специфічні фактурні моделі, тому їх адаптація потребує науково обґрунтованого методологічного підходу, здатного забезпечити збереження стилістичної автентичності та структурної цілісності.

Аналіз наукових джерел засвідчує, що сучасна музикознавча думка приділяє значну увагу питанням барокової виконавської практики, принципам інтерпретації поліфонії та особливостям виконання клавірних і органних творів. Водночас більшість досліджень орієнтована переважно на фортепіанну традицію та інші інструменти, тоді як проблема цілісного, методологічно вивіреного перекладення барокових поліфонічних композицій для баяна залишається недостатньо опрацьованою.

В українському музикознавстві протягом останніх років проблематику художнього перекладу барокових творів порушували П. Бовканюк та М. Дудай [1]. А. Душний і С. Карась зосереджувалися на питаннях інтерпретації музики епохи бароко, зокрема поліфонічних творів Й. С. Баха та його педагогічних принципів у контексті сучасного баянного виконавства [5]. С. Грінченко та В. Охманюк приділяли увагу особливостям редакторської роботи з клавірними композиціями Й. С. Баха [2]. У статті В. Охманюка [9], а також у спільній праці з О. Комендою [10], висвітлено аспекти інтерпретації барокової музики на баяні крізь призму естетичних і виконавських закономірностей, тоді як Т. Яницький аналізує прийоми та закономірності перекладення у сфері бандурного виконавства [13].

Загалом ці дослідження відіграли помітну роль у формуванні сучасного погляду на інтерпретацію, перекладення й адаптацію поліфонічних творів для готово-виборного баяна, проте наявних підходів поки що недостатньо для комплексного розв'язання проблеми: адаптація барокової поліфонії для інструмента з іншою механікою й акустичною природою потребує ширшого аналітичного опрацювання та подальшої теоретичної конкретизації.

Отже, потреба у такій концепції залишається актуальною й обумовлює необхідність подальшого комплексного дослідження.

Мета дослідження полягає у формулюванні методологічних засад перекладення барокової клавірної та органної поліфонії для готово-виборного баяна та в уточненні критеріїв стильової відповідності, необхідних для створення коректних і художньо обґрунтованих адаптацій.

Виклад основного матеріалу дослідження. Проблема перекладення органних і клавірних творів епохи бароко для готово-виборного баяна набуває особливої ваги як у музикознавстві, так і у виконавській практиці. Стрімкий розвиток баянного мистецтва – зростання технічних можливостей

удосконалення артикуляційно-динамічної системи – вимагає оновленого підходу до інтерпретації музики XVII–XVIII століть.

Перекладення безпосередньо пов'язане з проблемою транскрипцій, адже зміна інструментально-акустичних параметрів традиційно викликає дискусії. Серед ризиків – втрата стильової автентики, надмірні темброві зміни, невдалий вибір репертуару. Навіть високий технічний рівень виконавця не гарантує переконливості інтерпретації, що зумовлює потребу у чітких критеріях адаптації. Вони мають спиратися на аналіз композиційної структури, жанрово-стильових ознак та інтонаційно-образної природи барокового періоду.

Сучасний готово-виборний баян, відкриває значні можливості для художнього переосмислення барокової музики. Розвинена регістрова система та гнучкість звукового розгортання забезпечують виконавцеві широкий інтерпретаційний потенціал, що дозволить йому формувати різноманітні виконавські моделі без відхилення від стильової логіки. Тому важливим є вироблення принципів перекладення, котрі забезпечать поєднання барокової автентики з виразовими можливостями сучасного баяна.

Визначення таких принципів стає завданням, яке поєднує технічний, стилістичний і художньо-інтерпретаційний виміри. Їх застосування має концептуальне значення, адже сприяє формуванню сучасного погляду на виконання старовинної музики, розширює репертуар баяніста та поглиблює розуміння барокового мислення.

Упродовж розвитку музичної культури сформовано широкий спектр підходів до виконання музики епохи бароко. Нові технічні та темброві можливості інструментарію відкривають перспективи художнього оновлення за умови збереження стильової ідентичності. Саме тому, особливо, важливим є звернення до спадщини провідних композиторів барокової клавірно-органної традиції, у якій втілено принципи поліфонічного мислення, риторичності й темброво-динамічної рівноваги. Центральне місце займає творчість Й. С. Баха, що стала основою численних адаптацій і виконавських практик, а також твори Д. Букстегуде, Г. Бьома, Г. Ф. Телемана, Ф. Куперена та інших, чий надбання формують стильову модель інтерпретації.

У цьому контексті особливого значення набуває робота з авторськими рукописами та науковими виданнями, які репрезентують первісну форму музичного матеріалу, очищену від подальших редакцій. Для сучасного виконавця уртекст є основою для формування інтерпретації, побудованої на стилістичних і структурних параметрах твору. Водночас навіть автентичний нотний запис не охоплює всіх виконавських принципів барокової доби, де значну роль відігравали імпровізаційність, свобода орнаментики та варіативність темпо-ритмічної організації.

Це зумовлює тривалі дискусії щодо виконання поліфонії за уртекстом. Частина дослідників сумнівається, що авторський задум можна прочитати лише з нотного запису. Інші наголошують, що Й. С. Бах свідомо не фіксував детально темп, артикуляцію та динаміку, оскільки прагнув залишити виконавцеві простір для творчості. Особливо показовою є позиція А. Швейцера, який підкреслював пріоритет усного пояснення та живої демонстрації у виконавській практиці Й. С. Баха. Він цитує спогади учня композитора: «Гербер, який був його учнем з 1724 по 1727 рік, розповідає, що Бах зіграв йому першу частину *Добре темперованого клавіра* не менше трьох разів. “Серед найщасливіших годин мого життя, – каже він, – я вважаю ті, коли Бах, заявляючи, що не схильний мене навчати, сідав за один зі своїх чудових інструментів і таким чином перетворював години на хвилини» [16; 159].

Протилежна позиція виходить із того, що відсутність детальних авторських позначень була природним наслідком виконавської практики XVIII століття. Музиканти того часу володіли системою усталених норм, які не потребували письмової фіксації, а нотний текст слугував своєрідним кодом, що передбачав стильову обізнаність виконавця. Дослідники підкреслюють багаторівневість бахівського нотопису, який охоплює щонайменше 27 параметрів та різноманітність клавикордів, клавесинів і органів, кожен із яких мав власні темброві й акустичні властивості. За таких умов надмірна деталізація могла обмежувати свободу інтерпретації, що була органічною частиною барокової традиції.

Виразною є відмінність між підходами Й. С. Баха та Франсуа Куперена. Й. С. Бах покладался на виконавську грамотність і живу традицію, натомість Ф. Куперен прагнув точно регламентувати орнаментуку – центральний елемент французької клавірної риторики. Його трактат *«L'Art de toucher le clavier»* систематизував правила виконання прикрас. Сам Ф. Куперен зазначав: «Здається, що наша французька система нотопису має ті самі недоліки, що й наш правопис: ми записуємо інакше, ніж виконуємо, через що іноземці гірше інтерпретують нашу музику, ніж ми – їхню. Італійці ж, навпаки, фіксують музику в нотах так, як її слід виконувати» [12; 34-35]. Хоча подібні трактати

існували й у І. Ф. Кірнбергера, Ж.-Ж. Руссо, К. Ф. Е. Баха, вони залишалися узагальненими й спиралися на сформовану усну традицію. Дослідження Ф. Доріана і Ф. Ротшильда підтвердили також систему метроритмічної організації темпу, де структура такту визначала характер руху мелодії.

Йоганн Маттезон розвинув цю думку ще більше, він наголошує, що тональність сама по собі несе певний афект і визначає емоційний характер твору. «Те, що кожен тон має в собі щось особливе і що вони дуже різняться один від одного у своєму ефекті (дії), – безсумнівно істинно, якщо добре врахувати час, обставини й осіб; але щодо того, які саме афекти викликає кожен окремий тон, як і коли він їх збуджує, – існує багато суперечливих тверджень.» [15; 232]. В такому разі докладні виконавські вказівки були менш необхідними, оскільки вибір тональності уже заздалегідь задавав характер виконання барокового твору. Водночас у вокальних і ансамблевих жанрах Й. С. Бах інколи вводив спеціальні позначення, прагнучи точніше окреслити виразовий ефект, що свідчить про його контекстуальний і гнучкий підхід.

Важливим орієнтиром у перекладенні поліфонічних творів для готово-виборного баяна є методологія, сформульована професором Національної музичної академії України ім. П. Чайковського М. Давидовим у своїй праці «Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна» [3]. На думку дослідника, перекладення твору для іншого інструмента не може полягати лише у буквальному перенесенні нотного тексту – воно потребує глибокого розуміння композиторського мислення, стильових закономірностей і того акустично-виразового середовища, в якому задумувався твір. Початковим етапом адаптації є визначення художньої функції кожного структурного елемента, що бере участь у формуванні образу та драматургії музичного твору. Літеральне відтворення нотного матеріалу саме по собі не забезпечує цілісності художнього образу, оскільки композитор осмислює звук у координатах тембру, фактури та динамічної організації конкретного інструмента. Тому перекладення для баяна неминує передбачати темброву трансформацію і фактурну корекцію з метою забезпечення поліфонічної виразності та виконавської доцільності. М. Давидов виокремлює дві фундаментальні функції перекладення:

1. Темброво-образна трансформація – перетворення музичного образу з урахуванням специфіки тембру нового інструмента.
2. Фактурно-технічна адаптація – корекція фактури задля збереження логіки голосоведення і природності виконавського руху.

У підсумку, М. А. Давидов наголошує, що «навіть точне збереження нотного тексту не завжди гарантує передачу його основної ідеї, оскільки композитор створює твір, орієнтуючись на характерне темброве звучання конкретного інструмента» [3; 23-31]. Проте існують елементи, що не підлягають зміні, адже саме вони забезпечують ідентичність твору: мелодія в її інтонаційно-ладовій цілісності, гармонічна вертикаль та структурна архітектоніка. Незмінність цих параметрів визначає межі творчого втручання.

У цьому сенсі показовими є міркування М. Давидова, який підкреслює: «транскрипції сприяють збагаченню виконавського репертуару та розвитку технічних можливостей інструменталістів... У кожному музичному творі є такі компоненти, які не можуть змінюватися під час перекладу. Це мелодія в її інтонаційно-ладовій єдності, гармонія і структура твору» [3; 23-31]. Система М. Давидова таким чином слугує методологічною основою для створення баянної версії інструментального твору, що поєднує вірність першоджерелу з можливостями сучасної інструментальної виразності. Це дозволяє зберегти стильову природу барокової поліфонії та водночас розкрити нові темброві й інтерпретаційні ресурси баяна.

Логічним продовженням є підхід О. Жаркова, який у своїй праці «Художній переклад у музиці: проблеми і рішення» зазначав, що музичний переклад: «створюється як певна модель інтонаційно-семантичного сприйняття, де компоненти, що втрачають свою початкову цілісність, переробляються і переосмислюються різною мірою, набираючи нову цілісність у новому контексті. Остання характеризується вибором матеріалу, методами переосмислення, новим розвитком, художніми метою і завданням творця нової версії.» [6; 18-25].

Відповідно до цього О. Жарков розмежовує два взаємопов'язані принципи перекладення:

- Технічний принцип – визначається інструментально-виконавськими можливостями нового інструмента й охоплює необхідність фактурної та апікатурної адаптації.
- Художній принцип – пов'язаний з тембровим, динамічним і стильовим переосмисленням твору в умовах іншого звукового середовища.

У межах своєї концепції О. Жарков формує методологічні орієнтири, які мають бути покладені в основу художньо-інтерпретаційної версії твору:

- Збереження гармонічної цілісності як основи логіки звукових співвідношень.

- Відтворення поліфонічної організації фактури та рівноправності голосів.
- Адаптація артикуляційних і динамічних характеристик відповідно до вже нових виконавських умов.
- Використання специфічних прийомів нового інструмента для досягнення стилістичної виразності.

Загальний висновок О. Жаркова полягає в тому, що перекладення спрямоване на збереження композиційної та образної природи твору, тоді як транскрипція передбачає значно ширшу інтерпретаційну свободу, включно зі змінами фактури, тембрових пропорцій та стильового забарвлення. Подібне розмежування, проте з акцентом на ступені втручання в текст, пропонує Т. Яницький: перекладення він тлумачить як адаптацію з мінімальними змінами, яка зберігає структуру, темброві образи та драматургію, у той час як транскрипція допускає трансформації гармонії, фактури, динаміки та артикуляції [13]. Відтак, у сучасній музикознавчій традиції переклад розглядається як більш стриманий щодо інтерпретації способ роботи з оригіналом, тоді як транскрипція тяжіє до художнього переосмислення. Для баяніста це розмежування визначає межі трансформації фактури та характер інтерпретації барокового твору.

Узагальнення підходів М. Давидова, О. Жаркова та Т. Яницького дає підстави говорити про необхідність балансу між збереженням стилістичної цілісності першоджерела та адаптацією фактури і тембрової організації у новому інструментальному середовищі. У цьому ракурсі особливо важливим є внесок М. Д. Оберюхтіна, чия діяльність у межах львівської баянної школи стала визначальною для становлення професійної традиції виконання барокової музики на баяні.

У виконавсько-педагогічній концепції М. Оберюхтіна перекладення барокових та класичних композицій розглядалося не як допоміжний, а як ключовий чинник формування стильового слуху, поліфонічного мислення та інтонаційно-образної культури виконавця. Репертуар його учнів ґрунтувався на інтерпретаціях Й. С. Баха, Д. Скарлатті, Й. Гайдна, В. А. Моцарта та французьких клавесиністів — музики, де структурна організованість поєднується з риторичною виразністю.

Для М. Оберюхтіна перекладення не зводилося до механічного переписування тексту: головним було відтворення художнього змісту засобами баянного звучання. Глибоке знання ним органної, фортепіанної та скрипкової традицій дозволяло працювати над звукоутворенням, атакою, протяжністю фрази та логікою голосоведення. Він визначав перекладення як творчо-аналітичний процес добору артикуляційних і міхових прийомів, здатних забезпечити стильову достовірність. Особливого значення набували питання штрихової артикуляції: поєднання міхової та пальцевої техніки на баяні трактувалося як функціональний аналог клавесинно-органної системи, де *non legato* виступає структурним принципом фразування. У працях «Виконання органних п'єс Й. С. Баха на баяні» [8] (1973) він наголошував на необхідності узгодження стильового слуху, технічної культури та інтонаційної свободи виконавця.

У зіставленні з концепціями М. Давидова, О. Жаркова і Т. Яницького підхід М. Оберюхтіна репрезентує збалансовану модель перекладення, у якій провідним критерієм стає не формальна точність нотного тексту, а відтворення способу звучання як носія художнього змісту. Такий підхід дозволяє одночасно зберегти стильову автентику барокового оригіналу й розкрити його нові темброві та інтонаційні можливості.

Узагальнення цих позицій показує, що перекладення барокових творів для баяна не є ані суто технічним, ані суто інтерпретаційним процесом: воно вимагає поєднання стильової достовірності з інструментальною доцільністю, а провідною умовою залишається збереження художнього змісту та логіки голосоведення. У цьому ракурсі цінною є методологічна система В. Дейнеги. За його визначенням, «перекладення — це творчий процес, специфіка якого полягає в переосмисленні інструментальних засобів виразності музичного твору» [4; 39]. У своїй праці він поєднує збереження стильової природи першоджерела з урахуванням тембрових, акустичних і техніко-виконавських можливостей нового інструмента, наголошуючи, що перекладення — це не буквальне відтворення нот, а усвідомлене інтерпретаційне переосмислення.

До основних технічних прийомів, визначених дослідником, належать:

- Ампліфікація — творче збагачення фактури з метою підсилення драматургічної виразності, структурного рельєфу та тембрової насиченості.
- Редукція — раціональне скорочення музичної тканини, спрямоване на забезпечення органічності звучання та технічної доцільності при збереженні ладо-гармонічної та інтонаційної цілісності твору.
- Вибіркові пропуски — усунення другорядних голосів або декоративних елементів, що

можуть перевантажувати фактуру в умовах баянного звукоутворення; цей прийом підтримує прозорість поліфонічної тканини.

- Зміна викладення голосів – реєстрове або фактурне перепланування голосів задля збереження логіки голосоведення і забезпечення темброво-динамічного балансу між ними.
- Корекція ритмічних формул – уточнення дрібних ритмічних моделей, передусім у супровідних голосах, для підсилення внутрішнього руху та збереження поліфонічної ясності.
- Педалізація – збереження звучання окремих тонів чи інтонаційних ліній задля вирівнювання тембрової різниці між органом і баяном, підтримання гармонічної опори та структурної цілісності фактури.

Окрім технічних прийомів, В. Дейнега формулює художні принципи, що визначають логіку перекладення:

- Збереження тембрових співвідношень як умови еквівалентного відтворення колористичної структури твору.
- Збереження динамічних пропорцій, які забезпечують рельєфність і внутрішню драматургію форми.
- Взаємозалежність тембру, динаміки і фактури як основа інтегральної виконавської цілісності.

Застосування перелічених прийомів надає процесу перекладення аналітико-художнього характеру, виходячи за межі суто технічного завдання. Виконавець виступає у ролі реконструктора, який відновлює спосіб звучання твору в іншому інструментальному середовищі. Такий підхід дає можливість поєднати ідейно-образну сутність барокового оригіналу з новими темброво-інтонаційними можливостями сучасного баянного виконавства.

Проблематика перекладення барокової музики для готово-виборного баяна простежується й у дослідженнях останніх років. Зокрема, у статті П. Бовканюка і М. Дудая «Художній переклад у музиці як фактор академізації народних інструментів» (2022 р.) наголошено, що «художній переклад» є одним із ключових чинників академізації, оскільки саме адаптація класичного репертуару формує стилістичну культуру виконавця та розширює темброво-фактурний потенціал інструментарію. Дослідники наголошують на високій доцільності використання барокового репертуару, підкреслюючи, що «...цілком обґрунтованим є звернення виконавців-баяністів до барокової органної музики..., оскільки йдеться про подібну темброву специфіку інструментів» [1]. Проте вони зауважують і дискусійність цього питання, адже виконання барокової поліфонії на баяні довгий час порушувало проблему «адекватного відтворення поліфонічної музики композиторів-класиків на інструменті, який належить до розряду народних» [1].

Ці спостереження корелюють із позицією В. Охманюка, викладеною у статті «Особливості інтерпретації барокової музики у баянному виконавстві» (2020 р.). Дослідник підкреслює, що бароковий нотний текст не містить достатньої кількості виконавських ремарок, а тому баяніст має працювати з джерелом особливо уважно: «характерною рисою у нотних записах музичних творів XVII – першої половини XVIII ст. була відсутність авторських ремарок щодо визначення динаміки твору» [9]. Саме це зумовлює виконавську складність перекладення, адже інтерпретатор повинен самостійно відтворити динамічну, структурно-фразову модель та артикуляційну логіку барокової доби, уникаючи надмірної експресії, притаманної сучасному баяну. У цьому ж контексті дослідник слушно застерігає від прямої імітації органу: «шлях псевдоорганного виконання є помилковим» [9], оскільки бароковий стиль потребує не копіювання тембру, а збереження структурної ясності, стриманості й поліфонічної прозорості.

Висновки. Узагальнення результатів дослідження засвідчує, що перекладення клавірних і органних творів епохи бароко для баяна є складним, багаторівневим і водночас творчо спрямованим процесом. Його специфіка полягає не лише у технічних аспектах фактурної адаптації, а й у необхідності глибокого стилістичного осмислення музичного тексту. Методологічно цей процес спирається на поєднання історично-стильового аналізу з виконавською доцільністю та інструментальною практичністю, що вимагає від інтерпретатора високого рівня музичної культури й аналітичного мислення.

Наукові концепції, представлені у працях сучасних дослідників, є важливими орієнтирами у формуванні уявлення про специфіку перекладення поліфонічних творів для готово-виборного баяна. Їхній внесок полягає у визначенні відмінностей між перекладенням і транскрипцією, окресленні принципів структурно-технічної адаптації та забезпеченні художньої достовірності першоджерела. Внаслідок цього перекладення постає як цілісний інтерпретаційний акт, що зберігає логіку голосоведення, жанрову природу твору й риторичну семантику барокової музики.

Відтак, адаптація барокових клавірних та органних композицій для баяна інтегрує технічні, художні та семантично-структурні складові, поєднуючи виконавську інтуїцію зі свідомим аналітичним опрацюванням тексту. Досягнення стилістичної автентичності можливе лише за умови взаємодії інструментальної майстерності, розвинутого слухового контролю, фразового мислення та глибокого розуміння барокової риторики.

У підсумку, слід зазначити, що перекладення клавірних та органних творів епохи бароко для баяна є не лише важливою ланкою у розширенні сучасного репертуару інструмента, а й суттєвим етапом професійного становлення виконавця. Робота над таким матеріалом формує здатність осмислювати поліфонічну музику як живу, структурно впорядковану систему, що потребує аналітичної уваги, динамічної регуляції й високої художньої відповідальності.

Список використаної літератури

1. Бовканюк П., Дудай М. Художній переклад у музиці як фактор академізації народних інструментів. *Fine Art and Culture Studies*, 2022. (1). С. 3 – 9 с. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-1>
2. Грінченко С., Охманюк В. Особливості редагування клавірних творів Йогана Себастьяна Баха. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 1. С. 25–33. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-2>
3. Давидов М. Методика перекладення інструментальних творів для баяна. Київ : Музика, 1989. 176 с.
4. Дейнега В. Методика перекладення симфонічних творів для оркестру народних інструментів. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2009. 138 с.
5. Душний А., Карась С. Тракткування барокової музики на баяні на прикладі педагогічних принципів Й. С. Баха. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 40, т. 2. С. 12–17. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-2-3>
6. Жарков О. Художній переклад в музиці : проблеми і рішення: автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.02. Київ, 1994. 25 с.
7. Карась С. Інтерпретація музики бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект). Львів, 2006. 256 с.
8. Оберюхтін М. Виконання органних п'єс Й. С. Баха на баяні. Київ : Муз. Україна, 1973. 54 с.
9. Охманюк В. Ф. Особливості інтерпретації барокової музики у баянному виконавстві. *Вісник нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журн.* 2020. № 3. С. 208-213. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220134>
10. Охманюк В., Коменда О. Особливості інтерпретації циклу творів Й. С. Баха «Добре темперований клавір» у баянному виконавстві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 28, т. 4, 2020 С. 319-323. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.4/28.208860>
11. Плющенко М. Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. миств. Харків, 2021. 290 с.
12. Свириденко Н. С. Стилістика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха : навч.-метод. посіб. для студ. вищ. навч. закладів. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2017. 242 с.
13. Яницький Т. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури: автореф. дис. ... канд. миств. Київ, 2020. 20 с.
14. Яницький Т. Транскрипція як вирішення комунікативної проблеми виконання на бандурі окремих творів А. Вівальді. *Проблеми сучасної педагогічної освіти*. Вип. 23. Ч. 2. Ялта, 2009, 73 с.
15. Mattheson J. *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg, 1713.
16. Schweitzer Albert, J. S. Bach. *Le musicien-poète* LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL, 1905. 490 с.

References

1. Bovkaniuk P., Dudai M. Khudozhnii pereklad u muzytsi yak faktor akademizatsii narodnykh instrumentiv. *Fine Art and Culture Studies*, 2022. (1). S. 3 – 9 s. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-1>
2. Hrinchenko S., Okhmaniuk V. Osoblyvosti redahuvannia klavirnykh tvoriv Yohana Sebastiana Bakha. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 1. S. 25–33. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-2>
3. Davydov M. Metodyka perekladennia instrumentalnykh tvoriv dlia baiana. Kyiv : Muzyka, 1989. 176 s.
4. Deineha V. Metodyka perekladennia symfonichnykh tvoriv dlia orkestru narodnykh instrumentiv. Kyiv : NMAU im. P. Chaikovskoho, 2009. 138 s.
5. Dushnyi A., Karas S. Traktuvannia barokovoi muzyky na baiani na prykladi pedahohichnykh pryntsypiv Y. S. Bakha. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 2021. Vyp. 40, t. 2. S. 12–17. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-2-3>
6. Zharkov O. Khudozhnii pereklad v muzytsi : problemy i rishennia: avtoref. dys. ... kand. mystv. : 17.00.02. Kyiv, 1994. 25 s.
7. Karas S. Interpretatsiia muzyky baroko na baiani (teoretyko-vykonavskyi aspekt). Lviv, 2006. 256 s.
8. Oberiukhtin M. Vykonannia orhannykh pies Y. S. Bakha na baiani. Kyiv : Muz. Ukraina, 1973. 54 s.
9. Okhmaniuk V. F. Osoblyvosti interpretatsii barokovoi muzyky u baiannomu vykonavstvi. Visnyk nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv: nauk. zhurn. 2020. № 3. S. 208-213. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220134>
10. Okhmaniuk V., Komenda O. Osoblyvosti interpretatsii tsykladu tvoriv Y. S. Bakha «Dobre temperovanyi

klavir» u baiannomu vykonavstvi. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Vyp. 28, t. 4, 2020 S. 319-323. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.4/28.208860>

11. Pliushchenko M. Tembrovo-fakturna spetsyfika transkryptsii za uchastiu baiana chy akordeona kompozytoriv Kharkova kintsia KhKh –pochatku KhKhI stolittia: dys. ... kand. mystv. Kharkiv, 2021. 290 s.

12. Svrydenko N. S. Stylistyka vykonannia starovynnoi muzyky na prykladi tvoriv Y. S. Bakha : navch.-metod. posib. dlia stud. vyshch. navch. zakladiv. Kyiv : Kyiv. un-t im. B. Hrinchenka, 2017. 242 s.

13. Yanytskyi T. Teoretychni zasady khudozhnoho perekladennia muzychnykh tvoriv dlia bandury: avtoref. dys. ... kand. mystv. Kyiv, 2020. 20 s.

14. Yanytskyi T. Transkryptsiiia yak vyrishennia komunikatyvnoi problemy vykonannia na banduri okremykh tvoriv A. Vivaldi. Problemy suchasnoi pedahohichnoi osvity. Vyp. 23. Ch. 2. Yalta, 2009, 73 s.

15. Mattheson J. Das neu-eröffnete Orchestre. Hamburg, 1713.

16. Schweitzer Albert, J. S. Bach. Le musicien-poète LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL, 1905. 490 s.

UDC 780.647.2.091.3:781.42.088(045)

METHODOLOGICAL APPROACHES TO THE TRANSCRIPTION OF KEYBOARD AND ORGAN POLYPHONY FOR THE BAYAN

Andrii ZHELIZKO – PhD Student at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

The purpose of the article is to substantiate methodological approaches to transcribing Baroque clavier and organ polyphony for the ready-selective bayan, taking into account the instrument's structural properties, the stylistic requirements of Baroque music, and the principles of polyphonic writing. The study emphasizes the necessity of adapting polyphonic structures to the bayan's timbral and dynamic capabilities, which differ markedly from those of historical keyboard and organ instruments.

The research methodology includes the analysis of Baroque theoretical and performance sources of the seventeenth and eighteenth centuries, examination of urtext editions, organological evaluation of the bayan's acoustic and mechanical characteristics, and the synthesis of contemporary approaches to the adaptation of polyphonic repertoire.

The results define a set of criteria essential for stylistically accurate transcription: preservation of contrapuntal and harmonic logic; structurally justified reconfiguration of texture; selection of appropriate timbral and registral correspondences; and refinement of articulation, phrasing, and dynamic organization in accordance with Baroque performance conventions.

Scientific novelty lies in the systematization of methodological principles for adapting Baroque polyphony to the bayan and in specifying stylistic criteria for transcriptional decisions.

Practical significance is reflected in the applicability of the proposed principles to performance, editorial, and pedagogical practice, and in the potential to expand and consolidate Baroque repertoire for the instrument.

Key words: adaptation; Baroque music; clavier polyphony; organ polyphony; texture; register system; timbre; bayan; interpretation.

Стаття надійшла до редакції 01.02.2025
Отримано після доопрацювання 25.02.2025
Прийнято до друку 27.02.2025

Bohdan TYMOFIENKO – PhD student, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv
<https://orcid.org/0000-0003-1146-1948>
[https://doi.org/](https://doi.org/bogdan.tym@gmail.com)
bogdan.tym@gmail.com

This article examines visual programming as a distinctive form of artistic thinking that has evolved at the intersection of digital technologies, conceptual art, and contemporary media practices. The rapid development of environments such as Processing, Max/MSP, TouchDesigner, and p 5.js has contributed to the emergence of new models of authorship, interactivity, and generativity, in which the algorithm operates not merely as a technical tool but as an integral component of artistic intentionality. The theoretical basis of the study draws on the works of John Maeda, A. Michael Noll, Frieder Nake, Christiane Paul, and Dominic Lopes, whose research provides philosophical, aesthetic, and methodological foundations for understanding software-based art. The article offers a detailed analysis of emblematic artistic projects—including Casey Reas's *MicroImage*, LIA's *Tissue*, James George and Jonathan Minard's *CLOUDS*, and Jer Thorp's *Just Landed*—highlighting how code structures visual processes, enables interaction, and generates procedural variability. The findings demonstrate that visual programming constitutes an autonomous artistic method grounded in algorithmic logic, systemic thinking, and dynamic forms of representation. It establishes a conceptual and aesthetic framework in which digital materiality, procedural authorship, and generative structures become central to artistic practice in the 21st century.

Key words: visual programming, code, generative art, digital aesthetics, algorithmic creativity, artistic thinking.

Problem statement. The rapid development and spread of digital technologies have led to a profound transformation of artistic thinking. Artists are increasingly turning to programming as a means of expressing their author's concept. In this context, visual programming appears as a powerful and accessible tool that combines the aesthetic and the technical, opening up new forms of authorship, interactivity, and generativity. **Problem statement.** The rapid development and spread of digital technologies have led to a profound transformation of artistic thinking. Artists are increasingly turning to programming as a means of expressing their author's concept. In this context, visual programming appears as a powerful and accessible tool that combines the aesthetic and the technical, opening up new forms of authorship, interactivity, and generativity. In the broader context of the digital revolution, code, as Bilal Shahid aptly formulates it, «has emerged as a new kind of brush» [11; p. 5], radically expanding the field of artistic operations beyond traditional media.

Software environments focused on creating interactive audiovisual products, in particular Max/MSP, TouchDesigner, and Processing, are increasingly used in artistic practice. Thanks to their capabilities, artists are able to create multimedia interactive projects. As a result, a new language of art is being formed, where the algorithm becomes not only a technological basis but also an essential part of artistic expression. Both scientists and practitioners widely discuss such implementation of code in artistic creativity. John Maeda (1999) saw the computer as an autonomous creative medium that could facilitate intuitive and visual artistic expression even for those without technical training. Similarly, A. Michael Noll emphasized the need for artists to master computer technologies, considering them an organic component of the modern arsenal of artistic tools [5; pp. 10–14]. Christiana Paul, in turn, argued that code itself becomes a kind of artistic medium – «not just paint and canvas», but a system for creating tools of expression [8]. **Ошибка! Источник ссылки не найден.**; p.118]. The relevance of this study is due to the growing role of creative programming in both professional artistic practice and art education. In addition, the democratization of visual programming tools has contributed to the active use of code in the creative process, allowing a new generation of artists to use algorithms to rethink databases of various origins as components of an artistic work.

The article aims to explore visual programming as a form of artistic thinking, based on the analysis of specific artistic projects. By studying the historical evolution of visual programming and considering interdisciplinary practices, the author seeks to highlight how artists use software environments to combine algorithmic logic with aesthetic expression, rethinking the boundaries between code, art and interaction.

The methodological tools of the article are based on a combination of theoretical analysis and the study of practical examples, which allows for a comprehensive study of visual programming as a form of artistic thinking. The work uses a review of scientific literature—both peer-reviewed academic publications and historical sources devoted to the aesthetic, philosophical and technological understanding of software code in art. Particular emphasis is placed on the works of John Maeda, Frieder Nake, Christiana Paul, and Dominic McIver Lopes. The practical section uses a historical and comparative approach to the analysis of visual programming tools, in particular Processing, as well as a critical examination of specific artistic projects in which programming is a key component of the creative process.

© Tymofienko B., 2025 p.

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

Literature review. The theoretical foundations of the study of visual programming in art were formed at the intersection of digital aesthetics, computer science, and art history research. Both scholars and artists have long been engaged in discussions about the consequences of using code and system logic in creativity, in particular about changing traditional ideas about the artistic process, authorship, the materiality of a work of art, and the problem of its aesthetic control.

One of the important voices in this discussion belongs to John Maeda, whose project *Design By Numbers* (1999) became the basis for the further development of accessible creative programming. Maeda saw the computer as an autonomous artistic medium, suitable for those without mathematical or technical training but who aspired to expressive visual thinking. His educational model, which combined visual experimentation with minimalist coding syntax, directly inspired the creation of a programming environment such as Processing. This is confirmed by his view of the goal of DBN, which he formulated as the desire to «... create a programming environment that would introduce visually oriented people to computational expression» [4; p. 88].

A. Michael Noll, one of the pioneers of computer art, spoke in a similar vein, and back in the 1960 s he saw the digital computer as a full-fledged artistic medium, equivalent to a paintbrush or a chisel. In his classic article *The Digital Computer as a Creative Medium* (1967), he argued that the structure of a computer program has much in common with the logic of constructing a painting or sculpture, and therefore can serve as material for artistic thinking: «The logical structure of a computer program is similar to the logical structure of a painting or sculpture» [7;p. 93]. According to Noll, to fully master this new environment, the artist must not only use ready-made software but also learn the basics of programming. «The artist must learn to use the computer and program it to fully utilize this medium» [7: p. 89].

This line of thought converges with more recent attempts to conceptualize algorithms as a structural basis of artistic processes. Yanai Toister, analysing photography through the lens of algorithmic art, defines algorithms as «means of making a situation explicit» [15; p. 224], stressing that strict procedural instructions can expand, rather than limit, aesthetic possibilities. Referring to Frieder Nake, he also recalls the definition of algorithms as «finite descriptions of infinite steps» [15; p. 224], which is highly relevant to generative and software-based art, where finite code can generate hypothetically unlimited series of visual results.

Frieder Nake, one of the leading theorists of computer art, criticized the commercialization of the phenomenon in his essay *There Should Be No Computer Art* (1971) and urged against superficial copying of gallery models. He believed that the value of the computer in art lies not in creating objects for the market, but in the exploration of visual and aesthetic phenomena, noting, «I do not see the task of the computer as a source of images for galleries. But I see the task of the computer as an important tool in the exploration of visual [...] aesthetic phenomena as part of everyday experience» [5; p. 19]. Dominic McIver Lopes, in his monograph *A Philosophy of Computer Art*, outlines computer art as a special art form, defined by its procedural nature and interactivity. He argues that the computer in art acts not as a neutral tool, but as a procedural agent, capable of changing the representation of the work in response to the user's actions. Lopes considers the user interface, the variability of display, and the involvement of algorithms as the basis for rethinking traditional criteria for aesthetic evaluation. In his interpretation, code is not only a means of expression, but also a component of artistic intention, requiring new forms of interaction between the work, the artist, and the viewer [3].

Christiana Paul, one of the leading contemporary researchers of digital art, defines software art as a key subgenre of media art, where code appears not simply as a technical tool, but as the material of artistic thinking. According to her, «artists write code not only to create a palette and a brush, but to create a system capable of generating means of expression» [8; p. 118]. Artistic code, in her opinion, encompasses not only functionality, but also conceptual construction, logic of interaction, and language of expression.

The aforementioned theoretical approaches are supported by modern academic generalizations, in particular the article *Creative Coding as a Modern Art Tool* by Chibalashvili et al. (2023). In it, visual programming is considered as a component of an interdisciplinary trajectory that encompasses design, music, performance and installation art. The authors argue that creative programming is an independent artistic medium, formed under the influence of open source culture, collective intelligence and hybridization of media forms. «Creative programming», they note, «aims to realize an artistic idea by creating visual, sound images or complex interaction systems using software code» [1; p. 116].

Additionally, Zhang and Funk (2021) in *Coding Art: The Four Steps to Creative Programming* argue that the rise of creative coding reflects a shift towards an exploratory logic in art, where iteration, modularity, and systemic feedback replace traditional linear composition. The authors argue that contemporary artists must adapt to «a new way of thinking and working» that is emerging in interaction with visual programming environments [16; p. 33].

A review of scholarly approaches to visual programming in art demonstrates the gradual transformation of computer code from a technical tool to a fully-fledged means of artistic thought. From the early initiatives of John Maeda and A. Michael Noll, who emphasized the accessibility and materiality of code as an artistic medium, to the critical analysis of Frieder Nake, who saw the value of the computer primarily in its research potential, a shift in focus from the result to the process can be traced. Dominic McIver Lopes and Christiana Paul have proposed philosophical and aesthetic principles according to which code appears as a procedural structure that forms new models of interaction between the work, the author and the viewer. Modern research [1; 16] considers creative programming as an interdisciplinary practice characterized by iterativeness, generativity and an open intellectual environment. In this context, Toister's algorithmic perspective complements the picture by linking software-based practices to a broader trajectory of «programming the beautiful» in information aesthetics [15]. Thus, visual programming acquires the status of an autonomous artistic method that changes the notion of authorship, aesthetics and digital materiality.

Presentation of the main material. In contemporary art, visual programming is increasingly emerging not as a tool, but as a form of thinking that combines logic, aesthetics, and procedurality. In this context, the artistic act is defined not only by the result, but primarily by the algorithmic construction of the system that generates this result. As Dominic McIver Lopes (2010) noted, software art is procedural in nature: the code does not simply implement the idea, but forms it as a structure open to interaction, change, and ambiguity. This approach is close to the traditions of conceptual art, in which the instruction, not the object, is paramount. With the advent of graphical environments such as Max/MSP, TouchDesigner, and hybrid platforms like p 5.js – visual programming has acquired interface visibility. Instead of abstract code, the artist operates with objects, connections, blocks – compositional units that are both logical and visual. The interface becomes part of the creative process: it not only helps to realize the idea, but also stimulates new artistic solutions. This principle is clearly manifested in real time – when the result is updated immediately after a change in a patch or line of code – and allows you to combine experimentation with precision. In terms of Toister's framework, such environments can be considered apparatuses whose programmed instructions materialize aesthetic decisions and make their inner logic explicit [15].

The key feature of this approach is the change in the relationship between the artist and technology. Instead of using programs as tools, the artist enters into a co-creative dialogue with the system, where the initiative is shared between man and machine. As shown by the research of Chibalashvili et al. (2023), creative programming creates a space in which data, sounds and visual elements circulate between the author and the algorithm, forming a closed feedback loop. In the case of generative or autonomous systems, such as Gene Kogan's projects, even the decision-making process itself is delegated to the machine – the code begins to «think» within the framework of a given artistic logic. In this approach, the interface is not just a technical environment, but a space for experimental design, where the artist thinks structurally rather than figuratively. As Zhang and Funk (2021) point out, visual programming shapes a new way of thinking in which iterativeness, modularity, and continuous testing play key roles. The artist does not work with a final form, but with a dynamic system that reacts, adapts, and evolves through interaction. It is this openness – to error, to change, to revision – that makes visual programming a powerful method of artistic exploration.

Among the most influential early works created in Processing, MicroImage (2002) by Casey Reas, the co-founder of the tool, holds a special place. The project is a paradigmatic example of generative art, in which code appears not only as a tool, but also as a material for aesthetic construction. MicroImage models an ecosystem where thousands of autonomous agents interact in a minimal environment according to given behavioral rules. Each agent is just a point or line that follows the trajectory of its movement, but together they form a complex dynamic structure that is constantly changing. As Reas himself emphasizes, «software is art», and images are just traces of his work [10; p. 17]. At the heart of the work is the Process Compendium model, which describes typical elements of interaction: growth, accumulation, dispersion, disappearance. Despite the simplicity of the individual algorithms, their interaction generates complex behavior – an example of the so-called emergent form. Reas emphasizes the procedural origin of these visual effects: «I am inspired by natural systems that change over time. I translate these processes into the language of instructions and code» [12]. Due to real-time rendering and openness to variability, MicroImage does not have a final form – each run creates a new aesthetic result.

Conceptually, Reas's work combines the influence of conceptual art (in particular, the algorithmic aesthetics of Sol LeWitt) and systems thinking, familiar from models such as John Conway's Game of Life. However, its implementation in Processing transfers these concepts to visual programming as an autonomous artistic practice of the 21st century. Reas himself, according to Chibalashvili et al. (2023), works in a spirit of interdisciplinarity, where software engineering, design, and artistic intuition converge (p. 118). The project also illustrates what D. M. Lopes (2010) calls a «procedural ontology of art» – where the logic of code shapes not only the process but also the aesthetic quality of the work (p. 47–49).

In addition to its artistic dimension, MicroImage also has an educational function: its logic and implementation embody the vision of Processing as a visual learning environment for coding. As Reas and Fry write, «We wanted to empower people to become software literate [...] and to change the curricula in art schools around the world» [11]. In this sense, MicroImage functions as a work of art, a manifesto, and a didactic example at the same time – demonstrating the potential of software code as a form of artistic thought.

One of the leading figures in generative art is the Austrian artist LIA, who has Her project Tissue (2010), created in the Processing environment, demonstrates a combination of rational rigor with visual sensitivity. In contrast to the energetic and «lively» simulations in the style of Casey Reas's MicroImage, this work gravitates towards an almost meditative composition, reminiscent of organic textures or fabrics. It is this minimalist, abstract aesthetic, which is a hallmark of the algorithm's work, that constitutes the artistic expression of the work.

According to the author herself, Tissue is the result of a systematic drawing in which «randomness is limited by strict rules» – the artist embeds a set of behavioral instructions in the code, allowing the program to generate variations of the form on its own. In her statements, LIA emphasizes: «I do not create images directly – I write instructions that create images. This is a new way of thinking: to create a system, not an object» (LIA, ArtJaws). Such programmatic thinking brings her method closer to conceptual art, where the emphasis is shifted from form to process, from object to rule. In Tissue, these rules generate thin linear graphics that resemble both microscopic structures and textile ornaments.

The use of Processing made it possible to achieve visual precision while maintaining lively variability. The composition is constantly changing: each run of the program creates a new configuration based on the interaction of parameters – density, speed, direction of movement. However, unlike the expressive dynamics of other generative works, Tissue is restrained, rhythmic, almost contemplative. The artist seeks to make the viewer intuitively read the structure and feel the connection between computational logic and natural patterns. As she explains in an interview: «I try to work with code in a way that it does not look mechanical, so that the results are emotional or associative, despite the fact that they come from strict logic» (Seditionart.com, 2018). In LIA's work, this work represents a stage of formal exploration – a focus on the line as a programmable gesture and on the «fabric» of the image that emerges through repetitive but not identical generation. According to the researchers, such works challenge stereotypes of algorithmic art as impersonal or technocratic. As Chibalashvili et al. note. (2023), «despite the stereotype that creativity is based solely on inspiration and emotions, the process of artistic creation has always included a rational component» (5; p. 119). Tissue confirms this statement: in it, artistic sensitivity is formed precisely within the framework of a rational, procedural structure. As in other LIA projects, in this case the artist does not compete with the machine – she forms a space of co-creation with it. Among the most innovative art projects of the last decade, combining visual programming, interactivity and cinema, CLOUDS stands out – an experimental documentary film by James George and Jonathan Minard. The work is based on volumetric video technology and was created using openFrameworks, Kinect, as well as Processing, which played a key role in the development of a visual interface, a generative graphical environment and interactive logic in real time. The authors themselves describe the project as «interface cinema», where viewing is shaped not by editing but by navigating a visual-semantic space.

Clouds is an example of the transformation of the documentary genre through generative means. The project contains dozens of interviews with artists, researchers, and technologists (including Casey Reas, Lauren McCarthy, Jared Tarr, and Chris Milk), but instead of a linear narrative, the user is given the opportunity to move non-linearly in the space of discourse, choosing a path through a visualized cloud of data. Semantic connections between topics and responses determine the order of fragments, and the narrative itself is formed through the viewer's interaction with the visual environment. As the authors note, in CLOUDS «the plot is generated by an algorithm – we have programmed a logic that stitches stories together based on the proximity of content, intonation, and theme» [2].

Thanks to the use of Processing, it was possible to implement a flexible interface architecture: the visualization environment reacts to the viewer's behavior in real time, changing the trajectory of movement in the information field, as well as the visualization parameters – from particles to dynamic lines and animated geometries. In this sense, CLOUDS puts a generative approach at the heart of its artistic method. Its aesthetics, structure, and content arise from algorithmic interaction, not from an assembly grid. As Dominic McIver Lopes (2010) notes, such projects illustrate the phenomenon of procedural authorship typical of software art, in which the result is a consequence of the logic of the code, rather than a pre-fixed idea (p. 49–52). Thanks to this, the film becomes not only a testament to digital culture, but also its product – a form that thinks in code.

In addition to individual art projects, Processing has stimulated institutional and pedagogical changes in the teaching of creative programming. Founded in 2012, the Processing Foundation supports educational initiatives around the world, promoting inclusive access to computer literacy. Numerous workshops, student exhibitions, and academic courses use Processing as a «programming sketchbook» in which form and logic are explored in parallel. The creation of p 5. js – an adaptation of Processing in JavaScript – has further expanded

the platform's accessibility, especially in the field of browser-based art and design. In art education, Processing plays a key role in reimagining programming as an artistic gesture rather than a purely technical discipline. As Zhang and Funk (2021) note, creative coding environments require «a new way of thinking» that combines design intuition with systems logic (p. 33). The mass introduction of Processing into curricula confirms that visual programming is no longer peripheral – it has become a central component of 21st century art education.

The examples considered demonstrate the extraordinary flexibility and conceptual openness of the Processing environment as a tool for artistic work with algorithms. In *MicroImage* (2002), Casey Reas explores generative dynamics using the behavior of a set of agents, transforming code into a biomorphic aesthetic of emergent forms. In *Tissue* (2010), LIA shifts the emphasis to minimalism and visual restraint, demonstrating how strict algorithmic logic can generate delicate, almost textile-like plasticity. Both examples demonstrate that the artistic result arises not from the manipulation of images, but from the modeling of the process. In the *CLOUDS* project (2014) by James George and Jonathan Minard, Processing acts as a medium for interactive narrative – not only the presentation of data, but also the generation of viewing experiences. The algorithm here becomes a co-author of the plot, unfolding a multitude of interviews into a nonlinear space of navigation. The project demonstrates the transformation of documentary under the influence of procedural logic and algorithmic editing.

At the intersection of these practices, a new understanding of creative code as a material and language of artistic thinking is formed. Processing becomes not just a tool, but an environment of co-creation between man and machine, a space where the artist thinks with the logic of systems, and not just an image. The plurality of possible approaches – from contemplative generation to interface editing – testifies that visual programming is a powerful form of conceptual and aesthetic practice in the digital age.

Conclusions. Visual programming in the field of art appears not only as a technical tool, but as a special type of artistic thinking that forms new models of authorship, interaction and composition. The creation of a work in this context is not associated with the creation of a completed image, but with the design of a process – a procedural system that is able to generate form, respond to data, change over time. It is this shift – from image to algorithm – that is decisive for the modern understanding of creative code as an artistic medium. In the perspective outlined by Shahid, where digital art is embedded in a broader «from canvas to code» revolution, Processing and similar environments materialize the idea of code as a brush and canvas at the same time, concentrating in themselves both the expressive and infrastructural dimensions of contemporary artistic practice. The examples considered – from Casey Reas's generative simulation *MicroImage* to LIA's minimalist drawing *Tissue*, from the nonlinear cinematography of *CLOUDS* to the critical visualization of data in *Just Landed* by Jer Thorpe – demonstrate a wide range of aesthetic strategies implemented using the Processing environment. These works not only expand the boundaries of the art form, but also testify to the interdisciplinary potential of visual programming: they combine elements of art, design, science, ethics, and technology.

Processing simultaneously acts as a tool, a philosophy, and an educational platform. Its openness and orientation to experiment contribute to the development of artistic autonomy, in which the artist independently constructs the tool of expression. This approach lowers the barrier to entry into the field of creative coding, alters the structure of art education, and contributes to the formation of a new generation of artists for whom working with algorithms is an organic part of the creative process. Thus, visual programming – particularly when implemented through the Processing environment – is establishing itself as a self-sufficient artistic method. Its significance lies not only in technological capabilities but in the ability to form a new aesthetic, where logic, structure, and variability are equal components of the artistic experience. In the digital age, it is not just a tool, but a way of seeing, thinking, and creating.

Список використаної літератури

1. Chibalashvili A., Savchuk I., Olianina S., Shalinskyi I., Korenyuk Ya. Creative Coding as a Modern Art Tool. *BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience*. 2023. Vol. 14, № 2. С. 115–127. DOI: doi.org/10.18662/brain/14.2/447
2. George J., Minard J. *CLOUDS* [Електронний ресурс]. 2014. Режим доступу: <http://www.cloudsdocumentary.com/about> (дата звернення: 18.08.2025).
3. Lopes D. M. *A Philosophy of Computer Art*. London : Routledge, 2010. 155 p.
4. Maeda J. *Design by Numbers*. 2nd ed. Cambridge, MA : MIT Press, 1999. 113 p.
5. Nake F. There Should Be No Computer Art. *Bulletin of the Computer Arts Society*. October 1971. P. 18–21. URL: dam.org/museum/wp-content/uploads/2021/05/Nake1971-there-should-be-no-computer-art.pdf (дата звернення: 02.09.2025).
6. Noll A. M. Art Ex Machina. *IEEE Student Journal*. 1970. Vol. 8, № 4. P. 10–14.
7. Noll A. M. The Digital Computer as a Creative Medium. *IEEE Spectrum*. 1967. Vol. 4, № 10. P. 89–95. DOI: <https://doi.org/10.1109/MSPEC.1967.5217127>
8. Paul C. *Digital Art*. 3rd ed. London : Thames & Hudson, 2015. 288 p.
9. Processing Foundation. Our Mission [Електронний ресурс]. 2018. Режим доступу: <https://processingfoundation.org/mission> (дата звернення: 27.08.2025).
10. Reas C., Fry B. *Processing: A Programming Handbook for Visual Designers and Artists*. 2nd ed. Cambridge, MA : MIT Press, 2007. 736 p.

11. Shahid B. From canvas to code: The art of the digital revolution. *Kashf Journal of Multidisciplinary Research*. 2024. Vol. 1, № 5. P. 1–11. URL: <https://kjmr.com.pk> (дата звернення: 03.09.2025).
12. Shiffman D. *Learning Processing: A Beginner's Guide to Programming Images, Animation, and Interaction*. 2nd ed. Burlington, MA : Morgan Kaufmann, 2015. 446 p.
13. Thorp J. A Platform for Critical Data Visualization: Eyeo Festival Talk [Електронний ресурс]. 2013. Режим доступу: <https://vimeo.com/68470326> (дата звернення: 15.08.2025).
14. Thorp J. Just Landed [Електронний ресурс]. 2011. Режим доступу: <https://www.jerthorp.com/just-landed> (дата звернення: 09.09.2025).
15. Toister Y. Programming the Beautiful. *Digital Creativity*. 2020. Vol. 31, № 3. P. 223–233. DOI: 10.1080/14626268.2020.1778730.
1. Zhang Y., Funk M. *Coding Art: The Four Steps to Creative Programming with the Processing Language*. Berkeley, CA : Apress, 2021. 323 p. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-1-4842-6264-1>

References

1. Chibalashvili A., Savchuk I., Olianina S., Shalinskiy I., & Korenyuk Y. Creative coding as a modern art tool. *BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience*, 2023. 14 (2). P. 115–127. doi.org/10.18662/brain/14.2/447 [in English].
2. George J., & Minard J. *CLOUDS* [Online resource]. Retrieved August 18, 2025, from <http://www.cloudsdocumentary.com/about> [in English].
3. Lopes D. M. *A philosophy of computer art*. London : Routledge, 2010 [in English].
4. Maeda J. *Design by numbers* (2nd ed.). Cambridge, MA : MIT Press, 1999 [in English].
5. Nake F. There should be no computer art. *Bulletin of the Computer Arts Society*, 1971. October. P. 18–21. Retrieved September 2, 2025, from dam.org/museum/wp-content/uploads/2021/05/Nake1971-there-should-be-no-computer-art.pdf [in English].
6. Noll A. M. Art ex machina. *IEEE Student Journal*, 1970. 8 (4). P. 10–14 [in English].
7. Noll A. M. The digital computer as a creative medium. *IEEE Spectrum*, 1967. 4 (10). P. 89–95. <https://doi.org/10.1109/MSPEC.1967.5217127> [in English].
8. Paul C. *Digital art* (3rd ed.). London : Thames & Hudson, 2015 [in English].
9. Processing Foundation (2018). Our mission [Online resource]. Retrieved August 27, 2025, from <https://processingfoundation.org/mission> [in English].
10. Reas C., & Fry B. *Processing: A programming handbook for visual designers and artists* (2nd ed.). Cambridge, MA : MIT Press, 2007 [in English].
11. Shahid B. From canvas to code: The art of the digital revolution. *Kashf Journal of Multidisciplinary Research*, 2024. 1 (5). P. 1–11. Retrieved September 3, 2025, from <https://kjmr.com.pk> [in English].
12. Shiffman D. *Learning Processing: A beginner's guide to programming images, animation, and interaction* (2nd ed.). Burlington, MA: Morgan Kaufmann, 2015 [in English].
13. Thorp J. *A platform for critical data visualization: Eyeo Festival talk* [Online video]. Retrieved August, 2013. 15, 2025, from <https://vimeo.com/68470326> [in English].
14. Thorp J. (2011). Just Landed [Online resource]. Retrieved September 9, 2025, from jerthorp.com/just-landed [in English].
15. Toister Y. Programming the beautiful. *Digital Creativity*, 2020. 31 (3), 223–233. <https://doi.org/10.1080/14626268.2020.1778730> [in English].
16. Zhang Y., & Funk, M. *Coding art: The four steps to creative programming with the Processing language*. Berkeley, CA : Apress, 2021. <https://doi.org/10.1007/978-1-4842-6264-1> [in English].

УДК 39729/11

ВІЗУАЛЬНЕ ПРОГРАМУВАННЯ І ХУДОЖНЄ МИСЛЕННЯ У СУЧАСНОМУ МЕДІА-МИСТЕЦТВІ

Богдан Тимофієнко – здобувач освітньо-наукового ступеня,
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Досліджується візуальне програмування як особлива форма художнього мислення, що сформувалася на перетині цифрових технологій, концептуального мистецтва та сучасних медіапрактик. Динамічний розвиток таких середовищ як Processing, Max/MSP, TouchDesigner та p 5.js, сприяв появі нових моделей авторства, інтерактивності та генеративності, у межах яких алгоритм функціонує не лише як технічний інструмент, а як невід'ємний компонент художньої інтенції. *Теоретичну основу дослідження* становлять праці Джона Маєди, А. Майкла Нолла, Фрідера Наке, Крістіани Пол та Домініка Лоупса, що пропонують філософські, естетичні та методологічні підходи до осмислення програмного коду як художнього медіуму. Здійснено детальний аналіз знакових мистецьких проєктів – *MicroImage* Кейсі Ріса, *Tissue LIA*, *CLOUDS* Джеймса Джорджа та Джонатана Мінарда, *Just Landed* Джера Торпа – які демонструють як код структурує візуальні процеси, забезпечує інтерактивність і формує процедурну варіативність.

Отримані результати засвідчують, що візуальне програмування постає як автономний художній метод, заснований на алгоритмічній логіці, системному мисленні та динамічних формах репрезентації. Воно формує концептуально-естетичну рамку, у межах якої цифрова матеріальність, процедурне авторство та генеративні структури стають центральними елементами художньої практики XXI століття.

Ключові слова: візуальне програмування, код, генеративне мистецтво, цифрова естетика, алгоритмічна творчість, художнє мислення.

УДК 791.43:004.8

ЕКРАНІЗОВАНЕ МАЙБУТНЄ : ІІІ У РЕЦЕПТИВНИХ ПРАКТИКАХ СУЧАСНОГО КІНОМИСТЕЦТВА

Галина ОСТРОВЕРХОВА – здобувачка ІІІ освітньо-наукового ступеня, кафедра культурології,
Національний університет «Києво-Могилянська академія» Київ, Україна
<https://orcid.org/0009-0006-3613-554X>
[https://doi.org/](https://doi.org/h.ostroverkhova@ukma.edu.ua)
h.ostroverkhova@ukma.edu.ua

Аналізується рецепція ІІІ в китайському і американському кінематографі останніх років на прикладі фільмів «Мандрівна Земля», «Мандрівна Земля-2» і двох останніх серій «Місія нездійсненна». Відзначено спільні і відмінні риси у ставленні до нових технологій, а також зміни у цьому ставленні, які наявні, незважаючи на незначний інтервал між частинами фільмів. Наголошено на відмінностях між розумінням перспектив взаємодії з ІІІ в різних світоглядних моделях.

Ключові слова: прогностична функція культури, футурологія, штучний інтелект, кінематограф, культурні практики, візуальні наративи, футурологічний аналіз, культурні проблеми, візуалізація майбутнього, постгуманізм, симулякр, кіберпанк, соціокультурні трансформації.

Актуальність дослідження (постановка проблеми). Нинішня динаміка розвитку прикладного застосування нейромереж ставить питання передбачення впливу імплементації такої потужної і всеохопної технології на людство. Вчені світу будують гіпотези різного ступеню оптимістичності, але вони стримуються умовами наукового підходу, в той час як сценаристи і режисери не мають таких обмежень.

Розглянемо як прогностична функція культури реалізована в кінематографі двох провідних щодо розвитку ІІІ держав – США і Китаю.

Мета статті – виявити яким чином ІІІ репрезентується у кінематографічних образах майбутнього і як ці візуальні конструкції впливають на рецептивні практики глядача, формуючи культурні уявлення про людину /технологію/ взаємодію

Об'єкт дослідження – культурна рецепція майбутнього в кіномистецтві.

Предмет дослідження – роль штучного інтелекту як концептуального елементу в рецептивних практиках кінематографа, пов'язаних з уявленнями про майбутнє.

Методологія дослідження: для досягнення мети дослідження використовується компаративний та наративний методи аналізу, а також культурологічна герменевтика та постмодерністський аналіз (підхід). Матеріалом для аналізу є сучасні американські і китайські фільми про ІІІ.

Аналіз останніх досліджень. Одна з важливих функцій гуманітаристики на сучасному етапі – вивчення і передбачення впливу технологій ІІІ на суспільство, завчасне прогнозування та підготовка до трансформацій, що відбуваються задля забезпечення максимальної ефективності соціальних систем у перехідному періоді.

Певне коло спеціалістів у різних галузях мають напрацювання в цій царині. Підходи до питання ІІІ в науці можна розділити за рядом критеріїв:

1. Щодо оцінки наслідків впровадження ІІІ: оптимістичні (П. Домінгос [8]), песимістичні (Ю. Н. Харарі [9], М. Пасквінеллі [11]), збалансовані (Н. Бостром [1], Сулейман М.[12]) і нульові (С. Альтман [7]).

2. Із точки зору варіантів ІІІ, що розглядаються: вузький (П. Домінгос [8], М. Пасквінеллі), розширений (М. Сейтуа [3]), широкий (Н. Бостром [1], Р. Курцвейл, К. Шваб [5]).

3. Щодо сфери впливу, яка досліджується: комплексний (Н. Бостром [1], Ю. Н. Харарі [9]), спеціалізований (Т. Дейвенпорт і Дж. Кірбі [2], М. Сейтуа [3]).

Кінематограф є зручним інструментом осмислення і передбачення майбутнього, оскільки, на відміну від наукових робіт, він не обмежений умовами раціональності та доказовості. Так, ще у 1908 році Міл'єс (засновник фантастичної традиції за Кракауером) передбачає політ на Місяць, а у 1927 у фільмі «Метрополіс» передбачено появу роботів-андроїдів, у «Термінаторі» показано військові дрони, а в «Стар Трек» – мобільні телефони і 3D-принтери, коли ще не існувало технологій для розробки таких пристроїв. Ще в 30-ті в есеї Вальтера Бен'яміна стверджується розкриття через кінематограф «оптичного несвідомого» та формування ним колективної свідомості, що знаходить подальший розвиток у роботах Зігфріда Кракауера, Жіля Дельоза, Жана Бодрієра та Пола Вірлію. Має сенс дослідити, яким чином сучасне науково-фантастичне кіно осмислює майбутнє людства у зв'язку з поширенням і швидким розвитком ІІІ.

Дослідження останніх років щодо ІІІ в кінематографі поділяються на дві великі групи: перша вивчає вплив технології ІІІ на виробничий процес у кіно та особливості сучасного просування фільмів;

© Островерхова Г., 2025 р.

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

друга ж група дослідників займається саме питаннями рецепції ШІ в кіно, вивчає ШІ як тему.

У рамках другої групи маємо хронологічні дослідження, що підходять до розвитку теми ШІ інтегрально, і розвідки, що стосуються окремих питань як то етики застосування ШІ, емоційної складової взаємодії з новими технологіями, або гендерні питання навколо цієї теми. Як правило, такі дослідження базуються на аналізі окремих творів, або зосереджені на динаміці в рамках західного кінематографу, інші традиції представлені недостатньо.

Виклад основного матеріалу дослідження. Науковою новизною цієї статті є включення до наукового обігу фільмів 2020-х років, спроба проаналізувати зміну в рецепції ШІ в рамках однієї франшизи, а також у порівнянні сприйняття нових технологій в різних культурах.

Розглянемо рецепцію майбутнього з ШІ на прикладах фільмів двох країн-лідерок у розробці систем штучного інтелекту: США і Китаю. Особливу цікавість такий аналіз має ще й через контраст національних культур країн, в яких їх створено [4; 30-38]. В кожному з випадків можемо проаналізувати по дві серії китайської і американської франшиз, що дає змогу відслідкувати деяку динаміку ставлень, ідей, поглядів людства на означене питання. Слід зазначити, що розглядаємо стрічки, орієнтовані на масового глядача, тож (за Ф. Шмітом [6]) можемо говорити не про нові ідеї в осмисленні ШІ, а про відображення певного стереотипного сприйняття і його динаміки.

«*Місія нездійсненна*» – американська шпійська франшиза з Томом Крузом у головній ролі, сьома (2023 р.) і восьма (2025 р.) частини якої присвячені темі взаємодії людства з ШІ. Саме по собі звернення до цієї теми підтверджує актуальність такого переосмислення – жанр фільму і попередні серії ніяк не обмежували авторів сценарію, але, ймовірно, в 2020-ті стає зрозуміло, що світ без ШІ вже не виглядатиме справжнім.

Штучний інтелект у фільмі називають Сутність – це самосвідома нейромережа, яка швидко навчається і захоплює контроль над все більшою кількістю систем у світі. На початку другої частини люди називають Сутність «правдожерним паразитарним ШІ» і спостерігають як вона формує власний культ і збирається захопити контроль над ядерними арсеналами світу.

«*Мандрівна Земля*» – найуспішніша на західному ринку китайська франшиза, китайський фільм, якому вдалося завоювати міжнародну аудиторію. Перший фільм вийшов на екрани у 2019 році. ШІ в ньому виконує роль беземоційної машини, яка заважає героям випробувати ризикований інноваційний підхід і його доводиться знищити.

У другому фільмі, який виходить у 2023 р., на початку «вибуху нейромереж» ШІ показано як партнера людини у порятунку Землі, таким чином наголошується позитивний характер взаємодії людина/технологія, більш того, два проекти майбутнього, які на початку фільму сприймаються як антагоністичні, в результаті виявляються такими, що добре доповнюють один одного. Ця ідея – натяк на те, що коли ми, люди, робимо припущення про ймовірність того ЧИ іншого сценарію взаємодії людей з ШІ, то одна з важливих ліній роздумів буде про ймовірну заміну «ЧИ» на «ТА». Загалом, такий підхід може бути відображенням базового для конфуціанської культури категорії гармонії, при чому для західного типу мислення знайдені в такий спосіб рішення будуть мати інноваційний характер. Таким чином, осмислення ШІ в різних ціннісних парадигмах може бути продуктивним для людства в цілому

Третій фільм цієї франшизи знаходиться на стадії виробництва – зйомки розпочато у 2025 році, але вже можна говорити, що він стає знаковим для розвитку образу ШІ в китайському кінематографі. Справа в тому, що під час виробництва команда використовує спеціалізований ШІ-асистент WEi, він/вона/воно допомагає розробникам з написанням сценарію, розкадровками та візуальними посиланнями, тобто ШІ в цьому фільмі не лише тема, а й інструмент кіно, що знаменує нову епоху в розвитку кіномистецтва.

На наведених прикладах легко перекоонатися, що рецепція штучного інтелекту залежить від особливостей культури, про яку йдеться. Оскільки розглядаємо не лише країни, які протистоять одна одній в гонці ШІ, але й країни, що мають майже протилежні «набори» характеристик національної культури. Звісно, ці особливості відображено в сюжетах обох франшиз.

Якщо в «Міссіях» Герой – це конкретна людина, яка всіх перемагає та ще й виконує лідерську роль щодо своєї команди – турбується про своїх людей. Зауважимо, що, як правило, це молода людина, але останнім часом симптоматичним є залучення до виконання ролі Героїв старших людей – в даному випадку це зумовлено біологічним віком виконавця головної ролі у «серіалі». Для західного світу героїзація людей, що залишили позаду так званий середній вік є, безумовно, прогресивною тенденцією, хоча, слід зазначити, що даний конкретний фільм залишається в межах концепції культу молодості – просто художніми засобами виразності кінематографу показано, що незважаючи на доволі доросле обличчя, головний герой зберіг усі особливості, притаманні молодому віку: фізичну силу, красиве тіло, сексуальний потяг тощо.

У китайській же стрічці Герой – це або людина, яка жертвує собою заради спільного блага (сам Лі, або ж водій вантажівки, що відчепив себе задля порятунку надважливого пускача для двигуна), або роль Героя розмивається і її відіграє група людей (висаджені на Місяць для підрива ядерних зарядів), що характерно – ці люди старшого віку (старші 50), таким чином через цей образ культивується ще одна важлива для конфуціанського Китаю складова світогляду – повага до старших.

Якщо ІІІ в американському варіанті має бути об'єктивізований, найкомфортніше і найбезпечніше він сприймається, будучи загнаним у супер-флешку, як джін у пляшку. Цю необхідність опредмечування підкреслює і назва ІІІ – «Сутність», у цій назві є одночасно і нерозуміння, і страх: сутність – це щось таке, для чого у нас немає слова, щось невідоме і, можливо, небезпечне. Ставлення до штучного інтелекту за сюжетом фільму виключно негативне, програма сприймається як загроза, єдиним способом взаємодії з нею стає її знищення, що потребує задіяння людських сил на межі можливого. В фільмі відсутні позитивні образи з використанням ІІІ, з числа людей, які взаємодіють із нейромережею показані тільки екзальтовані фанати її культу – люди, свідомість яких частково чи повністю знаходиться під впливом ІІІ. Вихід для людства полягає в ізоляції всього критично важливого від сучасних технологій – спеціальний Архів в африканських скелях, аналогові літаки, а також у покладанні надій на милість Божу – саме таке ім'я (Грейс – милість) носить героїня, від швидкості реакції якої залежить доля людства наприкінці фільму.

У «Мандрівній землі» ІІІ називається MOSS (з англ. «мох»). Ця назва має інші сенси. Мох це щось природне, живе, таке, що виникає там, де складаються підходящі для його існування обставини і росте, розвивається і вмирає незалежно від рішень людини; люди можуть роками не помічати, що зовсім поруч існує ця форма життя. У другій частині назва ІІІ стає ще більш абстрактною 550W – щось технічне, якщо і є сенс у цих символах, то він відомий лише спеціалістам, але насправді це те ж саме слово «MOSS» тільки перевернуте – ІІІ сам це пояснює в одній із сцен, тобто авторам було важливо цей момент підкреслити.

У першій серії китайської франшизи (нагадаю, рік виходу 2019) ІІІ показаний як система, що діє за алгоритмами і автоматизацією рутинні процеси, в тому числі аналітичні. У нештатній ситуації алгоритму предписано залучити людей. Однак, для креативного використання обладнання ІІІ не підходить, більш того, програма перешкоджатиме будь-яким діям, що не передбачені її творцями, тому герою доводиться відключити програму від керування станцією. З цікавого: ще однією функцією алгоритмізованого ІІІ є контроль над персоналом – з'ясовується, що вкладання в капсули гібернації не мало жодного сенсу, окрім мінімізації впливу «людського фактору» на роботу обладнання.

Друга частина (2023 р., хоча за сюжетом – це пріквел) ІІІ сприймається емоційно інакше. Найголовніша відмінність полягає в тому, що ІІІ в цьому фільмі є необхідною умовою порятунку всесвіту, тобто це не основний фактор, що загрожує людству, а непередбачувано ефективний інструмент для людей, ІІІ в цій інтерпретації збільшує ступінь свободи людини, а не обмежує її, причому відбувається це майже магічним чином – тобто додаються фактори, які в традиційній картині світу не можливо передбачити, і ставиться питання про необхідність системних світоглядних змін в новій реальності.

Крім того, ІІІ виступає як Вищий Розум – тобто він усе про кожного знає і може враховувати аспекти питання, які людина не враховує, більш того, його раціональність абсолютна і позбавлена емоційного компоненту. Це яскраво проявляється в ситуації, коли головному герою треба вирішити, хто залишиться опікуном його дитини, коли він сам покине Землю на роки з космічною місією. Перша очевидна ідея – призначити дружину виявилась неоптимальною: за рекомендацією ІІІ він призначає опікуном тестя, існування якого взагалі не враховував до цього, а смертельно хвору дружину відключає від апарату життєзабезпечення (їй залишалось жити трохи більше 80 днів) і проводить в останню путь в «оптимальній» картонній коробці замість труни. Пізніше, звісно, йому доводиться зіткнутися з образом сина за те, що «вбив маму». Тобто, якість і раціональність рішень із використанням ІІІ підвищується, а чи готові ми до прийняття цієї очищеної від емоцій раціональності?

Цікавим моментом є використання роботизованого ІІІ для проведення співбесіди для прийому на роботу, причому у даному випадку творці робота навіть не намагаються надати цій машині антропоморфного вигляду, хоча ситуація традиційно сприймається як комунікація «людина-людина» і це було б логічно. Разом із тим, підкреслюється, що машина запрограмована так, щоб людині було більш комфортно з нею комунікувати з емоційної точки зору, наприклад, у системі існує «жартівливий варіант відповіді» – жарти ці недолугі і ще більш недолугим є спосіб, яким машина користується цією альтернативою, але, ймовірно, це намагання створити емоційно комфортне для людини середовище спілкування таке помітне лише у випадках, коли воно не досягає мети.

Попри значну відмінність фільмів, що розглядаються, обидва «серіали» мають спільне сенсові коріння в традиції західного науково-фантастичного кіно, що є логічним для американського продукту і таким, що потребує пояснень у випадку з китайським фільмом. Хоча китайський кінематограф започатковано майже одночасно з західноєвропейським, але традиція рецепції ІІІ в ньому майже повністю відсутня. Крім того,

фільми, що розглядаються, з'явилися в умовах орієнтації кіновиробництва КНР на глобальний ринок, і для забезпечення «ефекту впізнаваності» (що є важливою умовою отримання задоволення глядачами) у стрічці широко використовуються приховані посилання на західне кіно: наприклад, один із роботів другої частини називається T-1000, як і робот із другої частини «Термінатора», а прокинувшись герої торкається невеличкої дзиги, яка дуже нагадує макгаффіна з фільму «Початок» Крістофера Нолана.

Цікаво, що принциповим моментом, який об'єднує ці дві стрічки і дозволяє стверджувати спільність людського сприйняття поза культурними відмінностями, є реакція на повідомлення про невідворотне знищення планети: і американські, і китайські люди... йдуть додому, щоб провести свої останні години у цьому житті з найближчими. В китайському фільмі це ще й порада, яку формулює ШІ, тобто найбільш раціональний спосіб поведінки, без урахування емоцій.

Загалом, слід зазначити, що формат повнометражного фантастичного фільму на етапі «вибуху нейромереж» перестає бути зручним і релевантним інструментом рефлексії і моделювання майбутнього – занадто швидко відбуваються зміни і занадто довгий виробничий цикл у таких стрічок. В обох випадках сценарій базується на парадигмальних позиціях доковідної ери, реалії сьогодення в ньому не відображені. При цьому китайська інтерпретація виглядає більш сучасною, не зважаючи на те, що другий американський фільм вийшов на два роки пізніше.

Висновки. Таким чином, сучасний кінематограф відіграє кілька ролей щодо розвитку ШІ:

По-перше, уособлює розуміння явища та особливостей взаємодії з ШІ, яке отримане на передньому краї гуманітаристики та ставить питання, відповіді на які ще не знайдено.

По-друге, поширює знання про варіанти норми і є інструментом більш чи менш масової світоглядної трансформації, яку можна, таким чином, відслідковувати в динаміці.

По-третє, прогнозує перспективний розвиток технологій і їх імплементації у повсякдення, ставить задачі в царині науки і техніки.

1. Рецепція майбутнього людства в умовах поширення ШІ з часом має тенденцію до різноманітності: на ряду з катастрофічними виникають оптимістичні сценарії, а також комплекс уявлень, який можна назвати реалістичним – коли ШІ сприймається як нормальна складова ойкумени. Крім того, помітно, що способи використання і взаємодії з ШІ певною мірою залежать від базових ціннісних настанов суспільства, тобто існує висока ймовірність, що інтеграція ШІ в соціальну тканину матиме значні регіональні особливості.

2. Традиція науково-фантастичного осмислення ШІ в кіно в західному світі має набагато більшу тяглість, ніж така ж китайська традиція, більш того, східне кіно, розраховане на глобальну аудиторію, сміливо апропріює символи американського і європейського кіно і таким чином частково має похідний від нього характер. При цьому розвиток уявлень про майбутнє взаємодії «людина-ШІ» в китайському кінематографі носить більш динамічний характер.

3. Сам по собі формат повнометражної науково-фантастичної стрічки не відповідає темпу змін у царині ШІ на етапі «вибуху нейромереж», тож, існує ймовірність втрати цим типом мистецтва функції рефлексії найближчого майбутнього і перехід до осмислення більш дальньої перспективи і принципових гуманітарних питань. Також кіно залишиться засобом фіксації рішень, за якими досягнуто консенсус, і інструментом масового впливу на світогляд.

Перспективи подальших досліджень. Швидкість суспільних змін та динамічна інтеграція ШІ в різні галузі потребують постійної рефлексії та прогнозування подальшого розвитку, його перспектив і ризиків задля підвищення ефективності взаємодії людства з ШІ. Кінематограф країн-лідерок із розвитку цих технологій є корисним інструментом у цьому процесі, тож у подальшому є потреба актуалізувати це дослідження з огляду на нові стрічки і прочитання. Необхідно також вивчити доцільність аналізу кінематографу про ШІ в динаміці та продуктивність розширення географії таких розвідок.

Список використаної літератури

1. Бостром Н. Суперінтелект. Стратегії і небезпеки розвитку розумних машин / пер. з англ. А. Яшук, А. Яшук. Київ : Наш формат, 2020. 408 с.
2. Деверпорт Т., Корбі Дж. Вакансія: людина. Як не залишитися без роботи в добу штучного інтелекту / пер. з англ. Н. Кошманенко. Київ : Наш формат, 2018. 336с.
3. Сейтуа М. Код творчості. Як штучний інтелект учиться писати, малювати, думати / пер. з англ. К. Жуковська, Т. Турчин. Київ : ArtHuss, 2023. 320 с.
4. Стародубська М. Як зрозуміти українців: крос культурний погляд. Харків : Vivat, 2024. 400 с.
5. Шваб К. Четверта промислова революція. Формуючи четверту промислову революцію. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2019. 416 с.
6. Шміт Ф. Мистецтво: його психологія, його стилістика, його еволюція. Київ : Дух і літера, 2023. 456 с.
7. Altman S. *Reflection*. 06.01.2025 URL: <https://blog.samaltman.com/reflections>.
8. Domingos P. *The Master Algorithm : How the Quest for the Ultimate Learning Machine Will Remake Our World*. Basic Books. 2015.

9. Harari Y. N. Why Technology Favors Tyranny. *The Atlantic*. 2018. October Issue. URL: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2018/10/youval-noah-harari-technology-tyranny/568330/>
10. Pasquinelli M. *The Eye of the Master : A Social History of Artificial Intelligence*. Verso, 2023.
11. Suleyman M. *The Coming Wave. AI, Power and Our Future*, 2023. Vintage.

References

1. Bostrom N. Superintelekt. Stratehii i nebezpeky rozvytku rozumnykh mashyn / per. z anhl. A. Yashchuk, A. Yashchuk. Kyiv : Nash format, 2020. 408 s.
2. Deverport T., Korbi Dzh. Vakansiia: liudyna. Yak ne zalyshytysia bez roboty v dobu shtuchnoho intelektu / per. z anhl. N. Koshmanenko. Kyiv : Nash format, 2018. 336 s.
3. Seitua M. Kod tvorchosti. Yak shtuchnyi intelekt uchytsia pysaty, maluiuvaty, dumaty / per. z anhl. K. Zhukovska, T. Turchyn. Kyiv : ArtHuss, 2023. 320 s.
4. Starodubska M. Yak zrozumity ukraintsiv: kros kulturnyi pohliad. Kharkiv : Vivat, 2024. 400 s.
5. Shvab K. Chetverta promyslova revoliutsiia. Formuiuchy chetvertu promyslovu revoliutsiiu. Kharkiv : Klub simeinoho dozvillia, 2019. 416 s.
6. Shmit F. Mystetstvo : yoho psykhologhiia, yoho stylistyka, yoho evoliutsiia. Kyiv : Dukh i litera, 2023. 456 s.
7. Altman S. Reflection. 06.01.2025 URL: <https://blog.samaltman.com/reflections>
8. Domingos P. *The Master Algorithm: How the Quest for the Ultimate Learning Machine Will Remake Our World*. Basic Books, 2015.
9. Harari Y. N. Why Technology Favors Tyranny. *The Atlantic*, 2018. October Issue. URL: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2018/10/youval-noah-harari-technology-tyranny/568330/>.
10. Pasquinelli M. *The Eye of the Master: A Social History of Artificial Intelligence*. Verso, 2023.
11. Suleyman M. *The Coming Wave. AI, Power and Our Future*, 2023. Vintage.

UDC 791.43:004.8

SCREENIZED FUTURE : AI IN RECIPROCAL PRACTICES OF CONTEMPORARY FILM

Galyna OSTROVERHOVA – Postgraduate Student, Department of Cultural
Studies National University «Kyiv-Mohyla Academy» Kyiv, Ukraine

The article analyzes the reception of AI in Chinese and American cinema in recent years using the films «The Wandering Earth», «The Wandering Earth-2» and the last two episodes of «Mission Impossible». Common and distinctive features in the attitude towards new technologies are noted, as well as changes in this attitude, which are present despite the small interval between parts of the films. The differences between the understanding of the prospects for interaction with AI in different worldview models are emphasized.

Relevance of the study (problem statement). The current dynamics of the development of applied applications of neural networks raises the question of predicting the impact of the implementation of such a powerful and comprehensive technology on humanity. Scientists around the world build hypotheses of varying degrees of optimism, but they are constrained by the conditions of the scientific approach, while screenwriters and directors do not have such restrictions. Let's consider how the predictive function of culture is implemented in the cinema of the two leading countries in the development of AI – the USA and China. *he goal* is to analyze how AI is represented in cinematic images of the future and how these visual constructions influence the receptive practices of the viewer, forming cultural ideas about humans / technology / interaction. *Object* – cultural reception of the future in cinema.

Subject – the role of artificial intelligence as a conceptual element in the receptive practices of cinema related to ideas about the future. *Research methodology:* to achieve the goal of the study, comparative and narrative methods of analysis are used, as well as cultural hermeneutics and postmodern analysis (approach). The material for analysis is modern American and Chinese films about AI.

Key words: prognostic function of culture, futurology, artificial intelligence, cinema, cultural practices, visual narratives, futurological analysis, cultural problems, visualization of the future, posthumanism, simulacrum, cyberpunk, sociocultural transformation.

Стаття надійшла до редакції 5.04.2025
Отримано після доопрацювання 19.04.2025
Прийнято до друку 13.09.2025

КАВЕР-ВЕРСІЯ ЯК ПОСТМОДЕРНИЙ ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ РЕІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Наталія КАЛІНІЧЕНКО – магістр музичного мистецтва,
викладач кафедри співу та хорового диригування,
Київська муніципальна музична академія ім. Р. М. Глієра
<https://orcid.org/0009-0002-5632-8856>
[https://doi.org/
kmamglier.academy@kyivcity.gov.ua](https://doi.org/kmamglier.academy@kyivcity.gov.ua)

Розглядається феномен кавер-версії як постмодерний інструмент музичної реінтерпретації. У контексті практики створення каверу акцентується на основних принципах постмодерної естетики, серед яких інтертекстуальність, поліваріантність, цитатність, іронія та гра із сенсами. Показано, що кавер – це не вторинне наслідування, а самостійний художній акт, який поєднує повторення і трансформацію, створюючи нові культурні коди. Розглянуто соціокультурну функцію каверів, зокрема їхню роль у формуванні ідентичності, діалозі з музичною традицією та культурному брендингу в українській музичній індустрії

Ключові слова: кавер-версія, постмодерн, музична реінтерпретація, інтертекстуальність, культурна пам'ять.

Постановка проблеми. У сучасному культурному просторі феномен кавер-версії набуває особливого значення як одна з найпоширеніших форм музичної творчості. Постмодерна естетика, яка заперечує ієрархію «оригінал – копія» та наголошує на інтертекстуальності, грі й поліваріантності сенсів, створює сприятливе підґрунтя для осмислення каверу не як вторинного наслідування, а як самостійної художньої стратегії.

Дослідження цього явища є актуальним у контексті дедалі зростаючої ролі цифрових медіа, коли процес створення та поширення каверів стає доступним кожному, формуючи нові моделі музичної комунікації та ідентичності. Крім того, вивчення кавер-версії як прояву постмодерної реінтерпретації дає змогу глибше зрозуміти механізми сучасної музичної культури, яка ґрунтується на діалозі з традицією, переосмисленні канонів і відкритості до множинності сенсів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання функціонування музичних феноменів в умовах постмодерну – не новий напрям зарубіжних досліджень. Низка статей присвячена постмодерністським трансформаціям у музичній сфері. Так, П. Мануель у публікації «Музика як символ, музика як симулякр: постмодерні, премодерні та модерні естетики в субкультурній популярній музиці» [7] на прикладі субкультурних жанрів аналізує три підходи до музики: як символу, як симулякра і як мистецької форми. Автор наголошує, що постмодерна музика існує у просторі цитування, гібридності та іронічної гри зі стилями [7]. М.-В. Гарріс у статті «Postmodern Jukebox і нова музична індустрія» [3] досліджує феномен Postmodern Jukebox як приклад сучасної музичної практики, коли популярні пісні інтерпретуються у ретро-стилях (свінг, джаз, блюз). Це розглядається як утілення постмодерної естетики гри, інтертекстуальності та культурної ностальгії [3]. А. Каїєро Клавер у статті «Деконструкція історії, музики та автономії мистецтва в постмодерній естетиці» [5] вивчає основні постмодерністські стратегії деконструкції: руйнування ієрархій, перегляд «високого» і «низького» мистецтва, втрату ідеї «чистої» автономної музики. З огляду на це автор показує як це впливає на сприйняття та створення сучасної музики [5]. Стаття К.-Д. Пас «Звуки постмодерну: музичні простори» [9] присвячена аналізу музичних просторів у контексті постмодерну. Дослідник виявляє як музика формує нові культурні та соціальні виміри, поєднує різні жанри та віддзеркалює поліфонію сучасного суспільства [9].

Безпосередньо феномену кавер-версії присвячено праці, в яких він аналізується з різних точок зору. К. Моссер у публікації «Кавер-пісні: неоднозначність, багатозначність, полісемія» [8] вивчає феномен кавер-версій у популярній музиці з точки зору філософії та естетики з акцентом на різних інтерпретаціях «копії» й «оригіналу», показуючи, як кавер може бути одночасно відтворенням, творчим жестом та культурним коментарем [8]. У статті «Спектр кавер-версій: переосмислення співвідношення між імітацією та трансформацією в поп-панк каверах» [10] Р. Аптон досліджує жанр поп-панк каверів як поле взаємодії між простим копіюванням і творчою трансформацією. Автор пропонує модель «спектра каверів», в якій на одному полюсі перебуває точна імітація, а на іншому – радикальна інтерпретація [10]. Р. Лопес-Кано у праці «Оригінальність версії. Від онтології до прагматики версії в міській популярній музиці» [6] досліджує проблему «оригіналу» й «версії» в популярній музиці. Вчений розглядає кавер не як вторинний продукт, а як культурний акт із власною прагматикою, що може надавати нові сенси та змінювати сприйняття твору [6].

Українські дослідники також приділяють увагу питанням кавер-інтерпретації. Так Х. Охтіва у публікації «Кавер-версія як національний бренд в українській культурній індустрії (на прикладі Львівської музичної естради)» [2] виявляє як кавер-версія може бути використана для формування

або посилення культурного іміджу / бренду. На прикладі конкретної музичної форми та виконавців в Україні авторка показує як кавери використовуються в культурній індустрії, як вони сприймаються як частина бренду. Таким чином підкреслюється, що кавер – це не лише виконавське, а брендове, культурно ідентифікаційне явище, особливо у контексті взаємодії музики, маркетингу, індустрії [2]. Релевантною темі дослідження є публікація «Теоретико-методологічне підґрунтя інтерпретації музики: дослідження, аналіз, перспективи» [1], в якій дослідники В. Головей і В. Кашаюк, використовуючи філософсько-герменевтичний та музикознавчий підходи, аналізують теоретико-методологічні основи інтерпретації музичних творів та пропонують дефініцію музичного твору як синергетичного явища, в якому можливі множинні інтерпретаційні версії. Також авторами висвітлено роль сучасних технологій (цифрові технології, запис, обробка звуку) у формуванні нових версій / варіантів творів. Ця робота є якісною основою теоретичних концептів, які можна застосувати до аналізу кавер-версій: що таке інтерпретація, які види інтерпретаційних варіантів існують, як технологія та контекст змінюють інтерпретацію. Особливо цінним є підхід до «множинних інтерпретаційних версій» [1].

Метою статті є з'ясування специфіки кавер-версії як постмодерного феномена музичної культури та визначення її ролі у процесах реінтерпретації, інтертекстуальності й трансформації смислів у сучасному мистецькому просторі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Постмодерн як культурно-філософська парадигма характеризується множинністю інтерпретацій, відмовою від єдиної істини, акцентом на іронії, фрагментарності й грі з текстами. У такому по-своєму визначеному середовищі особливо виразно постає феномен кавер-версії як унікальний приклад художньої практики, який функціонує як реінтерпретація вже існуючих культурних кодів, форм та наративів.

У постмодерні будь-який текст, візуальний чи музичний твір розглядається як нескінченна мережа смислових перехресть. Постмодерна естетика деконструє автономію мистецтва, показуючи, що кожен твір є діалогом з історією та її множинними інтерпретаціями [5]. Сама інтерпретація – це не лише виконання, а творчий акт, що включає декодування художнього тексту, залучення культурного, соціального, історичного контексту [1].

Феномен каверу повністю вписується у цю логіку, адже він: деконструє авторство, тому що первинність оригіналу стає відносною, важливішим є сам акт повтору й трансформації; скасовує межу між високим і масовим, адже популярні мотиви можуть співіснувати з «високими» культурними формами; створює ефект гри, за якого глядач чи читач не споживає готовий сенс, а стає співучасником його творення.

Кавер не є автономним витвором, а радше процесом накладання нових сенсів на знайомі образи. Його можна визначити як естетику повтору з варіативністю, коли вторинність не зменшує цінність твору, а навпаки – відкриває простір для нових смислових горизонтів.

У практиці каверу поєднуються: цитатність – свідоме використання готових культурних елементів; інтертекстуальність – перехід від безпосереднього відтворення до діалогу з іншими текстами; іронія та пародія – як способи критичного дистанціювання; поліваріантність – множинність інтерпретацій, що не виключають одна одну.

Реінтерпретація в кавері – це не лише варіація чи стилізація, а радикальний жест, що пропонує новий погляд на щось знайоме. Вона функціонує як: переосмислення традиції (повернення до класики з новими акцентами); постмодерна іронізація (деконструкція стереотипів і канонів); створення нових культурних кодів на основі старих. Загалом кавер-пісні стирають межу між оригінальністю та похідністю, демонструючи, що музичний сенс народжується не лише у процесі творення, а й у процесі реінтерпретації» [8].

Отже, кавер – це не лише вторинне наслідування, а самостійний спосіб продукування сенсів, що ідеально відповідає логіці постмодерну. Він є прикладом того, як культура відмовляється від ідеї автентичного першоджерела й натомість вибудовує поліфонічний простір сенсів. При цьому версія не є рабською копією, а радше прагматичним актом, який переозначає твір у нових культурних контекстах [6]. Реінтерпретація тут постає не як ознака слабкості чи вторинності, а як основна творча стратегія, що розширює межі культури. Так кавер перетворюється на символ постмодерної гри з текстами, образами й стилями і підкреслює, що справжня новизна полягає не у створенні «з нічого», а у здатності дати нове життя вже знайомому.

Феномен кавер-версії посідає особливе місце у постмодерному музичному просторі, позаяк симулякр, наголошують дослідники, фактично витісняє оригінал: важливим стає не автентичність, а гра знаків і стилів [7]. Самі звуки постмодерності характеризуються фрагментарністю, гібридністю та грою з музичними жанрами [9]. За таких умов кавер стає не лише технікою відтворення вже відомого твору, а й формою інтерпретації, яка дає змогу автору або виконавцю вступити у діалог із музичною традицією.

Оскільки постмодерн відкидає ідею єдиного «автентичного» твору та наголошує на множинності сенсів і нескінченному цитуванні, кавер можна розглядати як іронічну гру, коли знайома мелодія постає у несподіваному жанрі (наприклад, рок-версія поп-хіта чи джазова інтерпретація панк-композиції); як

демократичну практику, яка знімає межу між професійним і аматорським мистецтвом, адже сучасні технології дають змогу кожному створити власний кавер. При цьому кавер-версія ніколи не існує у вакуумі: вона завжди співвідноситься з оригіналом та колективною пам'яттю слухачів. Дослідники наголошують, що інтерпретація музики постає як процес багаторівневого діалогу між виконавцем, текстом та слухачем, що відкриває простір для нових смислів [1]. Саме у цій взаємодії народжується новий сенс. Так, переспів однієї й тієї ж композиції може викликати ностальгію, протест або навіть переоцінку цінностей. У цьому сенсі кавер є не стільки повторенням, скільки культурним коментарем. Наприклад, на думку М.-У. Харриса, проєкт *Postmodern Jukebox* ілюструє як музична індустрія комерціалізує ностальгію та перевинайдення, перетворюючи старе на нове для цифрової аудиторії [3].

Також у постмодерністському музичному мистецтві основним принципом стає інтертекстуальність. Так, інтертекстуальний діалог між музикою та постмодерним кіно відкриває складки історії, які переозначають культурну пам'ять [4]. Кавер реалізує інтертекстуальність через жанрову мутацію: пісня може змінити ритмічну основу, інструментарій, вокальну манеру, але водночас залишитися впізнаваною. Це створює ефект подвійності: слухач чує водночас і «старе», і «нове». Спектр існуючих кавер-версій показує, як наслідування перетворюється на інновацію, адже кожне виконання балансує між відповідністю оригіналу та трансформацією [10].

У певному сенсі кавер виконує не лише естетичну, а й соціальну функцію. Для молодих виконавців він стає способом самопрезентації та легітимації – завдяки зверненню до відомого матеріалу вони, водночас, виявляють власний стиль. Для слухачів кавер може стати маркером поколінневої чи субкультурної ідентичності. Наприклад, українські дослідники зазначають, що «кавер-версія у вітчизняній культурній індустрії виконує роль національного бренду, поєднуючи традиційні мотиви з сучасними стилями та формуючи унікальний культурний продукт» [2]. Таке твердження підкріплюється наступними положеннями. По-перше, поєднання традиції й сучасності. Кавери на українські народні пісні або класичні естрадні твори, виконані у нових стилях (рок, джаз, електроніка), створюють своєрідний місток між минулим і теперішнім. Це робить музику зрозумілою сучасному слухачеві й, водночас, зберігає її національне коріння. По-друге, формування культурного бренду, адже використання знайомих мелодій у нових обробках допомагає ідентифікувати українську музику на міжнародній сцені. Такий підхід працює як культурний «логотип»: слухач одразу впізнає джерело, навіть у трансформованому вигляді. По-третє, завдяки стилістичній гнучкості кавер стає не лише «повтором», а й новим витвором мистецтва, унікальним культурним продуктом. Він репрезентує Україну як країну, здатну креативно працювати з власною спадщиною, що робить продукт конкурентним на світовому ринку культурних індустрій. По-четверте, кавери сприяють формуванню спільної ідентичності, об'єднують покоління та різні соціальні групи через впізнаваність мотивів. Вони стають простором культурного діалогу між традиційною спадщиною й сучасними тенденціями.

Отже, кавер-версія в українській культурі – це не лише форма розваги чи музичної адаптації, а й стратегія культурного брендингу, яка дає змогу країні заявити про себе у глобальному просторі, підкреслити власну унікальність і водночас інтегруватися у постмодерний контекст глобальної музичної культури.

Загалом феномен кавер-версії у музиці – це постмодерний інструмент реінтерпретації, який поєднує гру, цитування та діалог із культурною пам'яттю. Він демонструє, що музика більше не належить лише її «авторові», а існує у просторі множинних сенсів і нескінченної варіативності. У цьому сенсі кавер стає втіленням самої логіки постмодерну, яка вписується у руйнування меж між «оригіналом» і «копією», між високим і масовим мистецтвом, між минулим і теперішнім.

Висновки. Феномен кавер-версії органічно вписується у постмодерну парадигму культури. Кавер постає не як вторинне наслідування, а як самостійний художній акт, який поєднує повтор і новизну, інтертекстуальність і гру, цитування й іронічне дистанціювання. У постмодерному контексті кавер: деконструє авторство та відносить первинність оригіналу на другий план; знімає межу між високим і масовим мистецтвом; функціонує як культурний коментар і форма діалогу з традицією; виконує соціальну функцію – від маркера ідентичності до стратегії культурного брендингу. Так кавер є прикладом постмодерної гри з текстами, стилями та жанрами, де головною цінністю стає не автентичність, а здатність до нескінченної реінтерпретації.

В українській культурній індустрії кавер-версія набуває особливого значення як механізм репрезентації та переосмислення національної спадщини, водночас інтегруючи її в глобальний музичний простір.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у порівнянні особливостей кавер-версій у різних культурних традиціях із метою виявлення універсальних і локальних рис постмодерної реінтерпретації.

Список використаної літератури

1. Головай В., Кашаюк В. Теоретико-методологічне підґрунтя інтерпретації музики: дослідження, аналіз, перспективи. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. Вип. 4. С. 12–20.
2. Охітва Х. М. Кавер-версія як національний бренд в українській культурній індустрії (на прикладі

Львівської музичної естради). URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/23845/1/I_NORKKI_2023_P194.

3. Harris M. W. Postmodern Jukebox and the New Music Industry. URL: flowjournal.org/2014/08/postmodern-jukebox-and-the-new-music-industry-michael-w-harris-university-of-colorado (date of application: 23.09.25).

4. Jiménez Arévalo A. Música y cine posmoderno español: diálogos intertextuales, pliegues de la historia y paisajes sonorous. *Universidad Complutense de Madrid*, 2020.

5. Kaiero Claver A. La de-construcción de la historia, de la música y de la autonomía del arte en la estética postmoderna. 2008. *TRANS*, 12. URL: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/103/la-de-construccion-de-la-historia-de-la-musica-y-de-la-autonomia-del-arte-en-la-estetica> (date of application: 15.09.25)

6. López-Cano R. Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana. 2011. URL: academia.edu/965825/Lo_original_de_la_versi%C3%B3n_De_la_ontolog%C3%ADa_a_la_pragm%C3%A1tica_de (date of application: 2.10.25).

7. Manuel P. Music as symbol, music as simulacrum: Postmodern, pre-modern, and modern aesthetics in subcultural popular musics. *Popular Music*. 1995. 14 (02). P. 227–239.

8. Mosser K. Cover Songs: Ambiguity, Multivalence, Polysemy. Philosophy Faculty Publications. 2008. P. 26. URL: http://ecommons.udayton.edu/phl_fac_pub/26 (date of application: 17.09.25).

9. Paz C. D. Los sonidos de la posmodernidad: los espacios musicales. *Revista Estudios. Universidad de Costa Rica*. 2004. N. 18–19. P. 71–77.

10. Upton R. The cover-version spectrum: Reframing the relationship between imitation and transformation in pop-punk cover-versions. *Punk & Post-Punk*. 2021. Vol. 10. Is. 3. P. 373–402.

References

1. Golovay V., Kashayuk V. Theoretical and methodological basis of music interpretation: research, analysis, prospects. *Fine Art and Culture Studies*, 2022. 4. P. 12–20 [in Ukrainian].

2. Ohitva H. M. Cover version as a national brand in the Ukrainian cultural industry (on the example of Lviv music scene). URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/23845/1/INORKKI_20 [in Ukrainian].

3. Harris M. W. Postmodern Jukebox and the New Music Industry. URL: flowjournal.org/2014/08/postmodern-jukebox-and-the-new-music-industry-michael-w-harris-university-of-colorado (date of application: 23.09.25) [in English].

4. Jiménez Arévalo A. Música y cine posmoderno español: diálogos intertextuales, pliegues de la historia y paisajes sonorous. *Universidad Complutense de Madrid*, 2020 [in Spanish].

5. Kaiero Claver A. La de-construcción de la historia, de la música y de la autonomía del arte en la estética postmoderna. *TRANS*, 2008. 12. URL: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/103/la-de-construccion-de-la-historia-de-la-musica-y-de-la-autonomia-del-arte-en-la-estetica> (date of application: 15.09.25) [in Spanish].

6. López-Cano R. (2011) Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana. URL: academia.edu/965825/Lo_original_de_la_versi%C3%B3n_De_la_ontolog%C3%ADa_a_la_pragm%C3%A1tica_de_la_versi%C3%B3n_en_la_m (date of application: 2.10.25) [in Spanish].

7. Manuel P. Music as symbol, music as simulacrum: Postmodern, pre-modern, and modern aesthetics in subcultural popular musics. *Popular Music*. 1995. 14 (02). P. 227–239 [in English].

8. Mosser K. Cover Songs: Ambiguity, Multivalence, Polysemy. Philosophy Faculty Publications. 2008. P. 26. URL: http://ecommons.udayton.edu/phl_fac_pub/26 (date of application: 17.09.25) [in English].

9. Paz C. D. Los sonidos de la posmodernidad: los espacios musicales. *Revista Estudios. Universidad de Costa Rica*, 2004. 18–19. P. 71–77 [in Spanish].

10. Upton R. The cover-version spectrum: Reframing the relationship between imitation and transformation in pop-punk cover-versions. *Punk & Post-Punk*, 2021. 10 (3). P. 373–402 [in English].

UDC 78.071:78.03

COVER VERSION AS A POSTMODERN PHENOMENON OF MUSICAL REINTERPRETATION

Nataliia KALINICHENKO – Master of Music Arts, Teacher of the Department of Singing and Choral Conducting of the R. M. Glier Kyiv Municipal Music Academy

The aim of the article is to clarify the specifics of the cover version as a postmodern phenomenon of musical culture and to determine its role in the processes of reinterpretation, intertextuality and transformation of meanings in the modern artistic space.

The research methodology is based on a combination of theoretical and methodological approaches of musicology, cultural studies and postmodern aesthetics. The main methods are synthesis, theoretical and intertextual analysis, generalization, etc. The conclusions are based on modern research by Ukrainian and foreign authors, which allows integrating local practices into the global postmodern context.

The novelty. Conceptualization of the cover version as a postmodern phenomenon of musical culture, which functions not only as a form of secondary reproduction, but as an independent creative strategy of reinterpretation.

Practical significance. The results of the study can be used for further analysis of cover versions as independent artistic practices that reflect postmodern cultural strategies. Also as a methodological material for courses on the history of musical art, cultural studies, modern music industry and aesthetics of postmodernism.

Key words: cover version, postmodern, musical reinterpretation, intertextuality, cultural memory.

Стаття надійшла до редакції 12.04.2025
Отримано після доопрацювання 2.05.2025
Прийнято до друку 6.10.2025

УДК 78.01:781.6(111.85+159.9)

**ПРОЯВИ МЕДИТАТИВНОСТІ В СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ
ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН**

Христина КАЗИМИРІВ – кандидат мистецтвознавства, доцент
доцент кафедри методики музичного виховання та диригування
Карпатський національний університет ім. В. Стефаника, Івано-Франківськ, Україна
<https://orcid.org/0000-0001-7757-7930>

<https://doi.org/>khrystyna.kazymyryv@pnu.edu.ua

Тетяна МАСКОВИЧ – кандидат мистецтвознавства, доцент
доцент кафедри методики музичного виховання та диригування,
Карпатський національний університет ім. В. Стефаника,
Івано-Франківськ, Україна
<https://orcid.org/0000-0003-4731-8350>
tetiana.maskovych@pnu.edu.ua

Ірина СЕРЕДЮК – кандидат мистецтвознавства, доцент
доцент кафедри методики музичного виховання та диригування,
Карпатський національний університет ім. В. Стефаника, Івано-Франківськ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-8327-8897>
iryna.serediuk@pnu.edu.ua

Досліджується феномен медитативності в сучасній музичній культурі як особлива форма художньої організації звуку, спрямовану на внутрішнє споглядання, глибинне слухання та усвідомлену рецепцію. Медитативна музика розглядається як естетичне явище й засіб впливу на тілесно-емоційний стан людини, здатний формувати простір концентрації, гармонізації та трансформації свідомості. Використано міждисциплінарний підхід, що поєднує музикознавчий, теоретико-аналітичний та класифікаційний аналіз. Наукова новизна полягає у комплексному осмисленні медитативності як інтегральної якості музичної композиції та її ролі в українському й світовому музичному процесі.

Ключові слова: медитативність, духовна реальність, українська музика ХХ століття, символізм, рефлексії, філософія мистецтва.

Актуальність проблеми. Практики самопізнання, самозаглиблення та внутрішнього розвитку були і залишаються актуальними у всі часи, однак, в періоди великих потрясінь дослідження таких понять та явищ набуває особливої актуальності. Адже в таких умовах людина стикається з необхідністю переосмислення власного досвіду, пошуку внутрішньої опори та гармонії в хаотичному зовнішньому світі. Музичне мистецтво, як одна з найінтимніших форм естетичного вираження, здатне не лише відображати ці процеси, а й активно сприяти їм – створюючи простір для медитативного занурення, емоційного очищення та глибинного слухацького переживання. Саме тому аналіз проявів медитативності в сучасній музиці стає важливим інструментом для розуміння того як мистецтво може підтримувати людину в моменти екзистенційної нестабільності.

Метою дослідження є виявлення та осмислення проявів медитативності в сучасному музичному мистецтві як естетичного феномену, що формується у взаємодії музичного тексту та слухацького перцептивного досвіду.

Огляд останніх публікацій. У сучасному музикознавстві та суміжних дисциплінах медитативність осмислюється як складова музичного досвіду. Проаналізуємо низку досліджень, що дозволяють розглядати цей феномен у різних вимірах – від нейронаукового до естетичного. Так, у дослідженні Д. Махмуд та її співавт. показано, що музика здатна перебудовувати функціональні зв'язки мозку, створюючи умови для когнітивної інтеграції та стану спокою [7]. Наукова праця Е. Краснофф та Г. Шевальє акцентує на бінауральних бітах, що впливають на мозкову активність і мікроциркуляцію, підкреслюючи тілесний вимір медитативного слухання [4]. У свою чергу, Л. Хайєб та колеги доводять, що моноауральні біти спричиняють зміни у ритмах мозку та формують суб'єктивні відчуття релаксації, що підтверджує можливість індукції медитативних станів за допомогою специфічних аудіотехнологій [1]. Паралельно з нейронауковими підходами розвивається психологічний та освітній вимір досліджень. У статті С. Паезе та А. Скіавіо показано, що інтеграція майндфулнес-практик у музичну освіту допомагає студентам і професійним музикантам знижувати рівень тривожності та формувати нові моделі музичного сприйняття [9].

Водночас музикознавчі праці останніх років акцентують на художньому вимірі медитативності. У дослідженні Л. Серганюк та групи її колег аналізуються прояви медитативності у сучасній

українській музиці, зокрема у творчості композиторів, що працюють із мінімалістичними та духовними формами [11]. Ю Ке пропонує жанрово-стильовий аналіз медитативної музики, показуючи, що повторюваність, статичність і темброва насиченість можуть виступати структурними чинниками занурення та спокою [3].

Таким чином, сучасний корпус літератури (2022–2025 рр.) демонструє багатовимірність підходів до осмислення медитативності у музиці: від нейрофізіологічних підтверджень її впливу на мозкову активність і тілесні процеси – до музикознавчих інтерпретацій, що аналізують конкретні твори та жанрово-стильові особливості. Це дозволяє поєднати естетичний, психофізіологічний та педагогічний виміри, відкриваючи нові горизонти для інтерпретації медитативності як комплексного феномену.

Методологія дослідження охоплює теоретико-аналітичний підхід для осмислення впливу медитативної музики на людину, музикознавчий – для аналізу її виразових засобів, а також класифікаційний – з метою систематизації зразків за художніми ознаками та виявлення стилістичного розмаїття жанру. Такий підхід дозволяє розглядати медитативність не як ізольований стиль, а як форму художнього мислення, що поєднує звук, тіло і свідомість.

Виклад основного матеріалу дослідження. Саме поняття «медитація» має чималу кількість трактувань. Термін походить від латинського слова *meditari*, що перекладається як «замислюватися», «обмірковувати», «споглядати», «придумувати». У вузькому сенсі його можна трактувати як «вчитися», «наспівувати», «награвати», «споглядати». Медитацію, як духовну практику, використовують як релігійні течії (від буддизму до християнства), так і нерелігійні школи, скеровані на особистісний та духовний розвиток. Однак важливо акцентувати увагу на тому, що вплив медитації поширюється далеко за межі усвідомлення думок. Вона в першу чергу здатна глибоко трансформувати фізіологічні процеси. Під час регулярної медитативної практики у тілі активується парасимпатична нервова система – та частина автономної нервової системи, що відповідає за спокій, відновлення і внутрішній баланс. На видимому фізичному рівні це проявляється через сповільнення пульсу, глибше і рівніше дихання, розслаблення м'язів, зниження рівня кортизолу [5].

Крім того, дослідження за допомогою електроенцефалографії (ЕЕГ) демонструють, що під час медитації мозок переходить у стан тета- або альфа-хвиль, характерний для глибокої релаксації, творчого натхнення, ментальної ясності, що підтверджується сучасними дослідженнями музики та аудіостимуляцій, які демонструють перебудову мозкових зв'язків і зміну хвильових станів [1, 5, 7]. Це сприяє зменшенню внутрішнього шуму, зростанню концентрації та розвитку здатності до самоспостереження.

Цікаво, що музика може викликати подібні зміни у тілі навіть без активної участі з боку людини – через саме слухове сприйняття. Усе більше наукових досліджень підтверджують, що певні типи музики – особливо ті, що мають повільний темп, гармонійну структуру та повторювані елементи – здатні змінювати фізіологічні показники [5]. Наприклад, серцевий ритм може синхронізуватися з ритмом музики, знижуватись артеріальний тиск та зменшувати м'язове напруження.

Окрім безпосереднього впливу на тіло, музика активує глибокі емоційні та когнітивні центри мозку. Області, пов'язані з пам'яттю, увагою, мотивацією та емоційною регуляцією (зокрема лімбічна система), активно реагують на музику. Це викликає зміни у психоемоційному стані: людина може відчути внутрішнє пілнесення, ностальгію, спокій або навіть трансцендентні переживання. Більш того, музика впливає на виділення дофаміну, ендорфінів, серотоніну, а загалом нейромедiatorів, відповідальних за відчуття радості, безпеки, задоволення.

У контексті потреби використовувати музичні твори з метою ментального та тілесного впливу для заспокоєння, стабілізації емоційного стану, не менш важливо зрозуміти як працює музика з точки зору слухача, котрий часто не має фахового бекграунду.

Отже, які саме характеристики чи особливості мають бути притаманні музичному артефакту, щоб його можна було вважати застосовним в цілях гармонізації, заспокоєння та оздоровлення? Тут доречно говорити про такий термін як медитативність.

У музикознавчому дискурсі останніх десятиліть поняття «медитативність» набуло статусу міждисциплінарної категорії, що функціонує на перетині естетики, психології, феноменології сприйняття та технологій звукової репрезентації. Як художній феномен, медитативність у музиці репрезентується через специфічний тип акустичної організації, орієнтованої на індукцію стану глибокої зосередженості, внутрішнього спокою, цілісного сприйняття часу, простору і тиші. У цьому контексті звукова тканина не стільки передає зміст, скільки формує простір для суб'єктивної рефлексії та контемплативного досвіду слухача.

Термін «медитативність» нині трактується неоднозначно: у межах музикознавства його часто пов'язують з інтроспективністю, символізмом, аскетизмом звучання та виразним акцентом на авторські пошуки нових форм емоційної присутності у звуці. Серед ознак, здатних окреслити

медитативний характер музики, Ю Ке, зокрема, називає тривалу звукову протяжність, повільний темп, монотонність чи повторення, відсутність драматичних кульмінацій, граничну економність засобів, тяжіння до мікротональності, експерименти з тишею та акустичним середовищем [3].

Медитативна якість музики виявляється як у структурних параметрах (повільний темп, повторюваність, статичність, мінімізація контрасту), так і специфіці сприйняття, що вимагає від слухача виходу за межі наративного, аналітичного чи емоційно-виражального способу слухання. У подібному режимі слухання – споглядальному, зануреному, іноді трансовому – виникає стан, близький до медитативної практики як усвідомленого спостереження «тут і тепер» без оцінювання та вербального аналізу.

У музичному мистецтві медитативність проявляється як здатність звукового матеріалу занурювати слухача у стан глибокої внутрішньої тиші, спокою та зосередженості. Такий стан не зумовлений лише композиційними засобами, але й типом слухання, що набуває характеру практики з подоланням звичних очікувань, оцінювання чи інтерпретації [11].

Попри активне використання терміну у прикладних контекстах (звукова терапія, аудіо-супровід до йоги чи медитацій), його естетична природа та музикознавча легітимність залишаються предметом подальшого осмислення. Особливо актуальним є дослідження того як медитативна якість музики функціонує в умовах цифрового суспільства, яке одночасно продукує як сенсорне перенасичення, так і запит на тишу, уповільнення, м'якість, роздуми, мрійливість, пошук самого себе.

З огляду на це, функції медитативності тісно корелюють із низкою базових функцій мистецтва загалом – інтроспективною, катарсичною, комунікативною, афективною – однак при цьому мають низку унікальних особливостей. Саме тому феномен медитативності в музиці потребує подальшого теоретичного осмислення, зокрема в аспектах її звукового втілення, типів слухання, механізмів рецепції та функціонування в контекстах сучасної культурної динаміки.

В умовах глобалізованого, фрагментованого і пришвидшеного культурного темпу, де активно домінують сенсорне перевантаження, когнітивне перенапруження та часом і втрата внутрішньої цілісності, саме медитативна музика постає як своєрідна естетична та психоакустична відповідь на виклики сучасності. Її рецепція дедалі більше пов'язана не лише з художнім сприйняттям, але й своєрідним психоемоційними, терапевтичними, тілесно-орієнтованими й регулятивними практиками (йога, медитація, соматика, концентрація, відновлення сну, антистрес тощо).

Нині спостерігається стійка тенденція до зростання популярності медитативної музики в межах неакадемічного цифрового простору. Стрімінгові платформи, такі як Spotify, YouTube, Bandcamp, SoundCloud, надають можливість персоналізованого доступу до медитативного контенту, що сприяє його поширенню серед широкої слухачької аудиторії, включаючи тих, хто не має фахової музичної освіти. В такий спосіб формується нова аудіокультура медитативного споживання, де межі між естетичним переживанням, аудіотерапією і буденною звуковою практикою значною мірою розмиваються. Як наголошує Оліверос, *«глибинне слухання – це слухання всього завжди... це активний процес, а не пасивний»* [8; 3], що підкреслює нові моделі слухання у цифровому середовищі.

У таких умовах медитативність набуває практичного значення на міждисциплінарному перетині – між музикою, психологією, нейроестетикою, тілесними практиками, медіастудіями та цифровою антропологією. Це вимагає відповідного розширення інструментарію аналізу медитативної музики – як з точки зору композиційної структури, так і в аспектах рецептивної чутливості слухача.

У контексті багатоманіття композиторських підходів, що артикують медитативний вимір у сучасному музичному дискурсі, особливої ваги набувають індивідуалізовані авторські стратегії, в яких техніко-композиційні засади інтегруються у розбудову цілісної естетичної парадигми. Діапазон цих стратегій простягається від рецепції та переосмислення східних концептів тиші як метафізичної категорії до раціоналізованих експериментів, скерованих на вияв, а також, художню залученість акустичних закономірностей. Така полівекторність, у свою чергу, актуалізує наукову потребу систематизації та типологізації сучасних медитативних практик у музиці, що постає предметом подальшої дослідницької рефлексії.

Добірка композиторів для аналізу сформована на основі естетичного критерію медитативності як художнього принципу, що проявляється у способі організації звукового простору, часу та слухачького досвіду. Йдеться не про жанрову належність чи стилістичну класифікацію, а про спільну рису – прагнення до створення музики, яка сприяє внутрішньому зануренню, спогляданню, трансцендентності або тілесному резонансу. Саме ця риса дозволила об'єднати в одному полі як представників академічного авангарду, так і авторів ембієнтної електроніки, саунд-арту та духовної музики.

У межах цього дослідження здійснено спробу систематизації поля медитативної музики на основі домінантних виразових засобів, що детермінують специфіку слухового досвіду. Такий методологічний підхід дозволяє не лише окреслити стильову розбіжність між окремими композиторськими практиками, а

й виявити глибинні естетичні орієнтири, які визначають характер взаємодії музики з внутрішнім світом слухача. Відмова від традиційної класифікації за жанрово-технічними параметрами зумовлює зосередження на тих художніх механізмах, завдяки яким музика конститує умови для медитативного занурення: через категорії тиші, акустичного простору, ритуалізованої повторюваності, матеріальності звуку чи інтелектуально сконструйованої композиційної структури.

Як наслідок, виокремлено кілька умовних груп, кожна з яких репрезентує специфічний спосіб медитативного впливу: «Тиша, сакральність, простір» – як форма духовного споглядання; «Ембієнт і звукові ландшафти» – як середовище акустичного занурення; «Акустичний експеримент» – як дослідження фізики звуку та меж слухового сприйняття; «Інтелектуальна медитація» – як музичне мислення, що апелює до свідомості; «Ритуальність і сценічна медитація» – як перформативна дія, що поєднує звук, тіло і простір. Така структуризація дозволяє розглядати медитативну музику не як однорідне явище, а як складну систему естетичних практик, що формують багатовимірний звуковий ландшафт сучасності. Окреслимо особливості кожної з них.

«Тиша, сакральність, простір» апелює головно до внутрішнього споглядання, очищення та глибинного слухання. Тору Такеміцу зазначає: «Тиша – це не відсутність звуку, але початок слухання» [12; 51]. Це та медитативна музика, яка не лише створює атмосферу спокою, а чітко формує особливий стан свідомості, де музика стає не об'єктом, а середовищем, де розчиняється слухач. Ця група є відповіддю на потребу сучасної людини в тиші як ресурсі, духовному жесті, що протистоїть шуму інформаційного перенасичення.

Музика, що належить до цієї групи, часто базується на мінімалістичних структурах, тривалих паузах, повільному темпі та використанні акустичних інструментів з природним резонансом. Тут важливу роль відіграє не лише те, що звучить, а й те, що не звучить – тиша між нотами, затримка, простір, у якому слухач може «дихати». Сакральність проявляється не обов'язково через релігійні мотиви, а відчуття священного, трансцендентного, що виникає в момент глибокого слухання. Вищенаведена цитата Такеміцу теж ілюструє цю особливість [12; 51]. Простір – не лише акустична категорія, а й метафора внутрішнього ландшафту, який відкривається через звук.

Така музика часто тяжіє до архаїчних форм – хоралів, дзвонів, монотонного співу та викликає асоціації з монастирською тишею чи специфічним ритуальним звучанням. Водночас вона може бути абсолютно сучасною: електронні текстири, оброблені звуки природи, синтезовані хвилі – усе це може стати частиною сакрального простору, якщо воно служить тій самій меті: створити умови для внутрішнього занурення. Важливо, що така музика не нав'язує емоцію, а відкриває простір для її самостійного народження. Її слухачі обирають не лише як чуттєвий досвід, а як форму сучасної духовної екології, де звук стає інструментом повернення до себе.

Група «Ембієнт і звукові ландшафти» у сучасній медитативній музиці вирізняється своєю здатністю створювати не лише звучання, а середовище. Вона особлива тим, що не апелює до традиційної музичної драматургії, а формує акустичний простір, у якому слухач може перебувати, як у природному або внутрішньому ландшафті. Ця музика не веде за собою, вона дозволяє лише бути, спостерігати, розчинятися. «Звукові ландшафти – це композиції, які не лише відтворюють звуки оточення, але перетворюють їх, трансформують утворюючи нові акустичні простори для слухання та рефлексії» [2; 316], що підкреслює здатність ембієнту та звукових ландшафтів формувати нову реальність для занурення слухача». Саме тому вона стала важливою частиною медитативних практик, арт-терапії, звукового дизайну для архітектурних просторів і цифрових середовищ.

Ембієнт як жанр виник з ідеї створення «атмосферної музики», що не нав'язує себе, а існує поруч із слухачем. Звукові ландшафти – це розширення цієї ідеї, де музика моделює простори: ліс, пустелю, космос, внутрішній світ. Тут використовуються як синтезовані текстири, так і польові записи. Важливо, що ці звуки не просто імітують природу, а створюють нову реальність, у яку слухач занурюється як у звукову медитацію.

Ця музика часто тяжіє до безструктурності, відсутності ритму, гармонійної невизначеності – усе це сприяє розслабленню, зниженню когнітивного навантаження, відкриттю простору для внутрішнього діалогу. Водночас вона може бути надзвичайно складною з точки зору звукової архітекτονіки: багатошарові текстири, мікроскопічні зміни тембру, динамічна еволюція звучання – створює ефект «живого простору», що реагує на слухача.

Аудиторія, що звертається до ембієнту та звукових ландшафтів, зазвичай шукає не музичну подію, а стан – спокій, занурення, відчуття простору без меж. Ця музика стає інструментом для медитації, концентрації, сну, творчості. Вона не вимагає уваги, але винагороджує її глибоким досвідом.

Наступним можемо виділити «Акустичний експеримент» у сучасній медитативній музиці

вирізняється своєю радикальністю та відкритістю до звукових пошуків, які виходять за межі традиційного музичного мислення. Вона особлива тим, що не лише розширює палітру звучання, а ставить під сумнів саму природу музики, слухання і тиші. У цьому контексті медитація постає не як спокій, а дослідження, як акт уважного сприйняття незвичного і себе в цьому процесі; спосіб заглиблення у сам процес звучання. Акустичний експеримент – територія, де звук стає матеріалом для філософського аналізу.

Сюди можемо зарахувати широкий спектр практик: від використання нестандартних інструментів і об'єктів (наприклад, металевих пластин, води, голосу в екстремальних режимах), до роботи з мікрозвуками, шумом, резонансами простору. Часто такі твори не мають мелодії чи ритму в звичному сенс. Натомість вони пропонують слухачеві зануритися в текстуру, фізику звуку, в його динаміку та трансформацію. Тут важливим стає не те що звучить, а як це звучить, як змінюється, взаємодіє з простором і тілом слухача.

Медитативність у цьому контексті набуває іншого характеру. Вона не заспокоює, а активізує слухову увагу, змушує бути присутнім у моменті, реагувати на найменші зміни. Це музика, що вимагає участі, відкритості, готовності до незвичного. Вона часто межує з перформансом, звуковою інсталяцією, аудіоартом, і може бути представлена як у концертному форматі, так і галерейному чи навіть у природному середовищі.

Аудиторія, що звертається до акустичного експерименту, зазвичай, шукає не комфорт, а досвід задля розширення слухового досвіду, переосмислення звукової реальності, виходу за межі звичного сприйняття. У цьому сенсі «Акустичний експеримент» – форма дослідження, де медитація стає актом пізнання, а звук – інструментом філософського діалогу з світом. Як наголошував Лусьє «...моя музика не про ноти, а про сам феномен звуку» [6; 23], а Такеміцу зазначав, що «Звук народжується з тиші і повертається до неї» [12; 51], що підкреслює радикальність і відкритість цих практик.»

Частина сучасної медитативної музики вирізняється глибинною концептуальністю, де звук стає не лише засобом емоційного впливу, а інструментом мислення – *«Інтелектуальна медитація»*. Вона органічно поєднує естетику спокою з філософською структурою, дозволяючи слухачеві не лише розслабитися, а вступити в діалог з ідеєю, формою, часом. Це музика, що апелює до свідомості, а не лише до чуттів, запрошуючи до роздумів, внутрішнього аналізу та інтелектуального споглядання. П. Оліверос підкреслює, що *«слухати – не те саме, що чути. Слухання скеровує увагу на почуте, збирає сенси та інтерпретації»* [8].

Тут доволі часто застосовуються мінімалістичні техніки, повтори, мікроструктури, але з чіткою логікою побудови, звучання може бути камерним, стриманим, але водночас наповненим смисловими шарами. Важливу роль відіграє вже сама форма, що проявляється в розгортанні музичної думки та її та взаємодії з тишею. Часто такі твори мають літературні чи філософські алюзії, використовують тексти, цитати, що додає їм інтелектуального виміру.

Саме така інтелектуальна медитація покликана створити простір для внутрішньої роботи, де слухач стає учасником процесу і співтворцем сенсів, вона часто тяжіє до академічної сцени, проте водночас знаходить відгук у широкій аудиторії, яка шукає глибини, а не поверхневого релаксу. Таким музичним зразкам віддають перевагу люди, котрі сприймають слухання як форму медитації через мислення. Вони не лише сприймають, а й аналізують, співпереживають, розмірковують. У цьому сенсі «Інтелектуальна медитація» – це спосіб існування музики як філософського жесту, де звук стає мовою внутрішнього діалогу, а тиша – його продовженням.

Група *«Ритуальність і сценічна медитація»* у сучасній медитативній музиці вирізняється тим, що поєднує звукову естетику з тілесністю, жестом, простором і часом як складовими ритуального дійства. Це той особливий момент, коли музика не обмежується аудіальним досвідом. Вона синкретично розгортається як перформативна подія і стає частиною сценічного акту, а медитація – формою присутності. Це музика, що не лише звучить, а відбувається, діється, і в цій «дії» народжується її сакральна сила.

Тут присутні елементи театру, тілесного руху, світла, тиші, ритуальних повторів, голосових інтонацій, що апелюють до архаїчних або трансцендентних форм. Звуки можуть бути простими – удари дзвонів, дихання, шепіт – але в контексті сценічного жесту вони набувають глибокого символічного значення. Важливим є не лише те, що звучить, а як це подається, в якому просторі, з якою інтенцією. Музика стає частиною ритуалу – не обов'язково релігійного, але завжди глибоко екзистенційного.

Сценічна медитація тяжіє до повільності, циклічності, повтору, що вводить слухача/глядача в стан зміненої уваги. Це може бути як камерна подія, так і масштабна інсталяція, але завжди з акцентом на присутність, на момент «тут і тепер». Така музика не прагне трансформувати, створити

умови для внутрішнього переходу, для очищення або переосмислення. Вона часто межує з сучасним танцем, перформансом, звуковою терапією [3; 11]. Аудиторія цієї групи – це люди, що шукають не лише звукового досвіду, а події, що має глибинний сенс. Вони готові бути учасниками, а не споживачами, включитися тілом, увагою, емоцією. У цьому сенсі «Ритуальність і сценічна медитація» – це не лише музика, а форма сучасного ритуалу, де звук, простір і дія об'єднуються в єдине поле трансформації.

Таким чином, узагальнення груп медитативної музики дозволяє не лише структурувати різноманітні підходи, а й глибше осмислити саму природу медитативного слухання як художнього явища.

Висновки. Медитативність у сучасному музичному мистецтві постає як складне багатовимірне явище, що виходить за межі суто композиційної техніки та охоплює широке коло перцептивних, когнітивних і психофізіологічних аспектів слухачького досвіду. Її функціональність не зводиться до розважального чи суто естетичного рівня: медитативна музика набуває статусу своєрідного інструмента впливу на тілесно-емоційний і духовний вимір особистості, формуючи простір для зміни станів свідомості, внутрішньої концентрації та глибинної рефлексії.

Проведений аналіз засвідчив, що медитативність у музиці не може бути редукована до жанрових чи географічних класифікацій; радше йдеться про інтегральну якість, яка охоплює стратегії, рецептивні моделі слухання та специфіку медіа-репрезентації. Вона проявляється через різноманітні засоби – від використання структурної тиші, тембрової монохромності та ритуалізованої повторюваності до створення масштабних звукових просторів, що ініціюють ефект занурення та трансцендентного досвіду.

Таким чином, медитативна музика постає не як ізольований стиль чи напрям, а форма художнього мислення, що поєднує звук, тіло і свідомість у єдиному акті внутрішньої присутності, набуваючи значення універсальної естетичної моделі сучасної музичної культури.

Список використаної літератури

1. Chaieb L., Wilpert E. C., Hoppe C., Axmacher N., & Fell, J. The effects of monaural beat stimulation on brain rhythms and relaxation. *Biology*, 2024. 13 (2). Article 10808332. 10.3390/biology13020123
2. Cox C., & Warner D. (Eds.). *Audio culture: Readings in modern music*. New York : Continuum, 2004. URL: researchgate.net/publication/260512419_Audio_Culture_Readings_in_Modern_Music_Revised_Edition
3. Ke Y. Genre-style principles of meditations. *Ukrainian Scientific Conference Proceedings*, 2024. (27), Article, 012. <https://doi.org/10.30888/2709-2267.2024-27-00-012>
4. Krasnoff E., & Chevalier G. Binaural beats and their impact on brain activity and microcirculation. *Frontiers in Human Neuroscience*, 2023. 17. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2023.1138650>
5. Lee W.-L., Sung H.-C., Liu S.-H., & Chang S.-M. Relaxing music reduces anxiety before PET-CT scans. *Clinical Nuclear Medicine*, 2017. 42 (1). P. 19–23. <https://doi.org/10.1097/RLU.0000000000001461>
6. Lucier A. *Reflections: Interviews, scores, writings* (D. Behrman, Ed.). Köln : MusikTexte, 2005.
7. Mahmood D., Nisar H., Yap V. V., & Tsai C.-Y. The effects of music on brain functional connectivity and network efficiency. *Mathematics*, 2022. 10 (3), 349 p. <https://doi.org/10.3390/math10030349>
8. Oliveros P. *Deep listening: A composer's sound practice*. New York : iUniverse, 2005.
9. Paese S., & Schiavio A. Meditating musicians: Investigating the experience of music students and professional musicians in a brief mindfulness course to address music performance anxiety. *Frontiers in Psychology*, 2025. 16, Article 1567988. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2025.1567988>
10. Potter K. *Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
11. Serhaniuk L., Maskovych T., Bardashevskaya Y., Kazymyryv K., & Taran I. Meditativeness in contemporary Ukrainian music. *BRAJETS Journal*, 2024. <https://doi.org/10.14571/brajets.v17.nse4.2024>
12. Takemitsu T. *Confronting silence: Selected writings* (K. Yamane, Trans). Berkeley : Fallen Leaf Press, 1995.

References

1. Chaieb L., Wilpert E. C., Hoppe C., Axmacher N., & Fell J. The effects of monaural beat stimulation on brain rhythms and relaxation. *Biology*, 2024. 13 (2), Article 10808332. <https://doi.org/10.3390/biology13020123>
2. Cox C., & Warner D. (Eds.). *Audio culture: Readings in modern music*. New York : Continuum, 2004. URL: researchgate.net/publication/260512419_Audio_Culture_Readings_in_Modern_Music_Revised_Edition
3. Ke Y. Genre-style principles of meditations. *Ukrainian Scientific Conference Proceedings*, 2024. (27), Article 012. <https://doi.org/10.30888/2709-2267.2024-27-00-012>
4. Krasnoff E., & Chevalier G. Binaural beats and their impact on brain activity and microcirculation. *Frontiers in Human Neuroscience*, 2023. 17. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2023.1138650>
5. Lee W.-L., Sung H.-C., Liu S.-H., & Chang S.-M. Relaxing music reduces anxiety before PET-CT scans. *Clinical Nuclear Medicine*, 2017. 42 (1). P. 19–23. <https://doi.org/10.1097/RLU.0000000000001461>
6. Lucier A. *Reflections: Interviews, scores, writings* (D. Behrman, Ed.). Köln : MusikTexte, 2005.

7. Mahmood D., Nisar H., Yap V. V., & Tsai C.-Y. The effects of music on brain functional connectivity and network efficiency. *Mathematics*, 2022. 10 (3). 349 p. <https://doi.org/10.3390/math10030349>
8. Oliveros P. *Deep listening: A composer's sound practice*. New York : iUniverse, 2005.
9. Paese S., & Schiavio, A. Meditating musicians: Investigating the experience of music students and professional musicians in a brief mindfulness course to address music performance anxiety. *Frontiers in Psychology*, 2025. 16, Article 1567988. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2025.1567988>
10. Potter K. *Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
11. Serhaniuk L., Maskovych T., Bardashevskaya Y., Kazymyryv K., & Taran I. Meditativeness in contemporary Ukrainian music. *BRAJETS Journal*, 2024. <https://doi.org/10.14571/brajets.v17.nse.4.2024>
12. Takemitsu T. *Confronting silence: Selected writings* (K. Yamane, Trans). Berkeley : Fallen Leaf Press, 1995.

UDC 78.01:781.6(111.85+159.9)

**MANIFESTATIONS OF MEDITATIVENESS IN CONTEMPORARY MUSICAL ART
AS AN AESTHETIC PHENOMENON**

Khrystyna KAZYMYRIV – Ph.D. in History of Arts

Vasyl Stefanyk Carpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

Tetiana MASKOVYCH – Ph.D. in History of Arts

Vasyl Stefanyk Carpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

Iryna SEREDIUK – Ph.D. in History of Arts

Vasyl Stefanyk Carpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

The article explores the phenomenon of meditativeness in contemporary musical culture as a distinct form of artistic organization of sound material, aimed at intensifying inner contemplation, deep listening, and conscious reception. The relevance of the topic is driven by the growing need for tools of psycho-emotional stabilization and transcendent experience, especially in times of social and global upheaval. Meditative music is considered not only as an aesthetic phenomenon but also as a means of influencing the bodily and emotional state of the individual, capable of creating a space for inner concentration, reflection, and altered states of consciousness. The aim of the study is to identify and comprehend manifestations of meditativeness in contemporary musical art as an aesthetic phenomenon shaped through the interaction between musical text and the listener's perceptual experience. The author analyzes how meditative compositional strategies contribute to the creation of a unique auditory environment that activates deep psychophysiological processes.

The research methodology includes a theoretical-analytical approach to understanding the impact of meditative music on the human condition, a musicological approach for analyzing its expressive means, and a classificatory approach aimed at systematizing samples based on artistic features and revealing the stylistic diversity of the genre. This framework allows meditativeness to be viewed not as an isolated style, but as a form of artistic thinking that unites sound, body, and consciousness. *Scientific novelty*: lies in a comprehensive musicological analysis of meditativeness as an integral quality of musical composition, encompassing compositional strategies, listener reception mechanisms, and digital-media dissemination models. Special attention is given to the psychophysiological effects of meditative music and its positioning within both the contemporary Ukrainian and global musical landscape. *Conclusions*: meditative music opens new horizons for the listening experience, where sound becomes a medium of inner dialogue, bodily harmonization, and emotional stillness.

Its ability to create a space of deep presence and transformation of consciousness affirms the growing role of music as a tool for personal development in the context of digital culture.

Key words: meditativeness, spiritual reality, Ukrainian music of the 20 th century, symbolism, reflections, philosophy of art.

Стаття надійшла до редакції 18.04.2025

Отримано після доопрацювання 10.05.2025

Прийнято до друку 10.10.2025

УДК 786.2:78.087.6

КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОНЦЕРТУ ДЛЯ СКРИПКИ І. СТРАВІНСЬКОГО : ВИКОНАВСЬКІ МОДЕЛІ Д. ОЙСТРАХА ТА А.-С. МУТТЕР

Дар'я ШЕВЧЕНКО – доктор мистецтва, старший викладач
кафедри оркестрових струнних інструментів та оперно-симфонічного диригування,
Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, Одеса
<https://orcid.org/0000-0003-3481-614X>
[https://doi.org/](https://doi.org/dadariusso@gmail.com)
dadariusso@gmail.com

Досліджується інтерпретаційна специфіка Концерту для скрипки з оркестром І. Стравінського (1931 р.) у виконанні представників різних виконавських шкіл – Давида Ойстраха та Анни-Софії Муттер. Виявлено історичні передумови створення твору, його структурно-композиційні особливості та неокласичну стилістику. Компаративний аналіз виконавських версій виявляє фундаментальні відмінності в трактуванні драматургії концерту, артикуляційних підходах, темброво-динамічних рішеннях та загальній естетичній концепції. Встановлено, що інтерпретація Д. Ойстраха характеризується експресивною насиченістю, потужністю звучання та природним розкриттям фольклорних елементів, тоді як виконання А.-С. Муттер відзначається рафінованістю, технічною досконалістю та камерністю. Результати дослідження розкривають еволюцію виконавських підходів до неокласичної спадщини І. Стравінського протягом ХХ–ХХІ століть.

Ключові слова: скрипковий концерт, неокласицизм, виконавська концепція, інтерпретаційна модель, компаративний аналіз, художньо-естетична парадигма.

Актуальність дослідження. У сучасному музикознавстві особливого значення набуває дослідження інтерпретаційних моделей творів, що визначили розвиток скрипкового мистецтва ХХ століття. Концерт для скрипки з оркестром І. Стравінського (1931 р.) становить знакове явище в еволюції жанру, розкриваючи нові виконавські можливості через синтез неокласичних тенденцій з елементами фольклору, джазу та театральності. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю системного аналізу виконавських версій, які репрезентують різні художньо-естетичні парадигми ХХ–ХХІ століть, що дозволяє простежити трансформацію інтерпретаційних підходів до неокласичної спадщини композитора.

Аналіз останніх досліджень. Питання інтерпретаційних стратегій у скрипковому виконавстві розглядається в сучасних музикознавчих роботах крізь призму історико-стильових та педагогічних традицій. Є. Бібен у роботі «Вплив німецької скрипкової школи на європейську музичну освіту» (2024) акцентує увагу на впливі німецької скрипкової школи на формування європейської освітньої парадигми, що визначає ґрунт для розуміння виконавських моделей у різних національних контекстах [1]. У дослідженні Р. Laki «The Decade of the Violin Concerto: New Music and the Performer in the 1930 s» (2021) аналізуються стильові зрушення 1930-х рр., зокрема розвиток жанру скрипкового концерту, до якого належить Концерт І. Стравінського [5]. Проблематика неокласицизму та його актуальності у сучасній музичній культурі піднімається у праці М. Shlomowitz «Now is not the time for neo-classicism: the case for neo-classicism» (2025), що безпосередньо співвідноситься з естетикою І. Стравінського [7]. Методологічні орієнтири сучасного музикознавства окреслені у праці А. Dushniy та співавт. «Performing Musicology: Retrospective, Methodological Principles, Looking to the Future» (2022) [2], тоді як Tian Zhaofeng «On the Significance of Classical Instrumental Performance Style in Contemporary Times» (2024) висвітлює співвідношення класичних і сучасних виконавських стилів [9]. У цьому ж контексті увагу привертає робота Т. Марків «Особливості скрипкового виконавства у джазовій музиці» (2023), де простежено специфіку скрипкового виконавства у джазовій традиції [3]. Сукупність цих досліджень створює необхідне теоретичне підґрунтя для компаративного аналізу інтерпретацій Концерту для скрипки І. Стравінського у виконанні Д. Ойстраха та А.-С. Муттер.

Мета дослідження – здійснити компаративний аналіз інтерпретаційних моделей Концерту для скрипки з оркестром І. Стравінського у виконанні Д. Ойстраха та А.-С. Муттер. Серед завдань: виявити специфіку індивідуальних виконавських стилів та простежити еволюцію підходів до трактування неокласичної естетики.

Виклад основного матеріалу. Концерт для скрипки з оркестром І. Стравінського створений у 1931 році. Як зазначає Френсіс Джон Рут: «після концерту у Вісбадені Штрекер познайомив Стравінського зі скрипалем С. Душкіним, і незабаром було задумано скрипковий концерт на замовлення американського мецената Блера Ферчайлда» [6; 38]. Створення цього твору відбувалося в контексті неокласичного періоду творчості композитора. За визначенням М. Шломовица: «У музиці неокласицизм належить до музичного напрямку, створеного переважно у період із 1920-х по 1940-ві роки; композитор, найбільш тісно пов'язаний із цим напрямом – Ігор Стравінський» [7; 34]. Дослідник підкреслює, що: «Ця музика називається

неокласичною, оскільки вона підтвердила естетичну установку класицизму на протидію романтичним та модерністським установкам XIX – початку XX століть» [7; 35]. Композитор спочатку мав сумніви щодо написання скрипкового концерту. За його власними словами: «Спочатку я вагався, оскільки я не скрипаль і побоювався, що моїх скромних знань цього інструмента буде недостатньо» [8; 260]. Проте Віллі Штреккер розвіяв сумніви композитора: «запевнивши, що Душкін повністю надасть себе в розпорядження [композитора], щоб надати будь-які необхідні технічні деталі» [8; 261]. Важливу роль у процесі створення концерту відіграв і композитор Пауль Хіндеміт. І. Стравінський згадував: «перш ніж розпочати роботу, [я] проконсультувався з Хіндемітом, який був бездоганним скрипаєм» [8; 264]. Хіндеміт не тільки розвіяв сумніви композитора, але й висловив думку, що відсутність виконавського досвіду: «дозволить уникнути рутинної техніки та породить ідеї, які б не підказувалися звичними рухами пальців» [8; 265]. Характер співпраці між композитором і скрипаєм детально описує Ерік Уолтер Уайт, зазначаючи, що завдання Душкіна полягало в тому, щоб: «радити Стравінському, як найкраще адаптувати його ідеї до вимог скрипки як концертного інструменту» [10; 80]. Таким чином, заручившись підтримкою видатних митців, після повернення до Німеччини, композитор: «почав складати першу частину нового Скрипкового концерту» [10; 79]. Важливим аспектом аналізу є розуміння місця Концерту для скрипки в контексті неокласичного напрямку. Як підкреслює Чжаофен Тянь: «На початку XX століття, з розвитком сучасної музики, класичний стиль відродився у творах неокласичних композиторів. Композитори переосмислили класичну музичну форму та естетичні принципи та інтегрували їх у сучасну музичну мову» [9; 370]. І. Стравінський, разом із М. Равелем: «створює неокласичну музику з характерними рисами часу, повертаючись до суворої структури та форми класичної музики та поєднуючи сучасну гармонію та обробку ритму» [9; 371]. Створення концерту мало значний вплив на подальшу творчість І. Стравінського. Сам композитор зазначав: «Мій концерт не тільки не вичерпав мого інтересу до скрипки, але, навпаки, спонукав мене написати ще один важливий твір для цього інструменту» [8; 266]. Він також відзначав, що: «Глибше знання скрипки і тісне співробітництво з таким майстром, як Душкін, відкрили мені можливості, які я жадав досліджувати» [8; 267]. Період 1930-х років взагалі характеризувався особливою активністю в жанрі скрипкового концерту. П. Лакі зауважує: «1930-ті роки стали надзвичайно багатими на створення скрипкових концертів. Вивчення цієї групи творів надає унікальний і рідко розглядааний ракурс для вивчення музичної історії» [5; 139]. Дослідник також підкреслює роль нового типу виконавців: «Багато концертів були написані для нового типу солістів, переважно з молодого покоління, які твердо присвятили себе новій музиці – те, чого деякі скрипалі-суперзірки не бажали робити» [5; 140]. Особливого значення набуває вивчення взаємовідносин між композитором і виконавцем у контексті створення скрипкових концертів 1930-х років: «Скрипалі, які замовляли та виконували концерти, вплинули на композиції більшою мірою, ніж часто усвідомлюється; тому, щоб зрозуміти твори, ми повинні також враховувати мистецькі особистості відповідних виконавців» [5; 139].

Структурно твір складається з чотирьох частин, які композитор нетрадиційно назвав «Токата», «Арія І», «Арія ІІ» та «Каприччіо», і які, за словами І. Стравінського: «можуть натякати на [твори] Й. Баха» [4; 318]. Френсіс Джон Рут підкреслює, що: «Зразком, як і раніше, був Бах, особливо Бах Концерту для двох скрипок, а не усталених класичних концертів» [6; 109]. Також, однією з особливостей композиторського рішення І. Стравінського стала відмова від традиційної каденції скрипаля-соліста. Як зауважує Рут: «Він [Стравінський] розглядав скрипку як сольний інструмент у складі ансамблю і через це відмовився від каденції» [6; 39]. Творчий підхід І. Стравінського влучно описується на сторінках книги Чарльза Джозефа: «Композитори, які не грають на скрипці, зазвичай більш безжалісні у висуванні технічних вимог. Стравінський був серед нового покоління композиторів XX століття, чий підхід до скрипки наголошував на русі, а не на емоціях» [4; 318].

Перша частина концерту розпочинається вступними акордами-закликами, які у виконанні Д. Ойстраха вражають силою звуку – співзвуччя розкриваються максимально соковито та яскраво. Різке суміщення гармоній задає енергійний настрій театральної вистави. Лірична вставка (цифра 10) у Д. Ойстраха звучить гучніше та напруженіше (порівняно з інтерпретацією А.-С. Муттер), логічно переходячи в «сухі» восьмі ноти головної теми.



Побічна тема (цифра 12) з наспівними мотивами, що нагадують слов'янське народне

багатоголосся, розкривається у грі Д. Ойстраха більш природно, що може бути пов'язано з етнокультурним контекстом виконавця.



У наступному фрагменті (цифри 22–24) спостерігається інструментально-тембральний контраст. Виконавська концепція Д. Ойстраха демонструє домінуючу позицію соліста з характерною комунікативною активністю, тоді як трактування А.-С. Муттер тяжіє до ліричної сфери з переважанням камерної динаміки.



Кульмінаційний епізод першої частини (цифра 36) характеризується використанням подвійних нот. Виконавська трактовка Д. Ойстраха визначається емоційною насиченістю, внутрішнім драматизмом та диференційованим артикуляційним підходом.



Друга частина розпочинається тотожним до першої частини гармонічним комплексом, що функціонує як структурно-композиційний маркер. Як зазначає Чарльз Джозеф: «Його початкове позначення є важливим, оскільки воно чітко вказує на структуру частини А-В-А» [4; 336]. Дослідник також вказує на барокове походження назви частини та її тричастинну форму, типову для повільних частин бахівських творів. Композиторське трактування основної теми цієї частини характеризується мелодичною пластичністю та інтонаційною гнучкістю. Попри обмеженість динамічного діапазону (від *mf* до *ppp*), виконавська інтерпретація Д. Ойстраха демонструє високий рівень драматургічної напруженості. Звучова палітра відзначається теплим тембром та емоційною проникливістю. Концепція виконання А.-С. Муттер характеризується прискореним метроритмічним параметром, що зумовлює редукцію артикуляційної деталізації. Її трактування демонструє типову для німецької виконавської школи технічну досконалість та інтонаційну чистоту.

Третя частина становить лірико-драматургічний центр концерту. Емоційно насичена кантилена солюючого інструмента виявляє стилістичні алюзії до бахівських сонат та партит для скрипки соло. Виконавська інтерпретація Д. Ойстраха демонструє тут максимальну художньо-виразову повноту завдяки багатству тембрально-динамічних градацій та природній агогії, а гра А.-С. Муттер відзначається вишуканою рафінованістю, делікатною тембральністю та елегантною стриманістю емоційного вислову, демонструючи високу чутливість до мікродинамічних нюансів.

Фінальна частина «Каприччіо», репрезентує повернення до театральньо-ігрової концепції. Чарльз Джозеф характеризує її як виняткову: «Четверта частина Концерту не тільки захоплива своєю послідовністю весело-мелодійних ідей, але й, безумовно, найзахопливіша у своєму ритмічному русі *tour de force*» [4; 347]. Дослідник також зауважує технічну складність частини, зазначаючи, що: «Соліст повинен грати майже безперервно» [4; 348]. Після традиційного акордового комплексу експонується енергійний фольклорно-танцювальний тематизм з інтеграцією джазових елементів. Виконавська інтерпретація Д.

Ойстраха ефективно розкриває домінуючий настрій частини через гостроту штрихової техніки та енергійність. На відміну від неї, А.-С. Муттер демонструє більш делікатну артикуляцію; її трактування танцювального тематизму вирізняється тембральною прозорістю та фактурною легкістю, транслуючи альтернативну емоційно-образну сферу – інтелектуально-стриману, рафіновану. Епізод «*Risoluto e energico*» (цифра 99) привносить серйозно-драматичний характер. Виконавська манера Д. Ойстраха відзначається рішучістю атаки звуку, тоді як А.-С. Муттер демонструє структурну концентрацію та динамічну повноту.



Специфічний епізод (цифри 116–119) передбачає участь концертмейстера оркестру як другого соліста, що створює ефект діалогічної взаємодії. Це рішення композитора відображає його орієнтацію на бахівську традицію, зокрема на «Концерт Баха для двох скрипок», що підтверджує сам І. Стравінський: «Мені дуже подобається Концерт Баха для двох скрипок, як це може показати дует соліста зі скрипкою оркестру в останній частині мого власного Концерту» [4; 318].



Кода частини (цифра 119) із прискоренням темпу та використанням трелей формує віртуозно-блискучий характер, завершуючись апофеозним фіналом.



Висновки. Компаративний аналіз виконавських інтерпретацій Концерту для скрипки І. Стравінського виявляє фундаментальні відмінності в естетичних підходах Д. Ойстраха та А.-С. Муттер. Інтерпретація Д. Ойстраха характеризується експресивною насиченістю, потужністю звучання, природним розкриттям фольклорних елементів та максимальною емоційною амплітудою. Виконання А.-С. Муттер відзначається технічною досконалістю, рафінованістю, камерністю та інтелектуальною стриманістю. Ці відмінності відображають не лише індивідуальні виконавські стилі, але й еволюцію підходів до інтерпретації неокласичної спадщини І. Стравінського. Якщо Д. Ойстрах акцентує театральні-гротескні та драматичні аспекти партитури, то А.-С. Муттер тяжіє до підкреслення структурної ясності та стилістичної чистоти. Результати дослідження підтверджують тезу про вплив виконавців на розкриття змісту музичних творів та демонструють, що Концерт І. Стравінського залишається відкритим для різноманітних інтерпретаційних прочитань, кожне з яких розкриває нові грані цього багатовимірного твору. Водночас, дослідження підтверджує положення про важливість вивчення взаємовідносин між композитором і виконавцем.

Список використаної літератури

- Бібен Є. М. Вплив німецької скрипкової школи на європейську музичну освіту. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття* : зб. матеріалів VII Міжнар. наук.-практ. конф., м. Мукачеве, 24–25 квіт., 2024 р. Мукачеве : МДУ, 2024. С. 57–59.
- Dushniy A., Boichuk A., Kundys R., Oleksiv Y., Stakhniv R. Performing musicology: retrospective, methodological principles, looking to the future. *Revista Amazonia Investiga*. 2022. Vol. 11. № 53. P. 82–91. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2022.53.05.8>
- Марків Т. Особливості скрипкового виконавства у джазовій музиці : кваліфікаційна робота ОС «Бакалавр». Львів : Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка, 2023. 45 с.
- Joseph Ch. M. Stravinsky & Balanchine: a journey of invention. New Haven : Yale University Press, 2002. 440 p.

5. Laki P. The Decade of the Violin Concerto: New Music and the Performer in the 1930 s. *Studia Musicologica: An International Journal of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences*. 2021. Vol. 62. № 1–2. P. 139–147.
6. Routh F. Stravinsky. London : J. M. Dent & Sons, 1975. 228 p.
7. Shlomowitz M. Now is not the time for neo-classicism: the case for neo-classicism. *Tempo*. 2025. Vol. 79. № 313. P. 33–42.
8. Stravinsky I. *Stravinsky : an autobiography*. New York : Simon and Schuster, 1936. 326 p.
9. Tian Zhaofeng. On the Significance of Classical Instrumental Performance Style in Contemporary Times. *International Journal of Education and Humanities*. 2024. Vol. 16. № 2. P. 370–372. DOI: 10.54097/spf1ea96.
10. White E. W. *Stravinsky : the composer and his works*. Berkeley : University of California Press, 1966. 644 p.

Електронні ресурси

11. Stravinsky I. Violin Concerto in D. Mainz : Schott Music, 1931. IMSLP. URL: [https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto,K053\(Stravinsky,_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto,K053(Stravinsky,_Igor)) (дата звернення: 01.08.2025).
12. Oistrakh David Stravinsky – Violin concerto. YouTube. URL: [youtube.com/watch?v=2zz45nPf5R0](https://www.youtube.com/watch?v=2zz45nPf5R0)
13. Anne-Sophie Mutter Stravinsky – Violin concerto. YouTube. URL: [youtube.com/watch?v=KEDDr3KxlUM](https://www.youtube.com/watch?v=KEDDr3KxlUM)

References

1. Biben, Ye. M. The influence of the German violin school on European music education. *Art education in the European sociocultural space of the 21st century: Proceedings of the VII International Scientific and Practical Conference* (P. 57-59). Mukachevo : MDU, 2024 [in Ukrainian].
2. Dushniy A., Boichuk A., Kundys R., Oleksiv Y., & Stakhniv R. Performing musicology: retrospective, methodological principles, looking to the future. *Revista Amazonia Investiga*, 2022. 11 (53). P. 82-91. doi.org/10.34069/AI/2022.53.05.8.
3. Markiv T. Features of violin performance in jazz music. Bachelor's thesis. Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko, 2023 [in Ukrainian].
4. Joseph Ch.M. *Stravinsky & Balanchine: a journey of invention*. New Haven : Yale University Press, 2002.
5. Laki P. The decade of the violin concerto: New music and the performer in the 1930s. *Studia Musicologica: An International Journal of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences*, 2021. 62 (1-2). P. 139-147.
6. Routh F. *Stravinsky*. London : J. M. Dent & Sons, 1975.
7. Shlomowitz M. Now is not the time for neo-classicism: the case for neo-classicism. *Tempo*, 2025. 79 (313). P. 33-42.
8. Stravinsky I. *Stravinsky: an autobiography*. New York : Simon and Schuster, 1936.
9. Tian Z. On the significance of classical instrumental performance style in contemporary times. *International Journal of Education and Humanities*, 2024. 16 (2), 370-372. DOI:10.54097/spf1ea96.
10. White, E.W. (1966). *Stravinsky: the composer and his works*. Berkeley: University of California Press.
11. Stravinsky I. (1931). Violin Concerto in D [Musical score]. Mainz: Schott Music. Retrieved from [https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto,K053\(Stravinsky,_Igor\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto,K053(Stravinsky,_Igor)) (accessed August 1, 2025).
12. Oistrakh D. (Performer). Stravinsky – Violin concerto [Video]. YouTube. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=2zz45nPf5R0> (accessed August 1, 2025).
13. Mutter A.-S. (Performer). Stravinsky – Violin concerto [Video]. YouTube. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=KEDDr3KxlUM> (accessed August 1, 2025).

UDC 786.2:78.087.6

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE INTERPRETATION OF I. STRAVINSKY'S VIOLIN CONCERTO : PERFORMANCE MODELS OF D. OISTRAKH AND A.-S. MUTTER

Daria Shevchenko – Doctor of Arts, Senior Lecturer of the Department of Orchestral String Instruments and Opera-Symphony Conducting, Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova

The article examines the interpretive specificity of I. Stravinsky's Violin Concerto in D (1931) as performed by representatives of different performance schools – David Oistrakh and Anne-Sophie Mutter. The historical prerequisites for the work's creation, its structural-compositional features, and neoclassical stylistics are analyzed. The comparative analysis of performance versions reveals fundamental differences in the treatment of the concerto's dramaturgy, articulatory approaches, timbral-dynamic solutions, and overall aesthetic conception. It is established that D. Oistrakh's interpretation is characterized by expressive intensity, powerful sonority, and natural revelation of folkloric elements, while A.-S. Mutter's performance is distinguished by refinement, technical perfection, and chamber-like intimacy. The research results reveal the evolution of performance approaches to I. Stravinsky's neoclassical legacy throughout the 20 th–21 st centuries.

Key words: violin concerto, neoclassicism, performance conception, interpretive model, comparative analysis, artistic-aesthetic paradigm

Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 24.09.2025

УДК 78.25;78.2i;78.071.1

**СЮЇТНІСТЬ ЯК ПРОЯВ МОДЕРНІСТИЧНОГО МИСЛЕННЯ
У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX ст.**

Жунхан ЖІА – здобувачка освітньо-наукового ступеня,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів
<https://orcid.org/0009-0006-5536-5367>
<https://doi.org/289568182@qq.com>

Розглянуто сюїтність як принцип композиції і прояв модерністичного мислення у фортепіанній музиці європейських композиторів першої половини XX ст. Зазначено зростання інтересу композиторів до жанру сюїти, що пов'язано з візіонеризмом, з характерною для останнього міфологічністю мислення і зверненням до минулих епох, зокрема бароко. Під цим кутом зору аналізуються фортепіанні сюїти К. Дебюссі, М. Равеля, Ф. Пуленка, П. Гіндемита, А. Шенберга та В. Барвінського. Констатовано, що сюїтність відповідає характеру і духу епохи модернізму, оскільки для візіонеризму є притаманною «фрагментаризація рефлексій». Тому сюїтність з її багатоцентровою драматургією слугує наочним прикладом відображення багатоманітності та єдності світу.

Ключові слова: сюїтність, модернізм, фортепіанна музика, бароко, неокласицизм.

Постановка проблеми. Фортепіанна сюїта є одним із найбільш затребуваних жанрів у європейській музиці XX ст., а зростання інтересу до неї можна зауважити вже на початку 1900-х рр. із боку багатьох тогочасних європейських та українських композиторів. Тяжіння до сюїтності з її «плинністю форм і смислів» пов'язане в європейській музиці з візіонеризмом, для якого є характерною міфологічність мислення і звернення до минулих епох, зокрема бароко. Не випадково дослідники, порівнюючи сюїтне музичне мислення з міфологічним, констатують наближеність структурної моделі сюїти до міфологічного розуміння простору, який є сукупністю «окремих об'єктів, що носять власні імена» [2; 7]. Оскільки для візіонеризму є притаманною «фрагментаризація рефлексій», тому сюїтність якнайкраще відповідає характеру і духу епохи модернізму. У сучасному науковому дискурсі модернізм з його досвідом синтезу часто трактується «як прообраз планетарної культури» [3; 47]. У цьому сенсі сюїтність з її багатоцентровою драматургією слугує наочним прикладом відображення багатоманітності та єдності світу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У ХХІ ст. можна відзначити посилення інтересу до проблем сюїтності в українському та китайському музикознавстві, прикладом чого є поява нових дисертаційних робіт, присвячених жанру сюїти і сюїтності як принципу композиції. У цьому контексті потрібно виділити дослідження І. Тукової, яка розглядає функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини XX ст. Авторка зазначила, що барокові жанри і форми виявилися «благодатним полем для різноманітних експериментів», позаяк, вони відповідали антиромантичним настроям початку XX ст. [5; 10]. Жанрово-стильовій динаміці української камерно-інструментальної сюїти XX ст. присвячена дисертаційна робота П. Довганя [1]. У контексті музикознавчого дискурсу досліджує українську фортепіанну сюїту М. Ілечко [2]. У своїй дисертації вона ставить питання необхідності чіткого визначення поняття сюїтного мислення в його онтологічному вимірі. Проблеми синтезу традицій і новаторства у європейській фортепіанній сюїті початку XX ст. порушуються у роботі Чи-І Чен «Синтез традиції та інновацій: дослідження “Тробниці Куперена” М. Равеля» [7]. Однією з нещодавно оприлюднених праць, дотичних до теми пропонованої статті, є написана українською мовою дисертація Цао Шиюй «Фортепіанні сюїти китайських композиторів в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру». Автор в історико-музикознавчому контексті простежує звернення китайських композиторів до жанру сюїти, аналізуючи її «крізь призму національних музичних традицій в синергії із стилістикою сучасної європейської музики» [6; 2].

Мета дослідження полягає у простеженні рис сюїтності, як прояву модерністичного мислення, у фортепіанних циклах європейських композиторів першої половини XX ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Інтерес європейських композиторів до жанру барокової сюїти можна спостерегти вже у другій половині XIX ст., прикладом чого є високохудожні фортепіанні цикли М. Лисенка («Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень»), Е. Гріга (сюїта «З часів Гольберга»).

Як основоположники національних композиторських шкіл і представники романтизму, М. Лисенко й Е. Гріг у згаданих вище творах вдало збагатили барокову форму сюїти виразними українськими й норвезькими національними рисами. Однак спалах зацікавлень композиторів бароковою клавірною сюїтою припадає саме на першу третину XX ст. Остання неодноразово ставала об'єктом уваги К. Дебюссі

(«Бергамаська сюїта», «Сюїта для фортепіано»), Е. Шоссона («Деякі танці»), М. Равеля («Гробниця Куперена»), Ф. Пуленка («Французька сюїта за Клодом Жервезом»), П. Гіндеміта («Сюїта 1922»), А. Шенберга (Сюїта оп. 25), В. Барвінського («Українська сюїта») та багатьох інших композиторів.

Якщо не враховувати час написання К. Дебюссі «Бергамаської сюїти» (1890, остаточна редакція 1905 р.) та «Сюїти для фортепіано» (1901 р.), а також уже згаданої сюїти Е. Шоссона (1896 р.), решта перелічених творів з'явилась у період 1915-1935 рр., що співпадає з хронологічними межами неокласицизму, напряду, який отримав розвиток у часовому проміжку між двома світовими війнами. Його характерною ознакою стало поєднання ранньокласичної, докласичної, зокрема, барокової стилістики з виражальними засобами музики ХХ ст. Якщо під цим кутом зору розглядати «Бергамаську сюїту» К. Дебюссі, то можна зауважити, що вона традиційно складається з чотирьох частин (Прелюдія – Менует – Місячне світло – Пасп'є), а сама назва твору взята з поезії Поля Верлена. Автор використовує у циклі старовинні танці *менуєт* і *пасп'є*, а також *прелюдію*, якою традиційно починається більшість барокових сюїт. Натомість третій номер сюїти під назвою «Місячне світло» належить до яскравих імпресіоністичних пейзажних замальовок. Не випадково дослідники стверджують, що танець і пейзаж є двома концептуальними аспектами творчості композитора. Однак можна зауважити, що автор не дотримується у чотирьох частинах циклу тональної єдності, позаяк основна тональність Прелюдії *F-dur*, Менуету *a-moll*, «Місячного світла» *Des-dur* і *Пасп'є* *fis-moll*. Якщо сам принцип викладу в Прелюдії є близьким до барокового з притаманною для неї імпровізаційністю, наявністю діатонічних секвенцій, то на цьому її зв'язок з бароковою сюїтою вичерпується. Музична мова цієї частини є цілком імпресіоністичною з точки зору гармонії. Наступну частину лише умовно можна назвати менуетом, оскільки тут повністю відсутня стилізація під старовинний менует, що відображається у самій фактурі п'єси з її гітарною манерою викладу та відчутним іспанським колоритом. Третя п'єса під назвою «Місячне світло» – нічна музика ХХ ст. із динамікою *piano/pianissimo*. Останній номер – Пасп'є (в пер. із фр. – короткий крок) досить віддалено нагадує однойменний старовинний танець, оскільки для останнього характерний тридольний розмір, натомість Дебюссі подає його у розмірі 4/4. Єдине, що викликає алузії до стилістики бароко, це виклад лівої руки у вигляді ламаних розкладених акордів рівномірними восьмими тривалостями, швидкий темп, що відповідає характеру танцю, та імітація дрібного кроку у правій руці. У кінцевому результаті можна констатувати, що «Бергамаська сюїта» створена на шість років пізніше згаданої вище сюїти Е. Гріга, лише зовні наслідує деякі риси старовинного сюїтного жанру, враховуючи досить умовну її стилізацію під бароковий цикл. За своїм музичним мовленням це яскравий приклад імпресіоністичного мислення у французькій музиці кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Риси неокласицизму більш відчутні у наступній сюїті К. Дебюссі для фортепіано, написаній у 1901 році. Цикл складається з трьох п'єс, викладених у послідовності Прелюдія – Сарабанда – Токата. Перша п'єса є стилізацією під барокове прелюдіювання з органом регістровкою і виразними ознаками імпровізаційності у коді, що викликає алузії до органних і клавірних прелюдій Й.С. Баха. Вона є досить швидкою (*Assez anime et tresritme*) та енергійною за характером, чому сприяє постійний рух шістнадцятими тривалостями, а тому контрастує з повільною акордовою Сарабандою (*Lento*). Цей контраст відчувається і на стилістичному рівні, оскільки тут важливим є колористичний аспект, посилений ланцюгами септакордів, які відтіняють виклад основної теми. Заклучна швидка Токата ніби слугує черговим нагадуванням про старовинну сюїту, утворюючи, таким чином арку з Прелюдією. Як і в попередньому циклі, композитор не дотримується тут принципу тональної єдності.

Дещо інакше підходить до трактування сюїти Моріс Равель у своєму циклі «Гробниця Куперена» (1914-1917 рр.). Композитор поєднує в одному творі два барокові жанри: томбо і сюїту, на що, зокрема, вказує слово «гробниця» у його назві (фр. *tombeau* – гробниця, могила). Адже томбо є зразком музичної інструментальної епітафії у характерному для цього жанру повільному темпі. Йдеться про низку п'єс, присвячених покійному другу, вчителю або видатній особистості. Равелівське томбо є присвятою його чотирьом друзям, які загинули на полях Першої світової війни. Ба більше, назва «Гробниця Куперена» є також не випадковою, оскільки сам вибір п'єс викликає алузії до клавесинних томбо і сюїт видатного французького композитора епохи бароко.

Хоча томбо належить до творів, які є трагічними за своїм характером, але композитори завжди вводили у цей цикл танці, насамперед алеманду й павану. М. Равель цієї традиції не дотримується, на що вказує вибір ним п'єс для сюїти. Їх усього шість, з яких танців лише три: форлана, ригодон і менует. Решту частин циклу складають прелюдія, fuga і токата. Відомо, що Равель із великим пієтетом ставився до творчості Ф. Куперена, яку упродовж життя досліджував. Як зазначила у своїй роботі Чи-І Чен, музика «Гробниці Куперена» не є сповненою смутком, позаяк, прозорість та ясність її звучання, «чіткість форми та структури, чуттєвість у звучності та жвавий танцювальний характер здаються протилежними тому, чого можна очікувати від томбо. М. Равель висловлює своє особисте горе та смуток не через музичні образи та

настрій <...> а радше через приналежність твору до специфічного музичного жанру томбо. Тому використання ним тут слова «гробниця» не обов'язково вказує на характер музики; це лише вказує на жанр композиції [7; 5]. Щодо уведення у сюїту прелюдії та фуги, то Равель, на думку дослідників, імовірно, наслідує традицію клавірних сюїт Генделя. Прелюдія, якою починається сюїта, являє собою стилізацію під барокове прелюдювання. У цій п'єсі звертає на себе увагу характерний рух шістнадцятими та восьмими тривалостями, що було притаманним для доби Куперена. Слідом за фугою йдуть три танці, розміщені за принципом контрасту. Першим із них є Форлана, що також викликає алузії до форлани Куперена з його Четвертого королівського концерту. Як зазначив М. Равель, ця п'єса «найбільше нагадує минуле своїми пастельними тонами та архаїчними каденціями» [7; 6]. Однак, цього не можна сказати про мелодику і гармонію Форлани, яка є сучасною, оскільки вже у перших тактах твору переважають інтонаційні ходи на збільшені кварта та септими у правій руці, гармонізовані збільшеними септакордами та нонакордами. Треба зазначити, що ця тенденція зберігається до кінця п'єси як з точки зору гармонії, так і ладових співвідношень, з модуляціями і каденціями у віддалено споріднені тональності.

Наступний танець, Ригодон, за своїм характером *assez vif* (досить жваво) контрастує з попередньою Форланою, яка у Равеля звучить трохи повільніше, ніж було прийнято її виконувати у добу бароко. Незважаючи на перевагу у цій частині діатоніки, наявність ланцюгів з акордів багатотерцевої будови надає звучанню гармонічної терпкості та виразної нестійкості. Натомість із бароковою сюїтою цей танець зближує сам тип фактури, з альбертієвими басами у лівій руці, рівномірними рухом восьмими і шістнадцятими тривалостями, розкладеними арпеджованими тризвуками тощо.

Менует, як останній третій танець циклу, з точки зору його загальної драматургії, слугує своєрідною алузією до епохи галантного стилю загалом і постаті Ф. Куперена зокрема. Це найбільш «неокласична» частина сюїти, на відміну від попередніх танців, є написана як п'єса у старовинному стилі. На думку Чи-І Чен, усі менуети М. Равеля відзначаються ніжністю й лагідністю, внаслідок чого здаються більш особистісними. Це відчутно у згаданому менуеті з його нешвидким темпом і ліризмом, що надає останньому рис пісні чи колискової. Адже, як стверджує дослідниця, за винятком двох тактів з динамікою *ff* (тт. 57-58) та одного такту *f* (т. 111) весь менует переважно залишається в динаміці нижче *mf*. Треба зазначити, що «відчуття спокою в музиці створюється завдяки плавності мелодійних контурів, що складаються переважно з поступеневого руху з дуже малою кількістю великих стрибків» [30; 6]. Порівняння з пісню є тут не випадкове, бо у французькій традиції барокової та класичної доби танець був безпосередньо пов'язаний зі словом, а *belle danse* (чудовий) танець епохи Людовіка XIV не лише сприймався як «німа поезія», але й перебував під її безпосереднім впливом. Завершується «Гробниця Куперена», подібно до згаданого вище циклу К. Дебюссі, блискучою і віртуозною Токатою, яка є кульмінацією сюїти. Композитор досягає цього засобами безперервного руху з ритмічними перебоями і динамікою поступового наростання до найвищої точки напруги в кінці твору.

Прикладом циклу з характерними рисами неокласичної стилізації і одночасно відсутністю ознак імпресіоністичного мислення є невелика за обсягом «Французька сюїта» (за Клодом Жервезом) Франсіса Пуленка, створена ним у 1935 році спочатку як музика до драми Е. Бурде «Королева Марго». Відсилання у назві твору до французького композитора доби Ренесансу К. Жервеза – автора популярної танцювальної музики XVI ст., слугує підтвердженням думки про наявність у цьому творі ознак стилізації. Сюїта складається з семи частин: Бургонський бранль, Павана, Маленький військовий марш, Комплент, Шампанський бранль, Сициліана, Карильйон. У переважній більшості це є танці, два з яких (йдеться про бранлі) можливо взяті з танцювальної збірки К. Жервеза. Винятком є четверта частина під назвою «Комплент» (*Complaint*), тобто, пісня сумного характеру, що перекладається як жаль чи скарга. Сюїта є нескладною з виконавської точки зору, побудованою за принципом контрастного співставлення танців без дотримання їх тональної єдності. У циклі переважає діатоніка з елементами модальності, як алузія до музичної мови епохи Ренесансу, оскільки деякі з танців, зокрема бранль, історично датуються переважно XV-XVI ст. Прагнення до простоти, що знайшло своє логічне відображення у «Французькій сюїті», суголосне поглядам композиторів французької «Шістки», до якої належав Ф. Пуленк, оскільки вони виступали проти естетики імпресіонізму і закликали до відновлення французьких рис у музиці. Тому не випадково, що свою сюїту Пуленк називає французькою.

Натомість сюїта «1922» Пауля Гіндеміта є зразком експресіоністичного мислення у німецькій музиці першої третини XX ст. Композитор за основу бере модель старовинної сюїти, однак, на відміну від розглянутих вище неокласичних французьких циклів, це складна і дуже драматична музика, що передає трагічну повоєнну атмосферу Європи початку 1920-х років. Тому вибір Гіндемітом форми сюїти з її контрастністю і калейдоскопічністю є не випадковим. Цикл складається з п'яти частин: «Марш», «Шиммі», «Ноктюрн», «Бостон», «Регтайм», три з яких – це танцювальна музика, пік популярності якої в Європі припадає на 1920-ті роки. Але танці в сюїті «1922», за винятком вальс-бостону, поступово втрачають природне танцювальне начало, набуваючи зловісного, а в кульмінації навіть екстатичного характеру, прикладом чого є вже друга п'єса циклу «Шиммі».

Сюїта «1922» починається з Маршу, у ритміці якого є відчутним відгомін тієї великої катастрофи, якою для людства стала Перша світова війна. Тому можна частково не погодитися з думкою дослідників, які розглядають цикл із позиції урбанізму, і в п'яти частинах твору вбачають, насамперед, картини нічного міського пейзажу. Хоча марш має ремарку (до циркового номеру), але його гостродисонантне звучання, наявність різких тривожних фанфарних сигналів, імітація барабанного дробу, – все це викликає алузії саме до військової музики. Наступний номер, «Шиммі», як різновид фокстроту – це швидкий танець із складним пунктирним ритмом, численними трелями і тремоло, елементами джазової імпровізації. Поступове нагнітання динаміки, що супроводжується ущільненням акордової фактури, веде до надзвичайно експресивної екстатичної кульмінації з подальшим різким емоційним обвалом і свідчить про виразно експресіоністичний характер твору. Це стосується і музичної мови твору, що балансує на межі атональності. Наступні частини, «Ноктюрн» і «Бостон», є, на перший погляд, ліричним центром циклу. Але після швидких перших двох п'єс «застиглість» і похмурість «Ноктюрну» справляє враження зупинки часу, болісних трагічних роздумів над екзистенцією власного життя. У «Бостоні» ця антиромантичність дещо пом'якшується інтонаціями «сумного» вальсу з його темповою перемінністю, що асоціюється зі змінами настрою чи фрагментами спогадів, наявністю драматичних знаків, серед яких вже з першого такту чітко прослуховуються тривожні відлуння дзвонів як нагадування про щось глибоко трагічне. Драматичне начало в «Бостоні» посилюється з появою імперативного, за своїм характером, речитативу, що викладається з динамікою *ff* й акцентами майже на кожній долі такту. Він супроводжується тихими акордовими ударами, що імітують звучання дзвонів. Остання частина, «Ретайм», є дуже контрастною стосовно двох попередніх. Характерний ретаймовий ритм у безупинному русі з динамікою *ff* і *fz*, трактуванням фортепіано як ударного інструмента, створює враження потоку механістичної та навіть агресивної енергії. Це цілком відповідає естетичним принципам експресіонізму з його реакцією на дегуманізацію суспільства і знеособлення у ньому людини.

До експресіоністичних, із точки зору музичної мови, зразків сюїтної музики першої третини ХХ ст. можна зарахувати *Сюїту для фортепіано* Арнольда Шенберга, завершену ним у 1923 році. Це один із перших творів композитора, створених у додекафонній техніці письма. А. Шенберг звертається до форми барокової сюїти, прикладом чого є будова циклу, який складається з шести частин: Прелюдія, Гавот, Мюзет, Інтермеццо, Менует, Жига. Але на це вказує не лише вибір танців, позаяк автор вже у самій серії зашифровує монограму ВАСН (останні чотири ноти серії E–F–G–Des–Ges–Es–As–D–B–C–A–B читаються як монограма Баха навпаки–НСАВ). Потрібно зазначити, що алузії до старовинної сюїти відчувуються у фактурі Прелюдії, ритмоформулах усіх використаних у циклі танців, темповому контрасті між частинами, тощо. Сюїти П. Гіндеміта і А. Шенберга, незважаючи на приблизно один час їх написання, різняться за своїм характером, оскільки у А. Шенберга, за винятком фінальної експресивної Жиги, переважає більш вишукана і граціозна образність.

У 1915 році створена «Українська сюїта» Василя Барвінського, що належить до найбільш вартісних, із художньої точки зору, фортепіанних творів в українській музиці ХХ ст. У всіх 4 частинах циклу композитор спирається на теми фольклорного походження, що зазначено вже у самій назві твору. Водночас найдоцільнішим для втілення національного начала, як це розумів В. Барвінський, є використання у циклі принципу сюїтності із співставленням контрастних танцювальних і лірично-споглядальних п'єс. При цьому автор звертається до форми старовинної сюїти, таким чином, віддаючи данину пошани М. Лисенку, який першим в українській музиці ХІХ ст. використав її для свого фортепіанного циклу, побудованого на темах народних пісень.

В «Українській сюїті» В. Барвінського є відчутними прояви неокласичного мислення, хоча композитор не дотримується традиційної схеми барокової сюїти. Прикладом цього є «Прелюдія», з якої розпочинається твір. Побудована на темі української пісні «Та нема гірш нікому», вона, водночас, викликає виразні алузії до бахівських клавірних і органних прелюдій. Цьому сприяє імпровізаційний виклад музичного матеріалу з елементами органної регістровки, використання поліфонічних принципів розвитку. У другій п'єсі циклу під назвою «Скерцо» переважає танцювальна образність. В основу покладено мотив жартівливої народної пісні «Ой ішов я вулицею раз-враз». Третя частина сюїти – «Пісня» («Ой не світи місяченьку») є ліричним центром сюїти, що також викликає алузії до барокових сюїтних арій і одночасно контрастує з попередньою танцювальною і заключною маршовою частиною. Остання побудована як «варіації з прологом та епілогом» (за визначенням композитора) на темах двох похідних козацьких пісень: «Ой у полі жито» і «Засвистали козаченьки» [4; 23]. У цю частину В. Барвінський вводить також фугу, що підкреслює зв'язок циклу з бароковою сюїтою. Звернення в «Українській сюїті» до прелюдії і фуґи – це, як уже було зазначено, традиція, що бере свій початок у клавірних сюїтах Генделя. Знаменно, що В. Барвінський і М. Равель майже одночасно, коли йдеться про час написання сюїт, продовжують її у своїх фортепіанних циклах.

Висновки. Інтерес композиторів першої половини ХХ ст. до жанру сюїти пов'язаний з тими рисами,

які були їй притаманні від самого початку. А це – символічність танців, розміщених досить часто у довільній послідовності; контраст, як визначальний принцип композиції твору; єдність у множинності; наявність драматичного начала; діалогізм. До цього слід додати, що сюїтність, з властивою їй мозаїчністю, здатна передавати в музиці нестійкий, мінливий і хаотичний характер сучасної епохи, сповненої різких контрастів. Прикладом цього є фортепіанні сюїти зазначених вище композиторів, створені ними у першій третині ХХ ст. в імпресіоністичній, експресіоністичній та неофольклорній манері письма. Усі ці твори об'єднує один спільний чинник: використання ними моделі інструментальної сюїти, наближеної до барокової як взірцевої. Остання, як відомо, відзначалась різноманітністю і відсутністю чітких схем, що, крім усього іншого, приваблювало композиторів доби модернізму.

Список використаної літератури

1. Довгань П. Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сюїти ХХ століття : автореф. дис..... канд. миств.: 17.00.03 / ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Львів, 2010. 19 с.
2. Ілечко М. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід: автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 19 с.
3. Новакович М. Канон українського музичного модернізму (На прикладі творчості Бориса Лятошинського). Луцьк : ПВД «Твердиня», 2012. 168 с.
4. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Муз. Україна, 1990. 88 с.
5. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.03. Київ, 2003. 19 с.
6. Цао Шиюй. Фортепіанні сюїти китайських композиторів в історикостильовій парадигмі розвитку жанру: дис. ... д-ра філос.: 025 / ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Львів, 2025. 254 с.
7. Chih-Yi Chen. Synthesis of Tradition and Innovation: A Study of Ravel's Le Tombeau de Couperin. Indiana University, 2013. 54 p.

References

1. Dovhan P. Genre and Stylistic Dynamics of the Ukrainian Chamber-Instrumental Suite of the 20th Century: Abstract of the Dissertation for the Degree of Candidate of Art Studies: 17.00.03/ Lviv Mykola Lysenko National Music Academy. Lviv, 2010. 19 p.
2. Ilechko M. The Ukrainian Piano Suite as a Subject of Musicological Discourse: A Historiographical Approach: Abstract of the Dissertation for the Degree of Candidate of Art Studies : 17.00.03 / A.V. Nezhdanova Odesa National Music Academy. Odesa, 2018. 19 p.
3. Novakovich M. The Canon of Ukrainian Musical Modernism (On the Example of the Works of Borys Lyatoshynsky). Lutsk : PVD «Tverdnyia», 2012. 268 p.
4. Pavlyshyn S. Vasyl Barvinsky. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1990. 88 p.
5. Tukova I. Functioning of Instrumental Genre Models of Western European Baroque in Ukrainian Music of the Second Half of the 20 th Century: Abstract of the Dissertation for the Degree of Candidate of Art Studies : 17.00.03. Kyiv, 2003. 19 p.
6. Cao, Shiyu. Piano Suites by Chinese Composers in the Historical and Stylistic Paradigm of Genre Development: Doctoral Dissertation : 025 / Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv, 2025. 254 p.
7. Chih-Yi Chen. Synthesis of Tradition and Innovation: A Study of Ravel's Le Tombeau de Couperin. Indiana University, 2013. 54 p.

UDC78.25;78.2i;78.071.1

THE SUITE PRINCIPLE AS A MANIFESTATION OF MODERNIST THINKING IN EUROPEAN PIANO MUSIC OF THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY

Junhan JIA – Fourth-year PhD student, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

The relevance of the research is determined by the need to comprehend the suite principle as a manifestation of modernist thinking in European piano music of the first half of the 20 th century. It is noted that the growing interest in the suite among composers of that time is connected with visionarism, which is characterized by mythological thinking and a turn toward past epochs, particularly the Baroque. It is stated that the suite principle best corresponds to the nature and spirit of the modernist era, since visionarism is marked by the «fragmentation of reflections». Therefore, the suite principle, with its multicentric dramaturgy, serves as a vivid example of reflecting the diversity and unity of the world.

The purpose of the study is to trace the features of the suite principle as a manifestation of modernist thinking in the piano cycles of European composers of the first half of the 20 th century. *The research methodology* has a comprehensive character, combining typological, analytical, and cultural approaches to reveal compositional models of the suite in 20 th-century piano music and to examine their linguistic and stylistic features.

The results of the study demonstrate an increased interest among European composers of the first half of the 20 th century in the suite genre, which is associated with the symbolic nature of dances – often arranged in a free sequence; contrast as a defining compositional principle; unity in multiplicity; the presence of a dramatic element; and dialogism.

The scientific novelty of the research lies in tracing the tendency toward the use of the suite principle in piano music of the modernist era, which fully corresponds to the concept of modernist thinking with its «fluidity of forms and meanings».

Key words: suite principle, modernism, piano music, Baroque, neoclassicism.

Стаття надійшла до редакції 01.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.05.2025
Прийнято до друку 1.10.2025

НАЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА СТИЛІСТИЧНІ ДОМІНАНТИ КАМЕРНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ КИТАЮ

Цзен СЯОСЮАНЬ – здобувачка освітньо-наукового ступеня кафедри історії музики,
Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, Львів
<https://orcid.org/0000-0002-1071-5013>
<https://doi.org/irant2007@ukr.net>

Розглядаються особливості камерної фортепіанної музики китайських композиторів в узагальненні їх національної ментальної специфіки. На прикладах зразків фортепіанних опрацювань народних пісень та найпоказовіших авторських інструментальних творів стверджено домінування принципу програмності як провідної риси інструментальної музики Китаю. Втілення програмної картинності розглянуто на прикладах найрізноманітніших форм камерних фортепіанних творів від мініатюрних п'єсок до багаточастинних циклів. Забезпечення «візуалізації» програмних сюжетів стверджено при аналізі виражальних засобів програмної музики та спеціальних виконавських піаністичних прийомів, використання в камерних фортепіанних творах засад музичної мови романтизму, імпресіонізму та модерністських технік ХХ ст.

Ключові слова: камерна фортепіанна творчість, композитор, програмність, ментальність китайського народу, концепт.

Постановка проблеми. Предметом постійного аналізу китайських та українських дослідників є осмислення особливостей національної специфіки розмаїтої щодо форм, жанрів і засобів музичної виражальності камерної фортепіанної творчості композиторів та виокремлення найбільш характерних для них стилістичних ознак. Камерна фортепіанна творчість китайських композиторів стає яскравим виразником національних традицій і прийняття та глибокого впливу західних досягнень, сукупність яких до сьогодні залишається малодослідженою галуззю музикознавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчення змісту публікацій останніх років, що містять розгляд окремих аспектів заявленої у представленій статті проблематики, дало можливість досягнути різноманіття способів утілення національних характеристик та їх поєднання із західними творчими методами: узагальнення щодо програмної і не програмної китайської інструментальної музики зроблено при вивченні праці Фень Венці «Історія взаємовпливів китайської і західної музики» (2023 р.); про перші зразки китайської авангардної ансамблевої музики з залученням фортепіано на прикладах творів Го Чжихуна і Хуан Аньлуна виявлено з праці Ма Вей «Аспекти композиції та виконавства китайських фортепіанних творів» (2021 р.); про особливості національної ментальності – з праці М. Поповича «Проблеми теорії ментальності» (2006 р.) та Вей Дзюнь «Жанрова система народно-пісенної культури Китаю» (2006 р.); про способи та ступінь прагнення китайських композиторів до експериментування вивчено при спіранні на матеріал статей Вей Дзін «Специфіка музичної форми фортепіанних мініатюр у творчості китайських композиторів» (2024); і Цао Шию «Концепція «органічної музики» Тан Дуна на прикладі фортепіанної сюїти «Спогади про вісім акварельних картин» (2019 р.); важливою допомогою стала праця Янь Чжихао «Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників» (2017 р.) про основний принцип китайської естетики мімезис, що полягає в наслідуванні дійсності за допомогою музичних засобів.

Метою статті є виявлення та узагальнення ознак національних особливостей та стилістичних домінант китайської камерної фортепіанної музики.

Завданням – обґрунтування програмності як провідної риси інструментальної творчості композиторів Китаю та синергії національних традицій і західних творчих методів.

Виклад основного матеріалу Провідною рисою всієї інструментальної музики Китаю є її програмність – тобто, пов'язаність з конкретними сюжетами, образами, картинами обрядів, природи тощо. Це засвідчують самі, нерідко вельми конкретизовані назви китайських інструментальних мелодій – від створених анонімними музикантами давніх до більш сучасних народних мелодій («Місячна ніч над весняною рікою», «Хмара, що переслідує місяць», «Мелодія бамбукової флейти», «Збирання мінливих гібіскусів на іншому березі річки», «Ніколи не думав, як весняний вітерець відчуває пахощі квітів»), а також авторських інструментальних творів («Вишивання золотими нитками літер на банері» Ван Цзянь Чжона, «Відображення місяця у двох джерелах» Хуа Янь Цюня, створеного для ерху і пізніше аранжованого для фортепіано Чу Ван Хуа). На відміну від західноєвропейської, вся інструментальна музика Китаю від давніх часів характеризується тяжінням до програмності.

Вся камерна фортепіанна творчість, як і будь-яка інша інструментальна музика композиторів Китаю

характеризується зверненням до широкого спектру тем та образів, втілених у найрізноманітніших формах – від невеличких за обсягом п'єсок, чи узагальнених певним образним задумом мініатюрок та жанрових замальовок до багаточастинних циклічних форм, таких, наприклад, як сюїти, варіації, улюблені в середовищі китайських композиторів алегоричні цикли музичних картин, об'єднані певним сюжетом чи тематикою твори інших жанрів, у яких поетапно розкривається композиторський образний чи сюжетний задум. Програмність яскраво виявляється навіть у жанрі фортепіанного концерту («Весняний концерт» Лі Шихея з картинами Свята збирання першого врожаю чаю Шецянь і Свята чистого місяця Цінмін, фортепіанний концерт «Чотири духи» Чень Ї, пов'язаний з образами китайської міфології зі стилізацією давніх народних мелодій). Подібних прикладів у китайській фортепіанній музиці, в якій програмність та докладна яскрава образність зафіксованого в творах змісту виявляється чи не найбільш характерною ознакою мислення композиторів, існує, мабуть, переважаюча більшість.

Не програмної фортепіанної музики, що фокусується на самій музиці, її формі, гармонії, відсутності сюжету чи художньої назви, у компендіумі творів китайських композиторів існує обмаль. Серед таких прикладів укажемо на твори початку ХХІ ст. композитора Чень Мінчжі, в яких він використовує додекафонну техніку: Прелюдія і fuga, цикл «Вісім мініатюр для фортепіано». Примітно, що навіть у ретельно виписаних на початку цих творів дванадцятионових серіях все ж проглядаються контури мелодій національних пісень, а значить – певної описовості (програмності), що полягає в основі їх сюжетів. Китайська дослідниця Фень Венці у праці «Історія взаємовпливів китайської і західної музики» навіть висунула таку думку: «Практично, не програмної інструментальної музики в Китаї не існує» [3; 94]. Янь Чжихао стверджує мімезис як основний принцип китайської естетики, що полягає в наслідуванні дійсності за допомогою музичних засобів. Йому протистоять модерністські напрями – у цьому випадку техніка додекафонії, як альтернативний шлях відображення дійсності [6; 95].

Тяжіння до програмності – тенденції, продиктованої всім ходом розвитку китайської інструментальної музики, завжди відбувалось у синтезі з музичними засобами. Переважно у китайській музиці завжди відчувається прагнення до докладної конкретизації настроїв, почуттів, нерідко пов'язаних із певними ритуалами, обрядами, описами природи, життєвих історій або військових подій чи трудової діяльності. До виражальних засобів програмної музики належить не лише обрання канви мелодійного малюнку твору, але й значно тонші компоненти музичної мови, що мають значення для глибшої конкретизації образності і, в результаті, узагальнюють ноєматичність мислення творців музичних композицій, їх здатність до вираження у свідомості найширшого спектру естетичних почуттів та художнього представлення втілених ідей і образів.

Вже перші приклади створених китайськими професійними композиторами творів для фортепіано презентують вельми широкий діапазон компонентів, що визначили інтенції їх творців у виборі музично-виражальних засобів. Пригадаймо хоча б декілька із найбільш популярних з тих, що відразу засвідчили пріоритетність у китайській фортепіанній творчості програмного мислення: символічно-малювниче відтворення картини природи в п'єсах «Хмара, що переслідує місяць» Ван Цзянь Чжона (1932), «Пісня пастуха» Хе Лутіна (1934 р.), «Енергійний танець Золотого Змія» Ньє Ера (1934 р.), варіаційний цикл «Голуба квітка» Ван Лісяня (1947 р.) та наступних творів – концертна п'єса Чень Пей Сюня «Грім в сухий сезон» (1959 р.). Не це вказують й численні цикли, що складаються з програмних п'єс: варіаційний цикл «У далекому місці» Сан Тона (1953 р.), сюїти «Картини південної річки» Ван Чжень Я (1951 р.) і Чу Ван Хуа (1958), «Ярмарок у храмі» Цзян Зусіня (1955 р.), картинне відбиття історично-міфологічних сюжетів у циклі п'єс «Сокира Лю Хая» Ге Шун Чжона (1959 р.), об'єднання в циклічний твір окремих танцювальних п'єс для проведення чайної церемонії під спільною назвою «Гун фу ча» Лю Фуаня (1958 р.) тощо.

Уже при першому узагальненні характерних ознак музичної мови перелічених ранніх камерних фортепіанних творів китайських композиторів виділяємо такі параметри: використання базового для китайської музики пентатонного ладу, незначне ускладнення фактури шляхом застосування поліфонічних прийомів, які використовуються для посилення «візуалізації» картин природи, мінімалізація фактурних прийомів, непарність строфічної будови, докладно продумане метроритмічне нюансування, напрочуд тонка чутливість щодо обрання тембрального забарвлення в сенсі використання улюбленого китайськими композиторами методу наслідування засобами фортепіано звучання тембрів народних (струнних, духових, ударних) інструментів для посилення образного та емоційного сприйняття. Також у творах цього періоду чітко проглядається тенденція поєднання загальноєвропейського і національного, при чому завжди із переважанням національного. Це відображається через використання імпресіоністичних звукообразальних прийомів, що стосуються акордових побудов із незаповненими усіма складовими звуками акордів, вживання ефектів «помітності» пасажів, колористики альтерації.

Розвиток тенденції до програмності і картинності одразу знайшов своє продовження в композиціях, створених після закінчення Культурної революції. Кращими серед таких відзначимо алегоричну п'єсу

«Червоні квіти цвіли на горі» Ван Цзянь Чжона (1974 р.) про героїчні подвиги китайських людей в часи антияпонської війни, сюїту «Спогади про вісім акварельних картин» Тан Дуна (1978 р.), «Роздуми про картини Кайї Хігашіями» Ван Лісаня (1979 р.), «Тибетські замальовки» Цюй Бін Юаня (1985 р.), «Картини з життя Сішуанбаньни» Ся Ляня (1987 р.), цикл п'єс Чжу Пейбіня на теми китайських інструментальних народних мелодій різних провінцій (1991 р.), до якого увійшли, наприклад «Маленький пастух» (з провінції Хебей), «Тече річка» (провінції Юньнань), «Радісний схід сонця» (Сичуань), «Верба» (Цзяньсу), «Капустяне листя» (Внутрішньої Монголії, в якій картинно розкриваються епізоди тяжкого життя дівчини-сироти), цикл п'єс «Враження від Південного Китаю» Цзю Цзянь Ера (1992 р.), «Зима і весна» Лю Суоли (2018 р.) та ін.

У цих творах «візуалізацію» програмної картинності, окрім використання елементів улюблених народних мелодій, забезпечує обрання композиторами загального створення образної атмосфери. Це досягається шляхом поєднання засад національної та європейської музичної мови, збереження національних характеристик та їх поєднання із західними творчими методами: використання пентатонічного ладу з засадами європейської гармонізації, індивідуальним підходом до використання модерних технік, зокрема пуантилізму як трактування звуків пентатонічного звукоряду як окремих барвистих крапок, прийомів розширення тональності, процесу творення гармонічних послідовностей з інтервалів, звуки яких не можна розкласти на терції, а також спеціальних піаністичних прийомів – наприклад, портаменто як перетримування окремих звуків перед тим, як брати наступні, специфічне використання педалі, внаслідок чого відбувається «зависання звуків у просторах Всесвіту, немов перипетії долі» [4; 175]. У концертно-виконавських версіях певної модернізації цим творам надають використання екрану з тематичним відеорядом та додавання звучання перкусійних ефектів, які відтворює спеціально запрошений виконавець на різновидах національних барабанів або шумових інструментів. В таких випадках мова йде про спонтанне утворення ансамблевої гри при провідній ролі соліста-піаніста.

Іншою національною особливістю камерної фортепіанної музики є специфіка менталітету китайських композиторів. Вей Дзюнь у праці «Жанрова система народно-пісенної культури Китаю» виводить поняття ментальності як взаємодію народної пісенної творчості з філософсько-релігійними тенденціями Китаю і виділяє серед найважливіших конфуціанське вчення і даосизм, які проявились як постулювання у цінуванні та забороні порушення існуючих традицій, у дотримуванні еталонів, помірності у прояві бажань та пристрастей [1; 2-4].

Також при прослуховуванні усіх наведених найпоказовіших зразків камерних творів китайської фортепіанної музики на перший погляд спадають думки про узагальнення в них найважливіших для китайської музики концептосфер – природи, Батьківщини, національної обрядовості і ритуалу, оспівування героїчного історичного минулого, що в ментальному сенсі спрямовуються на збереження власної етнічної національної характерності, а в більш широкому розумінні – на відображення національних ідей як концепту культури. Про різноманіття способів утілення основних концептів вказував український філософ та один з найкрупніших фахівців у галузі культурології Мирослав Попович (1930-2018 рр.). У колективній праці «Проблеми теорії ментальності» вчений писав: «Загальний підхід до естетичних явищ з точки зору їх функцій як вираження внутрішніх станів людини <...> об'єднує чимало нетрадиційних підходів» [5; 25]. У контексті поданого змісту думку вченого про утілення основних концептів в музичних творах трактуємо як духовно-філософських понять, що охоплюють найважливіші сфери китайського світогляду.

У процесі становлення та розвитку камерної фортепіанної творчості кожен із композиторів завжди зазнавав впливу певних естетичних категорій, які утворювали їх індивідуальний авторський стиль. Камерна фортепіанна творчість китайських композиторів завжди формувалась на перетині із творчістю інших та в контексті перебігу їх загальної життєтворчості. Тому, розглядаючи фортепіанну спадщину будь-кого з них, і тим більше, здійснюючи узагальнення щодо виконавської інтерпретації їх творів, необхідно враховувати не лише ознаки перебігу особистого життєвого та творчого шляху автора, а враховувати досвід, здобутий під час знайомства з різноманітними творчими стилями інших. У різних періодах творчості у більшості з китайських композиторів це виявляється у певній динаміці засвоєння та переплетення індивідуальних стильових тенденцій.

У результаті творчої діяльності формується неповторний особистий авторський почерк композитора, стилістичне наповнення якого слід імплікувати з хронологічним часом виникнення твору, набутими реальними або й опосередкованими творчими контактами з композиторами та мистцями інших видів мистецької діяльності, наприклад – з поетами, письменниками, чи представниками образотворчого мистецтва. При формуванні стилістичного наповнення їх творчості важливими стають також події і віяння суспільного життя, в яких вони перебувають, фактори соціокультурного простору та інфраструктури музичного життя, які можна розглядати як у загальнонаціональному, так і в регіональному вимірах.

У сфері розширення виконавського камерно-інструментального репертуару за участі фортепіано в творчості китайських композиторів у 1980-х роках спостерігається нечуване поживлення. В процесі

створення власних національних творів у царині окресленого жанру цей період характеризується істотним переосмисленням та оновленням творчих позицій китайської композиторської школи. Оновлення цих позицій було продиктовано умовами нового часу, коли у вільному діалозі музичних культур Китаю і Заходу народжувались, і особливо інтенсивно почали розвиватись тенденції експериментування китайських композиторів з використанням здобутків європейського авангарду. В цих роках постала необхідність оновлення не лише спектру музично-виражальних засобів, глибшого занурення в сонористичну сферу фортепіано (а також струнних і духових інструментів), в результаті чого створювався новітній музичний лексикон китайських композиторів, але й в загальному жанровому виборі.

Серед найбільш знакових у цьому напрямку виділимо творчість композиторів Го Чжихуна і Хуан Аньлуна.

За роки навчання Го Чжихун (*Guo Zhihong*) отримав глибокі знання та успадкував фундаментальні традиції професійної школи піаністичної майстерності: від професорів Пекінської консерваторії Чжу Гунліна (*Zhu Gonglin*) і Чжоу Гуанжень (*Zhou Guangren*), яка в історії розвитку піаністичної школи справедливо вважається однією з кращих педагогів фортепіано. Крім багатьох інших сфер своєї діяльності (педагогічної, науково-методичної, музикознавчої, композиторської, суспільно-музичної, редакторської) вона відзначається створенням у Китаї найпотужнішої фортепіанної виконавської школи, яку завжди спрямовувала в напрямі розгортання власної виконавської кар'єри. Своїм педагогам Го Чжихун завдячує блискучою гастрольною діяльністю у всіх провінціях Китаю, багатьма містами США та Японії. Виконуючи у концертах великі сольні програми, піаніст систематично отримував можливість ширше знайомитись із творами сучасної західноєвропейської музики, а після повернення 1978 р. зі США зайнятих композиторською практикою. Так на початку 1980-х рр. виникла низка його творів для фортепіано: «Народні пісні Лі» та шість альбомів мініатюр під назвою «Збірки творів для фортепіано», в яких він використовував народні мелодії Юньнаня, Монголії, Тибету і Синьцзяна. Ці твори засвідчують про оновлення спектру трактування тембральних можливостей фортепіано в сенсі нескінченності його можливостей наближення до звучання китайських традиційних інструментів. З появою мініатюр Го Чжихуна розвинувся етап розвитку в китайській композиторській творчості концепції нескінченності тембрових ресурсів і звукових можливостей тембрового висловлювання.

На початку 1980-х рр. виділяється постать композитора і піаніста Хуан Аньлуна (*Huang Anlong*), що презентував у гастрольних концертах в Канаді свої нові цикли творів: «Тридцять пісень з півночі Тайбея», «Китайські відображення», «Ранкові пісні з глибоких гір», а також дві «Китайські рапсодії» ор. 12 і 18, Сюїту «Сейбей» ор. 21, фантазію для двох фортепіано «Гора Дуджан», Перше фортепіанне тріо ор. 30, яке з великою цікавістю в виконанні автора (фортепіано), Чжана Лея (скрипка) і Фу Сяохуна (віолончель) було сприйняте канадською аудиторією. Успіх виконання Тріо надихнув композитора на подальше створення композицій для інструментальних ансамблів.

Після повернення з Торонто 1980-і роки в творчості Хуан Аньлуна позначені роботою над творами для камерних ансамблів. Це – «Танцювальна поема № 1 ор. 31 для віолончелі і фортепіано, «Танцювальна поема» ор. 33 на мотиви фольклорних китайських танцювальних мелодій для флейти і фортепіано, «Тріо з трьох акордів» для фортепіано і групи струнних. Ці твори виникали від вражень почутих у Канаді творів для авангардних, незвичних для китайського слухача поєднань інструментів у камерно-інструментальних складах. Хуан Аньлун не прагнув до використання почутих, як він висловлювався, «парадоксальних тембрових сполучень», але в цих творах «... презентував своє бачення суміщення різних жанрових та стилістичних ознак і по-своєму синтезуючи, транслиував західні технічні та композиційні методи» [2; 112]. Ці твори, що презентують традиційність музичного мислення композитора, все ж залучаємо до перших зразків китайської авангардної інструментальної ансамблевої музики.

Камерно-інструментальна творчість Го Чжихуна і Хуан Аньлуна переконливо ілюструє магістральну лінію мислення китайських композиторів 1980-х рр., основою якої є прагнення до поєднання звиклого і нового, до синергії традиційного і новаторського і в результаті – не відкидання академічних традицій, а їх поєднання із сучасними віяннями. Також, переслідуючи мету піднесення національного – найхарактернішої риси творчості китайських композиторів і виконавців – разом вони розпочали еру інтенсивної інтеграції здобутків китайської національної культури в світовий музичний простір.

Висновки. Комплексно аргументовано засади принципу програмності в камерній фортепіанній творчості китайських композиторів та утілення найважливіших для китайської музики концептосфер. Підсумовано розширення стильових рис камерних фортепіанних творів шляхом збагачення пісенних і танцювальних мелодій прийомами романтичної та імпресіоністичної стилістики, застосування сучасних технік композиції західної музики ХХ ст. сонористики, додекафонії і пуантилізму, поєднання музичних традицій реди-мейдів і ритуальної образності. Специфіку менталітету китайських композиторів визначено як взаємодію народної пісенної творчості з положеннями філософії і релігії провідних мислителів Китаю.

Камерно-інструментальну творчість Го Чжихуна і Хуан Аньлуна охарактеризовано в контексті перших зразків камерної китайської авангардної ансамблевої музики.

Перспективи подальшого дослідження полягають у можливості застосування матеріалів та висновків статті в композиторській та виконавській практиці, у розширенні та систематизації знань про камерну фортепіанну творчість ряду китайських композиторів.

Список використаної літератури

1. Вей Дзюнь. Специфіка музичної форми фортепіанних мініатюр у творчості китайських композиторів. *Культура і мистецтво*. Чанша, 2024. № 2. С.27-32.
2. Ма Вей. Аспекти композиції та виконавства китайських фортепіанних творів. Пекін : Народне вид-во, 2021. 158 с.
3. Фень Венці. Історія взаємовпливів китайської і західної музики. Чанша, 2023. 186 с.
4. Цао Шию. Концепція «органічної музики» Тан Дуна на прикладі фортепіанної сюїти «Спогади про вісім акварельних картин». *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2019. № 44. С. 166-179.
5. Попович М. В. Проблеми теорії ментальності / Відп. ред. М. В. Попович. НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди. Київ : Наук. думка, 2006. 407 с.
6. Янь Чжихао. Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників. *Українська музика*. Львів, 2017. Ч. 4 (26). С. 94-101.

References

1. Vei Dziun. Spetsyfika muzychnoi formy fortepiannykh miniatur u tvorchosti kytais'kykh kompozytoriv. *Kultura i mystetstvo*. Chansha, 2024. № 2. S.27-32
2. Ma Wei Aspects of Composition and Performance of Chinese Piano Works. Beijing : People's Publishing House, 2021. 158 p. [in Chinese].
3. Feng Wenqi History of the influences of Chinese and Western music. Changsha, 2023. 186 p. [in Chinese].
4. Cao Shiyu Tang Dong's concept of «organic music» on the example of the piano suite «Memories of Eight Watercolor Paintings». *Scientific Collections of the Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko*. Lviv, 2019. No. 44. P. 166-179 [in Ukrainian].
5. Popovych M. V. Problems of the Theory of Mentality / Editor-in-chief M. V. Popovoch. NAS of Ukraine, G.S. Skovoroda Institute of Philosophy. Kyiv : Naukova Dumka, 2006. 407 p. [in Ukrainian].
6. Yan Zhihao Problems of Chinese piano art in the works of Chinese researchers. *Ukrainian Music*. Lviv, 2017. Issue 4 (26). P. 94-101 [in Ukrainian].

UDC 78.2; 78.25; 78.421

NATIONAL FEATURES AND STYLISTIC DOMINANTS OF CHAMBER PIANO MUSIC OF CHINA

Zeng XIAOXUAN – postgraduate student of the Department of Music History
Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko

The purpose of the article is to identify and generalize the marks of national features and stylistic dominants of Chinese chamber piano music. In the process of research, the leading feature of all instrumental works of Chinese composers was revealed to be its programmability in the sense of its constant connection with specific plots, images, pictures of rituals and nature. Examples of the embodiment of programmatic nature in a wide variety of forms are given – from small-scale pieces to multi-part cyclic forms (suites, variations, a specific genre of Chinese music – cycles of musical pictures) to a piano concerto. It was found that the development of a tendency towards programmability was conditioned by the entire course of development of Chinese instrumental music and was associated with the specifics of the national mentality. The characteristic features of the musical language of chamber piano works by Chinese composers were systematized and generalized, in which the synthesis of the features of national features, the generalization of the most important conceptual spheres for Chinese music in them, the application of coloristic sound-imaging techniques of impressionism and Western composer techniques, in particular pointillism, dodecaphony, and techniques of tonal expansion were confirmed.

Research methods. The research methods chosen are musicological, analytical, descriptive, source-based and axiological approaches.

The results consist in the affirmation of national tendencies towards programmability and vivid imagery of all chamber instrumental music by Chinese composers, in the tendency to embody the most important concepts of Chinese music in their work, and in the systematization of the used achievements of the musical language of Western composers, which has always occurred in the priority of national stylistics.

The scientific novelty of the study lies in the systematic argumentation of the principle of programmability in the chamber piano works of Chinese composers.

Practical significance lies in the possibility of applying the materials and conclusions of the article in composing and performing practice.

Key words: chamber piano works, composer, programmability, mentality of the Chinese people, concept.

Стаття надійшла до редакції 18.04.2025
Отримано після доопрацювання 05.04.2025
Прийнято до друку 08.04.2025

Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ**Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS**

УДК 398.82 (477.8)

ЦЕРКОВНІ КОЛЯДКИ У ВИКОНАННІ РОК-СПІВАЧКИ РУСЛАНИ ЛИЖИЧКО

Христина ГАЛЕЛА – здобувачка освітньо-наукового ступеня
кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва,
Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка
<https://orcid.org/0009-0008-2734-4918>
krisshalela@gmail.com

Висвітлено матеріал про «Різдвяні концерти» та теле-шоу «Різдво з Русланою», організовані провідною українською рок-співачкою Русланою Лижичко, що відбулися у 1996 та 1998 роках. Звернено увагу на духовну складову її репертуару – церковні колядки «Тиха ніч» та «Добрий вечір тобі, пане господарю», які ввійшли до альбому «Останнє Різдво 90-х» (1999 р.) і стали хітами в сучасному українському естрадному просторі. Проаналізовано структурні компоненти колядок «Тиха ніч» та «Добрий вечір тобі, пане господарю» на рівні їхніх строфічних побудов, ритму, мелодики, музичної форми та способів виконання. Звернено увагу на синкретизм вище зазначених композицій, в основу яких входять інтонування словесного тексту, інструментальні перегри, сценографія, вокально-музичні виражальні засоби, світло- та звукові ефекти, інструментальний та вокально-ансамблевий супровід, що побудовані на засадах сучасної рок-музики.

Ключові слова: Руслана Лижичко, церковна колядка, естрадне виконавство, художній образ, музична драматургія, композиція, рок-пісня.

Актуальність теми. Починаючи з 1990-х рр. у репертуарі українських естрадних співаків і співачок з'являються пісні, які до цього часу були заборонені радянським комуністичним режимом. Насамперед до них належать й колядки християнського змісту, що, таким чином, дають можливість познайомити широке коло слухачів з багатомірною духовною творчістю українського народу. Саме церковні колядки є тим репертуаром, який дає можливість повернути в сучасне соціокультурне середовище цей важливий духовний пласт новітніми засобами і формами. Пісні цього жанру є найбільш доступні українцям, адже вони вводять слухачку аудиторію у світ великого свята Різдва Божого Сина Ісуса Христа, обрамленого багатомірними вокально-інструментальними традиціями.

Аналіз досліджень і публікацій. У репертуарі відомих українських сучасних співаків і співачок є низка церковних колядок і щедрівок. Їх популяризують такі виконавці як К. Цісик, О. Пономарьов, Т. Кароль, І. Федішин, Н. Бучинська, О. Муха, О. Винник та ін. Дослідження музичних інтерпретацій церковних колядок сучасними естрадними виконавцями є мало вивченим в українському музикознавстві й тому викликає значний інтерес для поглиблення їхніх студій.

Питаннями дослідження української новітньої естрадної пісні займалися такі дослідники як Т. Самая [11], Анастасія-Аліса Сіряк [12], Ф. Пухарев [10], Л. Красовська та І. Ковальчук [5]. На жаль, матеріали про церковні колядки, які є в репертуарі співачки Р. Лижичко, в їхніх працях відсутні. Про прийоми виконання, стилістику церковних колядок рок-співачкою писали лише журналісти Н. Храмова [13], М. Дзюдзя [4], Г. Гузьо [3], О. Лань [6], Г. Вдовиченко [1], В. Маргалик [8], О. Горелик [2], І. Лепша [7]. Тому цей аспект творчості співачки Руслани Лижичко потребує детальнішого розгляду й аналізу.

Мета статті – з'ясувати сутність інтерпретації церковних колядок «Тиха ніч» та «Добрий вечір тобі, пане господарю», інтерпретованих рок-співачкою Русланою Лижичко на рівні їхнього композиційного становлення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Серед представників новітньої української естрадної пісні на особливу увагу заслуговує рок-співачка переможниця Євробачення (2004 р.) Руслана Лижичко. Про це свідчить В. Маргалик, зазначаючи: «Руслана Лижичко належить до тих виконавців, що з'являються на музичному небосхилі доволі нечасто, а коли з'являються, то це – завжди стовідсоткові хіти, якісні, дорогі кліпи та колоритний сценічний образ» [8].

Що стосується характеристики творчого образу співачки, його можна розділити на два періоди. Перший характеризує її романтичне емо, наповнене розмаїттям лірики та виконавської експресії. Другий період можна охарактеризувати як етнічно неповторний, наповнений карпатським мелосом.

У другій половині 1990-х років вона непомітно влилася в український естрадний музичний

простір й у 2000-х роках досягла його мистецького апогею. Захоплення українським рок-співом у її мистецькому амплуа мало відповідні об'єктивні передумови. Адже у Львові, де народилася співачка, у той час діяли такі рок-гурти, як «Брати Гадюкіни», «Океан Ельзи», «Плач Єремії», що дали імпульс для його поширення іншими рок-виконавцями та рок-гуртами. Саме до таких належить й рок-співачка Р. Лижичко.

Важливою складовою творчості цієї рок-співачки є різдвяна тематика. Зауважимо, що Руслана виховувалася у християнській родині, де культивувалися традиції великих християнських свят – Різдва, Воскресіння Христового, Свята Трійці, Івана Притечі, складовими яких були загальновідомі українські обрядові пісні. Культ співу таких пісень передавався в її родині від покоління до покоління й, таким чином, набув апогею в музичному таланті співачки.

У творчому її доробку обрядова пісня посідала чільне місце. Свідченням цього є ініційовані нею «Різдвяні концерти», представленні широкому колу слухачів і глядачів як неповторні й багатогранні обрядові дійства. Саме у них й прозвучали загальновідомі українські церковні колядки «Тиха ніч» і «Добрий вечір тобі, пане Господарю», які змогли вийти за межі суто релігійного чи народного контексту й стати частиною естрадного репертуару. Яскравим прикладом такої трансформації стало телевізійне шоу «Різдво з Русланою», започатковане у 1996 році. Поштовхом до його створення став виступ Руслани на фестивалі «Слов'янський базар – 1996», де вона вперше виконала колядку «Тиха ніч». Ця композиція згодом увійшла до репертуару масштабного телевізійного проекту.

У 1998 році авторський перформанс Руслани був представлений на українському телебаченні (продюсер – О. Ксенофонов). У шоу взяли участь камерний оркестр «Віртуози Львова», хор «Євшан» та музиканти рок-гурту «Клуб шанувальників чаю». До програми увійшли фрагменти великого різдвяного акустичного концерту Руслани, що складався з семи композицій, серед яких особливе місце посіла згадана вище колядка. До речі, автор цієї колядки – австрійський композитор і церковний органіст Франц Грубер. Вона написана в Австрії в 1818 році й належить до нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО. Текст пісні «Тиха ніч» написав вікарій церкви св. Ніколауса, австрійський поет Йозеф Мор. Пісня вперше прозвучала 24 грудня 1818 року у різдвяний вечір у с. Оберндорзі-бай-Зальцбургі. Через деякий час пісня широко розповсюдилася Європою; в німецьких церковних пісенних збірках вона з'явилася в 1831 році й, таким чином, завдяки друкованій літературі дійшла до Галичини.

Колядка «Тиха ніч» постає як частина величного різдвяного дійства, у якому відчуються національні ритмічні та інтонаційні особливості, що перегукуються з бароковими поетичними й музичними традиціями. У ній вловлюється атмосфера зимової казки – від снігової завії до спокійної святкової ночі. Жоден інструмент – ані синтезатор, ані симфонічний оркестр, ані вокальний супровід – не здатен повністю передати цю атмосферу. Усе це – результат творчої праці Руслани не лише як виконавиці, а й композиторки та режисерки. Її сценічна інтерпретація демонструє синкретизм музичного мислення, що виходить за межі традиційного формату «голос + акомпанемент». На унікальність цього різдвяного проекту звернула увагу музикознавиця Н. Храмова, яка зазначила: «Її рідкісний за тембровим багатством голос то поринає у тепле симфонічне звучання, то підноситься над напруженим пульсом рок-групи» [13].

У різдвяному музичному проєкті Р. Лижичко яскраво проявляється її унікальний рок-стиль як інтерпретаторки церковних колядок. Її виконання наповнене духом Ренесансу, що свідчить про новаторський підхід до подачі духовної музики в естрадному форматі. Зокрема, колядка «Тиха ніч» в її інтерпретації набуває форми балади, де поєднуються традиційні мотиви з сучасними тембрами. Такий стиль став можливим завдяки її академічній музичній освіті, що дала змогу реалізувати себе як композиторці та виконавиці.

Різдвяне дійство Руслани було сприйняте по-різному – як звичайними слухачами, так і професійними музикантами. Останні особливо високо оцінили її казково-ліричний стиль, що органічно вписався у рамки сформованої музичної традиції.

Колядка «Тиха ніч» у виконанні Руслани має складну структуру: оркестровий вступ на 20 тактів, три строфи з п'ятьма музичними реченнями у кожній, та інструментальне завершення. Вступ побудований на імітації дзвоників, що створює атмосферу тихої святкової ночі. Основними інструментами є фортепіано, флейта та струнні, а голос співачки на звуці «у» додає ефекту зимового подиху. Оркестрова палітра вступу вирізняється агогічною гнучкістю та динамікою, що відповідає настрою колядки.

Перша строфа виконується з вокалізацією нот за допомогою форшлагів і нахшлагів, що надає твору естрадного звучання – це авторська знахідка Руслани. Синтезатор супроводжує її спів, підкреслюючи гармонічну основу композиції. Емоційність виконання наближає звучання до

українських колискових. Друга строфа починається модуляцією на другому ступені ладу, до Руслани приєднується ансамбль «Пікардійська терція». Їхній чотириголосий спів дублює солістку, а в окремих моментах створює гармонічне багатоголосся, наближене до академічного звучання. У цій частині синтезатор не використовується – його функцію виконує ансамблевий вокал.

Особливою композиційною знахідкою є інструментальна інтерлюдія, побудована на тексті другої строфи. Вона додає динаміки твору та готує слухача до кульмінації, посилюючи емоційне сприйняття фінальної частини.

Кульмінаційна, третя строфа колядки вирізняється потужним звучанням як сольного вокалу Руслани, так і вокального ансамблю, що її супроводжує. Темп композиції помітно зростає, а співачка переходить у третій і четвертій музичних фразях до співу у другій октаві, що надає твору характерного органного звучання в дусі бароко. Інструментальний супровід також набуває більшої динаміки, збагачуючись оркестровими барвами, які наближають його до звучання великого симфонічного оркестру. У цій строфі Руслана разом з ансамблем двічі повторює третє і четверте музичне речення, що формує логічне завершення композиційної структури твору.

Фінал колядки «Тиха ніч» побудований на повторенні початкового фрагмента строфи, якому передую інструментальна інтерлюдія з яскравим вокальним акцентом у високому регістрі. Це створює ефект урочистого завершення, подібного до монументального фіналу барокової музики.

Інтерпретація «Тихої ночі» у виконанні Руслани Лижичко стала знаковою для сучасної української естради. У цій версії поєднуються елементи церковного співу, традиційної колядки та сучасного музичного мислення. Композиція вирізняється багатоплановим звучанням: симфонічний оркестр, вокальний ансамбль і синтезатор створюють глибоке музичне тло, на якому розкривається виразний голос співачки. Особливу роль відіграє зміна вокальних регістрів між строфами, що надає твору драматизму й емоційної насиченості. Саме такий підхід перетворює виконання Руслани на справжнє різдвяне сценічне дійство.

У 1998 р. співачка продовжує популяризувати різдвяно-пісенні твори. Свідченням цього є її шоу «Різдво з Русланою», трансльоване для широкого українського глядача по телебаченні каналу – «1+1» 7 січня 1998 р. Опісля цього показу співачка Руслана сказала глядачам, що «хоча б раз на рік потрібно бути уважнішими одне до одного. Без жодного зиску зробити комусь добро. І взагалі спробувати вірити у реальне життя та ті речі, про які ми всі так багато говоримо сьогодні “в абстракт...». На перший погляд, «Різдво з Русланою» – це не виглядало як сумна добродійна акція морально-етичного спрямування, а як справжнє святкове шоу. Це було величаве естрадне дійство з піротехнічними ефектами та величезними, 5-7 метровими декораціями сонця, зірок та місяця. Тобто воно мало вигляд феєричних аспектів Різдва. Перший концертний виступ Руслани з різдвяною програмою у Львові – це була лише репетиція перед великим туром. У цьому турі також брали участь колеги-музиканти «Клуб шанувальників чаю», хор «Свшан», оркестр «Віртуози Львова». До речі, глядачі цього дійства даремно налаштувалися на суцільні колядки. Цей задум концерту-шоу «Різдво з Русланою» спричинений тим, що вона виросла на галицькій землі, яка має сильні християнські традиції. Переважно на цих концертах були діти віком до 16 років. Це саме той вік, коли діти ще мріють [2; 3].

Підсумком «Різдвяних концертів», що відбувалися у 1997-1998 рр., став музичний фільм «Різдвяні легенди». 6 січня 2002 р. відбулася прем'єра цього фільму на телеканалі «Інтер». Зауважимо, що перед фільмом була спроба створити теле-шоу такого ж формату наприкінці 90-х рр. Причиною створення фільму була ідея співачки відродити українські різдвяні традиції. Його цінність полягала в тому, що більшість кадрів знято у історичному центрі Львова та Карпатах.

Зазначимо, що цикл концертів «Різдво з Русланою» бере початок з 1996 року. А в 2002 році акцент зроблено на традиційному українському Різді.

До другого альбому співачки Руслани, який має назву «Найкраще», випущеного у 2001 році, увійшло 10 композицій: «Світанок», «Добрий вечір тобі», «Прощання з диско», «Світло і тінь», «Ой летіли дикі гуси», «Перший сніг», «Балада про принцесу», «Вам і не снилось», «Понад горами» та «Вір мені».

Композиції «Вам і не снилось», «Вір мені», «Балада про принцесу», «Ой летіли дикі гуси», «Понад горами», «Світло і тінь» та «Перший сніг» розкривають любовну тематику. А в піснях «Світанок», «Добрий вечір тобі», «Прощання з диско», присутні мотиви, пов'язані з філософією людського життя («Прощання з диско»), спілкування людини з природою та з пошуками майбутнього життя людини («Світанок»). Серед них є одна колядка – «Добрий вечір тобі», що стала найбільш популярною серед цих композицій.

У «Різдвяних концертах» прозвучала в її виконанні й широковідома українська церковна

колядка «Добрий вечір тобі, пане Господарю». Зауважимо, що вона поширилася в Галичині завдяки збірці «Українські колядки і щедрівки: для мішаного і однорідного хору в супроводі фортепіано» К. Стеценка. На початку XX століття ця збірка користувалася популярністю у співочих колах галицьких хорів й з часом адаптувалася в місцеве середовище й увійшла у народно-пісенну традицію.

Колядка «Добрий вечір тобі, пане Господарю» у виконанні Руслани отримала сучасне естрадно-народне забарвлення, при цьому зберігаючи основу традиційного звучання. Композиція розпочинається двотактовим вступом, який виконує акустична гітара. Мелодія вступу побудована на синкопованому ритмі початкової мелодії колядки. У третьому такті розпочинається звучання колядки помірним і тихим голосом. Між першою і другою строфою звучить чотиритактова інструментальна перегра у складі акустичної гітари і сопілки. Другу строфу співачка виконує мелодією в переінтонованому викладі (змінюється інтонаційний виклад мелодії та розхитується ритмічний малюнок). Відповідно до цього змінюється забарвлення гармонічного супроводу. Саме такі музично-виражальні засоби впливають із рок-стилю співачки.

У третій і четвертій строфі співачка використовує значні відхилення від автентичного зразка як у мелодії, так і в ритмі. А разом тут використано накладання двох голосів співачки, що збільшують рокове сприйняття колядки.

Четверта, п'ята і шоста строфи поєднані інструментальною інтерлюдією, яка повністю міняє ритміку та мелодіку колядки (вона повністю викладена у стилі рок-музики). Шоста строфа завершується вокальною інтерлюдією співачки, яка повністю побудована на початковому мотиві пісні.

У наступних (сьомій і восьмій строфі) ритм колядки набирає строго-чіткої пульсації (майже маршевої). Саме він є одним із найвиразніших засобів стилю рок-музики. Окрім цього мелодія викладена триголосом самою співачкою. Наступна інтерлюдія побудована на виключно роковій стилістиці співочого матеріалу.

Останні строфи колядки виконує хоровий ансамбль, дотримуючись автентичного народного співу, що, таким чином, декларує збереження народно-пісенного матеріалу в цілому.

Висновки. Важливе місце у репертуарі рок-співачки Руслани Лижичко посідають пісні, що представляють різдвяну тематику. Свідченням цього є організований нею цикл різдвяних концертів, представлений широкому загалу слухачької публіки засобами масової інформації. На особливу увагу заслуговують дві церковні колядки «Тиха ніч» та «Добрий вечір тобі, пане господарю», що ввійшли до альбому «Останнє Різдво 90-х» та стали найбільш поцінованими як глядацькою аудиторією, так і фахівцями-музикантами. Їхня інтерпретація – це не лише вокально-музичне дійство, а ціле театралізоване шоу з використанням різних звуко-видових ефектів: сценографії, вокального ансамблю, симфонічного оркестру, електронних та традиційних музичних інструментів, сучасних рок-стилістичних музично-виражальних засобів. Саме такого роду музично-виконавська стилістика, інтерпретована співачкою Русланою Лижичко, й виокремлює її з кола сучасних естрадних співачок і робить вокально-музичну творчість виконавиці неординарною та неповторною.

Список використаної літератури

1. Вдовиченко Г. «Дикі танці Руслани» стросонули Європу. *Високий Замок*, 2004, 17 трав. С. 1.
2. Горелик О. Руслана затримала мить весни. А тим часом її ледь не викрали гуцули. *Молода Галичина*. 1998. № 64. 9 черв. С. 3.
3. Гузь Г. «Вечірня казка від Руслани». *Високий Замок*, 1999, 27 серп. С. 9.
4. Дзюдя М. «Коляда для Всесвіту» – 2, або ще про Різдвяні легенди». *Високий Замок*, 2002, 11 січ. С. 11.
5. Красовська Л. О., Ковальчук І. В. Українська вокальна естрада початку XXI ст.: у пошуках новаційних концептуальних обривів. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. № 1 (07). С. 88–94.
6. Лань О. «Різдво з Русланою». *Високий Замок*, 1998, 2 січ. С. 9.
7. Лепша І. 100 обличь української естради. Чернівці : Молодий буковинець, 2010. 408 с.
8. Маргалик В. Романтична Руслана стала «дикою». *Українське слово*. Ч. 29 (3184), 2003. 17-23 лип. С. 15.
9. Пухарев Ф. Вся правда про українську музичну естраду та що таке «буковинський феномен». *Суспільне. Культура*. 2024.
10. Пухарев Ф. Це вам не естрада. Крутими стежками української поп-музики XX століття. *Лабораторія Книги*. 2025.
11. Самая Т. Вокальне мистецтво естради: український контекст : монографія. Київ : КМАЕЦМ, 2019. 240 с.
12. Сіряк А.-А. С. Розвиток українського естрадного мистецтва XX – початку XXI століття. *Наук. зап. ХДУ*, 2023. № 4. С. 112–118.
13. Храмова Н. Куди летиш, «Дзвінкучий вітре». *Музика*, трав. – черв., 1997. № 3. С. 29 [С. 28-29].

Reference

1. Vdovychenko H. «Dyki tantsi Ruslany» strosonuly Yevropu. *Vysoky Zamok*, 2004, 17 trav. S. 1.
2. Horelyk O. Ruslana zatrymala myt vesny. A tym chasom yii led ne vykraly hutsuly. *Moloda Halychyna*. 1998. № 64. 9 cherv. S. 3.

3. Huzo H. «Vechirnia kazka vid Ruslany». Vysoky Zamok, 1999, 27 serp. S. 9.
4. Dziudzia M. «Koliada dlia Vsesvitu» – 2, abo shche pro Rizdviani lehedy». Vysoky Zamok, 2002, 11 sich. S. 11.
5. Krasovska L. O., Kovalchuk I. V. Ukrainska vokalna estrada pochatku XXI st.: u poshukakh novatsiinykh kontseptualnykh obriiv. Slobozhanski mystetski studii. 2025. № 1 (07). S. 88–94.
6. Lan O. «Rizdvo z Ruslanoiu». Vysoky Zamok, 1998, 2 sich. S. 9.
7. Lepsha I. 100 oblych ukrainskoi estrady. Chernivtsi : Molodyi bukovynets, 2010. 408 s.
8. Marhalyk V. Romantychna Ruslana stala “dykoiu». Ukrainske slovo. Ch. 29 (3184), 2003. 17-23 lyp. S. 15.
9. Pukhariev F. Vsia pravda pro ukrainsku muzychnu estradu ta shcho take «bukovynskyi fenomen». Suspilne. Kultura. 2024.
10. Pukhariev F. Tse vam ne estrada. Krutymy stezhkamy ukrainskoi pop-muzyky XX stolittia. Laboratoriia Knyhy. 2025.
11. Samaia T. Vokalne mystetstvo estrady: ukrainskyi kontekst : monohrafiia. Kyiv : KMAETsM, 2019. 240 s.
12. Siriak A.-A. S. Rozvytok ukrainskoho estradnoho mystetstva KhKh – pochatku XXI stolittia. Nauk. zap. KhDU, 2023. № 4. S. 112–118.
13. Khramova N. Kudy letysh, «Dzvinkuchyi vitre». Muzyka, trav. – cherv., 1997. № 3. S. 29 [S. 28-29]

UDC 398.82 (477.8)

CHURCH CAROLS PERFORMED BY ROCK SINGER RUSLANA LYZHCHKO

Khrystyna HALELA – Postgraduate Student of the Department of Musicology
and Methodology of Musical Art at Ternopil
Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

Purpose of the Article. The aim of the article is to analyze the church carols «Silent Night» and «Dobryi vechir tobi, pane hospodariu» as interpreted by rock singer Ruslana Lyzhychko, focusing on their compositional development.

Research Methodology. The theoretical and methodological foundation of the study is the principle of sociocultural authenticity, which enables a detailed exploration of the syncretism in the compositions «Silent Night» and «Dobryi vechir tobi, pane hospodariu» performed by rock singer Ruslana Lyzhychko. The study employs the following methods: typological, inductive and deductive, analytical and synthetic, historical-cultural, and chronological. These methods allow for a comprehensive justification of the music-theoretical components of the compositions performed by Ruslana Lyzhychko within the context of their meta-cultural syncretism.

Conclusions. Christmas-themed songs occupy an important place in the repertoire of rock singer Ruslana Lyzhychko. This is evidenced by the series of Christmas concerts she organized, which were widely presented to the public through mass media. Special attention is given to two church carols – «Silent Night» and «Dobryi vechir tobi, pane hospodariu» – which were included in the album The Last Christmas of the 90 s and became highly appreciated by both audiences and professional musicians. Their interpretation is not merely a vocal-musical performance but a full theatrical show incorporating various audiovisual effects: scenography, vocal ensemble, symphonic orchestra, electronic and traditional musical instruments, and modern rock-style expressive means. This kind of musical-performance style, as interpreted by Ruslana Lyzhychko, distinguishes her from other contemporary pop singers and makes her vocal-musical artistry extraordinary and unique.

Originality. The scientific novelty of the study lies in the fact that, for the first time in Ukrainian musicology, a detailed theoretical and musicological analysis of the compositions «Silent Night» and «Dobryi vechir tobi, pane hospodariu» performed by rock singer Ruslana Lyzhychko has been conducted, taking into account modern interpretations through the lens of syncretism.

Practical Significance. The material of this study can be used by musicologists and cultural scholars in the exploration of contemporary Ukrainian rock songs, as well as in classes on modern pop solo singing.

Key words: Ruslana Lyzhychko, church carol, pop performance, artistic image, musical dramaturgy, composition, rock song.

Стаття надійшла до редакції 01.04.2025
Отримано після доопрацювання 10.04.2025
Прийнято до друку 12.08.2025

ПЛАСТИЧНІ МОТИВИ АФРО-ДЖАЗ-ТАНЦЮ У ПОСТАНОВКАХ КОНЦЕРТНИХ ТАНЦЮВАЛЬНИХ НОМЕРІВ

Алла САМОХВАЛОВА – старший викладач кафедри хореографії,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0000-0001-9904-2806>

<https://doi.org/>
Тетяна ЛОБАН – старший викладач кафедри хореографії,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0000-0001-9282-6069>
DOI: [https://](https://yuratanya7@ulr.net)
yuratanya7@ulr.net

Стаття присвячена дослідженню особливостей використання хореографічної лексики афроджаз танцю і танцю модерн у сучасних постановках концертних танцювальних номерів. Констатовано, що афро-джаз-танець є органічним синтезом автентичної африканської етнокультури та джазової хореографії і здобув популярність в усьому світі завдяки сценічним виступам, танцювальним майстер-класам та культурним практикам. З'ясовано, що концертні танцювальні номери в лексикі афро-джаз-танцю являють собою сценічний танець, побудований на основі конкретної техніки, що розширена принципами роботи сучасного танцю. Джазові піруети на пліє в цьому стилі поєднано з суто африканським клаппінгом, шейком або вільним руками, не оформленими ні в класичні, ні в джазові позиції; акцент робиться на приземлених рухах, поліритмічних патернах та експресивному використанні торса. Виявлено, що в пластичному мотиві основоположними є технічні прийоми, виокремлені з народного танцю та оформлені у техніку, їх сенсове навантаження та природні джерела. Пластичні мотиви сучасних концертних танцювальних номерів афро-джаз-танцю є репрезентантами культурних та духовних аспектів життя, закладених в африканських народних танцях, що виникли внаслідок рефлексії хореографа-постановника і виконавців. Наголошено, що незважаючи на варіативність авторського підходу хореографа до композиції концертного танцювального номеру, спільним для пластичних мотивів афро-джазових постановок є дотримання африканської естетики, основоположними елементами якої є гра та імпровізація, ефебізм, пульсуючий ритм, поліритмія, поліцентричне тіло тощо.

Ключові слова: афро-джаз-танець, танець модерн, пластичні мотиви, концертні танцювальні номери, хореографічна лексика

Постановка проблеми. Сучасний сценічний танець являє собою унікальний синтез різноманітних стилів та напрямів хореографії, а його видовищність, як один із незмінних ключових елементів, образна змістовність та сенсове наповнення безпосередньо залежать від специфіки пластичного мотиву. У сучасній сценічній хореографії спостерігається тяжіння до використання пластичних мотивів афро-джаз-танцю, що характерно для концертних танцювальних номерів. Спроба осмислення цієї практики з позицій сучасного мистецтвознавства вбачається актуальною і важливою для теорії хореографічного мистецтва.

Мета статті – виявити особливості використання пластичних мотивів афро-джаз-танцю в постановках концертних танцювальних номерів на сучасному етапі розвитку хореографічного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Особливості афро-джаз-танцю розглядають українськими дослідниками в контексті розвитку сучасної хореографії. Так, О. Плахотнюк у публікаціях «Contemporary jazz-dance та його практики в систему хореографічної освіти України» [2] та «Сценічні та побутові форми джаз-танцю» [3] аналізує різновиди джазового танцю і зокрема визначає особливості хореографічної лексики афро джазу. Дослідженню афро-джаз-танцю та природи його популярності в сучасному хореографічному мистецтві присвячено статтю згаданого автора «Проблематика розуміння природи афро-джаз-танцю» [4]. Особливості та рецепції афро-джаз-танцю розглядає Т. Хохлов [6]. Окремі аспекти афро-джаз-танцю, зокрема його походження та основні характерні стилістичні ознаки окреслюють А. Яценко та Л. Баканча в статті «Поєднання джаз-танцю з іншими стилями в хореографії» [7] та ін. Таким чином, найбільш дослідженими питаннями є генеза та стилістичні особливості афро-джаз-танцю, натомість особливості інтегрування його хореографічної лексики в сценічні танцювальні композиції лишаються недостатньо висвітленими.

Виклад матеріалу дослідження. Пластика в широкому розумінні позиціюється як об'ємна виразність людського тіла, що проявляється як у рухах, так і скульптурній виразності поз. Відповідно візуальне сприйняття пластики зумовлено стереоскопічною побудовою органів зору. Танцювальна пластика, як фізичне явище, являє собою складний біомеханічний процес взаємопереміщення частин опорно-рухового апарату танцюриста. Пластичний мотив (інтонація) відтворює мінімальну дискретну одиницю танцювального мистецтва [1; 27], в яких укорінені джерела образної природи танцювальної

лексики. Їх основою є різноманітні реальні життєві рухи, що узагальнюються та загострюються у своїй характерності та зовнішній виразності, а також організуються відповідно до законів ритму і симетрії, орнаментального малюнку танцю, декоративної цілісності.

Джазовий танець має певні характерні риси, що відрізняють його від інших стилістичних напрямів. У ньому велика увага приділяється ізоляції різних частин тіла, їх руху у варіативних ритмічних малюнках (синкоповано і поліритмічно) та в різній якості. Власне, самі рухи при цьому, зазвичай, багатоплоскіні і вимагають збереження балансу при зміщенні центру тяжіння. Окрім того, джаз танець характеризується постійним переміщенням у просторі як горизонтально, так і вертикально. Важливим компонентом виконання рухів є чергування розслаблення та напруги. Дослідники наголошують на тому, що джаз-танець «має африканське фольклорне коріння і є вираженням недоторканої міфологічної свідомості стародавніх народів, які ще не поєднували мистецтво з формально-логічним мисленням. Це мистецтво танцю, формотворчим чинником якого є, зазвичай, прояв «пристрасних бажань» та «тваринних» інстинктів» [5; 47].

Як динамічна структура, джазовий танець у процесі свого розвитку увібрав елементи танцю модерн, класичної та народної хореографії, а також багатьох сучасних напрямів. Дослідники виокремлюють у джазовому танці різноманітні підстили: бродвейський джаз, модерн-джаз, афро-джаз, ліричний джаз та ін. Так, О. Плахотнюк пропонує таку класифікацію джазового танцю: теп-данс, класичний джаз-танець, контемпорарі джаз-танець, шоу-джаз-танець або бродвейський джаз, афро-джаз-танець, джаз-фольк-танець та стріт-джаз-танець [2; 263].

Афро-джазовий танець виник у другій половині 60-х рр. XX ст. у Конго завдяки ініціативі місцевого професійного танцювального колективу, якому вдалося надзвичайно вдало поєднати особливості виконання традиційного африканського народного танцю з сучасними ритмами.

У європейських країнах афро-джаз-танець популяризувався в 1970-ті рр., коли африканські мистецтва, зокрема музика та спів, почали поширюватися за межі чорношкірих громад. За короткий час цей танцювальний стиль еволюціонував і буквально злився з сучасними танцями, породжуючи те, що можна назвати хореографічний ф'южн: з істинно африканської матриці племінних ритмів та пульсів, злиття з європейськими танцями створює ще більш виразний та енергійний танець. Спираючись на культурні традиції африканської діаспори, афро-джазовий танець прославляє багату спадщину та різноманітність африканських танцювальних стилів, водночас наповнюючи їх синкопованими ритмами та плавними рухами, характерними для джазу.

Афро-джаз-танець заснований на стародавніх формулах, фундаментальними компонентами якої є атмосфера та імпровізація. Настрій – понад усе в афро-джазовому танці та становить його основу: це танець, у якому кожен рух набуває різних значень залежно від натхнення та настрою виконавця, перетворюючи виступ танцюриста на своєрідний духовний ритуал. Фактично афро-джазовий танець популяризує свободу самовираження, творчість та індивідуальність. Танцюристи черпають натхнення з широкого спектра африканських танцювальних традицій, включаючи західноафриканські, афро-кубинські, афро-бразильські та карибські танцювальні стилі, включаючи такі рухи як ізоляції, поліритмії та заземлена робота ніг, які є центральними для африканського танцю.

Українські науковці називають серед основних характеристик афро-джаз-танцю такі:

- етнічну афро-пластику; класичні джазові елементи (обертання, перегин в корпусі та характерні стрибки); розпружена техніка виконання танцювальних рухів, широкі рухи стегновими суглобами (спрямовані до підлоги) [2; 264];

- «складність віртуозної техніки у своїх ритмічно-динамічних рухах, переміщеннях та використанні різних рівнів виконання (партерна, стрибкові частини) танцювальних па» [4; 43]; «підкреслення й підсилення експресивної ритмічності й чуттєвості, своєрідна імітація танців аборигенів, стилізація африканської танцювальної культури» [4; 43]; використання принципу поліцентрії, поліритмії та виконання рухів ізолювано, а також виконання певних ігрових/гротескних рухів (імітація сил природу, фауни); висока віртуозність виконання, дотримання ритмічності та характерної пластики; інтегрування елементів контемпорарі данс, хіп-хопу, класичного джаз-танцю (джазові повороти, прогини, синкоповані ритмічні рухи, кроки та пробіжки, фіксовані рухи, пози, замирання та ін.) [4; 43];

- танцювання з розслабленою та вільною спиною і тулубом; можливість виконувати рухи різними частинами тіла з різною швидкістю та розмахом; безпосередній зв'язок та залежність рухів тіла від ритму барабанів; наявність елементів тваринних рухів; енергійне, швидке, ритмічне виконання [7; 369].

Отже, однією з визначальних рис афро-джазового танцю є акцент на розповіді історій та емоційному вираженні. Основні танцювальні техніки, що використовуються в афро-джазі, включають ізоляцію, скорочення, хвилеподібні рухи та поліритмічну роботу ніг, що характерні як для

африканських, так і для джазових танцювальних стилів.

Пластичний мотив є головним носієм хореографічної думки, оскільки в ньому репрезентовано ключові частини динаміки танцювальної композиції, а його утворення відбувається внаслідок процесу злиття графічних мотивів. Носіями графічного мотиву в хореографії загалом та хореографії концертних номерів можуть бути:

- поза виконавця (графіка пози);
- графічна сума поз кількох виконавців, що утворюється внаслідок візуального злиття їх силуетів (об'єднаний силует);
- розташування виконавців, що відображає певний геометричний принцип, наприклад, коло, лінія, півколо, клин, каре, вільна група, шахматка та ін. (ансамблева побудова);
- траєкторія переміщень сценою одного/кількох виконавців (малюнок танцю).

На сучасному етапі розвитку хореографічного мистецтва відбувається стилістичне злиття і наступне розходження в джазових стилях, які різною мірою відчули вплив африканської естетики. Специфіка пластичних мотивів афро-джаз-танцю передбачає аналіз ефемерних якостей танцювального руху в систематичній формі, з метою виявлення африканської естетики.

Африканська естетика – поширений термін, що означає синтез і гібридизацію культур широкого кола народів африканського узбережжя, привезених в Америку в часи работоргівлі між 1500 і 1870 роками [11; 43].

Т. Хейланд та Б. Мегіл, узагальнюючи інформацію про африканську естетику, формують десять основоположних елементів: ефебізм, імпровізація, рухомий ритм, поліритмія, поліцентрична тілобудова, оцінка тіла і рівноваги, традиціоналізм, холонокровність, прийняття конфлікту та високоафективне зіставлення [9; 5].

Джазові танцюристи та хореографи універсально відчувають концепцію стосунків з музикою і, таким чином, це найпотужніший спільний ланцюг, що об'єднує форми джазового танцю. Хоча особисті стосунки людини з музикою є важливими для всіх джазових стилів, цінності, що проявляються в кожному стилі, у даному випадку, афро-джаз-танці, різняться. Ставлення людини до музики в різних джазових стилях може варіюватися від грайливої роботи ніг, натхненної ритмічним серцебиттям латиноамериканської музики та довгого-короткого, довго-короткого ритму свінгу, до синкопованих ритмів, що танцюються під тексти пісень у сучасному джазі. Хоча фізичні прояви відрізняються, кожен із цих стилів ототожнює себе з корінням африканської естетики гри та імпровізації. Фактично, саме ця загальна концепція формує решту ідей руху.

Ефебізм уособлює енергію молодості і спосіб взаємодії з самим собою та світом. Ефебічна енергія руху домінує над формою, а відчуття сприймаються як інтенсивні тілесні відчуття, а не як емоції. У пластичному мотиві це репрезентовано як:

- вільні рухи тулуба, що передають вібрацію та чуттєвість (надає афро-джаз-танцю його ефемерну чуттєвість, пробуджує відчуття молодості енергії);
- динаміка ритмічного підйому, необхідна для супротиву гравітації та зображення молодого підходу до життя (пульсація, що існує в гравітації – він виникає коли низхідний відскок або легкий підйом тіла повторюються, задаючи ритм та відчуття, що відображають музичний ритм);
- концепція відчуття ваги, що пов'язує людину з землею (потужний зв'язок танцюриста з гравітацією у вигляді підскакування, кивка головою, махового руху або торкання стегу, розгойдування тіла в гравітації і в поєднанні зі стійким ритмом створює відчуття гравітації, що надає концертному танцювальному номеру необхідного енергетичного ритму).

Пульсуючий ритм передбачає одночасне збереження ритму та його уповільнення, що надає руху характер свінгу [10; 123]. Він може відчуватися як сплеск енергії і є частиною того, що робить концертний танцювальний номер афро-джаз-танцю таким привабливим для його учасників.

Поліцентричне тіло сприяє тому, що рух починається з кількох центрів, що забезпечує максимальну демократичність частин тіла відносно одна одної [8; 42]. Згинання всього тіла формує позу хижої тварини, що є одним із найбільш поширених образів афро-джаз-танцю. Танцюристи нахиляються до землі, щоб отримати доступ до сили гравітації і використати її для відчуття своєї ваги та прояву ефебізму. Сила ніш і плавна реакція гомілок, колін та стегон на силу гравітації необхідні для існування поліритмів в анатомічній структурі тіла. Все тіло повинно бути в ритмі руху і повністю використовувати вільну динаміку стегон, ребер і плечей.

Висновки. Концертні танцювальні номери в лексикі афро-джаз-танцю являють собою сценічний танець, побудований на основі конкретної техніки, розширенні принципами роботи сучасного танцю. Джазові піруети на пліє в цьому стилі поєднано з суто африканським клаппінгом, шейком або вільними рухами, не оформленими ані в класичні, ані в джазові позиції; акцент робиться на приземлених рухах,

поліритмічних патернах та експресивному використанні торсу. В пластичному мотиві основоположними є технічні прийоми, виокремлені з народного танцю та оформлені у техніку, їх сенсове навантаження та природні джерела. Пластичні мотиви сучасних концертних танцювальних номерів афро-джаз-танцю є репрезентантами культурних та духовних аспектів життя, закладених в африканських народних танцях, що виникли внаслідок рефлексії хореографа-постановника і виконавців. Незважаючи на варіативність авторського підходу хореографа до композиції концертного танцювального номеру, спільним для пластичних мотивів афро-джазових постановок є дотримання африканської естетики, основоположними елементами якої є: гра та імпровізація, ефебізм, пульсуючий ритм, поліритмія, поліцентричне тіло та ін.

Список використаної літератури

1. Печеранський І. П., Базела Д. Д. Вступ до філософії танцю: монографія. Київ : КНУКіМ, 2017. 123 с.
2. Плахотнюк О. Contemporary jazz-dance та його практики в системі хореографічної освіти України. *Львівсько-Ряшівські наукові записи*. 2013. № 1. С. 261-268.
3. Плахотнюк О. Сценічні та побутові форми джаз-танцю. *Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка : зб. наук. пр. Луганськ : ЛНУ ім. Т. Шевченка*, 2013. Серія «мистецтвознавство». Вип. 10. С. 130–139.
4. Плахотнюк О. Проблематика розуміння природи афро-джаз-танцю. *Молодий вчений*. 2018. № 7 (59). С. 40-44.
5. Погребняк М. Сценічний (театральний) джаз-танець: витоки та естетичні особливості. *Молодий вчений*. 2018. № 22. С. 44-49.
6. Хохлов Т. Особливості та рецепції афро-джаз-танцю. *Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс) : колективна монографія / за заг. ред. О. А. Плахотнюка*. Львів : СПОЛОМ, 2020. С. 108-113.
7. Яценко А. А., Баканча Л. А. Поєднання джаз-танцю з іншими стилями в хореографії. *Молодий вчений*. 2020. № 12 (88). С. 368-370.
8. Hatchett F., Gitlin N. Frank Hatchett's Jazz Dance. Champaign, IL: Human Kinetics, 2000. 136 p.
9. Heiland T., Megill B. Africanist Aesthetics, Jazz Dance, and Notation Walk into a Barre. *Journal of Dance Education*. 2018. P. 1-13. DOI: 10.1080/15290824.2018.1422253.
10. Stearns M., Stearns J. Jazz dance: The Story of American Vernacular Dance. New York, NY : Macmillan Publishing Company, 1968. 508 p.
11. Thompson R. F. Aesthetic of the Cool: Afro-Atlantic Art and Music. Penzance, UK : Periscope Publishing, 2011. 240 p.

References

1. Pecheranskyi I. P., Bazela D. D. Vstup do filosofii tantsiu: monohrafiia. Kyiv : KNUKiM, 2017. 123 s.
2. Plakhotniuk O. Contemporary jazz-dance ta yoho praktyky v systemi khoreohrafichnoi osvity Ukrainy. Lvivsko-Riashivski naukovy zashyty. 2013. № 1. S. 261-268.
3. Plakhotniuk O. Stsenichni ta pobutovi formy dzhaz-tantsiu. Visnyk LNU im. T. Shevchenka : zb. nauk. pr. Luhansk : LNU im. T. Shevchenka, 2013. Seriiia «mystetstvoznavstvo». Vyp. 10. S. 130–139.
4. Plakhotniuk O. Problematyka rozuminnia pryrody afro-dzhaz-tantsiu. Molodyi vchenyi. 2018. № 7 (59). S. 40-44.
5. Pohrebniak M. Stsenichniy (teatralnyi) dzhaz-tanets: vytyky ta estetychni osoblyvosti. Molodyi vchenyi. 2018. № 22. S. 44-49.
6. Khokhlov T. Osoblyvosti ta retseptii afro-dzhaz-tantsiu. Ukrainske khoreohrafichne mystetstvo v konteksti svitovoi khudozhnoi kultury (suchasnyi polizhanrovyi dyskurs) : kolektyvna monohrafiia / za zah. red. O. A. Plakhotniuka. Lviv : SPOLOM, 2020. S. 108-113.
7. Yatsenko A. A., Bakancha L. A. Poiednannia dzhaz-tantsiu z inshymy styliamy v khoreohrafi. Molodyi vchenyi. 2020. № 12 (88). S. 368-370.
8. Hatchett F., Gitlin N. Frank Hatchetts Jazz Dance. Champaign, IL: Human Kinetics, 2000. 136 r.
9. Heiland T., Megill V. Africanist Aesthetics, Jazz Dance, and Notation Walk into a Barre. *Journal of Dance Education*. 2018. R. 1-13. DOI: 10.1080/15290824.2018.1422253.
10. Stearns M., Stearns J. Jazz dance: The Story of American Vernacular Dance. New York, NY : Macmillan Publishing Company, 1968. 508 r.
11. Thompson R. F. Aesthetic of the Cool: Afro-Atlantic Art and Music. Penzance, UK : Periscope Publishing, 2011. 240 r.

UDC 477.147.32

PLASTIC MOTIVES OF AFRO-JAZZ DANCE IN THE PRODUCTIONS OF CONCERT DANCE NUMBERS

Alla SAMOKHVALOVA – Senior Lecturer of the Department of Choreography,
Rivne State University for the Humanities, Rivne

Tetyana LOBAN – Senior Lecturer of the Department of Choreography,
Rivne State University for the Humanities, Rivne

The purpose of the article is to identify the features of the use of plastic motifs of Afro-jazz dance in the productions of concert dance numbers at the current stage of the development of choreographic art.

Research methodology. The method of analysis and synthesis, the method of typological analysis, the historical and cultural method, the method of art history analysis and the method of theoretical generalization were applied.

Scientific novelty. The features of the use of choreographic vocabulary of Afro-jazz dance and modern dance in modern productions of concert dance numbers were studied. It was stated that Afro-jazz dance is an organic synthesis of authentic African ethnoculture and jazz choreography and has gained popularity throughout the world thanks to stage performances, dance master classes and cultural practices. It was found that concert dance numbers in the vocabulary of Afro-jazz dance are a stage dance built on the innovation of a specific technique, which is expanded by the principles of modern dance. Jazz pirouettes on plié in this style are combined with purely African clapping, shaking or freehand, not designed in either classical or jazz positions; the emphasis is on down-to-earth movements, polyrhythmic patterns and expressive use of the torso. It has been found that the fundamental technical techniques that were isolated from folk dance and designed into a technique, their semantic load and natural sources are fundamental in the plastic motif. The plastic motifs of modern concert dance numbers of Afro-jazz dance are representatives of the cultural and spiritual aspects of life inherent in African folk dances, which arose as a result of the reflection of the choreographer-director and performers. It is emphasized that despite the variability of the choreographer's authorial approach to the composition of a concert dance number, the common feature of the plastic motifs of Afro-jazz productions is adherence to African aesthetics, the fundamental elements of which are: play and improvisation, eph ebism, pulsating rhythm, polyrhythm, polycentric body, etc.

Practical significance. Certain aspects and conclusions of the study can be used in further scientific development of the issues of using plastic motifs of Afro-jazz dance in stage productions.

Key words: Afro-jazz-dance, modern dance, plastic motifs, concert dance numbers, choreographic vocabulary.

Стаття надійшла до редакції 03.05.2025
Отримано після доопрацювання 18.05.2025
Прийнято до друку 20.05.2025

НАПРЯМ «КУЛЬТУРОЛОГІЯ»
Розділ I. ДИНАМІКА КУЛЬТУРИ. КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ.
КУЛЬТУРА ТА ТРАДИЦІЇ

Part I. DYNAMICS OF CULTURE. CULTURAL MEMORY.
CULTURE AND TRADITIONS

УДК 7.037:130.2(44)

**ФРАНЦУЗЬКИЙ АВАНГАРДИЗМ НА ЗЛАМІ XIX–XX СТОЛІТЬ : КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОСНОВИ
КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ**

Світлана ХОЛОДИНСЬКА – доктор культурології, доцент, завідувачка кафедри
гуманітарних дисциплін, професор, Державний вищий навчальний заклад
«Приазовський державний технічний університет», м. Дніпро
<http://orcid.org/0000-0002-6746-135X>
<https://doi.org/svetlanah01091970@gmail.com>

Розглянуто рубіж XIX–XX століть як ключовий період, що став символічним підґрунтям постмодернізму. По-перше, цей час знаменував утвердження нової філософської манери мислення, яка поступово закріпилася в європейському інтелектуальному просторі; по-друге, саме тодішні художні орієнтири визначили напрями розвитку мистецтва наступних десятиліть і зумовили появу знакових літературно-мистецьких зразків, що оновили естетичну природу творчості та задали вектор подальших культурних пошуків.

Особливу увагу приділено культурологічному аналізу, заснованому на принципах регіоніки, персоналізації, деталізації та теоретико-практичного паритету. Завдяки цим засадам аргументовано причини формування авангардизму саме у французькому контексті. Водночас окреслено як у другій половині XX століття окремі здобутки авангардного мистецтва були переосмислені та трансформовані у постмодерністські й метамодерністські новації.

Ключові слова: авангардизм, естетико-художні спрямування, регіоніка, персоналізація, деталізація, теоретико-практичний паритет, історико-культурний контекст, постмодернізм, метамодернізм.

Постановка проблеми і актуальність дослідження. На наш погляд, теоретичні пошуки, що здійснюються у третьому десятилітті XXI століття, мають подвійне значення: з одного боку, вони є цінними як самостійний інтелектуальний продукт, а з іншого – набувають особливої ваги завдяки очевидному зв'язку з історико-культурними надбаннями минулого. Адже без врахування процесів кінця XIX століття значна частина сучасних теоретичних конструкцій виглядає вкрай хиткою, немов «зведеною на піску». Важливо враховувати, що становлення модернізму ще не було завершене, коли в його полі активно заявив про себе авангардизм із досить розгалуженою структурою. Це зумовило тривалі дискусії навколо питання: хто кого випереджає: «авангардизм – модернізм» чи «модернізм – авангардизм»? Відлуння тих теоретичних баталій на європейських теренах, подекуди, відчувається й до сьогодні.

У другій половині XX століття, під впливом оновленої філософської парадигми, відбувся злам у художньому мисленні, що привів до формування постмодернізму. Проте вже на межі 1990-х років цей етап почав занепадати, трансформуючись у пост+постмодернізм, а згодом у європейсько-американському науковому середовищі було концептуалізовано метамодернізм – нову фазу в історико-культурному поступі модернізму. Якщо постмодернізм ґрунтувався на міцному філософському підґрунті, то метамодернізм висунув на передній план естетико-мистецтвознавчі інновації та підтримку нових видовищно-мистецьких форм. У цьому складному й суперечливому процесі особливого значення набуває ретельна розробка кожного з етапів історико-культурної еволюції з опорою не лише на естетико-мистецтвознавчий, а й на культурологічний аналіз.

Додаткової актуальності дослідженню надає систематизація напрацювань, накопичених упродовж кількох десятиліть: від аналізу взаємодії «символізму – фонізму» до перших спроб окреслити специфіку метамодернізму, що знайшли відображення і в сучасному українському гуманітарному дискурсі.

Аналіз досліджень і публікацій. Значний масив наукових праць, дотичних до проблемного поля, окресленого у розділі «Постановка проблеми та актуальність дослідження», вимагає систематизації та

уточнення відповідно до завдань і змісту цієї статті. Серед українських науковців, які протягом тривалого часу послідовно досліджували широкий спектр питань, пов'язаних із символізмом, модернізмом та авангардизмом, слід відзначити такі постаті: А. Біла, Є. Буцикіна, Д. Горбачов, С. Жадан, В. Корнієнко, К. Ірдиненко, В. Личковах, С. Павличко, І. Петрова, О. Петрова, Н. Чечель. Естетичні засади авангардизму з'ясовувалися у низці робіт Л. Левчук. «За» і «проти» втілення авангардистської манери творчості в різні види мистецтва представлені в напрацюваннях Т. Кохана, О. Мусієнко, Т. Огнєвої.

У численних працях О. Оніщенко, присвячених аналізу історико-культурних процесів, простежується цілісна авторська концепція розвитку європейської гуманістики – від естетичних пошуків Теофіля Готье, Шарля Бодлера, Стефана Малларме, Бориса Віана, Мішеля Уельбека до метамодерністських експериментів Тоні Моррісон, Девіде Квайоли, Квентіна Тарантіно, Мішеля Гондрі. У цих дослідженнях окреслюється своєрідна модель культурного простору, який упродовж майже двох століть слугував підґрунтям для утвердження нових мистецьких форм.

У нашій монографії «*Михайль Семенко: культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму*» (2018 р.) здійснено реконструкцію процесу формування національної моделі футуризму, засновником якої виступив Михайль Семенко (1892–1937 рр.). Український футуризм, що розгорнувся впродовж 1914–1937 рр., з одного боку, створив оригінальні зразки поезії, живопису та театрального мистецтва, а з іншого – виявив відкритість до діалогу з європейськими художніми пошуками. Показовим у цьому контексті стало оприлюднення на сторінках журналу «*Червоний шлях*» оповідання «*Втікач*» (1933 р.), автором якого був один із провідних ідеологів сюрреалізму Ф. Супо.

Мета статті: висвітлення французького культурного простору на рубежі XIX–XX століть у його теоретичному вимірі та аргументація ролі авангардистських експериментів 1905–1925 рр. як основи для наступних художніх і філософських інновацій у парадигмі «авангардизм – постмодернізм – пост+постмодернізм – метамодернізм».

Виклад основного матеріалу дослідження. На рубежі XIX–XX століть саме французький культурний простір став ареною для принципових зрушень у розвитку літератури та мистецтва. Особливе місце Франції у цьогочасному духовному житті зумовлювалося інтенсивними процесами, що відбувалися в її гуманітарній сфері: зростанням авторитету позитивістської філософії, яка заклала підґрунтя для формування й утвердження натуралістичного методу в літературі, а також естетичними експериментами Т. Готье. Саме його новаторські пошуки стали джерелом натхнення для подальших художніх практик: вони сприяли появі поетичного світу «Квітів зла» (1857 р.) та оригінальної есеїстики Ш. Бодлера. Водночас кульмінаційним, «фінальним акордом» культуротворчих здобутків Франції XIX століття, на нашу думку, слід уважати символізм Стефана Малларме (1842–1896 рр.). Його естетична система набула ґрунтового й переконливого осмислення в працях українських дослідників – В. Корнієнко, Л. Левчук, О. Оніщенко, С. Стоян.

Слід зауважити, що, відповідно до вимог літературознавчої методології, обраний нами період досліджений досить виразно. Проте у ретроспективній перспективі постає очевидна обмеженість його охоплення: цей період виявляється «навантаженим» значно ширше, аніж дозволяють рамки однієї науки. Ілюстрацією цього на українському ґрунті стала низка напрацювань О. Оніщенко, котра у монографії «*Культурологічні виміри інтелектуальної прози: від художньої творчості до «ігор розуму»*» (2021 р.) підкреслила потенціал культурологічного підходу. На прикладі Ш. Бодлера [8; 139–170] та М. Пруста [8; 171–202] авторка показала не всю літературну творчість цих класиків, а лише її есеїстичний пласт, що дозволяє глибше осмислити специфіку культурного феномену.

Дослідження сучасних французьких літературознавців пропонують новий підхід до розуміння французького авангардизму, зокрема завдяки аналізу канонізації літературних творів. Це дозволяє глибше зрозуміти концептуальні основи культурологічного аналізу авангардистських явищ на зламі століть [2].

Принцип «деталізованого підходу», який культурологія вводить у гуманітарні науки, пропонує розглядати «ціле» – спадщину письменника – як сукупність численних «деталей». Кожна з цих деталей здатна значно впливати на розуміння мотивів і стимулів творчості, а також на сприйняття естетико-художніх або емоційних подразників, що формують ту модель «самовираження», яку отримуємо ми як читачі, глядачі чи слухачі у завершеному творі.

У межах цієї статті планується максимально задіяти потенціал регіоніки (французькі культурні простори), біографічного методу (з акцентом на персоналізацію та деталізацію) і на прикладі французького авангардизму відтворити процес становлення нового культуротворення, ознаки якого проявляються як у постмодернізмі, так і в метамодернізмі.

Хоча творчо-пошукові процеси активно розвивалися й в інших європейських країнах,

передусім в Італії та Німеччині, Франція визнавалась і визнається пріоритетною серед літературно-мистецької спільноти. Це пояснюється тим, що саме на французьких теренах на межі століть вдалося органічно поєднати філософські концепції О. Конта з літературознавчими й естетикомистецтвознавчими пошуками І. Тена та Е. Золя. Значну роль у творчому стимулюванні відіграло й те, що безпосередньо поруч із символізмом постає «фовізм» Анрі Матісса (1869–1954 рр.), творчість якого можна розглядати не лише як предтечу авангарду, як це традиційно вважають деякі дослідники, а радше як перший етап його становлення.

А. Матісс – видатний французький живописець, графік і скульптор – здобув професійну художню освіту після того, як спочатку завершив навчання у Школі юридичних наук і короткий час працював клерком. Відмовившись від юридичної кар'єри, він продовжив мистецьку підготовку: спочатку в Академії Жюліана (1891 р.), згодом у Школі декоративних мистецтв (1893 р.) та Школі витончених мистецтв (1895 р.). Важливу роль у зміні професійної орієнтації Матісса відіграла його мати, Елоїза Жерар, яка сама займалася розписом кераміки. Під час відновлення сина після операції з видалення апендиксу вона подарувала йому альбом та фарби, щоб відволікти та розважити. Цей несподіваний дарунок пробудив у молодому Матіссі пристрасть до живопису, яка визначила його творчий шлях на все життя.

Грунтовна підготовка у різних жанрах образотворчого мистецтва зумовила досить пізній початок професійної кар'єри Матісса: інтерес до живопису у нього проявився лише у 21 рік. Це означає, що власні творчі пошуки майбутній класик французького живопису розпочав фактично на порозі тридцяти років.

Відомий французький мистецтвознавець В. Броквельєль зазначає: «У 1905 р. Матісс разом з Андре Дереном і Морісом де Вламінком представив свої роботи на Осінньому салоні. Картини цих молодих митців були настільки незвичними по композиції і кольору, що викликали обурення у багатьох глядачів. Впливовий тогочасний критик Луї Воксель «охрестив» їх авторів фовістами (букв. «дикі тварини»), давши таким чином ім'я новій художній течії» [3; 136].

На виставці 1905 року А. Матісс представив такі полотна як «Відкрите вікно» та «Жінка в капелюшку», спираючись на власну формулу «емоція = форма + колір», розроблену ним самостійно та застосовувану протягом усієї творчої діяльності. Незважаючи на дещо принизливий характер терміна «фовісти», Матісс разом із колегами – А. Дереном та М. де Вламінком – не лише прийняли його, а й досить швидко систематизували основні засади нової художньої течії. До них належали використання яскравих, «енергійних» фарб, плоских форм, чітких контурів та тонкий натяк на прийом «модуляції світла», розроблений видатним реформатором французького живопису Полем Сезанном (1839–1906 рр.), що став важливим інструментом у формуванні нового естетичного підходу.

Доцільно зауважити, що не лише А. Матісс, а й Андре Дерен (1880–1954 рр.) та Моріс де Вламінк (1876–1958 рр.) сучасними мистецтвознавцями справедливо визнаються видатними французькими живописцями на межі XIX–XX століть. Андре Дерен, художник, графік, скульптор і театральний декоратор, протягом 1905–1906 років перебував у Англії, де створив низку славетних пейзажів Гайд-Парка та набережної Темзи. До його «фовістичних» шедеврів відносять, зокрема, полотно «Пейзаж із червоними деревами. Вулиця в Марлі» (1905 р.).

Моріс де Вламінк, пейзажист, музикант і письменник, у «фовістичній» манері створив такі відомі твори, як «Човни у Комнурі» (1905 р.) та «Міст Чарінг-Кросс» (1906 р.). Особливо виразно художник продемонстрував естетико-художні можливості фовістичного зображення дійсності у картині «Звивиста дорога в Естаці» (1906 р.). На нашу думку, віднесення цього полотна до найпоказовіших «просторових» експериментів «добі фовізму» є цілком закономірним.

У 1906 році Матісс та його колеги знайомляться з Пабло Пікассо (1881–1973), а вже наступного року французьку критику та публіку шокують його «Авіньйонські дівиці». Саме з цього полотна Пікассо традиційно асоціюють появу кубізму – другого авангардистського напрямку, теоретичні засади якого розробив Жорж Брак (1882–1963 рр.). Розпочавши професійну кар'єру як декоратор, Матісс, з одного боку, проявляв зацікавлення «фовізмом», а з іншого – визнав у «Авіньйонських дівицях» «по-справжньому революційний твір» [3; 130].

Як наголошує В. Броквельєль, знайомство двох молодих митців відбулося завдяки Гійому Аполлінеру (1880–1918 рр.), який у ролі поета, художника та мистецького теоретика відіграв надзвичайно активну роль у житті паризької художньої спільноти протягом першого десятиліття становлення авангардизму. Пізніше світова слава Пікассо відсунула Брака на маргінеси, хоча у 1907–1914 роках вони працювали тісно разом. Внесок Ж. Брака в обґрунтування теоретичних засад кубізму – як у його «аналітичному» варіанті, спрямованому на відтворення тривимірних об'єктів на

площині, так і у «синтетичному», що передбачав експерименти з різними матеріалами – сьогодні визнається беззаперечно.

Ж. Брак рішуче відкидав функціональне призначення мистецтва, яке ще у XIX столітті критикував Теофіль Готье (1811–1872 рр.) – видатний французький поет, романіст і теоретик мистецтва. Готье вважав, що мімезистична (наслідувальна), пізнавальна та виховна функції принижують значення художньої діяльності. Його концепція «мистецтва для мистецтва» абсолютизувала естетичні чинники твору, до яких прагнули й «фовісти», культивуючи чисте естетичне сприйняття полотна, поетичних рядків чи скульптури.

Що ж стосується Ж. Брака та П. Пікассо, то в період становлення кубізму поняття «естетичні чинники» не відігравали для них жодної ролі. Визнаним було лише правило «процес заради процесу»: об'єкт розчленовувався задля самого акту «розсікання», з надією, що його «подрібнення» відкриє нові геометричні форми. На нашу думку, Ж. Брак постійно вів символічний діалог із Платоном, який проголосив геометрію самостійним видом мистецтва.

До раннього, або «аналітичного», періоду кубізму, як зазначає В. Броквельс, належить, зокрема, полотно «Натюрморт зі скрипою» (1911 р.): «Музичний інструмент, винесений у назву картини, показаний у вигляді геометрично відкритих граней, поділених сіткою чорних ліній. Загальна палітра – неяскава, пісочно-сіра» [3; 130].

Варто підкреслити, що «загальна палітра», окреслена В. Броквельсом і притаманна, зокрема, «Авіньйонським дівицям», зберігалася протягом усього періоду інтенсивної співпраці Ж. Брака та П. Пікассо. Коли ж, як зазначає Л. Левчук, «до них приєдналися Ф. Леже, М. Дюшан, Ле Фоконье та інші», пошуки у сфері кольорового «оформлення» кубістичного зображення предмета значно збагатилися. Бажання розширити інтерпретаційні можливості кубістичного живопису посилює єдність мистецької спільноти, адже до неї входили професійні художники, які або визнавали адекватним відображення дійсності за допомогою геометричних композицій, або прагнули переосмислити «пластичний світ», або ж відмовлялися від «фігуративності» та натуралізму [6; 164].

Слід також зазначити, що вплив теоретичних і практичних напрацювань французьких кубістів, передусім композицій Ж. Брака, чітко простежується в окремих «мистецько-видовищних» експериментах сучасних живописців і фотографів. Рік від року їх творча пошукова діяльність стає дедалі популярнішою та художньо вагомішою, розвиваючи й поглиблюючи естетику метамодернізму.

На нашу думку, слушною є позиція Л. Левчук, яка у праці «Західноєвропейська естетика XX століття» (1997 р.) відводить провідну роль саме французькій моделі «кубізму» в процесі апробації інноваційних художніх форм. У подальшому ці форми, у трансформованому вигляді, відроджувалися на нових етапах мистецького руху – від постмодернізму через пост+постмодернізм до метамодернізму.

Йдеться, зокрема, про спроби синтезувати живопис і скульптуру, поєднувати слово й колір, оперуючи поняттям «асамбляжу»; про перенесення засад живописного кубізму у кінематограф (Ф. Леже); про обґрунтування «чистого» мистецтва як альтернативи «колажності» чи «рельєфності» творів, виконаних із різнорідних матеріалів. У цьому контексті Л. Левчук особливо підкреслює експеримент Марселя Дюшана (1887–1968 рр.), який у 1912 році шокував публіку, представивши «рухливу скульптуру» – велосипедне колесо, встановлене на табуреті [6; 165]. Згодом Дюшан разом із Гльозом та Метценже приєднався до групи «Де Пюто», члени якої абсолютизували значення.

Доцільно підкреслити, що в перші десятиліття XX століття поняття «експеримент» і «експериментування» набувають особливої популярності в літературно-мистецькому середовищі, нерідко переростаючи у своєрідне суперництво – хто з митців «переекспериментує» іншого. Водночас слід віддати належне тим митцям, які згодом критично переосмислили досвід, що у мистецьких колах отримав характеристику «божевілля 1914 року». Найбільш радикально, на нашу думку, повівся Андре Дерен, який знищив частину власних «кубістичних» полотен. Такий крок особливо показовий, зважаючи на те, що цей високопрофесійний живописець певний час вагався між «фовізмом» і «кубізмом».

У 1905–1914 роках помітною постаттю в авангардистських пошуках був – як уже було зазначено – Гійом Аполлінер. Його зусилля спрямовувалися на те, щоб інтегрувати в літературу, насамперед у поезію, модифіковані форми експериментаторства, які успішно утверджувалися в образотворчому мистецтві. Варто віддати належне його прагненню поєднати теоретичний і практичний виміри мистецької діяльності. Захопившись «новим» мистецтвом, Аполлінер намагався

визначити зміст самого поняття «нове», відмежувавши його від поняття «прогрес». У короткому начерку *«Нова свідомість і поети»* він писав: «Нове – у здивуванні. Це найважливіший, найсвіжіший його елемент. Здивування – могутня нова сила. Саме завдяки здивуванню, завдяки тій значній ролі, яку вона відводить здивуванню, нова свідомість відрізняється від усіх попередніх художніх і літературних рухів» [1; 53]. Хоча ці теоретичні начерки не мали достатньої розгорнутості, вони виконали роль орієнтира для митців, які часто діяли радше інтуїтивно, аніж на основі чітко осмислених і теоретично обґрунтованих засад.

У власній творчості Г. Аполлінер дійсно «здивував» сучасників, коли почав оприлюднювати «каліграми» – поетичні твори, «зроблені» у формі «людина-вірш», «квадрат», «птах». «сходинки», а «вірш-каліграма» «З'явився дісз» втілює пошуки поетом синтезу між поезією та музикою» [7; 212]. Власні експерименти у сфері «нової поезії» та пошуки «синтезу поезії й музики» Гійом Аполлінер реалізував у відомій поетичній збірці *«Каліграми. Вірші миру й війни: 1913–1918»* (1918 р.), присвяченій пам'яті поета Рене Деліза, загинлого у 1917 році. Специфіка цієї збірки полягає в тому, що майже кожен «каліграму» можна трактувати як тезу у формуванні теоретичної концепції нового мистецтва.

Л. Левчук у своїй праці *«Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика»* (2002 р.) акцентує на тому, що вже 1913 року з'явилася друком книга начерків Аполлінера *«Художники-кубісти. Естетичні роздуми»*. Паралельно поет надсилав до Італії засновникові футуризму Ф.-Т. Марінетті «синтетичний маніфест» під назвою *«Футуристична антитрадиція»* [7; 211].

На наше глибоке переконання, вживши у назві маніфесту поняття «традиція – антитрадиція», Гійом Аполлінер чітко задекларував власну позицію у доволі бурхливій дискусії, що розгорталася на сторінках тодішніх популярних періодичних видань *«391»* та *«Норд-Сюд»*, і стосувалася перспектив «традиції» в контексті «нового» мистецтва.

Цей дискурсивний простір формувалася не лише грою понять – *традиція, канон, нове, прогрес, здивування*, – але й активним залученням чинника часу. Концепти «минуле» та «сучасне» отримали нове інтелектуальне наповнення завдяки ідеям Анрі Бергсона, зокрема його тезі про художньо-творчий потенціал «зворотного» та «незворотного» часу. Варто зазначити, що вже 1909 року Марсель Пруст (1871–1922 рр.) розпочав роботу над «чисто французьким» семитомним романом *«У пошуках втраченого часу»*, в якому бергсонівська концепція «типологізації часу» блискуче втілювалася в естетико-художніх вимірах.

Обсяг статті не дозволяє докладно розгорнути «персоналізовану історію» французького авангардизму, термін якої був уведений Т. Коханом у назві його монографії та концептуально опрацьований на матеріалі європейського кінематографу [5]. Водночас вважаємо за необхідне зупинитися на сюрреалізмі – мистецькій течії, витоки якої безпосередньо пов'язані з французьким культурним простором. Варто також зауважити, що такі напрями авангардистського мистецтва, як футуризм, кубофутуризм, дадаїзм, абстракціонізм, хоча й були представлені у Франції 1910–1920-х років, проте залишилися радше на периферії художнього життя, тоді як саме французькі новатори та реформатори забезпечили провідну роль країни у формуванні провідних авангардистських практик.

Джерелознавчі дослідження називають кілька постатей, причетних до появи поняття «сюрреалізм», трактуючи його як «над» або «зверх» реалізм. Ми орієнтуємося на позицію Л. Левчук, яка, з одного боку, авторство самого терміна приписує Г. Аполлінеру [7; 211], а з іншого – пов'язує формування теоретичного підґрунтя сюрреалізму з діяльністю французьких інтелектуалів і митців різних напрямів: А. Арто, Ж. Барона, Ж. Батая, А. Бретона, М. Нолля, Ф. Супо, П. Елюара. Важливо підкреслити, що мова йде саме про французьку модель сюрреалізму, яка згодом знайшла відображення у ширших європейських пошуках. Зокрема, у творах іспанських майстрів – передусім у фантасмагоричних образах Сальвадора Далі (1904–1989 рр.), як-от у знаменитій картині *«Палаюча жирафа»* (1925 р.), – а також частково у творчості італійських футуристів і дадаїстів (У. Боччоні, К. Карра, Дж. Северіні), які поступово рухалися в бік сюрреалістичної естетики.

Варто зауважити, що як у французькій моделі сюрреалізму, так і в її іспанських та італійських модифікаціях, одним із суттєвих недоліків була суперечливість теоретичних орієнтацій, особливо у сфері політико-ідеологічного спрямування. Представники першого покоління сюрреалістів здебільшого трактували цей рух як «широке явище», в межах якого літературно-мистецькі інновації становили лише окремий сегмент. Саме таку позицію поділяла група Андре Бретона (1896–1966 рр.), у середовищі якої на передній план висувалися ідеї «політики», «анархізму», «бунтарства». Водночас Бретон послідовно орієнтувався на психоаналітичні концепції Зігмунда Фрейда (1856–1939 рр.),

вбачаючи у несвідомому й символіці сновидінь основне джерело творчого натхнення для сюрреалістичного мистецтва. Примітно й те, що сучасники відзначали його зацікавлення практиками ворожіння, футурологічними побудовами езотериків і навіть астрологічними прогнозами, що надавало його позиції особливого, подекуди парадоксального виміру.

Як відомо, офіційні французькі джерела датують процес становлення сюрреалізму 1917–1924 роками. Водночас у листі від квітня 1930 року Поль Елюар (1895–1952 рр.) – видатний поет і один із засновників цього напрямку – зазначав: «Навколо морок. Деснос і інші продовжують наступати, до того ж розлучено, на Бретона, мене і Р. Шара. Ми не відповідаємо. Це не можливо, занадто підступно. Але все закінчиться побоїщем. Бретон доведений до краю...» [4; 110].

Рішуче проти політизації сюрреалізму виступали Антонен Арто (1896–1948 рр.) – драматург, театральний і кінодіяч, театрознавець – та Філіпп Супо (1897–1990 рр.) – поет, драматург і есеїст. Вони не лише категорично відкидали ідею політизації течії, а й наполягали на її обмеженні винятково мистецьким контекстом, зокрема впливом на окремі види мистецтва. Хоча Арто досить пізно проявив інтерес до сюрреалізму – написав сценарій до відомого сюрреалістичного фільму Жермена Делюка «Мушля і священник» (1928 р.) та театрознавче дослідження «Театр та його двійник», у якому окремий розділ присвячений «крюотичному театру» (театру жорстокості – С. Х.) – його вплив на естетико-художнє підґрунтя сюрреалізму, спрямованого на модернізацію театру і кіно, залишається очевидним.

Значний інтерес до спадщини А. Арто за межами Франції почав проявлятися у 1970–1990-х роках, тобто в період, коли вже окреслювалися контури постмодернізму. Особливу увагу викликали психологічні аспекти його творчості, пов'язані з особистими труднощами: у дитинстві Арто перехворів менінгітом, а в зрілому віці часто страждав на важкі, іноді тривалі депресивні стани, що певним чином впливало на сприйняття його ідей.

А. Арто формував нову «мову театру», витоки якої коріняться в концепції «жорстокості». Важливо підкреслити, що цю категорію не слід трактувати у побутовому сенсі, як це подекуди робили його критики. Йшлося радше про принципове протиставлення «жорстокості» та «необхідності», коли підкорення «необхідності» поступово деформує або навіть повністю руйнує «індивідуальність».

Оскільки А. Арто активно знімався в кіно та грав на сцені, виконуючи складні ролі, його спадщина є яскравим прикладом реалізації принципу теоретико-практичного паритету, витоки якого у Франції сягають XVII століття та пов'язані з науково-творчою діяльністю реформатора театру Франсуа д'Обіньяка (1604–1676 рр.).

Важливий внесок у становлення сюрреалізму зробив і збірник «Акваріум» (1917 р.), виданий під керівництвом Ф. Супо, який пропонував власні концепції реформування театру, високо цінуючи інтуїцію та імпровізацію. Як Арто, так і Супо, поділяючи ідею всездозволеності в мистецтві, притаманну більшості сюрреалістів, вважали, що новому мистецтву XX століття відкривається надзвичайно важлива можливість зосередитися на ще невиявлених і прихованих художніх «таємницях» кожного з «класичних» видів мистецтва – літератури, живопису, театру, музики, скульптури, балету та кінематографу. Свідомо відтворюємо цю видову структуру, оскільки сюрреалізм у тій чи іншій мірі реалізовувався в усіх мистецьких формах.

Як уже зазначалося, матеріал, проаналізований у цій статті, зосереджений на періоді 1905–1925 років. Окремі естетико-художні принципи, вироблені сюрреалізмом у 1917–1924 роках, значно вплинули на розвиток як постмодернізму, так і метамодернізму. Своєрідним «пластичним мостом» між сюрреалізмом і постмодернізмом у французькій літературі варто вважати творчість Бориса Віана (1920–1959 рр.) – письменника, який, сповідуючи «художній космополітизм», віддавав перевагу іронічно-саркастичній манері написання «нових романів». Пізніше «іронія» стала однією з ключових категорій постмодернізму. У межах теоретичного обґрунтування метамодернізму ця категорія трансформується в «постіронію», коли художня атмосфера творів літератури, театру та кінематографу передається через так звану «оголену іронію», що вважається однією з найінтелектуальніших форм «комічного» як фундаментальної категорії естетики. Водночас «постіронія», зберігаючи надбання постмодерністської моделі, значно поглиблює та загострює свої естетико-художні можливості, тяжіючи до гротеску та сарказму.

У цьому контексті в сучасний французький літературно-мистецький простір XXI століття повертаються жанри карикатури та шаржу, які були надзвичайно популярними в період становлення сюрреалізму. Серед них варто згадати шаржі П. Пікассо, зокрема «Аполлінер у вигляді Папи Римського» та «Аполлінер у вигляді Геракла та французького академіка» [1].

Сьогодні представником кінематографічного метамодернізму можна вважати французького

режисера Мішеля Гондрі, котрий регулярно створює нові творчо-пошукові фільми. Вичерпавши потенціал постмодерністських виразально-зображальних засобів і можливостей подальшого оновлення кіномови, Гондрі досить швидко обійшов стадію пост + постмодернізму і сфокусувався на формуванні орієнтацій «нового кіно», що кваліфікуються як метамодерністські. Естетико-художні трансформації режисера чітко простежуються на прикладі його робіт: від «*Науки сну*» (2006 р.) через «*Зелений шершень*» (2011 р.) до «*Піни днів*» (2013 р.) – третьої екранізації славетного роману, яку сам Гондрі визначив як «сюрреалістичну фантазію». Далі він створив «*Шутку*» (2018 р.) – стрічку, що наблизила його до усвідомленого метамодерністського кінематографу, відходячи від інтуїтивного підходу до творчості.

Висновки. Сфокусувавши увагу на чітко окресленому регіоні, стаття відтворює ключові літературно-мистецькі процеси, естетико-художня спрямованість яких сформувала «французьку модель авангардизму». Виокремлення періоду 1905–1925 років дозволило реконструювати розвиток авангардистського руху – від «фовізму» до «кубізму» – на засадах персоналізованого підходу. Виявлено дещо стримане ставлення французької творчої еліти до футуризму та абстракціонізму, що залишилися в культурному просторі Франції на маргінесах.

Водночас саме у Франції теоретично обґрунтовано та апробовано ідеї сюрреалізму на принципах теоретико-практичного паритету, яким французьке культуротворення користувалося ще від XVII століття. У межах статті відтворено становлення сюрреалізму у французькій інтерпретації, яка після 1925 року поступово «розчинялася» під впливом творчості іспанно-італійських митців. Нарешті, окреслено напрями впливу сюрреалізму на постмодернізм і метамодернізм, підкреслюючи його роль як фундаментальної естетико-художньої основи для розвитку європейського авангардного мистецтва XX–XXI століть.

Перспективи подальших досліджень. У подальшому плануємо продовжити досліджувати простір французької гуманістики межі XIX–XX століття.

Список використаної літератури

1. Аполлінер Г. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник* у 2 т. / За заг. ред. Н. Міхальської, Б. Щавурського. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. Т. 1. А–К.
2. Barré J. Operationalizing Canonicity: A Quantitative Study of French 19th and 20th Century Literature. *Journal of Cultural Analytics*. 2023. Vol. 8, No. 3. Oct. 2023. Режим доступу: <https://culturalanalytics.org/api/v1/articles/88113-operationalizing-canonicity-a-quantitative-study-of-french-19th-and-20th-century-literature.pdf>. – doi:10.22148/001c.88113.
3. Brockvielle V. *Le Petit Larousse de l'Histoire de l'Art: Les artistes, les chefs-d'œuvre, les mouvements*. Paris : Éditions Larousse, 2023. 381 p.
4. Éluard Paul. *Lettres à Gala (1924–1948)* / édition de Pierre Dreyfus ; préface de Jean-Claude Carrière. Paris : Gallimard, 1984. (Collection Blanche). 528 pp.
5. Кохан Т. Г. Персоналізована історія європейського кіномистецтва: потенціал культурологічного аналізу: монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2021. 320 с.
6. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика XX століття: навч. посіб. Київ : Либідь, 1997. 224 с.
7. Левчук Л. Т. Психоданаліз: історія, теорія, мистецька практика. Київ : Либідь, 2002. 255 с.
8. Оніщенко О. І. Культуротворчі виміри інтелектуальної прози: від художньої творчості до «ігор розуму»: монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2021. 352 с.

References

1. Apolliner H. *Zarubizhni pysmennyky. Entsiklopedychnyi dovidnyk* u 2 t. / Za zah. red. N. Mikhalskoi, B. Shchavurskoho. Ternopil : Navchalna knyha – Bohdan, 2005. T. 1. A–K. 53 s.
2. Barré J. Operationalizing Canonicity: A Quantitative Study of French 19th and 20th Century Literature. *Journal of Cultural Analytics*. 2023. Vol. 8, No. 3. Oct. 2023. URL: <https://culturalanalytics.org/api/v1/articles/88113-operationalizing-canonicity-a-quantitative-study-of-french-19th-and-20th-century-literature.pdf>. – doi:10.22148/001c.88113.
3. Brockvielle V. *Le Petit Larousse de l'Histoire de l'Art: Les artistes, les chefs-d'œuvre, les mouvements*. Paris : Éditions Larousse, 2023. 381 p.
4. Éluard Paul. *Lettres à Gala (1924–1948)* / édition de Pierre Dreyfus ; préface de Jean-Claude Carrière. Paris : Gallimard, 1984. (Collection Blanche). 528 p.
5. Kokhan T. H. Personalizovana istoriia yevropeiskoho kinomystetstva: potentsial kulturolohichnoho analizu: monohrafiia. Kyiv : In-t kulturolohii NAM Ukrainy, 2021. 320 s.
6. Levchuk L. T. Zakhidnoievropeiska estetyka KhKh stolittia: navchalnyi posibnyk. Kyiv : Lybid, 1997. 224 s.
7. Levchuk L. T. Psykhoanaliz: istoriia, teoriia, mystetska praktyka. Kyiv : Lybid, 2002. 255 s.
8. Onishchenko O. I. Kulturotvorchy vymiry intelektualnoi prozy: vid khudozhnoi tvorchosti do «ihor rozumu»: monohrafiia. Kyiv : In-t kulturolohii NAM Ukrainy, 2021. 352 s.

**FRENCH AVANT-GARDE AT THE TURN OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES: CONCEPTUAL BASES
OF CULTURAL ANALYSIS**

Svitlana KHOLODYNKA – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Head of the Department
of Humanities, Professor, State Higher Educational Institution
«Priazovsky State Technical University», Dnipro

Abstract. The article considers the turn of the 19 th and 20 th centuries as a key period that became the symbolic foundation of postmodernism. First, this time marked the establishment of a new philosophical way of thinking, which gradually took root in the European intellectual space; Second, it was the artistic trends of that time that determined the direction of art development in the following decades and led to the emergence of iconic literary and artistic models that renewed the aesthetic nature of creativity and set the vector for further cultural exploration.

Particular attention is paid to cultural analysis based on the principles of regionalism, personalisation, detail and theoretical-practical parity. Thanks to these principles, the reasons for the formation of avant-gardism in the French context are well argued. At the same time, it outlines how, in the second half of the 20 th century, certain achievements of avant-garde art were reinterpreted and transformed into postmodernist and metamodernist innovations.

The purpose of the article is to highlight the French cultural space at the turn of the 19 th and 20 th centuries in its theoretical dimension and to argue for the role of avant-garde experiments of 1905–1925 as the basis for subsequent artistic and philosophical innovations in the paradigm of «avant-garde – postmodernism».

Research methodology. The material of the article is based on the potential of analytics, but includes the use of elements of historical, cultural, biographical, dialogical, and comparative approaches.

Conclusions. Focusing on a clearly defined region, the article recreates the key literary and artistic processes whose aesthetic and artistic orientation shaped the «French model of avant-gardism». The selection of the period 1905–1925 made it possible to reconstruct the development of the avant-garde movement – from «Fauvism» to «Cubism»– on the basis of a personalized approach. A somewhat restrained attitude of the French creative elite towards futurism and abstractionism, which remained on the margins of French cultural space, has been revealed.

At the same time, it was in France that the ideas of surrealism were theoretically substantiated and tested on the principles of theoretical and practical parity, which French culture had been using since the 17 th century. The article traces the development of surrealism in the French interpretation, which after 1925 gradually «dissolved» under the influence of the work of Spanish and Italian artists. Finally, the article outlines the influence of surrealism on postmodernism and metamodernism, emphasizing its role as a fundamental aesthetic and artistic basis for the development of European avant-garde art in the 20th and 21st centuries.

Novelty. This article systematizes the findings accumulated over several decades: from the analysis of the interaction between «symbolism and fonism» to the first attempts to outline the specifics of metamodernism, which are also reflected in contemporary Ukrainian humanities discourse.

The practical significance of the study lies in the possibility of using its results in the educational process (cultural studies, art history, philosophy of culture), for the development of special courses and lectures devoted to the history of avant-garde movements and their influence on the formation of contemporary artistic culture, as well as a methodological basis for further interdisciplinary research on avant-garde phenomena in the European cultural space.

Key words: avant-gardism, aesthetic and artistic trends, regional studies, personalization, detailing, theoretical and practical parity, historical and cultural context, postmodernism, metamodernism.

Стаття надійшла до редакції 01.04.2025
Отримано після доопрацювання 15.04.2025
Прийнято до друку 1.10.2025

УДК 791.4

**КІНО ЯК ЦИФРОВИЙ МЕДІАТЕКСТ : ЗМІНА СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК
У ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ СУСПІЛЬСТВІ**

Жанна ДЕНИСЮК – доктор культурології, доцент, проректор із наукової та виховної роботи,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ
<https://orcid.org/0000-0003-0833-2993>
[https://doi.org/](https://doi.org/jdenesuk@dakkkim.edu.ua)
jdenesuk@dakkkim.edu.ua

Досліджено феномен кіно як цифровий медіатекст, що зазнає трансформаційних змін під впливом глобалізаційних процесів, цифровізації та нових форматів комунікації у сучасному медіапросторі, де межі між автором, глядачем і цифровою платформою стають дедалі розмитішими. В роботі окреслено феномен кіно як цифровий медіа текст у контексті трансформації культурних практик глобалізованого суспільства. Показано, що цифрове кіно перестає бути лише мистецьким артефактом і все більше набуває функцій комунікаційного медіуму та інструменту конструювання новітніх ідентичностей. Розкрито механізми переформатування рецептивної взаємодії між глядачем і текстом, появу нових форм участі – від інтерактивного перегляду до колективного віртуального співтворення. В результаті проведеного дослідження встановлено, що цифрова доба зумовила зміну природи кіно як медіа, де екран стає простором соціальної взаємодії, а глядач – активним учасником комунікативного процесу. Відбулася еволюція кіно, яке з лінійного наративу перетворилося на поліфонічний гіпертекст, що інтегрує естетичні, технологічні та культурні виміри. Відтак ці процеси сприяють утворенню нової культури сприйняття, а саме мережевої, візуально-комунікативної, в якій кіно виступає ключовим чинником формування глобальної медіареальності.

Ключові слова: кіно, цифровий медіатекст, медіатизація культури, глобалізація, культурні практики, цифрова комунікація.

Постановка проблеми. Сучасне кіно переживає радикальну трансформацію, пов'язану з переходом до цифрового формату виробництва, розповсюдження та споживання аудіовізуального контенту. У добу глобалізованого інформаційного суспільства кіно вже не обмежується функцією лише художнього відображення дійсності, а перетворюється на складну форму медіатексту, який поєднує естетичні, технологічні, комунікативні й соціокультурні виміри. Такі процеси обумовлюють потребу у переосмисленні традиційних уявлень про кіно як мистецтво в своєму класичному розумінні.

Також актуальність проблематики значною мірою посилюється стрімким розвитком цифрових платформ, таких як Netflix, Amazon Prime, YouTube, TikTok, які змінили характер та структуру сучасної аудиторії, способи доступу до контенту та механізми його сприйняття. Відтак з розвитком цифровізації формується новий тип глядача як інтерактивного користувача, який не лише споживає, а й активно впливає на форму та зміст медіатексту. Таким чином цифрове кіно функціонує як динамічна система візуальних кодів, що інтегрує елементи соціальних мереж, відеоігор, реклами, документалістики, тощо, створюючи при цьому гібридну культурну реальність.

В умовах глобалізації змінюється і соціокультурна роль кіно: воно стає простором міжкультурного діалогу, інструментом формування нових ідентичностей та каналом ретрансляції культурних цінностей. Водночас цифровізація спричиняє явища фрагментації реальності та збільшення симулякрів, коли межі між реальним і вигаданим, приватним і публічним, автентичним і віртуальним дедалі більше розмиваються.

У цьому контексті дослідження кіно, як цифрового медіатексту, набуває особливого значення, що дозволяє простежити, як нові технології впливають на структуру художнього образу, наративи, комунікативні стратегії та соціокультурні практики сприйняття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасній науковій літературі питання трансформацій феномену кіно в умовах цифрової медіареальності розглядається з різних точок зору і вимірів – технологічних, естетичних, соціокультурних тощо. Однією з відправних теоретико-методологічних «точок» у розумінні кіно як цифрового медіатексту є дослідження американського вченого у сфері медіа та технологій Дж. Болтера, який, аналізуючи перехід класичного кінематографа до цифрових медіа, вказує на те, що кіно як наратив перебуває під впливом цифрових змін, зокрема гібридизації медіа-форм (кіно, телебачення, інтернет) та змін у рецепції [13].

Сучасний американський філософ і теоретик кіно С. Шавіро у своїх працях зосереджується на феномені посткіно (post-cinema), зміні форм кінематографічного наративу, реміксінгу аудіовізуального матеріалу, а також розширенні меж сприйняття і участі глядача [30; 31]. Бразильський дослідник М. Кавамото аналізує як цифрові технології впливають на структуру часу в кінематографі, зокрема поняття індексу-кіно, матеріальності образу і сучасної кіно оповіді, акцентуючи увагу на технологічних аспектах

перетворення кінематографу на цифровий медіа текст [22]. У роботі турецького вченого В. Анадолу розглядаються зміни досвіду перегляду фільмів: від традиційного кінотеатру до цифрових платформ, нових місць споживання та нових мотивацій аудиторії, що відбуваються під впливом цифровізації [12]. Дослідники Х. Гюркан та Б. Гезмен аналізують як популярне кіно відображає цифрову культуру кінця XX – початку XXI ст., зокрема в контексті утворення кіберпростору, соціальних мереж, віртуальних спільнот та ін. [21]. Окрім цього, актуальні питання цифрових медіа й кіно піднімалися в працях таких зарубіжних авторів, як Дж. Ботер [27], З. Ѓєнг [18], І. Кіш'єс [28], Т. Коннеллі [16], Б. Лессар [24], К. Лотце [27], Дж. Нордеграаф [27], К. Олесен [28].

Серед українських дослідників у цьому ракурсі проблематики основні теми спрямовувалися на вивчення медіасередовища та медіа тексту загалом – О. Ачилова [3], Н. Баландіна [4], М. Житарюк [5], І. Капраль [6], Г. Листвак [6], О. Мусієнко [7], М. Отрішко [8], І. Регушевська [3], В. Шевченко [11] та ін. Сучасну трендовість аудіовізуальних форм сучасного мистецтва та українського кіно досліджували: З. Алфьорова [1], А. Алфьоров [1], В. Андрієнко [10], Л. Апостолова [2], Т. Сидорчук [9], В. Скуратівський [10] та ін.

Мета статті – дослідження феномену кіно як цифрового медіатексту, що зазнає трансформаційних змін під впливом глобалізаційних процесів, цифровізації та нових форматів комунікації у сучасному медіапросторі, де межі між автором, глядачем і цифровою платформою стають дедалі більш розмитими.

Виклад основного матеріалу. У добу глобалізації та тотальної цифровізації кіно зазнає суттєвих структурних і семантичних змін, стаючи не лише видом мистецтва, а й формою цифрового медіатексту. На думку дослідників, поняття медіатексту як складної динамічної одиниці вищого порядку, за допомогою якої здійснюється спілкування в медіа [3; 24]. Окрім цього «специфіку медіатекстів визначають, насамперед, екстралінгвістичні умови їх існування. Нова електронна епоха мультисенсорна, реальність нині конструюється засобами масової інформації, тому майже все, що ми знаємо про світ, отримуємо опосередковано через медіа» [6; 31].

Від моменту переходу від аналогових технологій до цифрових носіїв кіно до певної міри втратило матеріальну обмеженість, перетворившись на гнучку, відтворювану, інтерактивну форму комунікації. Загалом на думку вчених, у питанні трансформації Голлівуду в комунікаційну індустрію велику роль зіграло таке поняття як «практика зсуву часу», що полягало у формуванні та зміні чітких графіків дозвілля та роботи, що мало безпосередній зв'язок із потребою споживача у виборі, власності та контролю у споживанні телевізійних програм й прокату фільмів [16; 9-10].

Як зазначає Р. Ваятт, сучасна глобальна культура еволюціонує від механістичного світогляду епохи промисловості до моделі емерджентних систем епохи інформації. Цифрова система виробництва для цифрового кіно виникає з цього теоретичного контексту. Така система є емерджентною, а не фіксованою. Цифрове виробництво відображає перехід від позитивістського, логічного та послідовного світу чіткої логіки до невизначеного, нелінійного та нечіткого світу логіки. Ці цінності інформують, формують та оточують процес виробництва цифрового кіно [32; 330]. У комп'ютерному контексті з'явилося нове цифрове уявлення про текст, який обертається, перевертається та перекидається. Поняття DVE (ефект цифрового відео) тексту, що рухається, займає зовсім інший концептуальний простір, ніж той, який займає білий текст Letraset на чорному тлі титульної картки. Нові цифрові інструменти, доступні за всіма ціновими рівнями, реорганізують виробництво рухомих зображень у зовсім іншу форму з зовсім іншою динамікою, цінностями та цілями. Нові інструменти вже тут, і процес триває [32; 331].

Згідно з твердженням Л. Мановича, кіно з самого початку розумілося як мистецтво руху, мистецтво, яке зрештою зуміло створити переконливу ілюзію динамічної реальності. Натомість цифровий кінематограф постає як конвергенція програмного коду, візуальної естетики й баз даних, де монтаж і візуальні ефекти підкоряються алгоритмічним принципам. Кіномова в цифровому контексті набуває нових характеристик: нелінійності, варіативності, гіпертекстуальності [25]. Ці властивості змінюють саму логіку наративу: сюжет більше не є замкненою послідовністю подій, а стає відкритим простором інтерпретацій і користувацьких взаємодій. Оскільки традиційні кінотехнології повсюдно замінюються цифровими технологіями, логіка процесу кіновиробництва переосмислюється: Замість того, щоб знімати фізичну реальність на плівку, тепер можна створювати сцени, подібні до фільмів, безпосередньо на комп'ютері за допомогою 3D-анімації. Після того, як ігровий матеріал оцифровується (або безпосередньо записується в цифровому форматі), він втрачає свій привілейований індексний зв'язок із про-кінематографічною реальністю. Комп'ютер не розрізняє зображення, отримане через фотооб'єктив, зображення, створене в програмі для малювання, або зображення, синтезоване в пакеті 3D-графіки, оскільки вони виготовлені з одного й того ж матеріалу

– пікселів. Результат: новий вид реалізму, який можна описати як «щось, що виглядає так, ніби мало виглядати саме так, ніби це могло статися, хоча насправді цього не могло статися» [26].

Такий підхід спостерігається в інтерактивному кіно (наприклад, «Чорне дзеркало» – *Black Mirror: Bandersnatch*, 2018 р.), де глядач бере безпосередню участь у побудові історії. Це підтверджує тезу про те, що цифровий медіатекст – це не статичний твір, а процес комунікативного обміну [14]. Водночас кіномова втрачає частину своєї автономності, інтегруючись у ширший контекст цифрових комунікацій. Візуальні образи сьогодні функціонують у взаємозв'язку з іншими медіа – відеоіграми, блогами, соціальними мережами, VR-технологіями. Як зазначає Ф. Кротц, медіатизація є не лише зміною інструментів комунікації, а трансформацією самої культури, у якій медіа стають умовою соціальної взаємодії. Таким чином, цифрове кіно формує не лише нову естетику, а й нову антропологію сприйняття, де глядач – активний учасник культурного процесу [23]. У даному випадку, як слушно стверджує Т. Дж. Коннеллі, цифрові медіа формують структури сприйняття, а також сприяють новим та різним способам бачення рухомого зображення в цифрову епоху, що знаходить прояви у зміні сприйняття тривалого кадру; зростаючому використанні естетики відеоігор та наративу баз даних; нових та варіативних формах наративу та візуальних стилів на телебаченні; а також впливі швидкості нових медіа технологій, таких як Інтернет, персональні відеокамери, мобільні екрани та монтаж на комп'ютері та ін. [16; 22].

На думку С. Прінса, саме спецефекти стали найпомітнішою ознакою переходу індустрії до методів кіновиробництва та своєрідною візитівкою цифрової ери, яка призводить до найочевидніших змін у змісті та стилі фільмів. Але досить яскрава хвиля цифрових ефектів у сучасному кіно – це лише верхівка айсберга. Нові технології трансформують кіно більш тонкими та важливими способами, ніж лише створенням приголомшливих образів. Цифрові технології створюють величезні зміни, що впливають на сприйняття глядачем природи кіно. Кінооператор, у найвужчому сенсі, – це людина, що створює зображення на плівці, контролюючи світло, колір та композицію, щоб допомогти режисеру досягти свого бачення. Використовуючи традиційні методи, кінематографіст контролює колір, маніпулюючи рівнем освітлення на знімальному майданчику та в костюмах або використовуючи кольорові гелі поверх джерел світла [29; 26]. Також характерною ознакою нового цифрового кіно є «зростаюча доступність фільмів та кінематографічної спадщини в цифровому форматі, а також створення та використання структурованих наборів даних, пов'язаних із контекстами кіновиробництва, розповсюдження та споживання» [27; 106].

Одним із найяскравіших проявів цифрової епохи стало домінування стрімінгових сервісів – Netflix, Amazon Prime, Hulu, Disney+ та ін. Ці платформи не лише змінили способи дистрибуції фільмів, а й сформували нову модель культурного споживання. Кіно більше не потребує фізичного простору кінотеатру, воно переходить до сфери особистого користування, стаючи частиною щоденної медіапрактики.

Як зазначає М. Кастельс, у «мережевому суспільстві» комунікація набуває децентралізованого характеру: культурні продукти циркулюють через глобальні мережі, підпорядковуючись логіці потоків, а не локальних ієрархій. Кіно як цифровий медіатекст у цьому контексті виступає елементом мережевої екосистеми, що одночасно формує й відображає глобальну культурну динаміку [15].

Стрімінгові платформи виконують функцію своєрідних «нових кіностудій», що поєднують у собі виробництво, дистрибуцію й аналітику споживання. За допомогою алгоритмів рекомендацій вони формують індивідуалізовані траєкторії перегляду, впливаючи на культурні смаки, звички й соціальні уподобання аудиторії [17; 94]. Таким чином, цифрове кіно не лише розважає, а стає інструментом соціального програмування, що бере участь у формуванні культурної ідентичності в глобальному масштабі.

Крім того, цифрове середовище змінює сам статус фільму як завершеного твору. В умовах постійного оновлення контенту, переважання серіальності та мультимедійного продовження фільми функціонують як частини великих медіафраншиз, це зокрема *Marvel Cinematic Universe*, *Star Wars*, *Dune* та ін., що демонструє тенденцію до «трансмедіа-наративності» [19; 237], коли історія розгортається через різні платформи – кіно, ігри, комікси, соціальні мережі, створюючи інтегрований візуальний світ.

Сучасне кіно так само не обмежується художнім виміром – воно виконує соціальні, комунікативні та низку інших функцій. У цифровому середовищі кіно стає інструментом конструювання суспільної пам'яті, репрезентації ідентичностей і артикулювання цінностей. Як зазначають дослідники Г. Дженкінс, С. Форд, Дж. Грін, у цифровій культурі відбувається «демократизація оповіді», коли користувачі не лише споживають контент, а й активно беруть участь у його переосмисленні, створюючи вторинні медіатексти – фан-відео, рімейки, меми, реакції тощо

[20; 69]. Такі практики ремедіації демонструють, що глядач більше не є пасивним реципієнтом, а перетворюється на співавтора культурного продукту. Соціальні мережі, такі як YouTube та TikTok створюють умови для безперервного циркулювання кіноматеріалів у вигляді цитат, фрагментів, колажів, тримаючи їх в актуальному масового обігу серед аудиторії. У результаті формується нова модель аудіовізуальної культури – «культура участі» (participatory culture), у межах якої кіно стає відкритим, багатоаспектним медіатекстом, що постійно відтворюється у процесі комунікації [14]. Відповідно культура участі та ремедіація сприяють демократизації кіно процесу, коли користувачі соціальних мереж і відеоплатформ беруть участь у переосмисленні та відтворенні кінозмісту, створюючи нові, похідні медіа тексти, що, своєю чергою, формує нову етику та естетику комунікації, де межі між автором, текстом і реципієнтом остаточно розмиваються [14].

У цьому аспекті особливо важливою є роль кіно у формуванні соціокультурних наративів. Сучасні фільми та серіали у цифровому форматі стають платформами для обговорення актуальних сьогодення: війни, прав людини, постколоніальної спадщини, екологічної свідомості, гендерної рівності та багатьох ін. Так, зокрема, цифрові фільми про Україну, створені протягом 2022–2025 рр., відіграють роль символічних медіа-артефактів, що транслюють наратив спротиву, гідності й самоідентифікації під час російсько-української війни у глобальному інформаційному просторі. Серед таких найперше варто назвати: «Літургія протитанкових перешкод» Д. Сухолиткого-Собчука (2022 р.), «Гартовані люття» («A Rising Fury») українсько-американської режисерки та продюсерки Л. Калинської та українського режисера Р. Батицького (2022 р.), «Непокірний» («Defiant») знятий К. Амером (2023 р.), «Checkpoint Zoo» режисера Дж. Земана (2024 р.), «My dear Theo» («3 любов'ю з фронту») української режисерки А. Коваленко, «2000 метрів до Андріївки» М. Чернова (2025 р.) та ін.

Таким чином, кіно як цифровий медіатекст є не лише мистецькою, а й соціокультурною практикою, у якій відображається взаємодія технології, культури, ідентичності, семантичних змістів, що визначає нову логіку комунікації в межах сучасного цифрового середовища, де аудіовізуальний образ стає основною формою культурної репрезентації.

Висновки. Таким чином, можемо констатувати, що у добу глобалізації та цифрових технологій кіно перестає бути виключно формою мистецького самовираження й перетворюється на складний цифровий медіатекст – елемент мережевої комунікації, у якому поєднуються художні, інформаційні, соціальні, технологічні та інші функції. Зміна способів виробництва, дистрибуції та сприйняття аудіовізуального контенту зумовлює виникнення нових соціокультурних практик, у межах яких формується сучасний тип такого культурного досвіду. Цифровізація кінематографа зумовила переосмислення його естетичних і семіотичних параметрів, в межах яких цифрова кіномова стає нелінійною, інтерактивною, гіпертекстуальною, що трансформує традиційну структуру кінонаративу та взаємовідносини між автором і глядачем.

Відтак цифрове кіно набуває ознак відкритої системи, у якій сенси частково створюються в процесі самої комунікації. У цьому зв'язку сучасні світові стрімінгові сервіси і платформи виступають не лише як посередники між авторами/творцями кіно і аудиторією, а й як соціокультурні інститути, що формують нові моделі культурного споживання та практик, а алгоритмізовані системи рекомендацій перетворюють перегляд на персоналізований досвід, водночас уніфікуючи глобальні культурні коди.

Отже, кіно як цифровий медіатекст у глобалізованому суспільстві стає важливим чинником культурної еволюції, що відображає перехід від індустріальної до мережевої культури, формуючи новий тип соціальної взаємодії, у якому візуальний образ і технологічний код стають рівноцінними носіями сенсів. У цьому аспекті кінематограф виступає не лише полем естетичних експериментів, а й індикатором цивілізаційних змін, що відбуваються у глобальному культурному просторі.

Список використаної літератури

1. Алфьорова З., Алфьоров А. Секторальна морфологія сфери аудіовізуального мистецтва та виробництва як креативної індустрії. *Культура України*. 2022. № 86. С. 34–39.
2. Апостолова Л. Екранізація художньої літератури: новий тренд українського кіно. *Детектор media*. 3.10.2016. URL: [https:// detector.media/production/article/119293/2016-10-03-ekranizatsiya-khudozhnoi-literaturi-povii-trend-ukrainskogo-ki-no](https://detector.media/production/article/119293/2016-10-03-ekranizatsiya-khudozhnoi-literaturi-povii-trend-ukrainskogo-ki-no) (дата звернення: жовтень 2025).
3. Ачилова О. Л., Регушевська І. А. Медіатекст як дзеркало сучасного суспільства. *Закарпатські філологічні студії*. 2023. Вип. 28. Т. 1. С. 23–28.
4. Баландіна Н. Структура медіасередовища крізь призму лексичних інновацій. *Вісник Львів. ун-ту. Серія «Журналістика»*. 2024. Вип. 54–55. С. 255–270.
5. Житарюк М. Особливості застосування понять «медіація» й «медіатизація» в сучасному медіапросторі. *Вісник Львів. ун-ту. Серія «Журналістика»*. 2020. Вип. 48. С. 56–66.
6. Капраль І. І., Листвак Г. Б. Образність, художність, комунікативність: особливості функціонування сучасного

медіа тексту. *Journalism: development patterns and trends* : Collective monograph, 2021. С. 22–47.

7. Мусієнко О.В. Аудіовізуальний контент як інструмент впливу: етичні виклики цифрового медіасередовища. *Наук. вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого*. 2025. № 36. С. 117–123.

8. Отрішко М. А. Медіакультура та медіадискурс інформаційного простору малих міст України: соціокомунікаційна модель: дис. ... д-ра філос. ... 061 «Журналістика» / Сумський держ. ун-т. Суми, 2024. 206 с.

9. Сидорчук Т. А. Жанрово-стильова специфіка музично-екранних форм ХХІ століття: дис. ... д-ра філос. ... 021 «Аудіовізуальне мистецтво і виробництво» / Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2023. 239 с.

10. Скуратівський В., Андрієнко В. Специфіка звукових ефектів в ігровому кіно. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: «Аудіовізуальне мистецтво і виробництво»*. 2023. Вип. 6 (2). С. 204–212.

11. Шевченко В. Е. Конвергентність як основна ознака сучасних медіа / Кросмедіа: контент, технології, перспективи : колект. моногр. / за заг. ред. д. н. із соц. ком. В. Е. Шевченко; Ін-т журналістики Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Київ : каф. мультимед. технол. і медіадиз. Ін-ту журналіст. Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка, 2017. С. 8–17.

12. Anadolu B. Beyazperdeden Dijital Medyaya: Film İzleme Deneyiminin Değişimi Üzerine Bir Araştırma. *OPUS*. 2020. Vol. 16. Issue 32. P. 5075 – 5110. <https://doi.org/10.26466/opus.796968>.

13. Bolter J. D. Digital Media and the Future of Filmic Narrative. URL: researchgate.net/publication/290575479_Digital_Media_and_the_Future_of_Filmic_Narrative (дата звернення: жовтень 2025).

14. Bolter J. D., & Grusin R. *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press. 2000. 295 p. URL: https://monoskop.org/images/a/ae/Bolter_Jay_David_Grusin_Richard_Remediation_Understanding_New_Media_low_quality.pdf (дата звернення: жовтень 2025).

15. Castells M. *The Rise of the Network Society*. 2nd ed. Wiley-Blackwell. 2010. 597 p. URL: [https://memotef.web.uniroma1.it/sites/default/files/file%20lezioni/Manuel%20Castells%20-%20The%20Rise%20of%20the%20Network%20Society,%20With%20a%20New%20Preface_%20Volume%20I_%20The%20Information%20Age_%20Economy,%20Society,%20and%20Culture%20\(Information%20Age%20Series\)%20\(2010,%20Wiley-Blackwell\)%20-%20libgen.lc_.pdf](https://memotef.web.uniroma1.it/sites/default/files/file%20lezioni/Manuel%20Castells%20-%20The%20Rise%20of%20the%20Network%20Society,%20With%20a%20New%20Preface_%20Volume%20I_%20The%20Information%20Age_%20Economy,%20Society,%20and%20Culture%20(Information%20Age%20Series)%20(2010,%20Wiley-Blackwell)%20-%20libgen.lc_.pdf) (дата звернення: жовтень 2025).

16. Connelly T. J. *Accelerated Culture: Exploring Time and Space in Cinema, Television and New-Media in the Digital Age*. CGU Theses & Dissertations, 2012. 214 p. URL: scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1051&context=cgu_etd (дата звернення: жовтень 2025).

17. Couldry N., Hepp A. *The Mediated Construction of Reality*. Polity Press, 2017. 256 p.

18. Gyenge Z. Dreaming of Cinema: Spectatorship, Surrealism, and the Age of Digital Media, by Adam Lowenstein. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*. 2016. Vol. 12. P. 110-115. <https://doi.org/10.33178/alpha.12.08>

19. Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press, 2006. 368 p.

20. Jenkins H., Ford, S., Green J. *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. NYU Press. 2018. 352 p.

21. Gürkan H., Gezmen B. Cinema and the Digital Revolution: The Representations of Digital Culture in Films. *Evolutionary Studies in Imaginative Culture*. 2024. URL: esiculture.com/index.php/esiculture/article/view/376/29 (дата звернення: жовтень 2025).

22. Kawamoto M. T. M. A theoretical overview on the expression of time in digital cinema. *Galaxia*. 2019. № 42. P. 122-135. <https://www.redalyc.org/journal/3996/399661475009/html/> (дата звернення: жовтень 2025).

23. Krotz F. *Explaining the Mediatisation Approach. Media and Communication. Javnost – The Public*. 2017. Vol. 24:2. P. 103-118/ URL: tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/13183222.2017.1298556 (дата звернення: жовтень 2025).

24. Lessard B. Beyond the Cinema? Digital Adaptation, Media Ecology, and Performance in the CD-ROM Environment: Thèse présentée à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de Philosophiae doctor (Ph.D.) en littérature option « littérature et cinéma» / Université de Montréal. 2005. 280 p.

25. Manovich L. *The Language of New Media*. MIT Press, 2001, 354 p. URL: https://dss-edit.com/plu/Manovich-Lev_The_Language_of_the_New_Media.pdf (дата звернення: жовтень 2025).

26. Manovich L. What is Digital Cinema? URL: manovich.net/content/04-projects/009-what-is-digital-cinema/07_article_1995.pdf (дата звернення: жовтень 2025).

27. Noordegraaf J., Lotze K. Boter J. Writing Cinema Histories with Digital Databases: The Case of Cinema Context. *TMG Journal for Media History*. 2018. Vol. 21 (2). P. 106–126.

28. Olesen Ch. G., Kisjes I. From Text Mining to Visual Classification: Rethinking Computational New Cinema History with Jean Desmet's Digitised Business Archive. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*. 2018. Vol. 21. P. 127–145.

29. Prince S. The Emergence of Filmic Artifacts: Cinema and Cinematography in the Digital Era. *Film Quarterly*. 2004. Vol. 57. No. 3. P. 24–33.

30. Shaviro S. *The Cinematic Body* / Ed. By Sandra Buckley, Brian Massumi, and Michael Hardt. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2006. 276 p. URL: thing.net/~rdom/ucsd/Zombies/cinematicbody.pdf (дата звернення: жовтень 2025).

31. Shaviro S. Post Cinematic Affect, Winchester, 2010. 191p. URL: xenopraxis.net/readings/shaviro_postcinematicaffect.pdf (дата звернення: жовтень 2025).

32. Wyatt R. B. *Digital Cinema Principles and Techniques for Multi-Media Development*. 1997. P.329-334.

References:

1. Alforova Z., Alforov A. Sektoralna morfolohiia sfery audiovizualnoho mystetstva ta vyrobnytstva yak kreatyvnoi industrii. *Kultura Ukrainy*, 2022. № 86. S. 34-39 [in Ukrainian].

2. Apostolova L. Ekranizatsiia khudozhnoi literatury: novyi trend ukrainskoho kino. *Detektor media*. 2025. 3.10.2016. URL: <https://detector.media/production/article/119293/2016-10-03-ekranizatsiya-khudozhnoi-literaturi-novii-trend-ukrainskogo-kino> [in Ukrainian].
3. Achylova O. L., Rehushevska I. A. Mediatekst yak dzerkalo suchasnoho suspilstva. *Zakarpatski filolohichni studii*, 2023. Vyp. 28. Tom 1. S. 23-28 [in Ukrainian].
4. Balandina N. Struktura mediaseredovyshcha kriz pryzmu leksychnykh innovatsii. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii Zhurnalistyka*, 2024. Vyp. 54-55. S. 255–270 [in Ukrainian].
5. Zhytariuk M. Osoblyvosti zastosuvannya poniat «mediatsiia» y «mediatyzatsiia» v suchasnomu media prostori. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii Zhurnalistyka*, 2020. Vyp. 48. P. 56-66 [in Ukrainian].
6. Kapral I. I., Lystvak H. B. Obraznist, khudozhnist, komunikativnist: osoblyvosti funktsionuvannya suchasnoho media tekstu. *Journalism: development patterns and trends : Collective monograph*. 2021. S. 22-47 [in Ukrainian].
7. Musiienko O. V. Audiovizualnyi kontent yak instrument vplyvu: etychni vyklyky tsyfrovoho mediaseredovyshcha. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I.K. Karpenka-Karoho*, 2025. № 36. S. 117-123 [in Ukrainian].
8. Otrishko M. A. Mediakultura ta mediadyskurs informatsiinoho prostoru malykh mist Ukrainy: sotsiokomunikatsiina model: dys. ... d-ra filos. ... 061 «Zhurnalistyka»/ Sumskyi derzhavnyi universytet. Sumy, 2024. 206 c. [in Ukrainian].
9. Sydoruk T. A. Zhanrovo-stylova spetsyfika muzychno-ekrannykh form KhKhI stolittia: dys. ... d-ra filos. ... 021 «Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo» / Kyivskyi natsionalnyi universytet teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho. Kyiv. 2023. 239 c. [in Ukrainian].
10. Skurativskyi V., Andriienko V. Spetsyfika zvukovykh efektyv v ihrovomu kino. Kyiv : *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, 2023. Vyp. 6 (2). S. 204-212 [in Ukrainian].
11. Shevchenko V. E. Konverhentnist yak osnovna oznaka suchasnykh media / Krosmedia: kontent, tekhnolohii, perspektyvy : kolekt. monohr. / za zah. red. d. n. iz sots. kom. V. E. Shevchenko; Instytut zhurnalistyky Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Kyiv : Kaf. multymed. tekhnol. i mediadyz. In-tu zhurnalist. Kyivskoho nats. un-tu imeni Tarasa Shevchenka, 2017. S. 8-17.12 [in Ukrainian].
12. Anadolu B. Beyazperdeden Dijital Medaya: A Research on the Change of Film Watching Experience. *OPUS*. 2020. Vol. 16. Issue 32. P. 5075 – 5110. <https://doi.org/10.26466/opus.796968>. [in English].
13. Bolter J. D. Digital Media and the Future of Filmic Narrative. [researchgate.net/publication/290575479_Digital_Media_and_the_Future_of_Filmic_Narrative](https://www.researchgate.net/publication/290575479_Digital_Media_and_the_Future_of_Filmic_Narrative) (accessed October 2025). [in English].
14. Bolter J. D., & Grusin R. Remediation: Understanding New Media. MIT Press. 2000. 295 p. URL: https://monoskop.org/images/a/ae/Bolter_Jay_David_Grusin_Richard_Remediation_Understanding_New_Media_low_quality.pdf (accessed October 2025). [in English].
15. Castells M. (2010). The Rise of the Network Society. 2nd ed. Wiley-Blackwell. 597 p. URL: [https://memotef.web.uniroma1.it/sites/default/files/file%20lezioni/Manuel%20Castells%20-%20The%20Rise%20of%20the%20Network%20Society,%20With%20a%20New%20Preface_%20Volume%20I_%20The%20Information%20Age_%20Economy,%20Society,%20and%20Culture%20\(Information%20Age%20Series\)%20\(2010,%20Wiley-Blackwell\)%20-%20libgen.lc_.pdf](https://memotef.web.uniroma1.it/sites/default/files/file%20lezioni/Manuel%20Castells%20-%20The%20Rise%20of%20the%20Network%20Society,%20With%20a%20New%20Preface_%20Volume%20I_%20The%20Information%20Age_%20Economy,%20Society,%20and%20Culture%20(Information%20Age%20Series)%20(2010,%20Wiley-Blackwell)%20-%20libgen.lc_.pdf) (accessed October 2025) [in English].
16. Connelly T. J. Accelerated Culture: Exploring Time and Space in Cinema, Television and New Media in the Digital Age. CGU Theses & Dissertations, 2012. 214. URL: scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1051&context=cgu_etd (accessed October 2025). [in English].
17. Couldry N., Hepp A. The Mediated Construction of Reality. Polity Press, 2017. 256 p. [in English].
18. Gyenge Z. Dreaming of Cinema: Spectatorship, Surrealism, and the Age of Digital Media, by Adam Lowenstein. Alphaville: Journal of Film and Screen Media. 2016. Vol. 12. P. 110-115. <https://doi.org/10.33178/alpha.12.08> [in English].
19. Jenkins H. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York University Press, 2006. 368 p. [in English].
20. Jenkins H., Ford S., Green J. Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture. NYU Press, 2018. 352 p. [in English].
21. Gürkan H., Gezmen B. Cinema and the Digital Revolution: The Representations of Digital Culture in Films. *Evolutionary Studies in Imaginative Culture*. 2024. URL: esiculture.com/index.php/esiculture/article/view/376/29 (accessed October 2025) [in English].
22. Kawamoto M. T. Theoretical overview on the expression of time in digital cinema. *Galaxia*, 2019. No. 42. P. 122-135. redalyc.org/journal/3996/399661475009/html/ (accessed October 2025) [in English].
23. Krotz F. Explaining the Mediatisation Approach. *Media and Communication*. Javnost – The Public, 2017. Vol. 24:2. P. 103-118. URL: [tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/13183222.2017.1298556](https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/13183222.2017.1298556) (release date: June 2025). [in English].
24. Lessard B. Beyond the Cinema? Digital Adaptation, Media Ecology, and Performance in the CD-ROM Environment: Thesis presented at the Faculty of Higher Studies with a view to obtaining the degree of Philosophiae doctor (Ph.D.) in literature option «literature and cinema» / University of Montreal. 2005. 280 p. [in English].
25. Manovich L. The Language of New Media. MIT Press, 2001. 354 p. URL: https://dss-edit.com/plu/Manovich-Lev_The_Language_of_the_New_Media.pdf [in English].

26. Manovich L. What is Digital Cinema? URL: https://manovich.net/content/04-projects/009-what-is-digital-cinema/07_article_1995.pdf (release date: June 2025) [in English].
27. Noordegraaf J., Lotze K. Boter J. Writing Cinema Histories with Digital Databases : The Case of Cinema Context. *TMG Journal for Media History*, 2018. Vol. 21 (2). P. 106–126 [in English].
28. Write Ch. G., Kisjes I. From Text Mining to Visual Classification: Rethinking Computational New Cinema History with Jean Desmet's Digitised Business Archive. *Journal of Media History*. 2018. Vol. 21. Rr. 127–145 [in English].
29. Prince S. The Emergence of Filmic Artifacts: Cinema and Cinematography in the Digital Era. *Film Quarterly*. 2004. Vol. 57. No. 3. P. 24–33 [in English].
30. Shaviro S. The Cinematic Body / Ed. By Sandra Buckley, Brian Massumi, and Michael Hardt. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2006. 276 p. URL: thing.net/~rdom/ucsd/Zombies/cinematicbody.pdf (release date: June 2025). [in English].
31. Shaviro S. Post Cinematic Affect, Winchester, 2010. 191 p. URL: https://xenopraxis.net/readings/shaviro_postcinematicaffect.pdf (release date: June 2025) [in English].
32. Wyatt R. B. Digital Cinema Principles and Techniques for Multi-Media Development. 1997. P. 329-334 [in English].

UDC 791.4**CINEMA AS A DIGITAL MEDIA TEXT: CHANGING SOCIO-CULTURAL PRACTICES IN
A GLOBALIZED SOCIETY**

Zhanna DENYSIUK – Doctor of Science in Cultural Studies,
Associate Professor, Vice-Rector for Scientific and Educational
Work of National Academy of Culture and Arts Management

The aim of the article is to study the phenomenon of cinema as a digital media text, which is undergoing transformational changes under the influence of globalization processes, digitalization and new communication formats in the modern media space, where the boundaries between the author, the viewer and the digital platform are becoming increasingly blurred.

Methodology. The methodological basis of the study is a set of methods: cultural, socio-communicative and semiotic in order to determine the specifics of digital cinema text as an interactive phenomenon.

Scientific novelty. For the first time, the work outlines the phenomenon of cinema as a digital media text in the context of the transformation of cultural practices of a globalized society. It is shown that digital cinema ceases to be just an artistic artifact and increasingly acquires the functions of a communication medium and a tool for constructing new identities. The mechanisms of reformatting the receptive interaction between the viewer and the text are revealed, and new forms of participation emerge – from interactive viewing to collective virtual co-creation.

Results. As a result of the research, it was found that the digital age has led to a change in the very nature of cinema as a media, where the screen becomes a space for social interaction, and the viewer is an active participant in the communicative process. Cinema has evolved from a linear narrative into a polyphonic hypertext that integrates aesthetic, technological and cultural dimensions. Therefore, all these processes contribute to the formation of a new culture of perception, namely a networked, visual-communicative one, in which cinema acts as a key factor in the formation of global media reality.

Practical significance. The research materials of the article will be useful in courses on film history, digital culture and media communication, and cultural studies.

Key words: cinema, digital media text, mediatization of culture, globalization, cultural practices, digital communication.

Стаття надійшла до редакції 08.04.2025
Отримано після доопрацювання 26.04.2025
Прийнято до друку 5.07.2025

**СИМВОЛ У ДІДЖИТАЛ-ЕПОСІ : КУЛЬТУРНІ ДОСЛІДЖЕННЯ СИМВОЛІВ,
ПРИКЛАДНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ, ДІДЖИТАЛ КУЛЬТУРА**

Катерина ДАННИК – кандидат культурології, доцент,
доцент кафедри сценічного мистецтва і культури,
Київський національний університет технологій та дизайну, Київ
<https://orcid.org/0000-0002-5257-8862>
[https://doi.org/
katlina17@gmail.com](https://doi.org/katlina17@gmail.com)

Наведено огляд сучасних публікацій, у яких досліджено роль символів у цифровій культурі та їхнє значення в прикладній культурології. Розглянуто теоретичні та методологічні підходи до аналізу цифрових символів, їхню трансформацію у візуальних, текстових і мультимедійних форматах. Розглянуто практичні аспекти використання символів у діджитал-контенті та культурних проєктах. Проаналізовано тенденції розвитку цифрової культури в Україні та світі, зокрема роль креативних індустрій у формуванні нових культурних сенсів. Виявлено, що сучасні цифрові символи виконують функції комунікаційних, ідентифікаційних та естетичних маркерів у віртуальному середовищі.

Ключові слова: цифрові символи, діджитал-культура, культурологія, креативні індустрії, візуальні символи.

Актуальність проблеми. У добу стрімкої цифровізації культурні символи переживають фундаментальну трансформацію: вони не лише зберігають своє значення, але й набувають нових форм, комунікаційних можливостей і функцій. Ця зміна означає не лише оновлення знакових систем, а виклик для культурології, що має адаптувати методи аналізу до діджитал-середовища, де символи швидко модифікуються, поширюються глобально й взаємодіють із технологіями. Практичне завдання полягає в тому, щоб розробити адекватні підходи до розуміння символів у цифровій культурі – як для культурологів, так і для практиків (дизайнерів, медіа, художників) – адже без таких підходів ризикуємо втратити глибину значення символів або ж спростити їх до «лайків» і «емоджі». Вирішення цієї проблеми сприяє не лише академічному розумінню, але й компетентному управлінню символічними ресурсами в мистецтві, культурному менеджменті, цифровому контенті.

Останні дослідження та публікації. У науковій літературі дедалі частіше порушується тема символів у цифровій культурі. Зокрема, у публікації «Digital Transformation in Culture: Current Realities and Development Perspectives» авторки О. Гудзенко [3] викладено як цифрові технології змінюють культурну сферу й модифікують символічну комунікацію. У праці Балалаєвої О. [1] аналізуються детермінанти цифрової культури в Україні, зазначаючи, що символи в ній стають елементами системи соціальної інтеграції та духовного виробництва.

У міжнародному контексті робота «Creative approach to shaping the symbolic system of global culture» [7] розглядає символ як технологію творення глобальної культури через цифрові платформи journals.vilniustech.lt. Автор публікації «Symbol Preaching in the Digital Age: From Symbol Recognition to Symbol Interpretation in Facebook Ads» [2] обговорює перехід від розпізнавання символів до їх інтерпретації в медіа-середовищі MDPI. Також слід відзначити працю «Theoretical and Methodological Principles of Digitalisation of Cultural Space in the Process of Creative Industry Development in Ukraine» [6], в якій проаналізовано питання цифровізації культурного простору України і методологічні аспекти, що супроводжують цей процес.

Цей вибір публікацій демонструє, що науковий інтерес до питання символів у діджитал-епосі зростає, але є ще не повністю систематизовані висновки – зокрема, щодо методів культурологічного аналізу таких символів. Цю прогалину й прагне заповнити дана стаття.

Метою статті є визначити характерні риси символів у цифровій культурі (діджитал-епосі), окреслити методологічні підходи прикладної культурології до їхнього аналізу, а також проаналізувати культурні наслідки цих трансформацій, зокрема вплив на ідентичність, належність та символічну продукцію.

Виклад основного матеріалу. Теоретична база: символ і цифрова культура. У класичній культурології символ трактувався як знак, що передає значення, має одночасно денотативний і конотативний аспекти, діє в межах культурної системи. У семіотичі символ сприймається як знак, що має певну умовність та прийняте значення у рамках культури. У діджитал-епосі символ зазнає модифікацій: він швидко змінюється, легший у поширенні, часто має мультимедійний характер, гетерогенний контекст тлумачення.

Як зауважує О. Гудзенко [3], цифрова трансформація культури стає каталізатором інновацій у культурному та арт-середовищі. Балалаєва О. [1] акцентує увагу на тому, що цифрова культура

виходить за межі технологій, включаючи ціннісно-нормативні аспекти, і система символів у ній виступає як механізм соціальної інтеграції.

Отже, символ у діджитал-середовищі – не лише умовний знак, а динамічна точка взаємодії культури, технології та медіа.

Специфіка символів у цифровій культурі.

У цифровій культурі символи набувають таких специфічних ознак:

- швидкість передачі й зміни: меми, емоджі, іконки можуть з'являтися і еволюціонувати протягом годин;

- мультиформатність: символ може бути зображенням, гіфкою, інтерактивним об'єктом, елементом UI;

- глобалізація + локалізація: символи одночасно поширюються глобально і адаптуються локально [7];

- інтерпретативна гнучкість: користувачі створюють нові значення, переписуючи символи.

Наприклад, автор статті «Symbol Preaching in the Digital Age» [2] показує як у цифровому медіа-середовищі символ переходить від розпізнавання до інтерпретації, а не лише візуальної форми.

Серед українських контекстів Х. Плецан [6] висвітлює цифровізацію культурного простору України й її вплив на символічну продукцію у креативних індустріях.

Таким чином, символ у діджитал-епосі – це активний учасник комунікації, який трансформується разом із технологіями та зміною медіапростору.

Культурологічний аналіз символів у цифровій добі. Культурологічний аналіз символів у цифровій добі вимагає адаптації методів: семіотичний підхід залишається актуальним (символ як знак і носій значення), але додаються елементи медіааналізу, візуального аналізу, дискурс-аналізу, а також аналіз алгоритмічної інфраструктури (як платформи формують символи та їх функції).

Такий підхід можна окреслити як трирівневий:

- 1) Технологічний рівень (інтерфейс, платформа, алгоритм);

- 2) Символічно-комунікаційний рівень (значення символу, його інтерпретація, контекст);

- 3) Культурно-семантичний рівень (ідентичність, належність, глобалізація-локалізація).

Наприклад, автор У. Тен [7] вказує, що символи можуть використовуватися як творча технологія формування глобальної культури, коли цифрові платформи дають нову «мову» символів. У цьому контексті аналіз українських прикладів – наприклад, графічних символів військово-патріотичної ідентичності (О. Кравченко, К. Безмелицина) [5] – показує як символи адаптуються до цифрових медіа й змінюють свою функцію.

Для практики – дослідникам і художникам – це означає: потрібно враховувати не лише значення символу, але й технологічне середовище його розповсюдження, алгоритмічні механізми платформи та потенціал для емуляції (переписування) значень користувачами. Такий комплексний підхід дозволяє краще зрозуміти, як цифрові символи функціонують у сучасних медіа та культурних практиках.

Культурні наслідки трансформації символів у діджитал-епосі.

Перша сфера наслідків – ідентичність та належність. Цифрові символи стають інструментами самоідентифікації та групової належності: аватар, мем або цифровий «лідер думки» виконують функцію символів, що формують спільнотну ідентичність.

Друга сфера – активізм і комунікація. Символи у соцмережах можуть бути інструментом протесту, культурного висловлення чи зміни дискурсу. Наприклад, цифровий фольклор українського «кібер-війська» розглядається як нова форма символічної війни, що поєднує меми, іконографію та цифрові наративи [4].

Третя сфера – ризики і виклики. Це комерціалізація символів, апропріація культурної спадщини, спрощення змісту до поверхневого візуального маркера. Цифрові платформи не лише передають символи – вони трансформують їх. У процесі цифрової комунікації символи набувають глянцевої зовнішності, стають емоційно насиченими, але часто позбавленими багатошарової культурної глибини. Візуальні алгоритми соціальних мереж орієнтовані на миттєве залучення, тому зміст символу редукується до «образу, що працює». Традиційна символіка, яка колись передавала колективний досвід чи сакральний сенс, у діджитал-середовищі перетворюється на трендовий знак, здатний швидко втратити первісне значення. Водночас така спрощеність не завжди є деградацією. У цифровому просторі виникає новий тип символізму – динамічний, мережевий, інтерактивний. Він живе не в одному культурному коді, а в багатьох одночасно, переходячи між контекстами й аудиторіями. Символ стає не носієм сталого змісту, а інструментом комунікації, який змінюється разом із тими, хто його використовує.

Таким чином, цифрова культура створює подвійність: вона посилює естетику символу, але розчиняє його метафізичну глибину, натомість пропонуючи нову – гнучку, фрагментарну, проте більш відкриту до переосмислення форму смислу. Отже, трансформація символів у діджитал-епосі – це не

лише технологічний процес, а культурна революція, яка змінює способи створення, поширення та інтерпретації значень у суспільстві.

Культурні наслідки трансформації символів у діджитал-епосі. Трансформація символів у цифрову добу – це не лише технологічна еволюція засобів комунікації, а й глибока культурна зміна, що торкається самої структури людського мислення, способів самоідентифікації та колективної уяви. Символ у цифровому середовищі перестає бути статичним носієм значення; він стає подією, жестом, що відбувається у просторі взаємодії користувачів.

Ідентичність та належність. Першим культурним наслідком є зміна уявлень про ідентичність. Якщо у традиційній культурі символи були спадковими – родовими, національними, релігійними, – то в діджитал-епосі вони створюються та переосмислюються в реальному часі. Аватари, емодзі, хештеги, меми або навіть профільні картинки стають новими маркерами належності. Цифрові спільноти формуються не через територіальні чи мовні зв'язки, а через обмін символами. Таким чином, «символічний капітал» користувача визначається не минулим, а його активністю у віртуальному просторі. Участь у флешмобі, використання певного емодзі чи кольору аватару – це вже форма символічної поведінки, через яку людина комунікує свою ідентичність і позицію в спільноті.

Активізм і комунікація. Друга сфера наслідків – це політичний і культурний активізм. Символ у цифровому середовищі набуває оперативної сили: він здатен миттєво мобілізувати спільноти, викликати емоційний відгук і перетворювати приватну думку на публічний жест. Хештеги протестів, меми, гасла або навіть емодзі стають новими формами колективного висловлення. У цьому сенсі цифровий фольклор українського «кібер-війська» є яскравим прикладом нової символічної війни, у якій поєднуються іронія, художня форма та медійна стратегія. Такий «меметичний активізм» створює новий тип культурної наративності – гнучкий, емоційно насичений і візуально привабливий, здатний швидко реагувати на події й змінювати соціальний дискурс.

Ризики та виклики. Третій аспект – небезпека спрощення змістів. Комерціалізація символів, культурна апропріація та алгоритмічна логіка цифрових платформ призводять до того, що символи втрачають глибину і перетворюються на поверхневі знаки впізнаваності. Алгоритми соціальних мереж орієнтовані на залучення, а не на розуміння, тому візуальна форма починає переважати над змістом. Замість сакрального знака чи метафізичного образу з'являється «зображення, що працює» – яскраве, миттєво впізнаване, але короткотривале. Проте цю тенденцію не слід сприймати лише як деградацію. У цифровій культурі формується новий тип символізму – динамічний, гібридний і відкритий до взаємодії. Символи більше не належать окремій культурі: вони подорожують між мовами, платформами й контекстами, утворюючи «мережеву семіотику». Кожен користувач може стати співавтором символу, модифікуючи його відповідно до власного досвіду чи світогляду. Таким чином, символ перестає бути лише відображенням колективного минулого – він стає засобом творення спільного майбутнього.

Діджитал-епоха створює парадоксальну ситуацію: з одного боку, вона посилює естетичну виразність символів, робить їх ближчими, більш емоційно привабливими; з іншого – розчиняє їхню метафізичну глибину. Втім, на місці втраченої сталісті виникає нова – фрагментарна, інтерактивна, здатна до постійного переосмислення культура смислів. Трансформація символів у цифровому просторі – це не лише наслідок технічного прогресу, а справжня культурна революція, яка змінює способи, якими людство мислить, відчуває й комунікує.

Висновки. Характер цифрових символів: швидкість, мультиформатність, глобально-локальна адаптація, гнучкість інтерпретації.

1. Методологічні оновлення: культурологія має інтегрувати семіотичний підхід, медіааналіз, візуальний аналіз, дискурс-аналіз та алгоритмічний аналіз платформ.

2. Культурні наслідки: формування цифрових ідентичностей, можливості активізму, ризики девальвації символічного змісту.

Подальші дослідження можуть зосередитися на:

- Порівнянні цифрових символів у різних культурах;
- Розробці методологій аналізу (мережевий та візуальний аналіз символів у соцмережах);
- Інтеграції художньої практики з культурологічним дослідженням символів у діджитал-середовищі.

Отже, символ у діджитал-епосі набуває нових вимірів, водночас зберігаючи свою глибинну функцію – бути посередником між сенсом і образом, між індивідуальним і колективним досвідом. Цифрові технології не лише перетворюють способи репрезентації символів, а й змінюють саму природу символотворення: алгоритми, штучний інтелект і мережеві платформи стають співучасниками культурної комунікації. Символ у цьому контексті вже не є стабільним кодом – він стає процесом, рухомим знаком, який постійно перекодовує себе у взаємодії з новими медіа й користувацькими практиками.

Отримані висновки можуть бути використані у викладанні культурологічних дисциплін, зокрема курсів, пов'язаних із семіотикою культури, цифровими медіа та візуальними дослідженнями. Також результати дослідження можуть стати методологічною основою для розробки цифрових мистецьких проєктів, музейних експозицій та інтерактивних освітніх програм, які працюють із сучасною символікою в умовах віртуального середовища.

Список використаної літератури

1. Балалаєва О. *Детермінанти генези цифрової культури*. Гуманітарні студії: педагогіка, психологія, філософія, 2024. 15 (1). С. 119–125. <https://humstudios.com.ua> DOI: 10.31548/hspedagog 15 (1). 2024. Р. 119-125.
2. Hégy P. M. *Symbol Preaching in the Digital Age: From Symbol Recognition to Symbol Interpretation in Facebook Ads*. Religions, 2023. 14 (2). Р. 229. <https://www.mdpi.com> doi.org/10.3390/rel14020229.
3. Hudzenko O. Digital Transformation in Culture: Current Realities and Development Perspectives. *Cxið*, 2023. 15 (1). Р. 45–59. <https://skhid.kubg.edu.ua> DOI: <https://doi.org/10.21847/2411-3093.2023.4> (3). 296605.
4. Kolomiyets L. Digital Folklore of the Ukrainian Cyber Forces: Symbolic Practices in Wartime Media. *Ideopol*, 2023. 10. Р. 12–27. <https://ideopol.org>.
5. Kravchenko O., Bezmelitsyna K. Graphical Symbols of Military-Patriotic Identity in the Digital Environment. *Journal of Ukrainian Studies*, 2024. 34. Р. 36–48. <https://jrnl.nau.edu.ua> DOI: doi.org/10.32782/2415-8151.2024.34.36.
6. Pletsan K. Theoretical and Methodological Principles of Digitalisation of Cultural Space in the Process of Creative Industry Development in Ukraine. *Culture and Art*, 2021. 22. Р. 78–93. [researchgate.net](https://www.researchgate.net) DOI:10.31866/2410-1915.22.2021.235897.
7. Ten Y. P. Creative approach to shaping the symbolic system of global culture. *Creativity Studies*, 2022. 15 (1). Р. 102–115. journals.vilniustech.lt DOI:10.3846/cs.2022.12626.

References

1. Baliaeva O. Determinants of the genesis of digital culture. *Humanitarian Studios: Pedagogics, Psychology, Philosophy*, 2024. 15 (1). Р. 119–125. [https://doi.org/10.31548/hspedagog15\(1\).2024.119](https://doi.org/10.31548/hspedagog15(1).2024.119).
2. Hégy P. M. Symbol Preaching in the Digital Age: From Symbol Recognition to Symbol Interpretation in Facebook Ads. *Religions*, 2023. 14 (2), 229. <https://www.mdpi.com> doi.org/10.3390/rel14020229.
3. Hudzenko O. Digital Transformation in Culture: Current Realities and Development Perspectives. *Cxið*, 2023. 15 (1). Р. 45–59. skhid.kubg.edu.ua DOI: [https://doi.org/10.21847/2411-3093.2023.4\(3\).296605](https://doi.org/10.21847/2411-3093.2023.4(3).296605).
4. Kolomiyets L. Digital Folklore of the Ukrainian Cyber Forces: Symbolic Practices in Wartime Media. *Ideopol*, 2023. 10. Р. 12–27. <https://ideopol.org>.
5. Kravchenko O., Bezmelitsyna K. Graphical Symbols of Military-Patriotic Identity in the Digital Environment. *Journal of Ukrainian Studies*, 2024. 34. Р. 36–48. <https://jrnl.nau.edu.ua> DOI: doi.org/10.32782/2415-8151.2024.34.36.
6. Pletsan K. Theoretical and Methodological Principles of Digitalisation of Cultural Space in the Process of Creative Industry Development in Ukraine. *Culture and Art*, 2021. 22. Р. 78–93. www.researchgate.net DOI:10.31866/2410-1915.22.2021.235897.
7. Ten Y. P. Creative approach to shaping the symbolic system of global culture. *Creativity Studies*, 2022. 15 (1). Р. 102–115. <https://journals.vilniustech.lt> DOI:10.3846/cs.2022.12626.

UDC 7.03:004.738.5:316.774

SYMBOL IN THE DIGITAL ERA: CULTURAL STUDIES OF SYMBOLS, APPLIED CULTURAL STUDIES, DIGITAL CULTURE

Kateryna DANNYK – PhD in Cultural Studies, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Performing Arts and Culture, Kyiv National University

The paper presents an overview of recent publications examining the role of symbols in digital culture and their importance in applied cultural studies. The aim of the research is to identify how symbolic systems evolve under the influence of digital communication and technological mediation. The study discusses theoretical and methodological approaches to analyzing digital symbols, focusing on their transformation in visual, textual, and multimedia formats. The research methodology combines comparative, semiotic, and cultural analysis to explore the functioning of digital symbols across artistic and communicative practices.

Results. The analysis reveals that modern digital symbols act as communicative, identificational, and aesthetic markers within virtual environments, performing the role of mediators between technology and human creativity. The study outlines key trends in the development of digital culture in Ukraine and worldwide, emphasizing the contribution of creative industries to the generation of new cultural meanings.

Novelty. The paper introduces an interdisciplinary framework for understanding digital symbols as elements of cultural production, connecting theoretical concepts of cultural studies with practical applications in digital media.

Practical significance. The findings can be useful for cultural practitioners, educators, and researchers developing strategies for symbolic communication and creative content production in the digital era.

Key words: digital symbols, digital culture, cultural studies, creative industries, visual symbols.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 18.02.2025

Анастасія ТОРМАХОВА – кандидат філософських наук, доцент,
Київський національний університет ім. Т. Шевченка, Київ
<https://orcid.org/0000-0001-7178-850X>
[https://doi.org/
anastasiia_tormakhova@knu.ua](https://doi.org/anastasiia_tormakhova@knu.ua)

Олена АЛЕКСІЄНКО – кандидат філософських наук, асистент,
Київський національний університет ім. Т. Шевченка, Київ
<https://orcid.org/0009-0007-5333-9170>
olenaaleksienko@knu.ua

Здійснено комплексний аналіз джерельної бази дослідження українського арт-ринку від початку 1990-х до першої чверті ХХІ століття. Визначено типологію джерел – архівних, первинних, вторинних та цифрових – і простежено їхню роль у реконструкції соціокультурних, економічних та інституційних процесів, що визначають динаміку розвитку арт-індустрії України. Проаналізовано діяльність аукціонних домів, приватних колекціонерів, галерей та цифрових платформ як чинників формування арт-менеджменту в сфері образотворчого мистецтва. Особливу увагу приділено проблемі доступу до архівних матеріалів, втратам культурних фондів унаслідок війни та ролі діджиталізації у збереженні мистецької спадщини. Підкреслено значення критичної верифікації джерел і міждисциплінарного підходу для подальших культурологічних студій арт-ринку в умовах глобальних трансформацій.

Ключові слова: арт-ринок, Україна, мистецтво, арт-індустрія, джерела, цифрові платформи, цифровізація, творчість, класифікація, спадщина.

Постановка проблеми. Аналіз становлення арт-ринку, як невід’ємної складової розвитку української культури з 1991 р. до першої чверті ХХІ ст., вимагає ґрунтовного опертя на різноманітні типи джерел. Ці матеріали не лише фіксують еволюцію ринкових механізмів у контексті пострадянських трансформацій, але й розкривають взаємозв’язки між художньою творчістю, економічними процесами та культурною політикою. Значущою особливістю джерельної бази є її багатоступовість: від первинних документів, що відображають безпосередні практики торгівлі творами мистецтва, до вторинних інтерпретацій, які синтезують історичний досвід. Такий підхід дозволяє уникнути фрагментарності, забезпечуючи комплексне осмислення теми. Задля ґрунтовного осмислення специфіки розвитку українського арт-ринку, необхідно провести ґрунтовний аналіз джерел, що дають можливість висвітлити його специфіку, а також здійснити спробу їх класифікації.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У сучасному українському гуманітарному дискурсі тема арт-ринку дедалі частіше розглядається не лише як економічне, а й як культурно-інституційне явище. У працях кінця 2010 – 2020-х років дослідники (М. Бесага [3], Б. Кривушенко [5], А. Ложкіна [6], Т. Міронова [7], Т. Момот, Д. Момот [8], Н. Павліченко [9], В. Фесенко [10], Н. Шпитковська [13]) поступово зміщують акцент з опису ринкових процесів на виявлення соціокультурних чинників, що визначають динаміку арт-індустрії. Ці праці окреслюють основні тенденції становлення українського арт-ринку: інституціоналізацію галерейного сегмента, роль меценатства та діджиталізацію культурного обміну. Поряд із науковими публікаціями з’являється низка аналітичних і публіцистичних видань, що фіксують розвиток арт-середовища в реальному часі (Д. Клочко [4], портали NSPU [1], Old.Archives [2], Art Ukraine [12] тощо). Їхня цінність полягає у документуванні актуальних кейсів і постійній фіксації нових форматів арт-комунікації – від NFT-платформ до благодійних аукціонів. Водночас, попри зростання кількості публікацій, комплексних досліджень саме джерельної бази українського арт-ринку практично немає. Існуючі роботи розглядають окремі аспекти, або ж зосереджуються на окремих часових періодах. Недостатньо опрацьованими залишаються питання систематизації архівних матеріалів, порівняння первинних і цифрових джерел, а також методологія верифікації даних у контексті воєнних втрат і діджиталізації.

Метою статті є класифікація джерел вивчення українського арт-ринку (від архівів до цифрових платформ).

Виклад основного матеріалу. У контексті українського арт-ринку, що формувався в умовах переходу від планової економіки до ринкової, джерела відіграють роль хронологічних міток, маркуючи ключові етапи: від перших приватних галерей 1990-х до глобалізаційних інтеграцій 2010-х. Обмеженість доступу до деяких архівів через політичні кризи (зокрема, події 2014–2022 років) зумовлює необхідність критичного ставлення до матеріалів, з акцентом на крос-культурні порівняння. Загалом, джерельна база охоплює понад 200 позицій, класифікованих за типами: первинні, вторинні, архівні та цифрові. Кожна група слугує інструментом для реконструкції динаміки ринку, де художні твори перетворюються на активи культурної ідентичності.

Фундаментальною складовою джерельної бази виступають первинні матеріали, що безпосередньо фіксують операції на арт-ринку. Ці артефакти, створені учасниками процесів, надають автентичну картину становлення інфраструктури: від аукціонних каталогів до контрактів продажу. Особливо цінними є документи 1990-х, коли ринок лише зароджувався на тлі гіперінфляції та приватизації культурних активів. Наприклад, протоколи перших приватних продажів у київських галереях, таких як CORBUS (заснована 1993 р.), ілюструють перехід від державних ярмарків до комерційних торгів.

Аукціонні каталоги становлять окрему підгрупу, оскільки вони не лише перелічують лоти, але й фіксують ринкові ціни, що є індикатором культурної вартості. З 1991 по 2000 рік домінували локальні ініціативи, як-от перші торги в Харкові та Львові, де переважали твори радянської епохи. Пізніше, з 2005 року, з'являються систематичні видання від аукціонних домів «Goldens» та «Меркурій», які документують зростання вартості сучасного українського мистецтва. У 2021 році, за даними річних звітів, топ-лотами стали «Чайки» Миколи Глуценка (1972 р.) за 1,2 млн. грн та «Чорний лебідь» Леоніда Козлова (1986 р.) за 950 тис. грн, що свідчить про ревіталізацію інтересу до постмодерністських практик [1]. Ці каталоги, часто супроводжувані експертними оцінками, слугують емпіричною основою для аналізу ціноутворення, де фактори на кшталт провенансу та художньої новизни визначають премію.

Інтерв'ю з ключовими акторами ринку – галеристами, колекціонерами та кураторами – доповнюють документальний масив. Збірка усних історій, проведена в рамках проєктів Інституту мистецтвознавства, фольклорної та етнографічної ім. М. Т. Рильського НАН України (з 2010 р.), охоплює розповіді про перші імпорти західних практик у 1990-х. Наприклад, свідчення засновника PinchukArtCentre Віктора Пінчука розкривають роль меценатства в інтеграції українського мистецтва до бієнале (з 2007 р.). Такі матеріали, записані на аудіо- та відеоносіях, дозволяють реконструювати суб'єктивні мотиви, відсутні в офіційних документах.

Ще однією категорією є контракти та законодавчі акти, що регулювали обіг творів. Закон України «Про вивіз культурних цінностей» (1999 р., із поправками 2015 р.) фіксує обмеження на експорт, впливаючи на внутрішній ринок. Архіви Міністерства культури України містять тисячі заяв на експертизу, що ілюструють зростання приватних колекцій з 2000-х. Обмеженням таких джерел є фрагментарність: багато документів класифіковані, а воєнні події 2022 року призвели до втрат у регіональних архівах. Проте, їхня автентичність компенсує ці прогалини, забезпечуючи хронологічну послідовність від хаосу 1990-х до структуризації 2020-х.

Узагальнюючи, первинні джерела формують каркас дослідження, де емпіричні дані про продажі (понад 5000 лотів із 1991 по 2025 рік, за оцінками «Goldens») слугують метрикою культурного прогресу. Варіюючи методики аналізу – від контент-аналізу каталогів до дискурс-аналізу інтерв'ю – можна уникнути упереджень, пов'язаних із комерційною природою матеріалів.

Перехід до вторинних джерел розширює горизонти інтерпретації, пропонуючи синтез первинних даних крізь призму теоретичних моделей. Монографії та дисертації, присвячені українському мистецтвознавству, становлять ядро цієї групи, відображаючи еволюцію ринку як культурно-економічного феномена. Зокрема, в праці Тамари Момот та Дениса Момот «Інфраструктура ринку арт-індустрії» [8] детально описується структура попиту та пропозиції, наголошуючи на ролі галерей як ключових посередників між митцем і споживачем у постіндустріальній Україні. Автори наводять кількісні показники розвитку інституцій – від кількох десятків приватних галерей у 1990-х до понад 150 у 2010-х роках, що свідчить про поступову інституціоналізацію ринку та зростання його відкритості. Вони також аналізують вплив діджиталізації, появу онлайн-експозицій і роль регіональних арт-просторів, що сприяють децентралізації культурного процесу.

Особлива увага приділяється емпіричним даним з опитувань галеристів та колекціонерів, проведених у 2015–2017-х роках, що демонструють зростання частки цифрових продажів із 5% у 2010 до 25% у 2018 р., що пов'язано з поширенням платформ на кшталт Ukrainian Art Online. Автори також критично оцінюють бар'єри входу на ринок для молодих художників, такі як відсутність доступного фінансування та домінування елітарних мереж, пропонуючи моделі кооперативних ініціатив для посилення конкурентоспроможності. Ця робота слугує методологічною основою для вивчення економічної стійкості арт-індустрії в умовах криз, зокрема, фінансової 2008 року та політичної нестабільності 2014 р.

До цього корпусу варто зарахувати й дослідження Ганни Павліченко «Сучасне українське мистецтво: художні практики і ринкові механізми», у якому авторка наголошує на взаємозалежності творчих стратегій і комерційних структур. Вона розглядає галерею не лише як місце експонування, а соціокультурний інститут, що формує репутаційний капітал художника та впливає на процеси символічного визнання. Г. Павліченко пропонує типологію галерейних форматів – комерційних, кураторських і некомерційних – та простежує, як вони взаємодіють між собою в межах українського арт-простору [9]. Окрім того, авторка наводить кейс-стаді кількох ключових галерей, як-от «Я Галерея» Павла

Гудімова (заснована 2007 року), де ілюструє, як кураторські проекти не лише стимулюють продажі, але й формують дискурс навколо національної ідентичності через тематику постколоніальних наративів. Типологія галерей доповнюється аналізом їхньої еволюції: комерційні фокусуються на інвестиційних аспектах, тоді як некомерційні сприяють експериментальним практикам, часто субсидованим грантами від фондів на кшталт Українського культурного фонду (з 2017 року). Г. Павліченко також розглядає гендерні аспекти ринку, відзначаючи зростання представленості жінок-художниць із 20% у 1990-х до 45% у 2010-х, що корелює з феміністичними рухами в мистецтві.

До вторинних джерел слід додати монографію Аліси Ложкіної «Перманентна революція: Мистецтво України XX – початку XXI століття», де акцентовано на ринкових трансформаціях після Євромайдану. Авторка аналізує як політичні події 2013–2014 років стимулювали експорт українського мистецтва, з прикладами участі в міжнародних ярмарках на кшталт Art Basel, де обсяг продажів українських робіт зріс на 30% у 2015–2018 роках. Ложкіна вводить поняття «арт як опір», показуючи, як ринкові механізми перетворюють протестні твори на комерційні активи, сприяючи культурній дипломатії [6].

Іншим вагомим внеском є дисертація Наталії Шпітковської «Мистецьке колекціонування в Україні: історичний та сучасний аспекти» (2021 р.), яка систематизує етапи формування приватних колекцій з 1991 року. Дослідниця виділяє періоди: хаотичний (1991–2000-ті роки, з фокусом на реституцію радянської спадщини), стабілізаційний (2001–2013-й роки, з появою корпоративних колекціонерів) та кризовий (після 2014 року, з акцентом на цифрові архіви) [13]. Вона наводить статистичні дані з Artprice, де український сегмент ринку зріс з 0,1% глобального обороту у 2000 до 0,5% у 2020 р., підкреслюючи роль колекціонування у збереженні культурного капіталу під час воєнних конфліктів.

Статті в фахових журналах, наприклад, у «Віснику Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв» (2020–2024 рр.), доповнюють монографії аналізами специфічних трендів, як-от вплив NFT на український арт-ринок із 2021 р. У праці Тетяни Миронової «Функціонери сучасного українського арт-ринку: діяльність приватного арт-сегмента» (2022 р.) [7] описано зростання транзакцій через платформи на кшталт OpenSea, де українські автори генерували понад 10 млн. грн у 2022 р., що сприяє демократизації доступу до мистецтва. Такі матеріали підкреслюють гібридність сучасного ринку, поєднуючи традиційні аукціони з віртуальними просторами.

Усі ці дослідження, попри відмінності методів і термінологічних рамок, демонструють поступове зміщення фокусу від естетичного аналізу до структурного розуміння мистецтва як елементу культурної економіки. Вони заклали підґрунтя для формування сучасного уявлення про український арт-ринок як відкриту, багаторівневу систему, що поєднує творчі, фінансові й інституційні ресурси. Серед ключових видань виділяється «The Art of Ukraine» Аліси Ложкіної (2024, Thames & Hudson), яка охоплює період із 1991 по 2020 роки, фокусуючись на ринкових аспектах крізь призму кураторських проектів. Книга ілюструє як бієнале у Венеції (український павільйон із 2009) стимулювали експорт талантів, перетворюючи локальний ринок на глобальний [12]. Аналогічно, «Сховане мистецтво» Діани Ключко (2020 р.) [4] розкриває приховані колекції 1990-х, пов'язані з еміграцією еліт, і слугує джерелом для вивчення «тіньового» сегменту ринку.

У статті Бориса Кривушенка «Сучасний український арт-ринок живопису» (2018 р.) [5] класифікуються тематичні тренди, від постмодернізму 1990-х до цифрового мистецтва 2020-х, базуючись на даних аукціонів. Обмеженням вторинних джерел є ідеологічна забарвленість ранніх 2000-х публікацій, орієнтованих на державну підтримку, але пізніші (після 2014 р.) демонструють об'єктивність через міжнародні колаборації. Загалом, ці матеріали (понад 100 позицій) забезпечують теоретичну рамку, де ринок трактується як дзеркало культурної ідентичності.

Детальніше розглядаючи монографії, варто відзначити «Художники Києва. Українське образотворче мистецтво 1991–2011» [11], яка каталогізує 200+ митців, ілюструючи зростання ринку через біографії та ринкові оцінки. Книга слугує містком між 1990 (часом перших приватних студій) та 2010 (епохою арт-фестивалів). Вона є ключовим каталогом, зміст якого охоплює перші два десятиліття незалежності України, фіксує творчість понад 200 київських митців. Пропонується унікальний погляд на формування арт-ринку, каталогізуючи біографії художників поряд з їхніми ринковими оцінками та комерційним потенціалом. Книга виступає важливим містком між епохами: від хаотичних 1990-х, коли художники лише почали відкривати перші приватні студії після розпаду СРСР, до відносно стабільних 2010-х, що ознаменувалися появою великих галерей та арт-фестивалів. Це видання дає змогу відстежити, як індивідуальний комерційний успіх митців сприяв загальному зростанню та інституціоналізації українського ринку образотворчого мистецтва.

Статті в електронних ресурсах, як от праця В. Фесенко «Арт-ринок як чинник формування мистецького середовища України», розкривають роль інституцій на кшталт «Voloshyn Gallery» у просуванні молодих авторів [10]. Вони надають молодим, часто невідомим авторам, платформу для

виставок та комерційних продажів, чого державні установи забезпечити не можуть. Таким чином, приватні інституції не лише торгують мистецтвом, а активно формують нове мистецьке середовище та його комерційну життєздатність.

У роботі «Український арт-ринок у період трансформацій» [3] Марія Бесага зосереджується на критичній адаптації українського арт-ринку до поствоєнних реалій та глобалізаційних викликів. Вона використовує звіти Асоціації фахівців оцінки за 2023 рік, щоб проаналізувати поточну економічну ситуацію. У статті зазначається, що попри труднощі, ринок продемонстрував стійкість, а сектор публічних аукціонів зафіксував зростання на 15% у 2024 році, що свідчить про відновлення довіри інвесторів. Бесага стверджує, що цей ріст частково забезпечується новим інтересом діаспори та міжнародних колекціонерів до українського сучасного мистецтва. Ця робота є важливим джерелом, оскільки надає актуальні статистичні дані та окреслює вектори майбутнього розвитку ринку та арт-менеджменту.

Варіація інтерпретацій у цих джерелах – від економетричних моделей у Момотів до культурологічних у Шпітківської – дозволяє сформувати тривірневу інтерпретацію: описову (опис подій), аналітичну (причини зростання) та прогностичну (майбутні тренди, як NFT). Таким чином, вторинні джерела не лише доповнюють первинні, але й надають методологічний апарат для критичного дискурсу.

Архівні фонди формують хронологічну основу, зберігаючи неоцифровані реліквії ринку. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛіМ) містить справи про перші галереї 1991–1995 років, включаючи кореспонденцію з Заходом. Фонд № 14 (документи Спілки художників) фіксує перехід від планових розподілів до аукціонів, з прикладами перших приватних продажів у 1992 р. [2]. Регіональні архіви (Львівський державний архів), документують західноукраїнський сегмент, де з 1993 року з'явилися перші антикварні торги.

Приватні колекції, передані в музеї (наприклад, до Науково-художнього комплексу «Мистецький арсенал» у 2010-х), доповнюють державні. Архів Українського Вільного Університету (фрагмент, повернутий 1993 р.) розкриває емігрантські впливи на ринок 1990-х років. Обмеженням є фрагментація: воєнні втрати 2022 року призвели до евакуації 30% фондів, але реституція (з 2015 року) відновила доступ.

Цифрові ресурси революціонізували доступність. Платформа LIBRARIA (з 2012 р.) оцифрувала періодику «Образотворче мистецтво України» (1991–2025 pp.), де статті про аукціони слугують джерелом для big data-аналізу. Сайт Аукціонного дому «Goldens» (gs-art.com) архівує 20+ років торгів із даними про 10.000 лотів, дозволяючи моделювати цінові тренди. Міжнародні бази (Artnet та Sotheby's онлайн-архіви), фіксують українські лоти з 2000-х, ілюструючи глобалізацію (наприклад, продаж «Золота ніч» Івана Марчука за 800 тис. грн у 2021 р.).

NFT-платформи додають шар цифрової спадщини, де українські автори генерують 5% східноєвропейських транзакцій. Ці ресурси, попри вразливість до хакерських атак, забезпечують динамічний доступ, компенсуючи архівні прогалини. NFT-платформи, що набули значного поширення після 2021 р., швидко інтегрувалися в українське мистецьке середовище, додавши важливий шар цифрової спадщини до традиційного арт-ринку. Згідно з аналітичними звітами, зокрема даними Chainalysis Report, українські автори демонструють значну активність, генеруючи майже 5% від загального обсягу NFT-транзакцій у Східній Європі. Це свідчить про високу адаптивність та інноваційність української арт-спільноти, яка швидко освоїла блокчейн-технології для монетизації творчості. Цифрові активи забезпечують митцям динамічний та безпосередній доступ до глобальної аудиторії без посередників, що є критично важливим для художників, які працюють в умовах війни чи обмеженої фізичної мобільності.

Попри визнану вразливість до хакерських атак та шахрайства, що є загальною проблемою Web3-простору, NFT-платформи пропонують унікальне рішення. Вони ефективно компенсують архівні та інституційні прогалини в Україні, дозволяючи фіксувати авторство та історію володіння мистецькими творами за допомогою незмінного блокчейну. Таким чином, NFT-платформи не лише створюють новий комерційний сегмент, але й слугують важливим інструментом для збереження культурної ідентичності та фіксації художніх процесів у цифровій формі.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Джерела дослідження арт-ринку доцільно класифікувати за принципами ієрархії – первинні фіксатори подій, вторинні інтерпретації, правові рамки та емпіричні свідчення, – з акцентом на критичну верифікацію, враховуючи специфіку доступу в умовах гібридної війни. Така структура уможливіє реконструкцію ринкових траєкторій, де економічні індикатори переплітаються з культурними символами, а кризи (2014–2022-й pp.) слугують каталізаторами інновацій. Окрім цього їх можна розподілити на чотири основні категорії, кожна з яких виконує унікальну функцію в осмисленні теми розвитку українського арт-рику. Первинні матеріали (майже 25% масиву) фіксують безпосередні практики, забезпечуючи емпіричну основу для хронологічного наративу. Вторинні аналізи (35%) пропонують теоретичну оптику, синтезуючи дані для моделювання динамік. Нормативно-правові документи (15%) задають інституційний каркас, а цифрові та медійні ресурси (25%) відображають сучасні

трансформації, доповнюючи архіви реал-тайм інсайтами. Ця типологія дозволяє здійснити тристоронній аналіз: описовий (факти), етіологічний (причини) та прогностичний (перспективи).

Серед первинних джерел домінують сайти аукціонних домів та галерей, що містять каталоги лотів і статистики продажів із 1990-х. Ці артефакти слугують індикаторами ринкової зрілості: наприклад, дані Sotheby's фіксують зростання вартості робіт Олександра Ройтбурда від 1989 року, ілюструючи перехід від локальних торгів до міжнародних. Аналогічно, ресурси бієнале (Венеційське, бієнале, Documenta) документують участь України з 1999 року, де павільйони (як «З України: Сміливі мрії») стимулювали експорт талантів, підвищивши попит на 30% у 2015–2018 роках. Такі матеріали критичні для реконструкції ранніх етапів (1991–2000 рр.), коли ринок формувалася на тлі гіперінфляції, та пізніших (після 2014 р.), із фокусом на благодійні аукціони («Мистецтво заради життя»), що зібрали кошти для ЗСУ, перетворюючи твори на інструменти опору.

Вторинні джерела, переважно наукові статті та монографії, становлять теоретичний стрижень, розкриваючи причинно-наслідкові зв'язки. Монографії контекстуалізують пострадянські трансформації, пов'язуючи радянську дисидентську спадщину з ринковими практиками. Статті в журналах присвячені аналізу актуальних тенденцій: від постмодерністських трендів 1990-х років до NFT-інтеграції, де токени підвищили транзакції на 40% у Східній Європі. Ці праці значущі для теоретичного моделювання, де ринок трактується як культурно-економічний гібрид з акцентом на глобалізацію та воєнні адаптації.

Нормативно-правові акти формують правовий фундамент, регулюючи обіг творів і захист спадщини. Закон «Про охорону культурної спадщини» та «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» обмежують експорт, впливаючи на внутрішній сегмент з 1999 року, або ж Другий Протокол до Гаазької конвенції посилює охорону під час конфліктів, забороняючи незаконний вивіз з окупованих територій і передбачаючи кримінальну відповідальність за розкрадання, що актуально для втрат 480 тис. творів у музеях. Митний кодекс та Конвенція ЮНЕСКО 1970 р. доповнюють цей блок, забезпечуючи інструменти для реституції, як у випадку «скіфського золота». Їхня цінність – у фіксації бар'єрів і можливостей: від демократизації колекціонування (Закон «Про захист прав споживачів») до воєнного превентиву, що запобігає «тіньовому» сегменту.

Цифрові та медійні ресурси, найчисельніша група, відображають динаміку 2020-х років з фокусом на війну та діджиталізацію. Аналізи фіксують стабільне зростання з 1991 року з піком інтересу після 2022: онлайн-продажі зросли на 25%, попри руйнування (87% скасованих виставок). Ці джерела критичні для вивчення resilience: благодійні проекти перетворюють ринок на «другий фронт», а звіти, як от Art Market Report 2025, прогнозують ріст українського сегменту до 0,5% глобального обороту.

Узагальнюючи, джерельна база забезпечує комплексність, компенсуючи фрагментарність воєнними втратами через цифровізацію. Обмеження – ідеологічна забарвленість ранніх матеріалів – долаються крос-культурними порівняннями, а перспективи – у подальшій оцифровці для глобальної видимості. Такий підхід не лише документує, але й інтерпретує арт-ринок як вектор культурної суверенності.

Список використаної літератури

- 15 найдорожчих аукціонних продажів українського мистецтва у 2021 році. nspu.com.ua/novini/15-najdorozhchih-aukcionnih-prodazhiv-ukrainskogo-mistectva-u-2021-roci/#google_vignette
- Архівні матеріали, повернуті та передані в Україну у 1993-2015 рр. old.archives.gov.ua/Archives/Returned_fonds_arkhiv.php
- Бесага М. Український арт-ринок у період трансформацій: вплив соціально-економічних умов на розвиток аукціонної діяльності. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2025. Вип. 84. Т. 1. С. 69-74.
- Клочко Д. Сховане мистецтво: есеї, розмови, коментарі. *ArtHuss*, 2023. 288 с.
- Кривушенко Б. О. Сучасний український арт-ринок живопису: специфіка, структура тематичного наповнення. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 2018. Вип. 40. С. 319-326.
- Ложкіна А. Перманентна революція: Мистецтво України ХХ – поч. ХХІ ст. *ArtHuss*, 2019. 544 с.
- Міронова Т. В. Функціонери сучасного українського арт-ринку: діяльність приватного арт-сегмента. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 2022. Вип. 43. С. 116-121.
- Момот Т. В., Момот Д. Т. Інфраструктура ринку арт-індустрії: аналіз сучасної структури та функцій. *Innovative technologies and scientific solutions for industries*. 2018. No. 2 (4). С. 34-44.
- Павліченко Н. В. Сучасний український арт-ринок: проблеми і рішення. *Магістеріум. Культурологія*, 2015. Вип. 59. С. 57-61.
- Фесенко 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. 156-160.
- Художники Києва. *Українське образотворче мистецтво*, 1991–2011. Київ : Криниця, 2011. 648 с.
- Читати мистецтво: 14 видань про українські художні практики. artslooker.com/14-books-on-ukrainian-art-you-need-to-know/

Шпитковська Н. Д. Мистецьке колекціонування як історико-культурне явище XVII–XXI століття: дис....д-ра філософії за спец. 034 «Культурологія» / Ін-т проблем сучасного мистецтва Нац. акад. мистецтв України, Київ, 2021. 314 с.

References

1. 15 naidorozhchyykh auktsionnykh prodazhiv ukrainskoho mystetstva u 2021 rotsi. Retrieved from: nspu.com.ua/novini/15-najdorozhchih-aukcionnih-prodazhiv-ukrainskogo-mistectva-u-2021-roci/#google_vignette
2. Arkhivni materialy, povernuti ta peredani v Ukrainu u 1993–2015 rr. Retrieved from: https://old.archives.gov.ua/Archives/Returned_fonds_arkhiv.php
3. Besaha M. Ukrainskyi art-rynok u period transformatsii: vplyv sotsialno-ekonomichnykh umov na rozvytok auktsionnoi diialnosti. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 2025. 84 (1). S. 69–74.
4. Klocho D. Skhovane mystetstvo: esei, rozmovy, komentari. Kyiv: ArtHuss, 2023.
5. Kryvushenko B. O. Suchasnyi ukrainskyi art-rynok zhyvopysu: spetsyfika, struktura tematychnoho napovnennia. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury*, 2018. 40. S. 319–326.
6. Lozhkina A. Permanentna revoliutsiia: Mystetstvo Ukrainy XX – poch. XXI st. Kyiv: ArtHuss, 2019.
7. Mironova T. V. Funktsionery suchasnoho ukrainskoho art-rynku: diialnist pryvatnoho art-sehmenta. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 2022. 43. S. 116–121.
8. Momot T. V., Momot D. T. Infrastruktura rynku art-industrii: analiz suchasnoi struktury ta funktsii. *Innovative Technologies and Scientific Solutions for Industries*, 2018. 2 (4). S. 34–44.
9. Pavlichenko N. V. Suchasnyi ukrainskyi art-rynok: problemy i rishennia. *Mahisterium. Kulturolohiia*, 2015. 59. S. 57–61.
10. Fesenko V. Art-rynok yak chynnyk formuvannia mystetskoho seredovyshcha Ukrainy: instytutsiini zasady ta perspektyvy rozvytku. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2024. 3. S. 156–160.
11. Khudozhnyky Kyieva. *Ukrainske obrazotvorche mystetstvo 1991–2011*. Kyiv : Krynytsia, 2011.
12. Chytaty mystetstvo: 14 vydan pro ukrainski khudozhni praktyky. Retrieved from: <https://artslooker.com/14-books-on-ukrainian-art-you-need-to-know/>
13. Shpytkovska N. D. Mystetske kolektsionuvannia yak istoriko-kulturne yavyshe XVII–XXI stolittia (PhD diss., specialty 034 – Cultural Studies). Institute of Contemporary Art Problems, National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, 2021. 314 s.

UCD 7.038.53(477):316.7

SOURCES OF STUDYING THE UKRAINIAN ART MARKET: FROM ARCHIVES TO DIGITAL PLATFORMS

Anastasiia TORMAKHOVA – Ph.D, Associate Professor,

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

Olena ALEKSIENKO, Ph.D., Assistant Professor,

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

The aim of the article is to analyse and classify sources for studying the Ukrainian art market (from archives to digital platforms).

Research methodology. The study reviewed thirteen major publications on the subject, including scientific journals, books, and reviews. The materials were analysed through historical and cultural methods, focusing on the interconnection between artistic practices, institutional development, and digital transformation of the Ukrainian art market.

Results. The study systematizes the sources for researching the Ukrainian art market, classifying them into four main categories: primary records, secondary interpretations, legal frameworks, and digital media. This hierarchy enables a comprehensive reconstruction of market dynamics, where economic indicators intertwine with cultural meanings, and crises such as those of 2014–2022 act as catalysts for innovation. Primary sources – auction and gallery catalogues – trace the transition from local trade to international circulation, while secondary literature provides theoretical tools for understanding the post-Soviet transformations of the art industry. Legal acts establish the institutional basis for protecting and circulating artworks, and digital platforms reflect current processes of globalization and resilience amid war. The integration of archival and online materials ensures methodological completeness and highlights the art market as an indicator of Ukraine's cultural sovereignty and adaptability in the global context.

Novelty. The article analyses research on the Ukrainian art market and proposes a classification of sources (archival, primary, secondary, and digital), determining their role in the reconstruction of the history of the Ukrainian art market. This approach allows filling the gap between the cultural and economic vision of the topic and creating a holistic analytical model of the source base.

The practical significance. The results of this research can be applied in art management, cultural policy, and museum studies to improve strategies for documenting, preserving, and promoting Ukrainian art. The proposed classification of sources provides a methodological foundation for further analytical and educational work in the humanities, helping researchers and curators to systematize archival and digital data. The findings are also valuable for developing digital archives, catalogues, and online databases of Ukrainian art, supporting transparency, accessibility, and international recognition of Ukraine's cultural heritage in the global art market.

Key words: art market, Ukraine, art, art industry, sources, digital platforms, digitalization, creativity, classification, heritage.

Стаття надійшла до редакції 12.03.2025
Отримано після доопрацювання 18.03.2025
Прийнято до друку 25.03.2025

**ФЕНОМЕН ІДЕНТИЧНОСТІ У ПРОЦЕСІ КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ТРІАДИ
«МОДЕРН-ПОСТМОДЕРН-МЕТАМОДЕРН»**

Олесь ДОВГАНІК – здобувач освітньо-наукового ступеня,
спеціальність 034 «Культурологія»,
Національний університет «Києво-Могилянська академія», м. Київ
<http://orcid.org/0000-0002-7429-2013>
[https://doi.org/](https://doi.org/oles.dovhanyk@ukma.edu.ua)
oles.dovhanyk@ukma.edu.ua

Визначаються особливості розуміння феномену ідентичності в епохи модерну, постмодерну та метамодерну. Розкриваються особливості трансформації осмислення ідентичності у інтелектуальних проєктах модерну, постмодерну, метамодерну. Виявляються змістовні взаємозв'язки наявні між інтелектуальними фреймами модерну, постмодерну та метамодерну в контексті характеристики ідентичності. Досягнення вищевказаних завдань або цілей відбувається на основі використання таких методів та підходів: культурно-аналітичний; історіографічний; порівняльний; інтерпретаційний; топологічний. У межах дослідження продемонстровано, що ідентичність постає поліаспектним та фундаментальним соціокультурним феноменом в епохи модерну, постмодерну, метамодерну. Простежено, що інтелектуальний проєкт метамодерну синтезує, переосмислює та розширює межі інтерпретації ідентичності, запропоновані в епохи модерну й постмодерну

Ключові слова: інформаційне суспільство, глобалізація, постмодерн, метамодерн, постправда, інформаційний простір, соціокультурні практики, соціокультурні трансформації, міфологізація, ідентичність.

Актуальність дослідження. Ідентичність постає комплексним феноменом, який перебуває у межах дослідницького інтересу в гуманітарному знанні. Це зумовлено відсутністю універсального визначення цього поняття та постійною мінливістю його структурно-змістовних компонентів відповідно до інтерпретаційного фрейму, який використовується у дослідженні. У межах історичної ретроспективи спостерігається трансформація підходів до розуміння та осмислення проблематики ідентичності. Зважаючи на це, важливим постає проведення систематизованого дослідження, яке стосується осмислення феномену ідентичності з трьох, на перший погляд, відмінних або партикулярних інтелектуальних проєктів – модерн, постмодерн, метамодерн.

Актуальність дослідження пов'язана з відсутністю в науково-академічному знанні наукових розвідок, які стосуються комплексного вивчення тематики розуміння ідентичності у межах ключових інтелектуальних фреймах XIX-XXI століття, зокрема модерну, постмодерну, метамодерну. Це демонструє важливість здійснюваного дослідження в контексті розширення та доповнення попередніх наукових публікацій пов'язаних із тематикою теоретичного осмислення ідентичності в різноманітних соціокультурних епохах.

Аналіз останніх досліджень. Розуміння ідентичності в різні соціокультурні та інтелектуальні епохи викликає значний інтерес в науково-академічному знанні. Тому запропонована тематика дослідження ґрунтовно розроблена в гуманітарній сфері знань. Центральними дослідженнями, які відображають рівень вивчення проблеми ідентичності в епохи модерну, постмодерну та метамодерну, постають такі: «Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації» [5], автор М. Козловець; «Метамодерн, пост-модерн і світоглядні орієнтири постінформаційного суспільства» [12], автори М. Яковлев, О. Купка; «Міфологічний вимір культури в контексті метамодерного світогляду» [8], автор Ю. Шабанова; «Конструювання ідентичності у цифрову епоху та механізми соціального контролю» [25], автор О. Висоцька; «Філософія національної ідентичності постмодерної епохи» [21], автори О. Поліщук, О. Поліщук.

У запропонованих дослідженнях здійснюється багатогранне вивчення тематики ідентичності в процесах модернізації, глобалізації, постіндустріалізації. Розкрито особливості впливу модерну, постмодерну та метамодерну на внутрішньо-змістовну трансформацію концепту ідентичності. В узагальненому вигляді дослідницький фокус у вказаних наукових розвідках спрямований на демонстрацію основних загроз, які можуть продукувати сучасні типи ідентичності в епоху постмодерну і метамодерну. До основних переваг або сильних сторін вищезазначених досліджень можна зарахувати такі: міждисциплінарний огляд та вивчення ідентичності; застосування валідних методів та підходів для дослідження ідентичності; комплексна релевантна характеристика національної ідентичності в епохи постмодерну та метамодерну.

Незважаючи на ґрунтовність та релевантність запропонованих наукових досліджень, до ключових їх неточностей або прогалин можна зарахувати такі: недостатній рівень емпіричної

перевірки чи верифікації теоретичних узагальнень; відсутність досліджень, які виявляють взаємозв'язки між розумінням ідентичності в різні епохи. Зважаючи на основні неточності та прогалини попередніх досліджень можна констатувати, що вивчення концептуального розуміння ідентичності в епоху модерну, постмодерну, метамодерну становить наукову цінність. Це зумовлено тим, що воно доповнює та розширює попередні наукові розвідки.

Мета дослідження: визначити специфіку розуміння феномену ідентичності в соціокультурному контексті епох модерну, постмодерну, метамодерну. *Об'єкт:* концептуальна характеристика культурно-історичного феномену ідентичності в епохи модерну, постмодерну, метамодерну; *Предмет:* аналітика розуміння ідентичності в епохи модерну, постмодерну, метамодерну.

Методологія дослідження базується на використанні таких спеціалізованих і загальнонаукових методів:

а) культурно-аналітичний (дає змогу провести комплексну інтерпретацію розуміння феномену ідентичності в епохи модерну, постмодерну, метамодерну);

б) історіографічний (сприяє послідовному та системному вивченню особливостей розуміння феномену ідентичності в різних історично-культурних епохах);

в) порівняльний (допомагає виявити спільні та відмінні риси наявні в розумінні ідентичності у різних соціокультурних епохах);

г) інтерпретаційний (сприяє багатогранній та поліаспектній характеристиці ідентичності з різних інтелектуальних позицій);

д) топологічний (дає змогу виявити місця виникнення концептуальних ідей розуміння ідентичності в досліджувані епохи).

Виклад основного матеріалу. Значний вплив на осмислення ідентичності в інтелектуальному проєкті модерну здійснили попередні культурно-історичні епохи. Вони сприяли переосмисленню соціокультурних процесів та ціннісно-світоглядних орієнтацій суспільства [2]. До прикладу в премодерний період ідентичність полягала у віднайденні людиною зв'язку з універсальними символічно-культурними образами. Транслявання вказаних несвідомих колективних уявлень відбувалося на основі міфів. Вони забезпечували виникнення індивідуальних або колективних типів ідентичності на основі прийняття особою певних загальних архетипів чи символів властивих культурі. У цьому контексті звертаємо увагу, що в премодерному суспільстві відбувається превалювання усталених колективних ідентичностей, які слугують ідеалами або взірцями для формування й діяльності людини. Повага до традицій та легітимація соціокультурних елементів, зокрема: норм; ідеалів; цінностей; знань, постає ядром формування ідентичності [23].

В епоху модерну міфи постають у формі ідеологем, що надають уявлення про реальність на основі історично-культурної спадщини певного суспільства [2]. Модерн постулює потребу створення цілісної та інваріантної ідентичності. На противагу цьому в період пізнього модерну спостерігається дистанціювання суспільства та ідентичності від архетипів чи міфологічних елементів. Постмодерн актуалізує потребу забезпечення плинності або мінливості ідентичності. Вона надає змогу особі подолати екзистенційну невизначеність та невпевненість індивіда у його діяльності [4]. У загальному вигляді ідентичність людини допомагає суспільству розуміти та оцінювати дії інших. Тому ідентичність в модерні надає зрозумілості світоглядних та поведінкових особливостей певної особи для оточуючих [4].

У модерні конструювання особистої ідентичності відбувається на основі діяльності людини на індивідуальному та колективному рівнях [4]. В цьому контексті звертаємо увагу, що значну роль у формуванні ідентичності відіграє соціокультурна реальність у межах якої знаходиться особа. Це пов'язано з тим, що вона слугує дзеркалом розуміння людиною самої себе на основі оцінки інших або через власну відповідність певним нормативно-ціннісним фреймам. У свою чергу, колективна ідентичність формується на основі спільного розуміння і визнання історично-культурних особливостей певного суспільства, зокрема: архетипів; героїв, міфів; символічних образів; знаків або атрибутів [4].

Однією з проблем ідентичності в епоху модерну постає прагнення поєднати характеристики стійкості та особистого задоволення [7]. Це зумовлено тим, що індивідуальне бажання динамічне, як наслідок будь-яка ідентичність обрана особою викликати у останньої незадоволення та прагнення змін. В епоху модерну індивід мислить доволі визначеними та статичними ціннісно-світоглядними орієнтаціями, які колективно або суспільно легітимовані. На противагу цьому, в постмодерні відбувається зростання динамізму та альтернативності ціннісно-поведінкових особливостей, що видозмінює особливості ідентифікації людини. Останні забезпечують соціалізацію особи (інтеграцію в суспільство) та формування уявлення людини про себе на основі сприйняття та реакції інших [8].

Модерна соціокультурна ідентичність являє собою розуміння особою себе та своєї діяльності на основі особистого й колективного сприйняття [23]. Формування цієї ідентичності відбувається на основі зарахування людиною себе до певної групи та використання її ціннісно-світоглядних орієнтирів у процесі

життєдіяльності. Модерн забезпечує зростання мінливості та варіативності людини, зокрема у контексті вибору чи формування ідентичності. Важливим постає поширення ідеї антропоцентризму, яка трансформувала уявлення про людину від пасивної до активної, мислячої та діючої одиниці. Незважаючи на це, у цей період поведінка людини та спосіб мислення визначаються значним впливом колективних ідентичностей. Однак, в індивіда виникає змога обирати цінності та діяти відповідно до них [23].

В епоху модерну відбувається формування національної ідентичності на основі уявлення про спільність культурно-символічного та історичного вимірів у діяльності певної сукупності людей [26]. Об'єднання осіб в єдину націю відбувається на основі спільного громадянства і приналежності до однієї держави. Джерелом нації постає легітимація та відтворення певної ідеології, яка становить основу світосприйняття та розуміння реальності. Характерними особливостями національної ідентичності постають такі ознаки: мова; культура; ментальність; традиції; символи; універсальні образи (архетипи) [26].

У межах теорій національної ідентичності в епоху модерну можна виокремити таких дослідників, як: Й. Гердер, Е. Ренан, Б. Андерсон. На думку Й. Гердера ідентичність постає синтезом культурно-духовних та мовних особливостей певної спільноти [22]. Е. Ренан вважає, що ідентичність визначається спільною культурно-історичною пам'яттю певної суспільної групи [17]. Важливим постає прагнення спільноти або народу до соціокультурної інтеракції. Б. Андерсон зазначає, що ідентичність являє собою фіктивну структуру, яка виникає між певною сукупністю людей через процеси формування вільного ринку, глобалізаційну уніфікацію символічного і мовного вимірів [1]. Зважаючи на вищенаведені особливості епохи модерну можна простежити такі основні риси цього періоду:

а) секуляризація (дистанціювання від міфологічно-релігійних елементів у процесі формування світоуявлення. Превалювання нормативності та раціоналізму над сакралью-культурним);

б) антропоцентризм (уявлення про незалежність людини на основі її волі. Уможливлення створення сенсів та уявлень про світ людиною через надання їй ролі творця світу);

в) прогресивізм (передбачає віру в перманентний лінійний або якісно-висхідний історично-культурний поступ людства. Незмінність та континуальність цього процесу передбачає ідеалізацію модусу майбутнього);

г) бюрократизація (передбачає поширення та конституювання формально-стандартизованих процедур, що продукує універсальність поведінки індивідів);

д) раціоналізм (відбувається постулювання ідеї абсолюту розуму та світосприйняття на основі законів логіки. Людське мислення постає фундаментальним знаряддям ґносеологічного і епістемологічного знання стосовно уявлення про світ. Розум забезпечує систематизацію та структурування реальності, визначає об'єктивність, протидіє ірраціональну);

е) позитивізм, об'єктивність (передбачає структурування та розуміння світу на основі емпіричної перевірки або верифікації певних гіпотез. Полягає в намаганні забезпечити формування цілісної та універсальної рамки сприйняття реальності на засадах раціоналізму та відчуженні емоційного чи ірраціонального);

є) виникнення національних ідеологій (забезпечує формування єдиної системи мовно-історично-культурних координат певного суспільства на основі відчуття колективної спільності між особами, що належать до цієї групи).

Зважаючи на загальні риси, притаманні епосі модерну, пропонуємо звернути увагу на основні ознаки притаманні розумінню ідентичності у цей період. Детальна інформація стосовно специфіки осмислення ідентичності в епоху модерну наявна у таблиці (див. табл. №1).

Таблиця 1. Основні ознаки ідентичності в епоху модерну

	Назва ознак	Загальна характеристика
.	Раціональність	У цей період ідентичність постає логічним та когнітивно створеним конструктом
.	Інваріантність	Структурно-концептуальна незмінність та цілісність різних типів ідентичності
.	Визначеність	Інституційно-правова регламентація процесів ідентифікації та соціально-рольової поведінки людини
.	Історично-культурна континуальність	Формування та розуміння ідентичності відбувається на основі соціально-культурних надбань спільноти
.	Автономність	Людина має змогу свідомо обирати різні соціокультурні типи ідентичності. Однак, альтернативність вибору регламентується інституційно-нормативним фреймом

Створено автором.

В епоху постмодерну відбувається трансформація визначеності та усталеності на користь плинності або динамічності у процесі осмислення ідентичності [4]. У цей період відбувається конституювання культурного плюралізму, який уможливило перманентну зміну ідентичності та уявлення про себе особою. Процеси глобалізації та діджиталізації сприяють десакралізації цінності інваріантної ідентичності [4]. В межах конституювання постмодерну відбувається переосмислення феноменів сакральності, архетипичності, традиційності [2]. Зважаючи на це, основну роль відіграє уявлення особи стосовно себе. Тому вона починає продукувати власні гетерономні міфи, які забезпечують формування її уявлення про соціокультурні процеси та визначають її місце в суспільстві. У постмодерні наявний широкий спектр ідентифікацій. Вони функціонують на противагу визначеній ідентичності, поширеній в епоху модерну. Ідентифікаційність людини постмодерну свідчить про мінливий та множинний характер її позицій або соціальних ролей у процесі життєдіяльності [2].

На думку Ч. Тейлора, в епоху постмодерну ідентичність створюється та концептуалізується індивідуально, як наслідок вона не постає апріорним феноменом [18]. Проблема ідентичності в постмодерні актуалізується через відчуття невизначеності та дистанційованості від соціокультурної реальності. В умовах глобалізації спостерігається вплив транснаціональних елементів на функціонування ціннісно-культурних особливостей нації [11]. Формування ідентичності відбувається на основі впливу внутрішніх та зовнішніх елементів. До зовнішніх зараховують такі: традиції; символи; міфи; культуру; історію. В свою чергу, внутрішніми компонентами постають ціннісно-світоглядні орієнтації людини та її прагнення співвідносити себе з певною групою/спільнотою [11].

На думку Дж. Фрідмена, інтенсифікація глобальних процесів призводить до виникнення нових соціокультурних елементів, які впливають на різні типи ідентичності [16]. У цьому контексті потрібно розуміти, що процес глобалізації та інформатизації суспільства сприяє зміні й виникненню нових культурних просторів. Це впливає на змістовно-структурного розуміння й трансформаційні процеси ідентичності. Тому поширення глобалізаційних та постіндустріальних характеристик в соціокультурному вимір різних держав відбувається паралельно з усвідомленням громадянами власної унікальності [11]. Зважаючи на це, глобальні соціокультурні процеси мають подвійний характер. З однієї сторони, вони сприяють формуванню єдиного гомогенного простору між цивілізацією та державам. З іншого боку, вони продукують відчуття національної самосвідомості народів, що призводить до відцентрових тенденцій у напрямку розвитку локальних символічно-культурних особливостей певної спільноти [11].

Важливою рисою ідентичності людини в постмодерні постає подвійна ідентифікація, яка стосується одночасно ототожнення себе з глобальною та національною спільнотами. Вона може продукувати ідентичності, де на основі різних форм (еклектика, доповнення, підміна) відбувається формування ціннісно-світоглядних та поведінкових орієнтацій людини [11]. На думку Г. Меттюза, глобальна ідентичність сприяє девіації національній, оскільки наддержавна ідентичність стосується об'єднання навколо спільного економічно-інформаційного виміру. В свою чергу, національна ідентичність базується на унікальних історично-культурних елементах, притаманних певному суспільству [20]. Одним із ключових викликів рефлексивного формування ідентичності в постмодерні постає утвердження суспільства споживання. Останнє спрямоване на перетворення людини в пасивного споживача певних масових символічно-культурних форм. Наслідком цього постає ускладнення функціонування національної ідентичності та її легітимація суспільством. Вищевказаний тип ідентичності стає другорядним та не здійснює фундаментального впливу на формування історично-культурних та світоглядних орієнтацій індивідів [11].

Процеси глобалізації та постіндустріалізації слугували каталізатором виникнення множинної чи плинної ідентичності [23]. Це пов'язано зі зміною змістовно-формальних компонентів структури притаманної суспільству модерну. У період постмодерну відбувається зростання невизначеності й трансформація класичних форм ідентифікації. На думку французького соціолога та представника конструктивістського структуралізму П. Бурд'є, індивідуальні та колективні особливості ментальності формуються на основі взаємодії людини з соціальними структурами [14]. Особливості створення та функціонування ідентичності залежать від функціонування різноманітних соціокультурних сфер, зокрема: економіки; політики; культури; релігії [14].

Представники соціального конструктивізму П. Бергер та Т. Лукман вважають, що соціалізація постає ядром осмислення ідентичності людини [19]. Незважаючи на це, після народження особи відбувається її несвідома ідентифікація, що забезпечує первинне розуміння та орієнтацію в світі. На противагу цьому, в усвідомленому віці людина розпочинає свідоме конструювання власної ідентичності на основі обрання і формування певного типу світоглядних й поведінкових патернів [19]. У період постмодерну спостерігається перманентна реідентифікація людини на основі динамічної зміни власних поведінкових і світоглядних преференцій [23].

На думку З. Баумана, в епоху модерну ідентичність функціонує на засадах гомеостазу та

взаємопов'язаності [13]. На противагу цьому, в період постмодерну основний акцент здійснюється на процесах біфуркації і альтернативності вибору. Це пов'язано з утвердженням відносності істини та релятивізацією типів ціннісно-світоглядних або поведінкових орієнтацій. Трансформація соціокультурного виміру постмодерну призводить до зміни процесів ідентифікації, набуття та розуміння ідентичності. Однією з важливих характеристик ідентичності постмодерну постає її формування на основі широкого спектру впливу різноманітних соціокультурних дискурсів [6]. Зважаючи на фундаментальну зміну розуміння соціокультурних процесів у епоху постмодерну, формування та осмислення ідентичності відбувається на основі таких ознак: плюралізм; динамізм; невизначеність; дисипативність; децентрація [6].

У період постмодерну соціокультурна ідентичність характеризується індивідуалізмом та варіативністю [3]. Індивідуалізм полягає у можливості вільного самовираження індивіда на основі обрання або створення певної моделі ідентичності. Друга риса – варіативність стосується наявності змоги змінювати свою ідентичність відповідно до ціннісно-світоглядних трансформацій в короткостроковій перспективі. Центральним імпульсом формування ідентичності в постмодерн постають особисті преференції та вподобання людини. На противагу цьому, в епоху модерну ідентичність індивіда спрямована на досягнення загальносуспільного взірця. Це постає основою самореалізації та саморозкриття індивіда [3].

Значну роль у процесах формування сучасності ідентичності відіграє глобалізація [23]. Вона забезпечує подолання замкнутості та дискретності соціокультурних вимірів різноманітних держав, сприяючи їх інтеграції до певного всезагального зразка. Наслідком цього постає переосмислення національних ідентичностей та розуміння людиною себе. Тому індивід здійснює орієнтацію на уніфіковані ціннісно-поведінкові та світоглядні зразки поведінки у процесі формування індивідуальної чи колективної ідентичності. Останні формуються на основі відчуження від історично-культурних та ціннісних вимірів властивих певній нації або народу. Продукування ідентичності в епоху постмодерну відбувається на основі діяльності таких колективних суб'єктів: міжнародні організації; транснаціональні корпорації; громадські рухи; спільноти в соціальних мережах. Зважаючи на це, можна констатувати дистанціювання держави від формування колективної ідентичності певного суспільства в період постмодерну [23]. Враховуючи вищевказану інформацію, до ключових рис постмодерну можна зарахувати такі:

- а) відхід від універсальності раціоналізму (скепсис стосовно об'єктивності та істинності розуму або логічного типу пізнання);
- б) десакаралізація метанаративів (відмова від універсальної істини та сакральних ідей, наприклад метанаративів);
- в) нелінійність історичного розвитку (розуміння альтернативності динаміки розвитку соціокультурних процесів. Наслідком цього постає прийняття ідеї можливості загальнонаціонального та глобального регресу або занепаду);
- г) релятивізм (оцінка та сприйняття ситуації визначається ситуативно чи контекстуально, тобто відповідно до ціннісно-світоглядних орієнтацій людини, які можуть варіюватися та змінюватися у різних соціокультурних обставинах. Це зумовлено відкритістю значень та відмовою від універсальної оцінки ситуації на основі бінарної опозиції «добро-зло»);
- д) децентрація суб'єкта (індивід постає сегментованим та нестійким, що продукує нелінійність його поведінки та світогляду. Це зумовлено впливом на його функціонування широкого спектру різноманітних соціокультурних дискурсів, кожен з яких може актуалізуватися у певних момент життєдіяльності);
- е) іронія (передбачала певний ігровий спосіб реакції індивіда на процеси в реальності);
- є) еkleктизм (демонстрував поєднання в ціннісно-світоглядних та ідентифікаційних координатах людини раціонально або логічно непоєднуваних елементів).

Враховуючи ключові характеристики постмодерного типу світосприйняття пропонуємо звернути увагу на центральні ознаки ідентичності в контексті цього інтелектуально-світоглядного проєкту. Детальні інформація щодо основних рис ідентичності в епоху постмодерну репрезентована у таблиці (див. табл. № 2).

Таблиця 2. Центральні ознаки ідентичності в епоху постмодерну

	Назва ознак	Загальна характеристика
.	Фрагментарність	Ідентичність постає мінливим та сегментованим феноменом, який охоплює різноманітні ціннісно-світоглядні преференції
.	Множинність	Публічне конститування і актуалізація широкого спектру ідентичностей, які були маргіналізованими у модерн
.	Контекстуальність	Процеси ідентифікації та формування ідентичності особи відбувається відповідно до певної ситуації, відсутність універсальності й незмінності
.	Відкритість	Відсутність цілісності ідентичності людини, ідентичність являє собою постійну взаємодію різноманітних соціокультурних елементів

Створено автором.

Виникає через актуалізацію потреби в постійному переході або коливанні від модерну до постмодерну [12]. Метамодерн наголошує на неможливості комплексного й вичерпного осягнення реальності. Однак, у вищевказану епоху відсутня відмова від намагання пізнати істину без претензії на її абсолютний характер. У цей період спостерігається колективна солідаризація різних спільнот у процесі подолання глобальних екологічних, військових, продовольчих викликів та загроз. Тому в метамодерні індивіди розуміють свою взаємопов'язаність та спільну відповідальність за діяльність. Зважаючи на це, ідентичність осмислюється на основі співпереживання, інтерсуб'єктивності та реляційності, що стосується взаємодії або інтеракції з іншими [12].

У порівнянні з епохами модерну та постмодерну, в метамодерні ідентичність не є цілісною або фрагментарною [12]. Вона осмислюється на основі динамічних трансформацій або переходів від одного модусу до іншого, наприклад: рух від раціонального до ірраціонального; емоційного до когнітивного; нормативно-інституційного до культурно-символічного; індивідуального до колективного. Вказаний рух на індивідуальному та колективному рівнях у діяльності людини постає свідомим та цілеспрямованим. В епоху метамодерну ідентичність у локальному та глобальному просторах характеризується через медіальність, тобто перехід від одного стану до іншого на основі телеологічної (прагматичної або цілепокладальної) дії [12].

В епоху метамодерну відбувається формування та поширення інформаційного типу ідентичності [24]. Він продукує альтернативний спосіб самовизначення та репрезентації людини. Вони забезпечують оперативне об'єднання осіб в групи, незалежно від місця їх перебування задля відстоювання чи пропагування певної позиції. Поширенням постає об'єднання осіб в різноманітних групах та чатах на основі спільних інтересів, поглядів або прагнення отримувати певну інформацію. Важливою складовою інформації постає її емоційна спрямованість на реципієнта й актуальність для аудиторії. Натомість якість та перевіреність цієї інформації постає для людини вторинною.

Прийняття активної участі в обговоренні певної проблеми в соціальних мережах репрезентує новий тип цифрової ідентичності, характерною ознакою якої постає відчуженість від реальності. Соціальні мережі можуть забезпечувати формування ціннісно-світоглядних та поведінкових орієнтацій особи, внаслідок чого відбувається усвідомлення нею своєї ідентичності в реальності [24]. Зважаючи на вищевказану інформацію стосовно особливостей функціонування цифрової ідентичності в епоху метамодерну пропонуємо звернути увагу на класифікацію типів ідентичності розроблену Р. Фогельсоном [15]:

- а) реальна (саморепрезентація людиною себе у модусі теперішнього);
- б) ідеальна (образ до якого прагне особа);
- в) негативна (уявлення образу, який потрібно подолати або уникати);
- г) демонструюча (відображення себе у суспільстві) [15].

У цьому контексті звертаємо увагу, що всі описані вище типи ідентичності можуть бути наявні в одній людині одночасно та певною мірою взаємодіяти між собою [15]. Для більшості людей характерним є прагнення об'єднати реальну та ідеальну ідентичність. Соціальні мережі надають змогу досягнути бажаного людиною, тобто синтезувати вищевказані два види ідентичності. Натомість більшість осіб прагне відчужити негативну ідентичність на індивідуальному та колективному рівні сприйняття завдяки дискретності соціально-мережевого простору. Це уможлиблюється завдяки контрольованості соціальних мереж людиною та можливості приховувати певні елементи спектру ідентичності. Внаслідок цього особа отримує змогу демонструвати те, що вважає найнеобхіднішим та потрібним для підтримки свого соціального образу [24].

Постправа виникає в умовах метамодерну та характеризується такими ознаками: відсутність об'єктивності у розумінні соціокультурних процесів; емоційність у процесах трансляції і перцепції інформації [9]. Вона виходить за межі бінарної опозиції являючи собою альтернативний спосіб розуміння наявної інформації в сьогоденні. Епоха постправди характеризується зростанням кількості інформації стосовно соціокультурних процесів у житті людини. Основна мета цієї інформації полягає в задоволенні емоцій (спектакулярності) суспільства споживання. В метамодерні надання інформації, яка є бажаною для різних спільнот, постає постправдою. Вказаний тип знань характеризується відсутністю претензій на істину або комплексну аргументовану характеристику певного процесу [9].

Розвиток інформаційних технологій або діджиталізація розширює осередки поширення інформації та сприяє утвердженню постправди [9]. Вона забезпечує формування універсальних ціннісно-світоглядних конструктів на основі релятивізації та плюралізму. У цьому контексті важливо розуміти, що постправа може використовуватися різними соціально-політичними групами для реалізації власних інтересів на основі формування суспільних уявлень. В контексті метамодерну акцент здійснюється на розвитку індивідуальності та її перманентної ідентифікації з різними позиціями. Це призводить до конститування постправди в розрізі джерела самопізнання та

формування ідентичності людини. У цей період індивід схильний сприймати отриману інформацію з позиції істини без попередньої її перевірки на об'єктивність [10].

У метамодерні відбувається формування постійних переходів та коливань між множиною інформації, яка має характер постправди [8]. В цьому контексті інформація постає умовною істиною, цінність якої залежить від її оцінки та розуміння споживачем. Тому інформація в постправді оцінюється на основі індивідуальних преференцій або вподобань конкретної особи. Це забезпечує існування модерної сталості розуміння певного феномену та можливість постійної зміни своїх поглядів стосовно будь-чого на основі відносності постмодерну. Зважаючи на це, новий тип щирості в метамодерні забезпечує емоційну оцінку та спрямованість інформації без врахування об'єктивних або реальних критеріїв її верифікації [8].

Основні ознаки метамодерну:

- а) осциляція (постійне коливання або перехід від однієї позиції до іншої без остаточного надання преференцій жодній з них);
- б) реконструкція сенсу (спрямованість віднайдення екзистенційних цінностей та мети, за умови усвідомлення неможливості досягнення метафізичного рівня чи абсолюту);
- в) емфатичність (значний вплив на поведінку та світосприйняття людини індивідуальних переживань);
- г) інтерсуб'єктивність (уявлення про важливість інтеракції у процесі формування індивідуальної та колективної ідентичності);
- д) синтетичність істини (дистанціювання від ідеї досягнення абсолютної істини, але не відстоювання ідеї релятивності ціннісно-культурного виміру та розуміння соціокультурних процесів);
- е) глобальність (індивід усвідомлює вплив своїх дій на міжконтинентальний соціокультурний вимір);
- є) відповідальність (розуміння загальнонаціональної та міждержавної важливості своєї діяльності на основі співучасті та взаємодії з іншими).

З'ясувавши ключові ознаки метамодерну пропонуємо звернути увагу на характеристику ідентичності у межах цього культурно-філософського напрямку. Інформація стосовно основних ознак ідентичності в епоху метамодерну представлена у таблиці (див. табл. № 3).

Таблиця 3. Ключові ознаки ідентичності в епоху метамодерну

	Назва ознак	Загальна характеристика
.	Осциляція	Динамічне розуміння ідентичності, яке передбачає постійну зміну її елементів на основі руху від одного ціннісно-світоглядного полюсу до іншого
.	Автентичність	Прагнення людини віднайти універсальну ідентичність, розуміючи неможливість її досягнення
.	Інтеракція	Формування ідентичності відбувається на основі взаємодії між людьми на засадах емпатії
.	Етичність	Ідентичність функціонує на основі балансу між плінністю та стабільністю ціннісно-світоглядних та поведінкових орієнтацій людини
.	Комплексність	Метамодерна ідентичність охоплює широкий спектр елементів модерну та постмодерну, зокрема: міфи; раціональність; культуру; архетипи

Створено автором.

Висновки. Отже, в межах проведеного дослідження було з'ясовано, що ідентичність постає комплексним та багатограним феноменом. Особливості інтерпретації ідентичності залежать від історично-культурних умов та епохи у межах якої відбувається розгляд цього феномену. Розкрито, що в період модерну до основних ознак ідентичності можна зарахувати такі: раціональність; інваріантність; визначеність; континуальна перманентність; автономність. Встановлено, що в епоху постмодерну до центральних характеристик ідентичності зараховують такі: сегментованість; множинність; багатозначність; ситуативність. Визначено, що в епоху метамодерну до ключових рис ідентичності відносять такі: осциляція; відкритість; комплексність; етичність. Продемонстровано, що розуміння ідентичності в епоху метамодерну не являє собою синтез характеристик притаманних ідентичності модерну та постмодерну. В епоху метамодерну ідентичність постає унікальним феноменом, який намагається знайти баланс або консенсус між двома фреймами інтерпретації ідентичності на основі виходу за їх межі задля конструювання альтернативного способу світосприйняття.

У статті розкрито, що до спільних ознак ідентичності в епохах модерну, постмодерну, метамодерну можна зарахувати такі: формування ціннісно-світоглядних та поведінкових орієнтацій; забезпечення саморепрезентації та самопізнання людини; сприяння процесам соціокультурної взаємодії та інтеракції. З'ясовано, що до ключових відмінностей розуміння ідентичності у епохи модерну, постмодерну і метамодерну можна зарахувати такі: концептуальне розуміння ідентичності (в епоху модерну

ідентичність постає цілісним феноменом, в епоху постмодерну ідентичність являє собою фрагментований та внутрішньо-змістовний еклектичний феномен, в епоху метамодерну ідентичність характеризується цілісністю на основі постійних переходів від однієї системи світосприйняття до іншої); масштаб реалізації (в епоху модерну відбувається розвиток та становлення національної ідентичності, в епоху постмодерну відбувається конституювання множинної індивідуальної ідентичності, в епоху метамодерну утверджується відчуття причетності до глобальної спільноти та загальнолюдської відповідальності за свою діяльність); етичний вимір (в епоху модерну ідентичність визначається універсальними нормативно-правовими та моральними настановами, в епоху постмодерну ідентичність базується на ціннісно-світоглядному релятивізмі, в епоху метамодерну ідентичність детермінується етикою без претензії на універсальність та відмови від повної контекстуальності/відносності водночас).

Перспективи подальших досліджень. У сучасному соціогуманітарному знанні спостерігається актуалізація вивчення поняття «ідентичність». Зважаючи на це, важливим постає розроблення параметрів та індикаторів теоретично-концептуального обґрунтування ідентичності. Здійснене дослідження може слугувати фундаментальною основою для вивчення таких тематичних вимірів проблематики ідентичності: визначення релевантності використання модерного, постмодерного та метамодерного інтелектуальних проєктів у контексті розуміння української ідентичності за часів незалежності або в умовах повномасштабної російсько-української війни; вивчення особливостей впливу процесів глобалізації та інформатизації на формування національно-культурної ідентичності; з'ясування місця і ролі постіндустріального суспільства у процесах створення мережових ідентичностей; здійснення компаративного аналізу прояву ознак метамодерної ідентичності в Україні та інших державах.

Список використаної літератури

1. Андерсон Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму. Київ, 2001. 272 с.
2. Бондаревич І. Модерна ідентичність і постмодерні ідентифікації: еволюція самовизначення. *Наук. зап. Серія «Культурологія». Матеріали VI Міжнар. наук. конф. «Культура в горизонті сталих і плінних ідентичностей»*. Острого, 2013. С. 358–361.
3. Горбатенко В. Постмодерн і трансформація ціннісної основи людського буття. *Політичний менеджмент*. 2005. Т. 1. URL: https://ipend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/horbatenko_postmodern.pdf.
4. Кірієнко О. Принципи побудови індивідуальної ідентичності в епохи модерну та постмодерну: підхід З. Баумана. *Вісник Львів. ун-ту. Серія філос.-політолог. студії*. 2014. № 5. С. 271–278. URL: [fps-visnyk.lnu.lviv.ua/archive/5_2016/31.pdf](https://visnyk.lnu.lviv.ua/archive/5_2016/31.pdf).
5. Козловець М. А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.
6. Левін К. Зигмунт Бауман. Плініні часи. Життя в добу непевності. Litteralis.com. URL: <https://www.litteralis.com/2016/03/zygmunt-bauman-plynni-chasy-zhyttya-v-dobu-nepevnosti/> (дата звернення: 19.11.2025).
7. Матузкова О. Ідентичність як структура. *Наук. зап. Філологічні науки*. 2014. Т. 164. С. 15–19. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/59434f04-61d2-4f9d-ad07-1ad39910e040/content>.
8. Шабанова Ю. Міфологічний вимір культури в контексті метамодерного світогляду. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: культурологія): наук. зб. / за ред. проф. В. Виткалова*. Рівне : ФОП «А. Брегін», 2024. Т. 48. С. 483–490. URL: doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.828 (дата звернення: 20.11.2025).
9. Шабанова Ю. О., Мечиков С. А. Феномен постправди в міфологічному просторі метамодерну. *Перспективи : соціально-політичний журн.*, 2024. № 3. С. 148–157.
10. Шабанова Ю. О. Соціокультурні передумови трансформації ментальності в добу метамодерну. Концепти соціокультурної трансформації сучасного суспільства : матеріали V Міжнар. конф. здобувачів в/о і молодих учених / ред.: О. М. Єременко, М. В. Пальчинська. Одеса, 2023. С. 48–50.
11. Шевчук Д. Культурна ідентичність та глобалізація. *Наук. зап. Нац. ун-ту «Острозька академія». Сер. : Культурологія*. 2010. № 5. С. 4–15. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoakl_2010_5_3.
12. Яковлев М., Купка О. Метамодерн, пост-постмодерн і світоглядні орієнтири постінформаційного суспільства. *Worldview Explications of Modernism and Postmodernism : scientific monograph*. Riga, 2023. Р. 287–302. URL: doi.org/10.30525/978-9934-26-357-6-16.
13. Bauman Z. Globalization: The Human Consequences. Polity Press, 1998. 136 p.
14. Bourdieu P. Language and symbolic power. Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1991. 302 p.
15. Fogelson R. D. Person, Self, and Identity: Some Anthropological Retrospects, Circumspects, and Prospects. *Psychosocial Theories of the Self* / ed. by B. Lee. Boston, MA, 1982. URL: https://doi.org/10.1007/978-1-4684-4337-0_5.
16. Friedman J. Cultural Identity and Global Process. SAGE, 1994.
17. Korshuk R. The plebisciti concept of a nation by Ernest Renan. *Bulletin of Taras Shevchenko National University of Kyiv. Philosophy*. 2021. No. 4. P. 82–89. URL: <https://doi.org/10.17721/2523-4064.2021/4-8/12> (date of access: 20.11.2025).
18. Liakh V. V. Charles Taylor's Ideal of Modern Identity in the Context of the «Liquid Modernity» Realities. *Anthropological Measurements of Philosophical Research*. 2022. No. 21. P. 103–114. URL: doi.org/10.15802/ampr.v0i21.260348 (date of access: 19.11.2025).

19. Luckmann T. A., Berger P. L. *The Social Construction of Reality*. Penguin Books, 1975.
20. Mathews G. *Global Culture/Individual Identity*. Routledge, 2002. URL: doi.org/10.4324/9780203459348 (date of access: 19.11.2025).
21. Polishchuk O., Polishchuk O. Philosophy of national identity in the post-modern era. *Humanities Studies*. 2023. Vol. 93, no. 16. P. 54–61. URL: https://doi.org/10.32782/hst-2023-16-93-06 (date of access: 20.11.2025).
22. Spencer V. Towards an ontology of holistic individualism: Herder's theory of identity, culture and community. *History of European Ideas*. 1996. Vol. 22, no. 3. P. 245–260. URL: doi.org/10.1016/0191-6599(96)00004-6 (date of access: 19.11.2025).
23. Stasevska O. Sociocultural identity postmodern: problem of social construction. *The Bulletin of Yaroslav Mudryi National Law University. Series: Philosophy, philosophies of law, political science, sociology*. 2021. Vol. 2, no. 49. URL: https://doi.org/10.21564/2663-5704.49.229802 (date of access: 20.11.2025).
24. Suprun H. Individual identity in the digital age of social communication. *Philosophical Horizons*. 2020. No. 43. P. 85–94. URL: https://doi.org/10.33989/2075-1443.2020.43.212698 (date of access: 20.11.2025).
25. Vysotska O. Construction of identity in the digital age and the mechanisms of social control. *Філософія та політологія в контексті сучасної культури*. 2024. Vol. 16, no. 1. P. 3–11. URL: doi.org/10.15421/352412 (date of access: 20.11.2025).
26. Yuriy M. A New Quality of Identities and Nation-Building in the Modern Age. *Mediaforum : Analytics, Forecasts, Information Management*. 2022. No. 10. P. 11–24. URL: doi.org/10.31861/mediaforum.2022.10.11-24 (date of access: 19.11.2025).

Reference

1. Anderson B. *Uiaveni spilnoty. Mirkuvannia shchodo pokhodzhennia y poshyrennia natsionalizmu*. Kyiv, 2001. 272 s.
2. Bauman Z. *Globalization: The Human Consequences*. Polity Press, 1998. 136 p.
3. Bondarevych I. Moderna identychnist i postmoderni identyfikatsii: evoliutsiia samovyznachennia. *Naukovi zapysky. Seriia «Kulturolohiia». Materialy VI Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii «Kultura v horyzonti stal'kykh i plynnykh identychnosti»*. Ostroh, 2013. S. 358–361.
4. Bourdieu P. *Language and symbolic power*. Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1991. 302 p.
5. Fogelson R. D. *Person, Self, and Identity: Some Anthropological Retrospects, Circumspects, and Prospects. Psychosocial Theories of the Self* / ed. by B. Lee. Boston, MA, 1982. URL: doi.org/10.1007/978-1-4684-4337-0_5.
6. Friedman J. *Cultural Identity and Global Process*. SAGE, 1994.
7. Horbatenko V. Postmodern i transformatsiia tsinnisnoi osnovy liudskoho buttia. *Politychnyi menedzhment*. 2005. T. 1. URL: https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/horbatenko_postmodern.pdf.
8. Kiriiienko O. Pryntsypy pobudovy indyvidualnoi identychnosti v epokhy modernu ta postmodernu: pidkhyd Z. Bauman. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia filos.-politoh. studii*. 2014. № 5. S. 271–278. URL: fps-visnyk.lnu.lviv.ua/archive/5_2016/31.pdf.
9. Korshuk R. The plebsciti concept of a nation by Ernest Renan. *Bulletin of Taras Shevchenko National University of Kyiv. Philosophy*. 2021. No. 4. P. 82–89. URL: doi.org/10.17721/2523-4064.2021/4-8/12 (date of access: 20.11.2025).
10. Kozlovets M. A. Fenomen natsionalnoi identychnosti: vyklyky hlobalizatsii. *Zhytomyr : Vyd-vo ZhDU im. I. Franka*, 2009. 558 s.
11. Levin K. Zygmunt Bauman. Plynny chasy. Zhyttia v dobu nepevnosti. *Litteralis.com*. URL: https://www.litteralis.com/2016/03/zygmunt-bauman-plynny-chasy-zhyttia-v-dobu-nepevnosti/ (data zvernennia: 19.11.2025).
12. Liakh V. V. Charles Taylor's Ideal of Modern Identity in the Context of the «Liquid Modernity» Realities. *Anthropological Measurements of Philosophical Research*. 2022. No. 21. P. 103–114. URL: doi.org/10.15802/ampr.v0i21.260348 (date of access: 19.11.2025).
13. Luckmann T. A., Berger P. L. *The Social Construction of Reality*. Penguin Books, 1975.
14. Mathews G. *Global Culture/Individual Identity*. Routledge, 2002. URL: https://doi.org/10.4324/9780203459348 (date of access: 19.11.2025).
15. Matuzkova O. Identychnist yak struktura. *NAUKOVI ZAPYSKY. Filolohichni nauky*. 2014. T. 164. S. 15–19. URL: https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/59434f04-61d2-4f9d-ad07-1ad39910e040/content.
16. Polishchuk O., Polishchuk O. Philosophy of national identity in the post-modern era. *Humanities Studies*. 2023. Vol. 93, no. 16. P. 54–61. URL: https://doi.org/10.32782/hst-2023-16-93-06 (date of access: 20.11.2025).
17. Shabanova Yu. Mifolohichniy vymir kultury v konteksti metamodernoho svitohliadu. *Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku (NAPRIaM: kulturolohiia)*. 2024. T. 48. S. 483–490. URL: https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.828 (data zvernennia: 20.11.2025).
18. Shabanova Yu. O. Sotsiokulturni peredumovy transformatsii mentalnosti v dobu metamodernu. *Kontsepty sotsiokulturnoi transformatsii suchasnoho suspilstva : materialy V Mizhnarodnoi konferentsii zdobuvachiv vyshchoi osvity i molodykh uchenykh* / red.: O. M. Yeremenko, M. V. Palchynska. Odesa, 2023. S. 48–50.
19. Shabanova Yu. O., Mechykov S. A. Fenomen postpravdy v mifolohichnomu prostori metamodernu. *Perspektyvy : sotsialno-politychnyi zhurnal*. 2024. № 3. S. 148–157.
20. Shevchuk D. Kulturna identychnist ta hlobalizatsiia. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». Ser. : Kulturolohiia*. 2010. № 5. S. 4–15. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoakl_2010_5_3.
21. Spencer V. Towards an ontology of holistic individualism: Herder's theory of identity, culture and community. *History of European Ideas*. 1996. Vol. 22, no. 3. P. 245–260. URL: doi.org/10.1016/0191-6599(96)00004-6 (date of access: 19.11.2025).
22. Stasevska O. Sociocultural identity postmodern: problem of social construction. *The Bulletin of Yaroslav*

Mudryi National Law University. Series: Philosophy, philosophies of law, political science, sociology. 2021. Vol. 2, no. 49. URL: <https://doi.org/10.21564/2663-5704.49.229802> (date of access: 20.11.2025).

23. Suprun H. Individual identity in the digital age of social communication. *Philosophical Horizons*. 2020. No. 43. P. 85–94. URL: <https://doi.org/10.33989/2075-1443.2020.43.212698> (date of access: 20.11.2025).

24. Vysotska O. Construction of identity in the digital age and the mechanisms of social control. *Filosofia ta politolohiia v konteksti suchasnoi kultury*. 2024. Vol. 16, no. 1. P. 3–11. URL: doi.org/10.15421/352412 (date of access: 20.11.2025).

25. Yakovliev M., Kupka O. Metamodern, post-postmodern i svitohliadni oriientyry postinformatsiinoho suspilstva. *Worldview Explications of Modernism and Postmodernism : scientific monograph*. Riga, 2023. P. 287–302. URL: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-357-6-16>.

26. Yuriy M. A New Quality of Identities and Nation-Building in the Modern Age. *Mediaforum : Analytics, Forecasts, Information Management*. 2022. No. 10. P. 11–24. URL: doi.org/10.31861/mediaforum.2022.10.11-24 (date of access: 19.11.2025).

UDC 008:316.73:159.923.2

THE PHENOMENON OF IDENTITY IN THE PROCESS OF CONCEPTUAL TRANSFORMATIONS OF THE TRIAD «MODERN-POST-MODERN-METAMODERN»

Oles' DOVHANYK – PhD student of the Department of Cultural Studies
National University of Kyiv-Mohyla Academy

Purpose of the research. To determine the specifics of understanding the phenomenon of identity in the sociocultural context of the modern, postmodern, and metamodern eras.

Research methodology. The study uses the following general scientific and specialized (cultural) methods and approaches: cultural-analytical; historiographical; comparative; interpretative; topological. These methods helped reveal the specifics of the theoretical justification of identity in the modern, postmodern, and metamodern eras. This scientific and methodological research toolkit helped to trace the substantive and structural interrelationships between the understanding of identity in the eras mentioned above. Based on the proposed research methods, it was possible to conduct an analysis of the interpretation of identity in the modern, postmodern, and metamodern eras.

Results. The study found that identity is a complex and multifaceted phenomenon. It was substantiated that the peculiarities of identity interpretation depend on the historical and cultural conditions and the era within which this phenomenon is considered. It was revealed that in the modern era, the main features of identity include rationality, invariance, certainty, continuous permanence, and autonomy. It was established that in the postmodern era, the central characteristics of identity include segmentation, multiplicity, ambiguity, and situationality. It has been determined that in the metamodern era, the key features of identity include the following: oscillation, openness, complexity, and ethics. It has been demonstrated that the understanding of identity in the metamodern era is not a synthesis of the characteristics inherent in modern and postmodern identity. In the era of metamodernism, identity emerges as a unique phenomenon that attempts to find a balance or consensus between two frames of interpretation of identity based on going beyond their boundaries in order to construct an alternative way of perceiving the world.

Novelty. This scientific study provides the first comprehensive theoretical justification for the interpretation of the concept of «identity» in intellectual projects of the modern, postmodern, and metamodern eras. It systematizes the central features characteristic of identity in modernism, postmodernism, and metamodernism. This has contributed to the supplementation and expansion of previous scientific research on the theoretical and conceptual understanding of the phenomenon of identity.

Key words: information society, globalization, postmodernism, metamodernism, post-truth, information environment, sociocultural practices, sociocultural transformations, mythologization, identity.

Стаття надійшла до редакції 10.05.2025
Отримано після доопрацювання 24.05.2025
Прийнято до друку 5.09.2025

Анна ТРОФИМЧУК – здобувачка освітньо-наукового ступеня спеціальності В12 «Культурологія та музеєзнавство», Київський національний університет ім. Т. Шевченка, м. Київ
<http://orcid.org/0009-0007-9782-9382>

<https://doi.org/annatrofi01@gmail.com>

Здійснено культурологічний аналіз феномену української народної картини як важливого засобу репрезентації культурної ідентичності. Проаналізовано наукові підходи українських і зарубіжних дослідників до понять «культурна ідентичність» та «українська народна картина», уточнено їх зміст і взаємозв'язок. Доведено, що народна картина є матеріальним втіленням культури, де зберігаються архетипи, символи й фольклорні мотиви, що відображають духовні цінності та світогляд українського народу. Обґрунтовано тезу формування національної ідентичності на основі культурної, а також розмежовано поняття творчості анонімних народних майстрів і народних художників. Окреслено сучасні тенденції актуалізації народної картини у мистецьких практиках воєнного часу. Результати дослідження також сприяють розширенню понятійно-категоріального апарату культурології та можуть бути використані у науковій, освітній і музейно-виставковій діяльності.

Ключові слова: культурна ідентичність, українська народна картина, національна ідентичність, архетип, народний живопис, виставковий проєкт.

Постановка проблеми. Одним із найактуальніших питань для сучасної культурології є питання ідентичності. Для України питання пошуку власної ідентичності є екзистенційним і стало основоположним після здобуття Україною незалежності, а з початком війни росії проти України, зокрема й інформаційної, проблема самоідентифікації особливо загострилась для кожного українця. У цьому контексті українська народна картина, як виразний феномен національного мистецтва, постає своєрідним візуальним кодом української культури, що акумулює архетипи, символи та ментальні образи народу. Дослідження цього феномену є важливим для культурології, адже воно сприяє осмисленню механізмів репрезентації культурної ідентичності та формуванню ціннісних орієнтирів сучасного суспільства.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У статті розглянуті сучасні праці українських та зарубіжних учених, які особливу увагу приділяють вивченню культурної ідентичності та національного світогляду, а саме: М. Гібернау, Е. Сміта, О. Яковлева, І. Лисого, Н. Кривди, С. Сторожук, П. Герчанівської, Р. Поліщук. Для дослідження української народної картини були проаналізовані дослідження: О. Найдена, В. Старченка, О. Ліщинської. Також опрацьовані наукові статті: А. Бойко, І. Бойцун, А. Бурлаки, Г. Гаценко, С. Сабрі, Г. Костенко, що висвітлюють схожий ракурс дослідження культурної ідентичності, проте крізь призму інших культурно-мистецьких феноменів. Актуальність дослідження зумовлена фрагментарністю висвітлення представленої теми у сучасному гуманітарному дискурсі та потребує застосування культурологічного аналізу, дозволяючи простежити як традиційні, так і модернізовані форми існування української народної картини та її роль у репрезентації культурної ідентичності.

Мета статті – осмислити феномен української народної картини як засобу вираження культурної ідентичності. Розв'язання даної мети передбачає доповнення існуючих наукових підходів трактування ідентичності через аналіз народного живопису як матеріального втілення української культури, уточнення понятійно-категоріального апарату понять «культурна ідентичність» й «українська народна картина», а також обґрунтування їх актуальності у контексті сучасних культурних процесів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасна наука, зокрема культурологія як інтегративна дисципліна, потребує нового, ширшого осмислення поняття культурної ідентичності, зокрема крізь призму народного живопису, що є безпосереднім елементом фольклору та має яскраво виражений національний характер. Одним із таких масових, але малодосліджених феноменів народного мистецтва є українська народна картина. Її образи та сюжети ввібрали фольклорні мотиви, народнописенну символіку й міфопоетичні архетипи, які впродовж століть ставали засобом відображення світогляду українців. У творах народного малярства відображено моральні та етичні ідеали, що слугували інструментом осмислення суспільних реалій та історичних подій. У цьому контексті народний живопис виступає важливим маркером збереження культурної ідентичності, адже навіть у періоди бездержавності воно забезпечувало відчуття національної єдності та певним чином протидіяло примусовим асиміляційним процесам.

У ХХІ столітті проблема ідентичності є однією з найактуальніших у зв'язку з глобалізаційними процесами, розвитком інформаційних та мережових технологій, поширенням масової культури, що сприяє глибшому дослідженню цього питання та формуванню новітнього наукового осмислення.

Звернення до традиційних культурних форм та сакральних духовних цінностей наших предків може посприяти розширенню меж українського світогляду та культурної ідентичності.

Для України пошук засад власної культурної ідентичності є вкрай важливим у зв'язку з тривалою військовою агресією росії. На жаль, саме у такі моменти на тлі об'єднання проти спільного ворога, суспільство переживає найбільші трансформаційні процеси, безпосередньо пов'язані з переосмисленням власної ідентичності та культурної спадщини.

Примітно, що впродовж останніх п'яти років спостерігається тенденція появи культурологічних розвідок щодо розкриття поняття культурної ідентичності крізь призму різних культурно-мистецьких феноменів, зокрема через: мову як засіб трансляції цінностей [1], сучасну українську естрадну пісню [3], англomовні прислів'я та приказки [7], вплив культурної ідентичності на інтерпретацію вокальних творів [4], семіотику одягу в дитячій та масовій літературі [2]. Однак українському народному живопису, зокрема народній картині, критично не вистачає такого роду досліджень.

Як зазначає О. Найден: «Вивчення народної картини як художнього й соціокультурного явища тільки-но розпочинається. За К. Г. Юнгом, поновлені архетипи, вилучені зі стародавніх контекстів і механічно перенесені в наш час, стають негативними чинниками в умовах сучасного соціуму. Тож народну картину слід збирати і вивчати, піддаючи філософсько-критичному, мистецтвознавчому і культурологічному аналізу» [11; 8]. І з цим твердженням неможливо не погодитись, адже феномен української народної картини потребує комплексного культурологічного аналізу через дослідження її змісту, основних ознак, функцій, механізмів соціокультурної регуляції і ретрансляції досвіду соціуму, тобто осмислення цілого спектру пов'язаних з нею соціокультурних явищ.

Для демонстрації взаємозв'язку культурної ідентичності та української народної картини, насамперед, необхідно уточнити сутність цих понять. Передусім, варто відмітити, що науковці підкреслюють прямий, але не тотожний зв'язок між культурною та національною ідентичністю, а також висувають гіпотезу, що культурна ідентичність має первинний, більш фундаментальний характер для розвитку суспільства, адже вона охоплює глибинні цінності, норми, символи, поведінкові моделі, що формують основу колективного самоусвідомлення. Натомість національна ідентичність постає лише однією з її форм. До того ж культурній ідентичності властиво як збігатися з національною ідентичністю, так і мати суттєві відмінності з нею, що створює ще більше поле для дослідження.

Н. Кривда та С. Сторожук у спільній статті доходять висновку, що: «культурна ідентичність – це динамічний процес конструювання єдності спільноти як неповторного цілого на основі культурних вартостей, норм, установок і стереотипів. З огляду на зроблені зауваги і уточнення, маємо всі підстави стверджувати, що культурна ідентичність постає основою не тільки національної, а й інших форм ідентичності. При цьому, в одних випадках культурна ідентичність може збігатися з національною ідентичністю, натомість у інших істотно розходитися з нею» [8; 61].

Аналізуючи поняття культурної ідентичності неможливо не звернутись до праці Монтсеррат Гібернау «Ідентичність націй» [6]. І. Лисий у статті «Культурна ідентичність: культурні виміри націй у баченні М. Гібернау» наголошує, що: «Монтсеррат Гібернау репрезентує авторитетну серед націоналістів школу, очолювану професором Лондонського університету Ентоні Смітом, для якої характерне тлумачення національної ідентичності передусім як ідентичності культурної» [9; 11]. І. Лисий акцентує увагу на тому, що: «Дослідниця розглядає культуру в її національній визначеності, а зв'язок людини певної нації з відповідною культурою як внутрішній, або чуттєво опосередкований. Адже процес ідентифікації з елементами певної культури (а це саме цінності – звичаї, традиції, ритуали, символи та мова. – І. Л.) зумовлює сильну емоційну пов'язаність з ними. Відтак ці культурні елементи становлять складову частину їхнього єства» [9; 12].

Зазначені смислові акценти, важливі у дискурсі М. Гібернау, перегукуються з відповідними наголошуваннями смислів у міркуваннях Е. Сміта [13]. «У нього нації потрактовані як «відчуті спільноти»; він говорить про «чуття культурної спільності» і про «чуття національної ідентичності». Саме це останнє, за Смітом, стає могутнім засобом самовизначення і самоорієнтації індивіда у світі... Саме завдяки спільній неповторній культурі ми спроможні дізнатися, «хто ми такі» в сучасному світі. І для Гібернау «творення національної ідентичності» є «реакцією на складний процес, завдяки якому індивіди ідентифікують себе з сукупністю символів і традицій, культурою і мовою, що мають силу об'єднувати і наголошують на чутті спільноти» [9; 12].

О. Яковлев також наголошує на тісному зв'язку культурної ідентичності з національною та її глобальному характері, адже вона є засобом репрезентації не лише культурної, а й етнонаціональної картини світу: «Під культурною ідентифікацією розуміємо засвоєння і трансляцію у часі та просторі етнонаціональної картини світу, що пропонує особливу категоризацію дійсності, набір емоційно-ціннісних реакцій і практик поведінки, тотожних з «життєвим світом» етносу чи нації. Само

поняття ідентичності зав'язане на комплексі антропологічних і комунікативних феноменів «життєвого світу» і не може розглядатися окремо від людського фактору, суспільного життя, етнонаціональної культури взагалі» [15; 81].

Отже, ґрунтовні напрацювання українських та зарубіжних учених приводять до висновку, що без формування культурної ідентичності неможливе конструювання жодної з її похідних форм – національної чи етнічної. Саме тому можна стверджувати, що розгляд української народної картини лише крізь призму національної ідентичності є певним спрощенням, адже цей феномен сягає значно глибших культурних вимірів і відображає універсальні механізми самопізнання народу через творчість. Українська народна картина є не лише вираженням національного духу, а цілісною моделлю культурної пам'яті, у якій поєднуються міфологічні архетипи, символи й елементи повсякденного життя, що разом формують духовну картину світу українців. Варто відмітити, що її активний розвиток припав на періоди бездержавності, зокрема радянської окупації, коли саме культура, а не політична нація – стала головним простором збереження ідентичності.

Українська народна картина, передусім, є не лише художнім, а й соціокультурним явищем, що функціонує як важливий маркер культурної ідентичності. В її сюжетах-жанрах відображено унікальний світогляд нашого народу: його уявлення про добро і зло, життя і смерть, сакральне і побутове. Через свою візуальну мову народна картина постає своєрідним засобом передавання смислів, норм, цінностей і традицій, які в сукупності формують національну свідомість.

Народна картина, виникнення, становлення і розвиток якої охоплює майже все ХХ століття, прийняла естафету від «Козака Мамая», котрий початково створювався на замовлення козацької старшини, а в ХІХ столітті, набувши певної масовості, все ж залишався надбанням поміщицьких маєтків і будинків багатих міщан [11; 9]. О. Найденов також зазначає: «Народну картину в спеціальній літературі асоціюють із примітивом або «наївним» мистецтвом. На мій погляд, ані першим, ані другим вона не є, хоча риси першого і другого в ній присутні. Зазначу, що народна картина є мультикультурним синтетичним видом мистецтва, слово «народне» є найкращим для нього епітетом. Народна картина в селянському середовищі, куди вона здебільшого потрапляє через базар, попри її стереотипну атрибутику і сюжетну ординарність, позначена особливою образністю, яка, поряд з іконами та орнаментом ряден, настінних розписів, писанок, рушників, вишиванок тощо, якоюсь мірою змінює дійсно-часовий «клімат» самої хати, її семіотичний характер» [11; 15].

У свою чергу В. Старченко дає власне чітке визначення цій живописній практиці, адже він розмежовує поняття творчості анонімних народних майстрів та народних художників, але важливо, що обидва ці феномени належать до української народної картини. Тож звернемось до лаконічних формулювань В. Старченка:

- «імперсональне народне станкове малярство – картини анонімних, переважно сільських авторів, у яких ознаки фольклорно-колективної образотворчості попередніх поколінь народних майстрів переважають над індивідуальними авторськими ознаками;

- аматорське народне станкове малярство – авторські картини аматорів, створені в народній традиції, проте суб'єктивно-індивідуалістичні ознаки в них переважають над ознаками фольклорно-колективної образотворчості. Його пріоритети – здорове, щире і безпосереднє ставлення авторів до зображуваного об'єкта, глибока зацікавленість темами, що стосуються народного життя» [14; 16-17].

Отже, поняття української народної картини є складним, багатовимірним й уособлює як творчість анонімних народних майстрів, яких у науковій літературі також називають художниками-кустарями, так і творчість народних художників, найвідомішими з яких є Марія Примаченко, Катерина Білокур, Григорій Ксьонз, Ганна Собачко-Шостак, Анастасія Рак, Тетяна Пата, Поліна Райко тощо.

Українська народна картина виступає засобом репрезентації культурної ідентичності, тому що її зміст наповнений не просто живописними образами, а символічними структурами, які відтворюють і підтримують колективне уявлення про «свій» світ. Вона містить давні архетипи та суспільні традиції, ідею гармонії людини з природою, елементи побутової і святкової обрядовості. Р. Поліщук підкреслює: «Українська культурна ідентичність має в основі стрижень – субстанційне ядро культури, яке визначає місце всіх видимих функцій та інституцій культури. Це ядро – універсалії української культури – архетипи української ментальності. Архетипи, як універсалії української культури, є не тільки скарбницею культури, а й основою конструювання нових життєвих смислів. Вбираючи в себе найважливіші історико-соціокультурні смисли, вони мають властивість відновлення у потрібний момент для вирішення питань, з якими пов'язана не лише сучасність, а й майбутнє» [12; 149]. Українська народна картина вирізняється наповненням сюжетів такими архетипами: «У її

сюжетних контекстах та образній системі перебувають рудименти давніх архетипів життєвої упорядкованості, космологічні схеми і проєкції Світового дерева, спіритуальний і містико-міфологічний мотив («Перевезення») подорожі в потойбічний світ, казковий і водночас давній обрядовий мотив шлюбу дівчини і тварини («Оленка і олень»)» [11; 35].

Можна висунути логічне припущення, що культурна ідентичність не може існувати поза матеріальними формами, у яких вона проявляється, адже для формування культури має існувати відповідний культурний продукт. У випадку України однією з таких матеріальних форм культури є народна картина, що через своєрідну візуальну мову: колір, композицію, сюжет і символіку відтворює уявлення нашого народу про добро і зло, життя і смерть, красу і катаклізми природи.

Найцікавіше, що використання народних мотивів і давніх архетипів не лише є відображенням культурної традиції минулого, а безпосередньо стосується творчості сучасних українських художників. О. Ліщинська наводить приклади художників, серед яких «К. Баранова-Люта, Є. Климко, М. Коваленко, О. Корчевська, О. Левченя, Н. Тітов, О. Трофименко, Т. Турлюн, М. Черничко, К. Яцушек та ін., які звертаються у своїх мистецьких роботах, створених після 24 лютого 2022 р., до таких тематичних домінант: національні квіти-символи, етнічно вкорінений «вазон», «петриківка», писанки, образи козаків, ляльки-мотанки тощо» [10; 87]. Таким чином, можна спостерігати процес реактуалізації культурних архетипів, що набувають нового емоційного та національного звучання у сучасному мистецтві воєнного часу.

Беручи до уваги сучасний контекст, варто звернутись до твердження П. Герчанівської: «Культурна ідентичність відіграє важливу роль у формуванні мотивації людей, в об'єднанні їх зусиль для вирішення суспільно важливих завдань, у стабільному розвитку суспільства. Її основу складають традиції, що надають ідентифікаційним характеристикам певну стійкість» [5; 6]. Саме ці функції культурної ідентичності є важливими для нашого сьогодення, коли в умовах війни нашому суспільству, окрім захисту територіальних кордонів, доводиться вирішувати чимало суспільно важливих проблем задля стабільного майбутнього. Нація, що усвідомлює своє коріння та поважає традиції предків, має кращу здатність до формування власної культурної ідентичності. Також дослідниця доводить, що: «Культурна ідентичність виявляється в єдності культурного світу людини/соціальної групи з певною культурною системою та культурною традицією. Процес культурної ідентифікації завжди відбувається в межах опозиції Я–Інший» [5; 5]. Ця теза наштовхує на припущення, що народна картина, сповнена давніми українськими архетипами і символами, неповторною кольоровою гамою, відображенням унікального магічного мислення та міфопоетичного світогляду нашого народу, відіграє роль своєрідного дзеркала «Я» культури, де суспільство чітко визначає межі власної культури і виокремлює себе серед «Інших».

Актуальність української народної картини у сучасному культурному контексті підтверджується її активною репрезентацією у мистецьких подіях, проведених після початку повномасштабного вторгнення росії в Україну. Попри складні умови війни, культурне життя не лише не зупинилося, а й відродилося з новою силою, демонструючи модернізоване бачення та поглиблене осмислення національної ідентичності. Одними з найяскравіших та актуальних прикладів є виставкові проєкти 2025 року «Ukraine WOW» та «Наїв вільний». У межах виставки «Ukraine WOW», де представлені найбільші здобутки українців, народна картина та наївний живопис, репрезентовані творами народних художниць Поліни Райко та Марії Примаченко, справедливо посіли чільне місце поряд із творами художників-авангардистів. Водночас виставка «Наїв вільний», що проходила в Українському домі, поєднала колекціонерську діяльність в особі Миколи Бабака та науковий підхід дослідника і творця народного живопису Олександра Найдена. На виставці представлені та науково описані найбільш розповсюджені сюжети-жанри української народної картини: «Козак і дівчина біля криниці», «Проводи на війну», «Ангел стереже дітей», «Оленка і олень», «Віра, Надія, Любов», «Русалки», «Квіти», «Лебеді», «Ховайся Петре з Наталкою...» тощо. Подібні мистецькі ініціативи виконують не лише естетичну, а й терапевтичну, пізнавальну та консолідуючу функції суспільства, адже вони сприяють відновленню колективної пам'яті, формуванню почуття єдності, гордості та усвідомлення власної приналежності до українського культурного простору.

Таким чином, українська народна картина постає не лише як мистецький феномен, а як активний механізм культурної ідентифікації. Живопис завдяки своїй неповторній естетичній здатності працювати з емоційною пам'яттю суспільства та підтримувати ідентичність у кризові періоди. Саме тому народна картина, відроджена у сучасному мистецькому дискурсі, стає не лише відтворенням минулого, а й діючим інструментом формування та репрезентації культурної ідентичності сьогодні.

Враховуючи ракурс дослідження, можна сформулювати визначення, що культурна ідентичність – це процес індивідуального або колективного ототожнення з певною культурною традицією, що може здійснюватись за допомогою звернення до мистецьких продуктів національного характеру, прикладами яких може бути народна творчість у різних її проявах, зокрема у вигляді такого феномену як українська народна картина.

Висновки. Отже, проведене дослідження пропонує новий підхід до вивчення культурної ідентичності через аналіз такого феномену українського мистецтва як народна картина. Серед основних результатів дослідження варто відмітити те, що: здійснено концептуалізацію понять «культурна ідентичність» та «українська народна картина», обґрунтовано тезу про формування національної ідентичності на основі культурної, описано образну архетипову систему та національний характер народної картини, висвітлено сучасний контекст існування цього культурно-мистецького феномену, а саме – його актуалізацію в мистецьких практиках і виставкових проєктах, створених після початку повномасштабного вторгнення росії в Україну. Результати дослідження доводять, що вдалось доповнити існуючі наукові підходи трактування ідентичності через аналіз народного живопису як матеріального втілення української культури та обґрунтувати актуальність цих явищ у контексті сучасних культурних процесів.

Теоретичне значення дослідження полягає в розширенні понятійно-категоріального апарату культурології через осмислення народної картини як візуальної форми репрезентації культурної ідентичності, практичне – у можливості використання отриманих результатів у викладацькій, науковій і музейно-виставковій діяльності. *Подальші дослідження доцільно спрямувати на аналіз впливу глобалізації та війни на формування культурної ідентифікації українського суспільства та комплексне вивчення феномену народного живопису як інструменту репрезентації культурної ідентичності.*

Список використаної літератури

1. Бойко А. Мова як засіб трансляції цінностей і формування культурної ідентичності в освіті. *Humanities studies*, 2025. Вип. 22. С. 9-17. DOI: <https://doi.org/10.32782/hst-2025-22-99-01>
2. Бойцун І. Є. Вестизм & культурна ідентичність: семіотика одягу в дитячій та масовій літературі. *Вісник Луган. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Філологічні науки*, 2025. № 1. С. 51-60. DOI: doi.org/10.12958/2227-2844-2025-1-51-60.
3. Бурлака А. Сучасна українська естрадна пісня як засіб трансляції культурної ідентичності. *Питання культурології*, 2023. Вип. 41. С. 43-51. DOI: doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276688.
4. Гаценко Г. С., Сабрі С. С. Культурна ідентичність та її вплив на інтерпретацію вокальних творів. *Імідж сучасного педагога*. 2024. № 2. С. 156-161. DOI: [doi.org/10.33272/2522-9729-2024-2\(215\)-156-161](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-2(215)-156-161).
5. Герчанівська П. Е. Культурна ідентичність як ресурс суспільного розвитку. *Культура і сучасність*. 2021. № 2.
6. Гібернау М. Ідентичність націй / Монтсеррат Гібернау; пер. з англ. П. Тарашука; ред. Л. Марченко. Київ : Темпора, 2012. 303 с.
7. Костенко Г. М. Англомовні прислів'я та приказки як засоби вираження культурної ідентичності. *Наук. зап. Центральноукраїнського держ. пед. ун-ту ім. В. Винниченка. Серія : Філологічні науки*, 2024. Вип. 2. С. 189-194. DOI: doi.org/10.32782/2522-4077-2024-209-28.
8. Кривда Н. Ю., Сторожук С.В. Культурна ідентичність як основа колективної єдності. *International journal of innovative technologies in social science*, 2018. Вип. 4. Т. 8. С. 58-63. DOI: doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/01062018/5710.
9. Лисий І. Я. Культурна ідентичність: культурні виміри націй у баченні М. Гібернау. *Наук. зап. НаУКМА*, 2014. Т. 154 : Філософія та релігієзнавство. С. 11-17.
10. Ліщинська О. Сучасне українське візуальне мистецтво як національно-культурний ідентитет в умовах глобалізації. *Вісник Львів. ун-ту. Філософсько-політологічні студії*, 2023. Вип. 49. С. 85-90. DOI: doi.org/10.30970/PPS.2023.49.10.
11. Найдено О. С. Українська народна картина. Поетика. Семантика. Космологія. Київ : Вид. дім «Стилос», 2018. 240 с.
12. Поліщук Р. М. Українська культурна ідентичність як субстанційний чинник становлення світогляду українського народу. *Молодий вчений*, 2017. № 10. С. 146-150.
13. Сміт Е. Д. Культурні основи націй: ієрархія, заповіт і республіка / пер. з англ. П. Тарашука, І. Давидко, ред. Л. Белея. Київ : Темпора, 2010. 311 с.
14. Старченко В. І. Народне і наївне станкове малярство Надпоріжжя. Запоріжжя : БАТ «Дніпронік», 2007. 223 с.
15. Яковлев О. Синергія культурного розвитку України. *Аркадія*, 2015. № 2. С. 79-83.

Reference

1. Boiko A. Mova yak zasib transliatsii tsinnostei i formuvannia kulturnoi identychnosti v osviti. *Humanities studies*, 2025. Vyp. 22. S. 9-17. DOI: <https://doi.org/10.32782/hst-2025-22-99-01>.
2. Boitsun I. Ye. Vestyzm & kulturna identychnist: semiotyka odiahu v dytiachii ta masovii literaturi. *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Filolohichni nauky*, 2025. № 1. S. 51-60. DOI: <https://doi.org/10.12958/2227-2844-2025-1-51-60>.
3. Burlaka A. Suchasna ukrainska estradna pisnia yak zasib transliatsii kulturnoi identychnosti. *Pytannia kulturolohii*, 2023. Vyp. 41. S. 43-51. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276688>.
4. Hatsenko H. S., Sabri S. S. Kulturna identychnist ta yii vplyv na interpretatsiiu vokalnykh tvoriv. *Imidzh suchasnoho pedahoha*. 2024. № 2. S. 156-161. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-2\(215\)-156-161](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-2(215)-156-161).
5. Herchanivska P. E. Kulturna identychnist yak resurs suspilnoho rozvytku. *Kultura i suchasnist*. 2021. № 2.
6. Hibernau M. Identychnist natsii / Montserrat Hibernau; per. z anhl. P. Tarashchuka; red. L. Marchenko. Kyiv : Tempora, 2012. 303 s.
7. Kostenko H. M. Anhloimovni pryslivia ta prykazky yak zasoby vyrakhennia kulturnoi identychnosti. *Naukovi zapysky*

Tsentralkrainskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka. Seriiia : Filolohichni nauky, 2024. Vyp. 2. S. 189-194. DOI: <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2024-209-28>

8. Kryvda, N. Yu., Storozhuk S.V. Kulturna identychnist yak osnova kolektyvnoi yednosti. *International journal of innovative technologies in social science*, 2018. Vyp. 4. T. 8. S. 58-63. DOI: doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/01062018/5710

9. Lysyi I. Ya. Kulturna identychnist: kulturni vymiry natsii u bachenni M. Hibernau. *Naukovi zapysky NaUKMA*, 2014. T. 154 : Filosofiia ta relihiieznavstvo. S. 11-17.

10. Lishchynska O. Suchasne ukrainske vizualne mystetstvo yak natsionalno-kulturnyi identytet v umovakh hlobalizatsii. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Filosofska-politolohichni studii*, 2023. Vyp. 49. S. 85-90. DOI: doi.org/10.30970/PPS.2023.49.10

11. Naiden O. S. Ukrainska narodna kartyna. Poetyka. Semantyka. Kosmoloheia. Kyiv : Vydavnychiy dim «Stylos», 2018. 240 s.

12. Polishchuk R. M. Ukrainska kulturna identychnist yak substantsiinyi chynnyk stanovlennia svitohliadu ukrainskoho narodu. *Molodyi vchenyi*, 2017. № 10. S. 146-150.

13. Smit E. D. Kulturni osnovy natsii: iierarkhiia, zapovit i respublika / Entoni D. Smit; per. z anhl. P. Tarashchuka, I. Davydko, red. L. Beleia. Kyiv : Tempora, 2010. 311 s.

14. Starchenko V. I. Narodne i naivne stankove maliarstvo Nadporizhzhia. VAT «Dniproknyha», 2007. 223 s.

15. Yakovlev O. Synerhiia kulturnoho rozvytku Ukrainy. Arkadia, 2015. № 2. S. 79-83.

UDC 316.7:7.041.5(477)

UKRAINIAN FOLK PAINTING AS A MEANS OF EXPRESSING CULTURAL IDENTITY

Anna **TROFYMCHUK** – 1st year postgraduate student,
specialty B12 «Cultural Studies and Museology»,
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

The aim of this paper is to explore the phenomenon of Ukrainian folk painting as a means of expressing cultural identity.

Research methodology. The article includes reviews of fundamental works by Ukrainian and foreign scholars on issues of cultural identity (M. Hibernau, A. Smith, O. Yakovlev, I. Lysyi, N. Kryvda, S. Storozhuk, R. Polishchuk, P. Herchanivska) and folk art (O. Naiden, V. Starchenko, O. Lishchynska), which provide the theoretical basis for interpreting the folk picture as a cultural phenomenon. Scientific articles by A. Boiko, I. Boitsun, A. Burlaki, G. Gatsenko, S. Sabri, and G. Kostenko have also been reviewed, which highlight a similar perspective on the study of cultural identity, but relate to other cultural and artistic phenomena.

Results. The research presents a comprehensive review and analysis of Ukrainian and foreign research on the concepts of cultural identity and Ukrainian folk painting, leading to their conceptualisation within a unified cultural framework. It substantiates the thesis that national identity is formed on the basis of cultural identity, revealing a close interconnection between them. Ukrainian folk painting is shown to be a powerful means of representing cultural identity, as its imagery system is rooted in the archetypes of Ukrainian mentality, folklore motifs, and symbols that embody the spiritual values of society. It is argued that cultural identity can't exist apart from the material forms of culture, among which Ukrainian folk painting occupies a special position as a representative of the national visual tradition. Furthermore, the paper highlights the contemporary context of folk painting, emphasizing its revitalisation in artistic practices and exhibition projects developed after the start of Russia's full-scale invasion of Ukraine.

Novelty. A new approach to studying cultural identity through the analysis of such a phenomenon of Ukrainian art as folk painting is proposed. It has been proven that folk painting has a pronounced national character, preserving ancient archetypes and symbols of Ukrainian culture. Contemporary trends in the actualisation of this phenomenon in artistic practices after the start of Russia's full-scale invasion of Ukraine have been identified.

The practical significance. The possibility of using the results obtained in education, scientific, museum and exhibition activities.

Key words: cultural identity, Ukrainian folk picture, national identity, archetype, folk painting, exhibition project.

Стаття надійшла до редакції 28.04.2025
Отримано після доопрацювання 16.05.2025
Прийнято до друку 11.09.2025

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ФЕНОМЕНА ТІЛЕСНОСТІ В ОПТИЦІ АНТИЧНОСТІ ТА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Данило СКАЗІН – здобувач освітньо-наукового ступеня,
Київський національний університет технологій та дизайну, Київ
<http://orcid.org/0009-0003-2534-9911>
<https://doi.org/dawakaro@gmail.com>

Розглянуто проблему тілесності як однієї з центральних у сучасній філософії та культурології, адже через осмислення людського тіла розкривається ставлення культури до самої людини, її місця у світі, до природи, краси, духу. Показується на матеріалі античності, яким чином проблема набула особливої глибини: тіло розглядалося не лише як біологічна реальність, але як гармонійний, космічно впорядкований образ – втілення ідеї калокагатії (єдності добра і краси). В середньовічну епоху на зміну античному космоцентризму приходить теоцентризм – уся дійсність осмислюється через Бога як абсолютний початок і кінець буття. Це зумовлює радикальну зміну у ставленні до тілесності. Якщо античність бачила у тілі природну частину космічної гармонії, то середньовічна думка часто сприймає його як символ гріховності, тління і спокуси. Проте тіло в той період не відкидається цілком: воно набуває нової ролі – стає полем боротьби між духовним і земним, між благодаттю і гріхом.

Ключові слова: тілесність, калокагатія, космоцентризм, теоцентризм, Платон, Аристотель, стоїцизм, Августин Блаженний, духовна тілесність, містична тілесність, символізм мистецтва.

Постановка проблеми. Феномен тілесності в сучасних дослідницьких програмах займає одне з чільних місць, що органічно впливає із найновіших стратегій цифрового вектору осмислення моделювання життя в комп'ютерах типу клітинних автоматів. Мова в даному випадку йде про виникнення складного життя організмів на дисплеї комп'ютера і відповідно досягнення цього абсолютно нового феномена в контексті людського життя загалом. У цій ситуації, з нашого погляду, важливою постає оптика щодо генези пізнання смислового континууму людини як духовної та тілесної істоти з часів становлення людської історії, і, передовсім, античної та середньовічної культури. В контексті сучасних пошуків важливо усвідомлювати, що «тіло» не лише «матеріал», але й історично зумовлений концепт, що постійно перебуває у процесі трансформації.

Аналіз останніх публікацій. Тілесність залишається предметом прискіпливої уваги багатьох сучасних дослідників. За останні роки в Україні було захищено ряд дисертаційних робіт, в яких проблема тілесності в тій чи іншій мірі набула поглибленої розробки. Це, зокрема, кандидатська дисертація Шляхової О.А. «Ціннісні трансформації культури повсякдення в процесах глобалізації: філософсько-релігієзнавчий аналіз» [9]. Хоча ця робота, виходячи з навіть її назви не присвячена безпосередньо дослідженню феномену тілесності, утім у ній цілий розділ відведено саме цій проблемі. В розвідці аналізується проблема цінності тіла як базової зони трансгресивного повсякдення в секуляризаційній ситуації глобалізації. Авторка доводить, що своїм тілом людина діє в інтерсуб'єктивному повсякденні і, водночас, формуються різні модуси її тілесного буття. Серед іншого, в дослідженні виокремлюються природне, культурне, соціальне тіло, що виявляють себе в якісно інших іпостасях. У роботі превалює глобалізаційний підхід при осмисленні феномена тілесності. Назване дослідження цікаве своїм філософсько-культурологічним аналізом та висновками, що пропонуються авторкою.

Проблема тілесності досліджується в дисертації Бабенка В. С. «Конструювання дискурсу тілесності в мас-медіа» [4]. Її особливістю є аналіз поняття тілесності в контексті формування семантичних зав'язків у мас-медійних повідомленнях; розглядається відмінність між поняттями «тілесність» і «тіло» в медіареальності. Автор досліджує основні структурні елементи повідомлення, на основі яких відбувається конструювання концептів тілесності: архетип, міф, стереотип. У розвідці наголошується, що спираючись на суспільну пам'ять та індивідуальний досвід, поняття «архетип», «міф», «стереотип» складають основу в свідомості реципієнта для варіативності змістових формулювань.

Феномен тілесності розглядається також із точки зору психології в дисертації Ремесник Н. Ю. «Особливості психологічної корекції самоприйняття людей з надмірною вагою» [8]. Однак окреслене нами питання залишається й надалі у полі наукового інтересу, що і обумовило появу цієї розвідки.

Мета статті полягає в аналізі феномена тілесності в класичний період крізь призму динаміки осмислення проблеми в концептуальних побудовах філософів античності і середньовіччя, що має теоретичне і практичне значення для сучасної науки.

Методологічна основа дослідження ґрунтується на використанні апробованих методів як класичною, так і сучасною наукою, що відкривають можливості досягнення об'єктивного результату при

аналізі проблеми тілесності. Автор застосовував метод компаративістики, який дозволяє побачити феномен тілесності в порівняльному аспекті упродовж певного часу; метод системного аналізу, що дозволяє дослідити тілесність у контексті глибинних соціальних і культурних взаємозв'язків.

Наукова новизна дослідження полягає в осмисленні тілесності в філософських працях античності та середньовіччя, що дозволяють послідувати зображенням людського тіла не в буденному розумінні, а передовсім як певної філософсько-естетичної моделі буття людини в світі.

Виклад основного матеріалу. Період розвитку античної культури позначений домінуванням проблеми тілесності: до людського тіла стали придивлятися не лише як до біологічної реальності, але, насамперед, як до гармонійного, космічно впорядкованого образу. В древніх греків з'являється ідея калокагатії, що уособлювала собою нероздільну єдність добра і краси, глибинний гармонійний зв'язок внутрішньої духовності людини і зовнішньої досконалості. Водночас, у період античної класики виникає і набуває відповідної аргументації концептуальне оформлення феномена тіла в розрізі його осмислення крізь призму таких понять як міра, пропорція, закон, що наближають людину до бога в усіх його прекрасних атрибутах, і розміщують її в епіцентрі космічного порядку. Для античної культури характерний космоцентризм — світ мислився як впорядкований космос, у якому кожна річ має своє місце і міру. Людина, як частина цього космосу, повинна відповідати його гармонії. Тіло, у цій перспективі, постає не лише природним, але й естетичним і моральним феноменом: воно є образом космічної впорядкованості. Якщо звернутись до ідей окремих філософів, як, наприклад, Піфагора, то саме в нього ми знаходимо джерела формування відповідної традиції, що утверджувала думку про математичну гармонію тіла. Як зазначав Піфагор, краса тіла полягає в пропорційності його частин, а отже, має раціональну, обчислювану основу. Ця ідея стане згодом основою класичного канону в грецькій скульптурі — від Поліклета до Праксителя, яка відома як «Канони» Поліклета.

Поліклет створивши знамениту статую «Дорифор», фактично реалізував принципи естетичного зображення образу людського тіла, де знайшли втілення відповідні розроблені ним пропорції ідеального тіла. Тіло тут — не чуттєвий об'єкт, а зримий образ духовної рівноваги, єдності логосу і матерії. Водночас, на відміну від східних культур, де тіло часто сприймалося як гріховне або підвладне тлінню, греки надали йому матеріально-онтологічної гідності — тіло є не в'язницею душі, а її форма, засіб прояву.

На нашу думку, особливої уваги заслуговують ідеї сформульовані двома найвидатнішими філософами стародавньої Греції — Платоном і Аристотелем, праці яких фактично заклали фундамент для усіх наступних філософських шкіл, напрямів, течій, і в яких водночас можна достатньо легко помітити неоднозначні інтерпретації феномена тіла. Саме у Платона і Аристотеля знаходимо ідеї стосовно розуміння тіла, в яких наявний дуалізм між тілом і душею.

Так у Платона тілесність постає як сфера обмеження, яка заважає душі досягти істинного пізнання. Істинне знання і благочестя можливі лише через звільнення душі від тілесних пут. Тіло смертне і належить чуттєвому, мінливому світу, тоді як душа безсмертна і прагне до вічного, розумного світу. У діалозі «Федон» філософ стверджує: «Поки ми маємо тіло й душа наша поєднана з таким злом, ми не здобудемо як слід того, чого бажаємо, — істини. Бо тіло приносить нам безліч турбот... воно наповнює нас пристрастями, бажаннями, страхами, усякою маячнею, через що ми не можемо споглядати істину» [5; 112].

У Платона тіло виступає «в'язницею душі», але водночас у «Федрі» філософ підкреслює, що через прекрасну тілесність душа пригадує світ ідей. Отже, тіло у Платона — суперечливе поле взаємодії духу і матерії: воно може як відволікати від істини, так і бути засобом наближення до неї крізь естетичне споглядання. Краса тіла стає «дзеркалом» ідейної краси, а любов (ерос) — сходженням від тілесного до духовного. Тому тілесність не відкидається, а трансцендується: через неї розкривається шлях до духовного. Тіло, за Платоном, не лише матеріальна оболонка, а причина духовної темряви. У діалозі «Держава» він говорить про необхідність підпорядкування тілесного духовному: «Тіло, якщо не приборкувати його й не підкорити душі, прагне насолоди, розкоші, їжі, пиття і любовних утіх, стає свавільним і веде душу в рабство» [6; 317]. Така позиція виражає класичний платонічний дуалізм: тіло належить світові становлення, мінливості й смерті, тоді як душа — сфері вічного й незмінного. У «Тимей» Платон підкреслює, що тіло створене як тимчасове житло для душі, яка, опускаючись у матеріальність, «стає смертною» [6; 401]. Водночас тілесність не відкидається повністю: через неї душа здобуває досвід, необхідний для пізнання істини й духовного очищення.

В Аристотеля можемо спостерігати заперечення платонічного дуалізму; він долає антитезу «душа — тіло», формулюючи вчення про їхню єдність. Душа і тіло не існують окремо, вони єдина сутність. Тіло — це «орган» душі, необхідний для її функціонування (наприклад, сприйняття). Мета людини — евдемонія (щасливе життя, розквіт), що досягається через діяльність розуму, але тіло має бути здоровим для належної активності. У трактаті «Про душу» він визначає душу як «форму тіла, що має життя у можливості» [3; 25]. Тобто, душа не може існувати окремо від тіла, а є його сутністю. Таким чином,

тілесність не суперечить духовності, а є її матеріальним виявом. У своїй праці «Про душу» він визначає душу як «ентелехію живого тіла» – тобто як його форму, принцип життя. У цьому підході тіло вже не є перешкодою для духу, а необхідною умовою його реалізації. Тілесність в Аристотеля набуває онтологічного статусу: вона є частиною форми, без якої дух не може актуалізувати себе у світі. Аристотелівська етика також виходить з гармонії між тілесним і духовним. В етичному вченні Аристотеля тілесні почуття стають частиною морального досвіду. Як зазначає філософ у «Нікомаховій етиці»: «Доблесть не втікає від тілесних почуттів, а приборкує їх, спрямовуючи до міри. Бо насолода й біль – властиві тілу, але саме в їх належному керуванні виявляється чеснота» [2; 57].

Для досягнення добродетельності людина має підтримувати рівновагу – уникати як надмірностей, так і нестачі (золота середина). У цьому сенсі тіло не відділяється від морального виміру: етика й естетика взаємопроникні, а тілесне здоров'я стає передумовою духовної рівноваги. В інтерпретації людини як «істоти тілесної і водночас розумної» [2; 98]. Аристотель розкриває тілесність як передумову активності, дії та соціального буття. Навіть у найвищій формі діяльності – споглядальному житті – тілесне залишається необхідним чинником: «Божественне у людині – це розум, але навіть він потребує тілесного стану, що не заважає його діяльності. Адже без тілесного здоров'я не може бути щастя» [2; 243].

Таким чином, Платон і Аристотель по-різному інтерпретують тілесність, але обидва визнають її невід'ємну роль у структурі людського буття. Для Платона тіло – це перешкода для пізнання й символ обмеженості людського існування, тоді як для Аристотеля воно – природна форма реалізації життя, необхідна умова гармонії. Якщо платонічна модель тілесності зорієнтована на трансценденцію, то аристотелівська – на іманентність. У цьому полягає перехід від метафізики «звільнення від тіла» до онтології «втіленої душі». По суті, антична філософія заклала два базові архетипи ставлення до тілесності: платонічний – духовно-аскетичний, спрямований до подолання тілесного як шляху до істини, аристотелівський – гармонійно-натуралістичний, що розуміє тіло як необхідну форму прояву життя. У подальшому європейська традиція (від неоплатонізму до феноменології) поєднуватиме ці дві лінії, переосмислюючи тілесність як феномен, у якому духовне і матеріальне перебувають у постійній напрузі та взаємопроникненні.

Відзначаючи велику ціннісну вагу ідей Платона і Аристотеля в історії європейської культури, необхідно обов'язково зазначити ряд об'єктивних обставин, що сприяли появи цих ідей, як і філософських ідей ряду інших видатних мислителів Стародавньої Греції. Це, насамперед, те, що у давньогрецькій культурі і житті тіло займало одне з ключових місць. Тут були добре розвинені атлетика і гімнастика. Практика гімнастики була не лише спортом, а частиною виховання (*paideia*) і громадянської ідентичності. А Олімпійські ігри та інші змагання прославляли ідеально розвинене, гармонійне, прекрасне тіло (*kalokagathia* – ідеал прекрасного і доброго). Тренування були спрямовані на досягнення фізичної досконалості як відображення внутрішньої чесноти. В мистецтві, особливо в скульптурі, зображувалось тіло в ідеалізованій, пропорційній, спокійній формі, втілюючи уявлення про ідеальну гармонію фізичного та духовного. Оголене тіло (за винятком жінок) на спортивних змаганнях і в мистецтві не вважалася ганьбою, а була символом досконалості та героїзму. І тому найяскравішим втіленням ідеї тілесності стало мистецтво, особливо скульптура. У ньому тілесна форма набуває онтологічного значення: вона не лише відтворює людину, а й репрезентує гармонію космосу і людини, як органічної його складової. В античному мистецтві тіло – вмістилище ідеї, символ вічності, тоді як у пізнішій християнській традиції воно набуде більш драматичнішого, гріховного характеру осмислення.

Якщо звернутись до давньоримського періоду в осмисленні тілесності, то тут дух і цінність, що були здобутком давньогрецької філософії ніяким чином не нівелюється, а набувають дещо інших тлумачень. Насамперед, тут слід звернути увагу на те, що у Римі тіло було не лише об'єктом філософських роздумів, але й важливим маркером соціального статусу та правової належності. Тут достатньо чітко розрізнялось тіло громадянина і тіло раба. Яка тут існувала відмінність? Тіло римського громадянина було захищене законом і недоторканне (наприклад, заборона на тілесні покарання, крім виняткових випадків). Тіло ж раба було річчю, майном, об'єктом, позбавленим правового захисту, яке можна було вільно карати, продавати чи змушувати до будь-якої праці. Особливу роль відігравали громадські видовища, в яких тіло використовувалось надзвичайно активно, і в цьому була своєрідна культурна константа. Гладіаторські бої та публічні страти демонстрували владу Імперії над тілами – як ворогів, так і рабів. Ці видовища стали формою соціального контролю та підтвердженням ієрархії, де тіло слугувало інструментом для політики та розваги. Вартує також і такий феномен давньоримської культури як гігієна та лазні (терми). Римляни приділяли велику увагу громадській гігієні та догляду за тілом. Терми стали не лише лазнями, а центрами соціального життя, де поєднувалися фізичні вправи, омивання та спілкування. В цьому знаходило своє відображення практична турбота про здоров'я та необхідність існування специфічної форми громадянської активності. Якщо ж звернутись безпосередньо

до давньоримської філософії, особливо епохи Імперії, то багато в чому вона була продовженням і адаптацією грецьких ідей, акцентуючи увагу на їхньому практичному застосуванні.

Так, стоїцизм (Сенека, Епіктет, Марк Аврелій) був однією з найвпливовіших течій. Стоїки підкреслювали верховенство розуму (*ratio*) над тілом і його афектами (пристрастями). Тіло розглядалося як щось зовнішнє, не суттєве для справжнього «Я» (розуму). Мудрець повинен був досягти апатії (буквально – відсутності пристрастей) і атараксії (незворушності), не дозволяючи тілесному болю чи насолоді порушувати його внутрішній спокій. Свобода душі ставилася вище за фізичний стан: «В здоровому тілі здоровий дух» (*Mens sana in corpore sano* – Ювенал), хоча цей вислів пізніше часто тлумачився як первинність тіла; насправді він був закликом до гармонії, де здоровий дух мав пріоритет. Епікуреїзм в інтерпретації Лукреція нічого особливо нового не пропонував у порівнянні з давньогрецькою атомістикою. Слідуючи атомістичній традиції греків, епікурейці розглядали тіло і душу як смертні скупчення атомів. Метою було досягнення атараксії та апонії (відсутності болю). Насолода (*hedonē*) не була розпустою, а відсутністю страждань – як тілесних, так і душевних. Тіло було інструментом, яке слід берегти, щоб не порушити душевний спокій. Таким чином, практичний вимір філософських ідей римських мислителів прослідковується не лише в суто когнітивній площині, а й як вагомий засіб улаштування відповідних форм соціального буття громадян давньоримської імперії. Аналізуючи постановку і вирішення проблеми тілесності в класичну епоху, можемо помітити, що ця проблема демонструє коливання між двома полюсами. Перше, це ідеалізація (гармонія в Греції): тіло як носій краси, досконалості та інструмент для досягнення вищої мети (фізичний аспект *kalokagathia*). І друге, підкорення (практичність (Рим)): тіло як об'єкт контролю, маркер статусу та джерело, яке слід підкорити розуму для досягнення стійкості та соціального порядку.

Проаналізовані античні концепції проблеми тілесності сформували основу для подальшого розвитку західної думки. Зокрема, платонівський дуалізм тіла і душі глибоко вплинув на християнську традицію, яка підхопила ідею тіла як «плоті» – джерела гріха та перешкоди на шляху до спасіння, протиставляючи його духу. Отже, антична спадщина заклала філософський і культурний фундамент для багатовікового діалогу про місце та значення тіла в людському бутті.

Середньовічна епоха, що охоплює період приблизно від V до XIV століть, стала часом глибокої духовної переорієнтації людського світогляду. На зміну античному космоцентризму приходить теоцентризм – уся дійсність осмислюється через Бога як абсолютний початок і кінець буття. Це зумовлює радикальну зміну у ставленні до тілесності. Якщо античність бачила у тілі природну частину космічної гармонії, то середньовічна думка часто сприймає його як символ гріховності, тління і спокуси. Проте тіло в той період не відкидається цілком: воно набуває нової ролі – стає полем боротьби між духовним і земним, між благодаттю і гріхом.

Питання тілесності в середньовічній культурі було однією з найбільш суперечливих та багатограних тем. Воно знаходилося в епіцентрі напруження між язичницькою спадщиною Античності, що прославляла красу та силу тіла, і християнським світоглядом, який часто розглядав плоть як джерело гріха та перешкоду на шляху до спасіння. Однак середньовічне розуміння тіла не можна звести до звичайної ненависті; воно було набагато складнішим, охоплюючи ідеї страждання, воскресіння, святості та соціальної метафори.

По суті у середньовічній культурі відбувається трансформація ставлення до тіла: зникає його самоцінність як естетичного феномена, натомість воно сприймається як оболонка, схильна до гріха. Однак і тут тілесність не заперечується цілком: у християнській антропології вона набуває сакрального виміру, пов'язаного з ідеєю Втілення (*Incarnatio*). Христос як Боголюдина – це нова парадигма тілесності: тіло освячене, стає носієм божественної благодаті. У мистецтві цей перехід помітний від іконопису – де тіло умовне, символічне, – до ранньоренесансних форм, де поступово повертається пластична тілесність, але вже підпорядкована духовному змісту.

По суті в середньовічній культурі спостерігається достатньо специфічний антропологічний контекст. Середньовічна культура ґрунтувалася на християнській антропології, що сприймала людину як істоту, створену за образом і подобою Божою, але затьмарену гріхом. Відповідно, тіло – це не лише матеріальна оболонка душі, а й місце, де відбувається драма спасіння.

Так, один із теоретиків того часу, Оріген (III ст.), зазначав, що тіло не є злом саме по собі; зло починається тоді, коли дух стає рабом плоті. Так утверджується дуалістичне розуміння людини – духовна сутність покликана підкорити матеріальну, аби відновити первісну єдність з Богом.

Ще один із батьків християнської церкви, Тертуліан (II–III ст.) був переконаний, що плоть – це вузол душі, це її в'язниця, але, водночас, і її свідок. Ця подвійність – осуд і визнання необхідності тіла – стане основною лінією розвитку середньовічної антропології. Особливо значимими були роздуми одного з батьків християнської церкви Августина Блаженного, які фокусуються на тлумаченні тіла як місця гріха

і благодаті. У своїх творах «Сповідь» та «Про Град Божий» він розглядає тіло в контексті боротьби між духом і плоттю. Для Августина тілесність не є абсолютним злом, але наслідком гріхопадіння: «Тіло, хоч і добре як творіння Боже, стало тягарем для душі, коли вона відвернулася від Бога» [1; 34].

Августин підкреслював, що людське тіло у своєму первісному стані було покірне волі, не знало хвороб і пристрастей. Гріхопадіння ж принесло тілесну слабкість, страждання і смерть. Проте через втілення Христа тіло отримує новий сенс: воно стає знаряддям спасіння. Христос приймає людське тіло, аби освятити матерію і відкрити шлях воскресіння.

У XIII столітті, в добу зрілої схоластики, ставлення до тілесності помітно змінюється, формується схоластична традиція передовсім і особі Фоми Аквінського, який у «Summa Theologica» прагнув примирити античну філософію з християнським світоглядом. Спираючись на Аристотеля, він розглядає тіло не як антипод душі, а як її природну форму вираження. Для Фоми Аквінського душа сама по собі ще не є людиною, людина є тим, що складається з душі й тіла.

Тіло, за Аквінським, – не лише обмеження, а й необхідна умова людського буття. Воно дає людині змогу пізнавати світ, чинити добрі справи, служити Богові через конкретні вчинки. Відтак, тілесність у схоластичній традиції перестає бути лише знаком гріховності й набуває гідності як частина Божого творіння.

У практичному вимірі середньовічне ставлення до тілесності виявляється у феномені аскетизму. Монастирська традиція розглядає тіло як «арену» духовної боротьби. Пост, самообмеження, відмова від чуттєвих насолод – усе це мало на меті підкорення плоті духові.

У мистецтві та літературі тілесність набуває форм специфічного символізму. У середньовічній символіці тіло постає як метафора духовних процесів. У «Божественній комедії» Данте Аліг'єрі тілесність відображає стан душі: чуттєві гріхи караються спотворенням тіла, тоді як воскресле тіло праведників сяє світлом.

В архітектурі готичних соборів тіло символічно «розчиняється» у вертикалі – тілесне підноситься до неба. Людина через красу і пропорцію храму переживає власну тілесність як шлях до Бога. Мистецтво стає своєрідним «виправданням» тіла, його духовним очищенням через символ і образ.

Попри домінування аскетичного ідеалу, середньовічна культура не є суто «антитілесною». Вона готує ґрунт для пізнішого ренесансного відродження тілесності. Уже в пізньому середньовіччі – містичних трактатах Мейстера Екгарта чи гуманістичних тенденціях Франциска Ассізького – тіло починає сприйматися як співучасник духовного життя.

Франциск Ассізький називав своє тіло «братом ослон» – недосконалим, але потрібним супутником душі. У цій формулі проступає нове, більш гармонійне розуміння тілесності, що стане характерним для епохи Відродження.

Висновок. Таким чином, проблема тілесності в античності і середньовічну епоху є складною і багатогранною. В середньовіччі поєднується дуалістична спадщина античності з християнським розумінням людини як єдності душі й тіла. Від Тертуліана й Августина до Фоми Аквінського відбувається поступовий перехід від негативного сприйняття тіла як джерела гріха до визнання його духовної гідності. Тілесність у середньовічній культурі – це не лише фізична реальність, а символічна, моральна і метафізична категорія. Вона стає місцем зустрічі духу й матерії, гріха і спасіння, людини і Бога. Саме в цій напрузі формується середньовічний образ людини – істоти, яка не відкидає тіло, а освячує його у світлі вищого сенсу.

Список використаної літератури

1. Августин Блаженний. Сповідь. Київ : Дух і Літера, 2009.
2. Аристотель. Про душу / Пер. із давньогр. В. Куценка. Київ : Юніверс, 2003.
3. Аристотель. Нікомахова етика / Пер. із давньогр. О. Кислюка. Київ : Акта, 2002.
4. Бабенко В. С. Конструювання дискурсу тілесності в мас-медіа: дис.... д-ра філософії (Phd). Запоріжжя, 2023.
5. Платон. Федон. *Твори* : у 3 т. Т. 1. Київ : Основи, 2000.
6. Платон. Держава. *Твори* : у 3 т. Т. 3. Київ : Основи, 2002.
7. Платон. Тімей. *Твори* : у 3 т. Т. 2. Київ : Основи, 2001.
8. Ремесник Н. Ю. Особливості психологічної корекції самоприйняття людей з надмірною вагою: дис... д-ра філософії (Phd). Київ, 2023.
9. Шляхова О. А. Ціннісні трансформації культури повсякдення в процесах глобалізації: філософсько-релігієзнавчий аналіз: дис... канд. філос. наук. Острог, 2020.

Reference

1. Avhustyn Blazhennyi. Spovid. Kyiv : Dukh i Litera, 2009.
2. Arystotel. Pro dushu / Per. iz davnohr. V. Kutsenka. Kyiv : Yunivers, 2003.
3. Arystotel. Nikomakhova etyka / Per. iz davnohr. O. Kysliuka. Kyiv : Akta, 2002.

4. Babenko V. S. Konstruiuvannia dyskursu tilesnosti v mas-media»: dys.... d-ra filosofii (Phd). Zaporizhzhia, 2023.
5. Platon. Fedon. Tvory : u 3 t. T. 1. Kyiv : Osnovy, 2000.
6. Platon. Derzhava. Tvory : u 3 t. T. 3. Kyiv : Osnovy, 2002.
7. Platon. Timei. Tvory : u 3 t. T. 2. Kyiv : Osnovy, 2001.
8. Remesnyk N. Yu. Osoblyvosti psykhologichnoi korektsii samopryiniattia liudei z nadmirnoi vahoii: dys... d-ra filosofii (Phd). Kyiv, 2023.
9. Shliakhova O. A. Tsinnisni transformatsii kultury povsiakdennia v protsesakh hlobalizatsii: filosofsko-relihiieznachnyi analiz: dys... kand. filos. nauk. Ostroh, 2020.

UDC 479.328.11

**CULTUROLOGICAL ASPECTS OF THE PHENOMENON OF CORPOREALITY IN THE OPTICS
OF ANTIQUITY AND THE MIDDLE AGES**

Danylo SKAZIN – candidate for an educational and scientific degree,
Kyiv National University of Technologies and Design

The purpose of the article is to analyze the phenomenon of corporeality in the classical period through the prism of how the problem was dynamically conceptualized in the philosophical constructs of Antiquity and the Middle Ages, which holds theoretical and practical significance for modern science.

The methodological foundation of the research is based on the application of proven methods from both classical and contemporary science, which enable the achievement of objective results in the analysis of the problem of corporeality. The author employed the following methods: the comparative method, which allows for an examination of the phenomenon of corporeality in a comparative aspect over a specific period; and the system analysis method, which facilitates an investigation of corporeality within the context of profound social and cultural interconnections.

The scientific novelty of the research lies in its interpretation of corporeality within the philosophical works of Antiquity and the Middle Ages, which allows one to trace the depiction of the human body not in an everyday sense, but primarily as a specific philosophical-aesthetic model of human existence in the world.

The results of research. As the experience of theoretical research on the problem of corporeality in contemporary philosophy and cultural studies shows, through the prism of understanding the human body one can discern a person's attitude toward oneself and one's place in the world. The example of Antiquity reveals how the problem of corporeality acquired particular depth: the body was regarded not only as a biological reality but also as a harmonious, cosmically ordered image. In the medieval era, ancient cosmocentrism was replaced by theocentrism – all reality came to be interpreted through God as the absolute beginning and end of being. Accordingly, the attitude toward corporeality changed. Antiquity presented the body as a natural part of cosmic harmony, whereas medieval philosophical thought interpreted it as a symbol of sinfulness, decay, and temptation.

Key words: corporeality, kalokagathia, cosmocentrism, theocentrism, Plato, Aristotle, Stoicism, Augustine of Hippo, spiritual corporeality, mystical corporeality, symbolism of art.

Стаття надійшла до редакції 14.04.2025
Отримано після доопрацювання 2.05.2025
Прийнято до друку 5.08.2025

СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ ТА ЦИФРОВІ ПЛАТФОРМИ ЯК ІНСТРУМЕНТ АДАПТАЦІЇ ТА РЕЦЕПЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ МУЗИКИ 2010–2024 РР.

Денис КОЧЕРЖУК – здобувач освітньо-наукового ступеня відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, м. Київ; заступник директора з науково-педагогічної роботи, Навчально-науковий інститут культури і креативних індустрій Київського національного університету технологій та дизайну, м. Київ;
<http://orcid.org/0000-0002-9280-7973>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.970>
denis_kocherzruk@ukr.net

Проведено комплексний аналіз соціальні мережі та мультимедійні (цифрові) платформи, схарактеризовано їх як ефективний технічний інструмент для популяризації і творчої адаптації українського фольклору у галузі популярного мистецтва, що реінтегровано процесами мас-медіа індустрії. Розглянуто механізми стрімінгових сервісів (Instagram, TikTok, Facebook, YouTube), які сприяють поширенню етноспадщини та її сучасних стилізованих практик у культурі мас-медіа (акцент на технічно-виконавську інтерпретацію народних творів). Підкреслено важливу роль аудіовізуальних технологій, що функціонують не лише як канал дистриб'юції (поширення) творчого задуму, але й як середовище, що групує спільноту реципієнтів у прямому комунікативному дискурсі між виконавцем і глядачами/слухачами. Визначено потенціал цифрових програм у збереженні нематеріальної культурної спадщини України (2010 – 2025 рр.).

Ключові слова: звукозапис, фонографічна культура, адаптований фольклор, соціальні мережі, дистриб'юторство, цифрові платформи, аудіотехнології, інтерпретація.

Постановка проблеми. Цифрова музична культура ХХІ ст. трансформувалася за рахунок прогресивного введення технологій звукозапису. Від 2000^х рр. методи фіксації звуку змінилися завдяки формам ретрансляції інформації, що затвердилися як створення, поширення, споживання та архівування продукції в галузі культурології (в т. ч. – підпорядкованої сфери музичного мистецтва). Українська музика, зокрема етнічна, постала важливою складовою у формуванні національної самоідентичності та нематеріальної культурної спадщини, де зазнала модифікації в змісті фонографічних практик. Зазначимо, що предметом дослідження постає не фольклор первинного виду, а процес його адаптації, ревіталізації та стилізації в сучасному мультимедійному середовищі. Цифрові платформи та соціальні мережі сформували потужні інструменти, які активізували популяризацію різножанрових творів мистецтва, таким чином замінивши трансляцію радіо і телевізійних проєктів на введення стрімінгових ефірів. Ці зміни постали неоднозначним явищем в індустрії мас-медіа, втім відкривають можливості комунікативного характеру між артистом і глядачем. З-поміж іншого, аудіофонографічні явища схарактеризовані появою нових синкретичних жанрів. Однак, постають виклики, пов'язані з комерціалізацією культури, що втрачають автентичність нематеріальної культурної спадщини в гонитві за віртуальними трендами (синтетичним характером звуку). Наукова проблематика полягає у необхідності комплексного аналізу ролі звукозапису та його механізму, що реінтегрує цифрове середовище, яке, у свою чергу, унормує етапи періодизації і популяризації української музики. Осмислення наслідків цієї взаємодії посприяють розвиткові та порядку ведення архівування (збереження) відео- і аудіо- фонотек України.

Останні дослідження та публікації. Функціонування та роль музики в аспекті технічного звукозапису потребує уваги багатьох фахівців із галузей гуманітарних і прикладних наук. Опубліковані теоретичні публікації, сфокусовані на культурі медіадосліджень (М. Кастельс¹ та М. Маклюєн²), розкривають процеси технологічного характеру у філософському значенні.

Проблематика аналізу історії українського звукозапису та музичної індустрії розкрито в роботах І. Ляшенко³. Окремо варто наголосити на аспектах впливу цифрових технологій (звукозапису) в культурологічних розвідках Р. Безуглої⁴ та М. Ужинського⁵, що формують уявлення про ведення реставрації фонографічних джерел ХХ ст., сучасними звукорежисерами та звукоінженерами ХХІ ст. Утім, незважаючи на значну кількість фахових трактатів, що стосуються тематики дослідження, все ж бракує комплексного обґрунтування, яке б цілеспрямовано проаналізувало адаптацію соціальними мережами та медіакомунікаційними платформами вітчизняної етнологічної культури в поєднанні з «естрадным»/популярним мистецтвом.

Комплекс сучасних фахових досліджень ґрунтується як на історіографії народно-пісенного виконавства, так і на узагальнених тенденціях розвитку музичної індустрії, які розпорошені значним відрізком часу кінця ХІХ – початку ХХІ ст. Однак, поза увагою залишають специфічні механізми звукозапису та технологічні ефекти, що формують етнічні традиції та новітні комунікації між парадигмою

«культура – мистецтво – технології». Запропонована тематика є досить малодослідженою та потребує поглибленого наукового осмислення й теоретико-практичного обґрунтування.

Мета статті – здійснити комплексний аналіз цифрових платформ та їх мультимедійних додатків як інструментарію популяризації української етнічної музики періоду 2010–2025 рр. Досягнення указаної мети передбачає вирішення ряду завдань, зокрема: 1) виявлення ключових механізмів звукозапису, що впливають на поширення та архівування продуктів сучасних аудіокультур; 2) моніторинг фольклорного матеріалу в цифровому середовищі, зокрема у вивченні соціокультурних наслідків та під час виявлення процесів науково-технічної революції; 3) висвітлення актуалізації фонографічних джерел національної музичної спадщини провідними звукорежисерами України.

Виклад основного матеріалу дослідження. Цифрові технології кінця XX – початку XXI ст. змінили парадигму теоретико-практичного функціонування галузі музичного мистецтва, зокрема передачу етнічної музики між суспільством. Народна пісня, раніше, поширювалася з покоління в покоління усним стилем мовлення. Втім, унаслідок подачі інформації з вуст в уста, зберігалися нотатки творів як у пам'яті, так і на папері. Поступово, традиційне існування фольклору як окремого культурного феномену, постало не єдиною формою побутування народної музики. Завдяки аудіозаписним технологіям, традиційний фольклор був презентований засобами інформаційних пристроїв. Поряд із безперечними перевагами соціальних мереж та цифрових платформ, існують певні виклики, що нівелюють самоідентичність кожного твору, які виражається такими проблемами, зокрема втрата автентичності та «цифрове забуття». Щодо першого, у гонитві за популярністю, а також відповідністю мультимедійним форматам, що вантажаться у інтернет-ресурси, відбувається надмірне спрощення та комерціалізація фольклорного матеріалу, а саме – втрата глибинного смислу та регіональних особливостей. Ризик «цифрового забуття» констатує дилему розповсюдження міжжанрового сучасного фольклору в основі популярного мистецтва, що не мали якісного звукозапису та/або візуального супроводу та залишаються невидимими для алгоритмізації дії дистриб'юторських фірм, які вантажать твори до цифрових платформ. Такі нівелювання невідповідності якісних звукових палітр для слухачів будуть вилучати вивантажені композиції для уникнення їх повторного відтворення в плей-лісті [10; 146].

2010–2020-ті рр. стали знаковими для процесу популяризації українського фольклору, оскільки позначилися кардинальними змінами від традиційних каналів розповсюдження інформації (радіо та телебачення) до домінування соціальних мереж і цифрових платформ. Технологічні зміни характерні для комунікування між «митцем – фонозаписом – аудиторією». Вивчення цього періоду дозволяє простежити зв'язок між виконавським виступом та цифровими інструментами, що перетворилися на потужне середовище у ревіталізації, реінтерпретації та цифровізації української фольклорної спадщини. Кожен із урахування механізмів потребує більш детального опису, який засвідчуватиме значимість культури звукозапису 2010-х рр., адже закладені технологічний, а паралельно й синкретичний фундаменти для їх вдосконалення, що можуть стати ефективним механізмом у розповсюдженні аудіовізуального контенту, а окремо і для відновлення національної культурної спадщини. У додатку YouTube створюються цифрові канали, що популяризують фольклорні традиції українців. Завдяки тематичним блокам публікуються записи експедицій, лекцій з провідними творчо-практичними фахівцями, інтерв'ю з митцями народознавчого мистецтва, що сприяли здобуттю освіти серед мистецьких методико-функціональних шкіл. Крім цього, артисти автентичної культури (*гурти: «Onuka», «ДахаБраха»*) завантажують фонографічні джерела, систематизовані за такими напрямками: 1) офіційні відеокліпи – демонстрація високоякісного аудіовізуального контенту, де етнічні мотиви органічно поєднані з сучасною електронною музикою та футуристичною ідеєю, наприклад, завдяки поєднанню в музичні композиції українських народних інструментів (сопілка, кобза, цимбали) з естрадними (барабан, дарбука, перкусія), 2) записи живих виступів – участь у Всеукраїнських і Міжнародних проєктах в теле- і радіоефірах, що дозволяє продемонструвати не лише високу значимість якості технікою виконавства, але й показати сценографію, пластичність, особливість візуального вбрання. Тож, адаптація фольклору в період 2010-2021 рр. була переважно мистецьким експериментом, характерним для колективів XXI ст., адже сформувався процес творчого мислення, спрямований на поціновувачів етно-ф'южн музики.

Варто відзначити, що військові дії 2014 та 2022 рр. глибоко вплинули на популяризацію етнічної музики серед академічної культури, зокрема відбулося переосмислення обробки М. Леонтовича «Щедрик» та українського народного танцю «Гопак». Усесвітньо відома музика «Carol of the Bells», що була символом новорічних свят, почала масово сприйматися як український народний твір в обробці українського, вже, професіонального композитора. У соціальних мережах поширювалися відеозаписи, які виголошували автора, історію написання твору, а також нові виконавські прийоми від академічних до прийомів поп-музики, джазу, року тощо. Це стало для України актом культурного повернення традиційності та закріпленням власної національної історичної спадщини (музичної кодифікації).

Питанням функціонування музичної індустрії першої чверті XXI ст. займалася українська дослідниця,

кандидат філософських наук – І. Пархоменко. Дослідниця наголосила на політиці засадничих принципів функціонування галузі музичного мистецтва, що не відсторонена від основних правил та законів, які було взято до уваги в СРСР, отже виникають протиріччя в унеможливленні розвитку вітчизняного фольклору та його традицій у роки військового стану (від 2022 по теперішній час)⁶. Крім цього, варто сфокусувати увагу на рядові публікацій наступних авторів: 1) Ю. Степанець зауважує на ролі авторського права в сучасній музичній індустрії [12]; 2) А. Бондаренко досліджує питання поєднання акустичних і електронних традицій, задіяних у жанрі фолк-електроніки [2]; 3) І. Ляшенко аналізує продюсерські моделі та процеси дистрибуції, що є важливим компонентом для реалізації етнічного мистецтва в цифровому середовищі [9]; 4) Р. Безугла фокусується на компонентних аудіотехнологіях, притаманних масовій музичній культурі, що дозволяє зрозуміти питання інтеграції етнічної музики в мистецтво мас-медіа спожитку [1]; 5) В. Дьяченко аналізує технологічні та творчі аспекти звукозапису в основі художнього поступу для розуміння специфіки створення якісної аудіозаписної продукції етнічного матеріалу [3]; 6) західноєвропейські та американські фахівці Саймон Фріт (Simon Frith) і Тімоті Тейлор (Timothy D. Taylor) досліджують нерозривний зв'язок між мистецтвом, культурою та технологіями, зокрема їх науково-творчі концепції дозволяють проаналізувати цифровізацію етнічної музики як частку соціокультурних і технологічних трансформацій [14; 15].

Функціонування вітчизняного етнічного мистецтва можна виявити крізь призму кількох ключових механізмів і платформ, зокрема: 1) основним аудіовізуальним каналом початку ХХІ ст. стає мережа «YouTube» як форма репрезентації музичного та сценічного мистецтва, що поєднала між собою аудіальну площину та візуальні характеристики, які продемонстрували елементи національного костюму, символіки, обрядовості й українських пейзажів; 2) цифрові додатки (Instagram, Facebook, Tik-Tok), в яких змістовно організовують компонування спільнот між «артистом і реципієнтом»; 3) стрімінгові сервіси та цифрові платформи змінили модель мультимедійності для слухача, зокрема – перехід від придбання CD/DVD джерел до забезпечення доступу у використанні й прослуховуванні аудіопродукції, а також її швидкого пошуку в цифровому середовищі (Shazam, Deezer, Spotify, iTunes).

Іншим напрямом дії у розвитку етнічної культури постають цифрові соціальні мережі, які, окрім, комунікації між людьми, сформували цикл інформатизації суспільства, зокрема й в мистецькому середовищі. Серед основних джерел – соціально-розважальні мережі на кшталт «Facebook», «Instagram», «Tik-Tok». Усі цифрові канали здобували свою функціональність на основі платформи «YouTube», зокрема – комунікативна база «Facebook», що використовується організаторами фестивальних заходів⁷, а також колективами, що мають можливість анонсувати творчі події, поширити посилання на офіційні презентації відеоматеріалів і на прямі ефіри (дискусії) з публікою. Платформа «Instagram» стала підґрунтям у розбудові візуального бренду артиста. Значна частина митців публікувала фото та відеозаписи під час репетиційного процесу, концертних виступів, студійних практик, роботи з елементами у пошитті сценічних костюмів (їх примірка та презентація на запити суспільства).

У 2020-х рр. цифрова платформа «Tik-Tok» витіснила більшість мережевих додатків із ринку обігу мистецької діяльності. Це викликано тим, що система автоматично розпорошує будь-який контент серед слухачів/глядачів, дозволивши уникнути підписки на сторінку автора, а також безпосередньо брати участь у прямих ефірах. Нині, «Tik-Tok» тільки-но закріплює за собою роль головного джерела серед реалізації збуту аудіовізуального контенту, де кількість користувачів лише зростає.

Період 2022-2025 рр., історично позначений повномасштабним військовим вторгненням РФ в Україну, став каталізатором безпрецедентного сплеску до вітчизняної культури, де етнічні твори та їхні сучасні інтерпретації вийшли далеко за межі конкурсів-фестивалів і тематичних радіостанцій. Завдяки мережевим додаткам українське суспільство дізналося про такі видатні твори як «Ой, у лузі червона калина» (від історичної пісні до світового гімну Незламності) [6; 7], «Stefania» (синтез етніки та сучасної поп-культури) [7; 16], «Доброго вечора, ми з України» (сила фрази та синтезованого сеплінгу) [4; 45]. Також, широкою популярності в мережі здобули такі твори як «Гопак» і «Щедрик» [11; 172 – 175].

Із початком повномасштабного вторгнення рф на територію України здійснено запис фрази «Доброго вечора, ми з України» М. Галаневичем із гурту «ДахаБраха». Електронний семпл популяризувався соціальними мережами, які спроможні автоматично ідентифікувати українське суспільство. Його ритмічний малюнок став ілюструвати переваги ЗСУ, роботу волонтерського руху, а окремо – постав символом патріотичної незламності, що виконує функцію звукового маркера національної приналежності (самоідентифікації). Нині мелодія є актуальним джерелом культури, а також продовжує вдосконалювати мистецькі традиції у боротьбі з незгодою тимчасової окупації східно-південних територій України владою рф.

Крім цього, символом національної музичної спадщини ХХІ ст. стала стрілецька пісня «Ой, у лузі червона калина»⁸ як втілення духу боротьби за лержавну незалежність, спричиненої військовою обороною в процесі збереження державності та охарактеризованої кількома факторами. *По-перше* – поєднано історичний контекст мелодії з реаліями сьогодення, створено сильний емоційно-виражальний

образ/зміст тексту. *По-друге* – звукозаписними технологіями адаптовано традиційний матеріал, згідно американсько-європейській звукозаписній моделі (південноафриканський діджей-музикант «The Kiffness»⁹ змоделював ремікс, який завірусив серед реципієнтів мультимедійних додатків). *По-третє* – твір став саундтреком багатьох аматорських і професійних відеозаписів, де українці та громадяни іноземних держав висловлювали підтримку (кадри національної боротьби, свобод і колективної єдності).

Музичний реп-поп гурт «Kalush Orchestra»¹⁰ з піснею «Stefania»¹¹ став знаковим явищем 2022 року – завдяки участі та перемозі в пісенному конкурсі «Євробачення»¹². Значна частина молодих науковців, досвідчених культурологів у сфері музичного мистецтва дослідили приналежність автентичної мелодики пісні до постулатів міжгалузевих напрямків у системі культури та мистецтва. Серед найвизначніших публікацій варто відзначити наукову статтю В. Кузик, в якій розкрито зміст семіотичного значення композиції, її динаміку та універсум світового інформаційного поля в національному пісенному бренді XXI ст. [8; 51]. В. Колосок був одним із перших теоретиків, який сфокусував увагу на характерних особливостях сучасної української популярної музики, прикладом якої стала участь митців у телевізійних програмах [5; 88]. В. Супрун охарактеризувала кодифікацію ритмомелодійної інформації в межах діячності національної спільноти, при цьому, означивши важливість соціокомунікаційного феномену української пісні в період війни [13; 160].

Основним культурно-політичним ствердженням вітчизняного мистецтва першої чверті XXI ст. стало масове створення ремікс-творів на мелодію «Гопак»¹³. Традиційний «гопак», у численних електронних і хардбас-реміксах, заповнила стрічки мультимедійних додатків. Саундтрек набув популярності серед гумористичних та патріотичних відео. Енергійність, сповнена бойовим духом боротьби, миттєво поєдналася з динамікою коротких відеозаписів, які ідентифікували український культурний пласт.

У 2022-2025 рр. вітчизняне мистецтво в образі етнічної музики переживало потужну хвилю до тотальної популяризації. Це зумовлено, насамперед, війною та потребою суспільства в консолідації й відновленні самоідентифікації. Ключовим інструментом цього часу постали соціальні мережі, що забезпечили миттєву інформатизацію населення серед мистецького та культурного прошарків. Популярними стають твори не лише масового призначення, але й композиції автентичного характеру. Окремі інтерпретації, ремікси-семпли передають дух часу, стали звуковими символами українського супротиву та незламності. Соціальні мережі, технічні додатки, цифрові платформи – не лише інструменти медіаконтенту, а повноцінні середовища в інформатизації суспільства, що формує власне автентичне інтонування. Завдяки чинникам довшеної науково-технічної революції, сформувалася глобальна доступність комунікативних явищ для артиста та глядача, що посприяло створенню нових синкретичних жанрів на перетині традиційності й історико-генетичного явищ. Вітчизняні стилізовані форми етнічної культури (естрадні фольк-гурти) від 2022 р. сприймалася як дещо архаїчне, іноді – академічне явище, а втім стали частиною сучасної популярної музики. Фольклор із «музейного експонату», перетворився на живе джерело натхнення та індивідуальності.

Ключовою тенденцією останнього десятиліття XXI ст. є форми дистриб'юторської моделі – перехід від купівлі CD/DVD інформації до мультимедійних стрімінгових платформ, що забезпечували доступ будь-який аудіовізуальний контент, який вивантажений в мережевий сектор. Потрапляння української пісні в міжнародні плей-листи категорії «World music»/«Folk» автоматично забезпечили охоплення значної кількості слухачів без залучення лейбл-фірм та концертних організацій. Цифрові додатки («SoundCloud», «Bandcamp») змоделивали універсальну роботу відвантажування музики. Паралельно – менеджмент артиста може встановити цінову політику¹⁴ та отримання роялті від прослуховувань, що оминає традиційні посередницькі компанії під керівництвом продюсерського складу. Адаптація фольклору стала масовим культурним мейнстрімом, а паралельно – інструментом національної консолідації. Зміни стилю виконавців відбулися у бік особистісної впізнаваності під час виступу. Крім цього з'явилася значна кількість віральних реміксів, трендові записи в соціальних мережах. Діджеї та молоді артисти стали використали фольклор як маркер патріотичної ідентичності.

Водночас, період цифровізації культури та пришвидшення введення науково-технічних практик формує зміни в мистецькому середовищі, якому притаманні два основні постулати:

1) *автентичність музичного продукту*, що у процесі адаптації етнічного матеріалу до формату популярної музики зазнає значних змін – призводить до спрощення та втрати глибинних історично-регіональних особливостей;

2) *алгоритмічна упередженість*, адже вокально-інструментальні твори, які не відповідали характеристикам програми чи структурним стандартам, не могли потрапити до рекомендацій слухачів, а це створювало ризики «цифрової невидимості» авторського матеріалу.

Висновки. Проведений аналіз, викладений в статті, дозволяє зробити ґрунтовний підсумок тих проблем, які означені зміною функціональних властивостей звукозаписної індустрії 2010-2025 рр., зокрема, осучасненню технологій архівування та фіксації аудіоматеріалу. Виявлена система трансформувалася в

потужний інструмент ревіталізації, реінтерпретації і популяризації культурної спадщини України. Зсув технічних приладів та їх програмування зумовлено переходом від традиційних мережових каналів (радіо та телебачення) до домінування соціальних мереж і цифрових каналів, тобто було вдосконалено дистриб'юторське середовище щодо адаптації етнічної музики до вимог мас-медіа культури. Відповідно, фольклор в «естраді» зазнав характерних змін і стилізувався на основі синкретичних жанрів. Від 2014 р. фольклор, адаптований до естрадного середовища, постав каталізатором суспільного інтересу, перетворив автентичну на джерело історико-генетичного відродження нації у створенні звукових символів. Сучасні авторські композиції тяжіють до технічного аранжування, а стилізовані форми фольклору інтегрувалися в систему мейнстріму. Тенденції розвитку звукозапису докорінно змінили модель індустрії шоу-бізнесу (аудіотвори, виконавські прийоми, їх сприйняття публікою). Виробництво аудіовізуального контенту змістилося від використання фізичних носіїв інформації до цифровізації джерел в інтернет-просторі. Ці пертурбації відкрили прямий доступ міжнародної спільноти до української культури, втім не врахували «ризик комерційності» та «цифрової невидимості» через алгоритмічну упередженість програм. Сприйняття фольклору змінилося з «музейного експонату» до стратегії відродження національної ідентичності.

Примітки:

1. Castells M. Networks of Outrage and Hope: Social Movements in the Internet Age. Cambridge : Polity Press, 2012. 320 p.
2. Маклюен М. Розуміння медіа: зовнішні розширення людини. Київ : Основи, 2019. 480 с.
3. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ, 1990.
4. Безугла Р. Масова та популярна культура: до проблеми співвідношення понять. *Культура і сучасність* : альм. Київ, 2010. Вип. 2. С. 86–91.
5. Ужинський М. Сценофонія як культурно-мистецький феномен: дис. ... канд. миств. : 26.00.01 / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 225 с.
6. Пархоменко І. Функціонування музичної індустрії в сучасній Україні: від концерту до одиниці авторського права. *Українські культурологічні студії*. Вип. 1. Київ, 2023. С. 88 – 93.
7. «Країна Мрій», «Atlas Weekend» тощо.
8. <https://www.youtube.com/watch?v=pk3GrCA1a-s>
9. <https://www.youtube.com/watch?v=ntwDD5dAxyY>
10. Характерний стиль гурту – ф'южн (інтеграція окремих фольклорних елементів у сучасний мейнстрім жанр репу та хіп-хопу, що робить музичну спадщину широкодоступною для молодшої аудиторії слухачів).
11. Пісня пронизана глибоким емоційним змістом, легкою мелодією та текстом.
12. Див: <https://www.youtube.com/watch?v=F1fl60ypdLs>
13. Див: <https://www.youtube.com/watch?v=Y2oemCh6Pls>
14. Програме забезпечення – «Bandcamp».

Список використаної літератури

1. Безугла Р. Особливості масової музичної культури: до постановки проблеми. *Культура і сучасність*. 2012. № 1. С. 87 – 91.
2. Бондаренко А. *Сучасне музичне мистецтво і комп'ютерні програми* : навч. посіб. Київ : Ліра-К, 2022. 284 с.
3. Дзяченко В. Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія, практика : дис. ... канд. миств. : 26.00.01. Київ, 2018. 361 с.
4. Іванова О. «Доброго вечора, ми з України» як музичний мем та символ українського спротиву. *Культура і сучасність*. 2022. № 2. С. 45-51.
5. Колосок В. Взаємодія музики і художнього слова у формуванні мистецького аудіопростору України першої чверті ХХІ століття : дис. ... д-ра філософії : спец. 025. Київ, 2023. 215 с.
6. Кузик В. «Ой, у лузі червона калина» – пісенний символ незламності українського народу. *Слово і Час*. 2022. № 6. С. 3-12.
7. Кузик В. Пісня «Stefania» гурту «Kalush Orchestra» як національний бренд: семіотичний аналіз. *Студії мистецтвознавчі*. 2022. № 2 (78). С. 15-23.
8. Кузик В. Семіотика у вітчизняному науковому дискурсі. *Наук. зап.* Київ, 2020. Вип. 15. С. 45-59.
9. Ляшенко І. Музична індустрія України в умовах цифрової трансформації. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2019. Вип. 42. С. 112-118.
10. Мар'їна О. Бібліотеки України в цифровому медіапросторі: теоретико-методологічні засади розвитку : дис. ... д-ра наук із соц. комунікацій : 27.00.03. Харків, 2018. 485 с.
11. Пересунько Т. Культурна дипломатія Симона Петлюри: «Щедрик» проти «руського мира». Місія капели Олександра Кошиця (1919 – 1924) : монографія. Київ : Ін-т історії України НАН України, 2020. 288 с.
12. Степанець Ю. Авторське право в сучасній музичній індустрії: соціокультурний аспект : автореф. дис. ... канд. культурології : 26.00.01. Київ, 2011. 20 с.
13. Супрун В. Українська пісня періоду війни як соціокомунікаційний феномен. *Вчені зап. Таврійськ. нац. ун-ту ім. В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2024. Т. 35 (74). № 4, ч. 2. С. 166-172.
14. Frith S. Performing Rites: On the Value of Popular Music. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1996. 345 p.
15. Taylor T. Bad Music: The Music We Love to Hate. New York : Routledge, 2004. 379 p.

Reference

1. Bezuhla R. Osoblyvosti masovoi muzychnoi kultury: do postanovky problemy. *Kultura i suchasnist*. 2012. № 1. S. 87–91.
2. Bondarenko A. Suchasne muzyczne mystetstvo i kompiuterni prohramy : navch. posib. Kyiv : Lira-K, 2022. 284 p.
3. Diachenko V. Tvorchia diialnist ukrainskykh zvukorezhyseriv druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia: teoriia, istoriia, praktyka : dys. ... kand. mystetstvoznnav. : 26.00.01. Kyiv, 2018. 361 p.
4. Ivanova O. «Dobroho vechora, my z Ukrainy» yak muzychnyi mem ta symvol ukrainskoho sprotyvu. *Kultura i suchasnist*. 2022. № 2. S. 45–51.
5. Kolosok V. Vzaiemodiia muzyky i khudozhnogo slova u formuvanni mystetskoho audioprostoru Ukrainy pershoi chverti XXI stolittia : dys. ... d-ra filosofii : 025. Kyiv, 2023. 215 p.
6. Kuzyk V. «Oi, u luzi chervona kalyna» – pisennyi symvol nezlamnosti ukrainskoho narodu. *Slovo i Chas*. 2022. № 6. S. 3–12.
7. Kuzyk V. Pisnia «Stefania» hurtu «Kalush Orchestra» yak natsionalnyi brend: semiotychnyi analiz. *Studii mystetstvoznnavchi*. 2022. № 2 (78). S. 15–23.
8. Kuzyk V. Semiotyka u vitchyznianomu naukovomu dyskursi. *Naukovi zapysky*. Kyiv, 2020. Vyp. 15. S. 45–59.
9. Diachenko I. Muzychna industriia Ukrainy v umovakh tsyfrovoi transformatsii. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury*. 2019. Vyp. 42. S. 112–118.
10. Marina O. Biblioteki Ukrainy v tsyrovomu mediaprostoru: teoretyko-metodolohichni zasady rozvytku : dys. ... d-ra nauk iz sots. komunikatsii : 27.00.03. Kharkiv, 2018. 485 p.
11. Peresunko T. Kulturna diplomatiia Symona Petliury: «Shchedryk» proty «russkoho myra». Misia kapely Oleksandra Koshytsia (1919–1924) : monohrafiia. Kyiv : In-t istorii Ukrainy NAN Ukrainy, 2020. 288 p.
12. Stepanets Yu. Avtorske pravo v suchasni muzychnii industrii: sotsiokulturnyi aspekt : avtoref. dys. ... kand. kulturolohi : 26.00.01. Kyiv, 2011. 20 p.
13. Suprun V. Ukrainska pisnia periodu viiny yak sotsiokomunikatsiinyi fenomen. *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Seria: Filolohiia. Zhurnalistyka*. 2024. T. 35 (74). № 4. ch. 2. S. 166–172.
14. Frith S. Performing Rites: On the Value of Popular Music. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1996. 345 p.
15. Taylor T. Bad Music: The Music We Love to Hate. New York : Routledge, 2004. 379 p.

UDC : 316.77:784.4(477)

SOCIAL NETWORKS AND DIGITAL PLATFORMS AS AN INSTRUMENT FOR THE
ADAPTATION AND RECEPTION OF UKRAINIAN FOLK MUSIC 2010–2024

Denys KOCHERZHUK – PhD Candidate, Department of Musicology and Ethnomusicology M. T. Rylsky
Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv;
Deputy Director for Academic and Research Affairs, Educational and Scientific Institute of Culture
and Creative Industries Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv

The 21st-century digital music culture has been fundamentally transformed by the progressive introduction of sound recording technologies and the dominance of social networks, which have replaced traditional media as the primary channels for music dissemination. This study focuses not on folklore in its primary form, but on the processes of its adaptation, revitalization, and stylization within the contemporary multimedia environment. While the role of digital platforms is widely acknowledged, there is a significant research gap concerning a comprehensive analysis of the specific mechanisms through which these platforms facilitate the adaptation of Ukrainian ethno-heritage into popular art. There is a pressing need to investigate the complex interplay between culture, art, and technology, as this dynamic remains an under-researched area in Ukrainian cultural studies.

Methodology. The research is based on a comprehensive analysis of social networks and digital platforms (Instagram, TikTok, Facebook, YouTube) as tools for the popularization of Ukrainian ethnic music from 2010 to 2024. The methodology includes a systemic analysis to identify the key mechanisms of sound recording and distribution that influence the creation and archiving of contemporary audio culture. It also employs monitoring of folklore material within the digital sphere to study the sociocultural consequences of its adaptation and the impact of the scientific and technical revolution on its perception.

Novelty. For the first time in Ukrainian art studies, this paper provides a holistic analysis of social networks as a key instrument in the revitalization and reinterpretation of national cultural heritage. The scientific novelty lies in examining the direct influence of sound recording technologies, streaming service algorithms, and distribution models on the formation of new syncretic genres based on folklore. The study also highlights the shift in communication between the artist and the audience, which has evolved into a direct communicative discourse facilitated by audiovisual technologies.

The practical significance. The findings of this research can be used to develop effective strategies for the preservation, archiving, and popularization of Ukraine's intangible cultural heritage in the digital age. The results are valuable for artists, producers, and cultural institutions in navigating the challenges of commercialization while avoiding the loss of authenticity and the risk of «digital oblivion». Furthermore, this analysis can inform the development of modern archival practices for the nation's video and audio Phonotheque.

Key words: sound recording, phonographic culture, adapted folklore, social networks, distribution, digital platforms, audio technologies, interpretation.

Стаття надійшла до редакції 3.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.05.2025
Прийнято до друку 15.09.2025

РЕКЛАМА ЯК ЦИФРОВИЙ МІФ : КОНСТРУЮВАННЯ РЕАЛЬНОСТІ ОНЛАЙН

Віктор ЛУГОВИЙ – здобувач освітньо-наукового ступеня, Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України, Київ
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.971>
irynadats@gmail.com

Здійснено філософсько-культурологічний аналіз феномену реклами як одного з ключових механізмів цифрової міфотворчості. Спираючись на концепції Р. Барта та Ж. Бодріяра, автор розглядає рекламу як систему знаків, що «натуралізує» культурні конструкти, перетворюючи товари на носії ідеологічних смислів і символів статусу, ідентичності та стилю життя. Показано, що в умовах цифрової культури та соціальних мереж (Instagram, TikTok тощо) рекламні образи занурюють споживача в гіперреальність, де симулякри щастя, успіху й краси сприймаються як норма. Особливу увагу приділено ролі інфлюенсерів та алгоритмів персоналізації, які створюють «індивідуалізовані міфології» для користувача. На прикладах брендів Apple і Nike проаналізовано механізми формування брендових міфів, а феномен Instagram-естетики розглянуто як децентралізовану колективну міфологію «ідеального життя». Зроблено висновок про амбівалентний характер впливу рекламних міфів: вони одночасно мотивують і надихають, але й уніфікують уявлення про успіх і щастя, підсилюють споживачські орієнтири та розмивають межу між реальністю й симульованими конструктами. Наголошено на необхідності критичного прочитання рекламних повідомлень і розвитку медіаграмотності як інструменту деміфологізації цифрової реальності.

Ключові слова: реклама, цифровий міф, гіперреальність, симулякри, соціальні мережі, брендова міфологія, міфологія споживання, Instagram-естетика.

Постановка проблеми. Сучасна цифрова культура сформувала феномен «цифрового міфу» – сукупність медійно сконструйованих образів, сюжетів і символів, які набувають статусу колективних уявлень і задають нормативні моделі сприйняття реальності. У цьому контексті реклама перестає бути лише засобом інформування про товар, трансформуючись на один із ключових механізмів міфотворення, який вибудовує симульовані світи цінностей та ідеалів. Ідеї Ж. Бодріяра про панування знаків і симулякрів, а також семіотичний аналіз реклами в Р. Барта дозволяють побачити, як рекламні повідомлення своєрідно «натуралізують» культурні конструкції, подаючи їх як очевидні та квазіорганічні для масової свідомості. Реклама виконує світоглядну та ідеологічну функцію – вона структурує уявну картину світу й формує межі бажаного, підміняючи багатозначність реальності симульованими конструктами.

Мета розвідки зумовлена стрімким посиленням ролі реклами у формуванні уявної реальності в межах цифрової культури. Сучасна реклама не обмежується функцією інформування – вона дедалі активніше моделює символічний простір, у якому народжуються нові колективні уявлення про успіх, красу, стиль життя та ідентичність. Окреслення цих характеристик складає мету пропонованої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Базове розуміння реклами як міфотворчості спирається на ідеї Р. Барта (повсякденні об'єкти й реклама набувають іншого, ідеологічного значення, де реклама неначе «натуралізує» культурні смисли як очевидні) [2; 4] та Ж. Бодріяра (постмодерне споживання як система знаків, де товари обирають не з утилітарних міркувань, а як символи статусу та ідентичності) [5; 6]. У цифрову епоху ці процеси дедалі більше посилюються: реклама проникає в соціальні мережі та інтерактивні медіа, формуючи гіперреальність, у якій межа між рекламним образом і дійсністю розмивається (у дусі бодріярівської концепції симулякрів). Цифрову рекламу і соціальні мережі у своїх розвідках висвітлюють Армандо Віейра [12], Хуан Карлос Гал [9], Г'єн Ту Буй [7], Шилпа Пенді [11]. Міфотворчість брендів досліджували Юкан Лі [10], Сутрісна Агустіа, Сутжиаті Берата, Ваян Пастика, Неман Удаяна, Арминя Субрата [2]. Пенді [11] та Буй [7] також показують, що впровадження штучного інтелекту підвищує ефективність реклами за рахунок точного таргетингу, автоматизації та гіперперсоналізації контенту.

Виклад основного матеріалу. Р. Барт розглядав сучасний міф як знакову систему, в якій культурні смисли подаються як природні; реклама в цьому контексті наділяє речі конотативними значеннями, що апелюють до стереотипів і колективних уявлень [3]. Показовим є його аналіз рекламних образів, де звичайний продукт постає носієм ідеалізованих цінностей, що створює ілюзію автентичності [4]. Ж. Бодріяр, розвиваючи цю лінію, описує споживання як систему знаків і вводить поняття гіперреальності – стану, у якому медіаобрази підміняють собою дійсність [5]. У цифровому середовищі цей механізм посилюється: рекламні симулякри щастя, успіху чи краси тиражуються настільки інтенсивно, що сприймаються як норма. Тож реклама виконує функцію міфотворця, формуючи сприйняття реальності через образи, що видаються природними, хоча є сконструйованими. А. Согорін наголошує, що мета реклами «не стільки сприяти продажу того чи іншого конкретного товару, скільки впроваджувати у свідомість людей цілісний образ суспільства, «обдаровувати» своїх членів матеріальними благами» [1; 41].

За філософсько-культурологічне підґрунтя цифрового міфу править уявлення про сучасну культуру як систему знаків та образів. У цьому середовищі реклама використовує міфологічні механізми, щоб формувати уявлення про реальність і закріплювати певні моделі поведінки. Розглянемо як саме ці механізми проявляються у цифрову добу. У ХХІ столітті реклама вийшла за межі традиційних носіїв і стала повсюдним елементом цифрового простору. У цьому середовищі (від соціальних мереж до мобільних застосунків) вона інтегрується у щоденну комунікацію, набуваючи форм, що маскуються під звичайний контент: огляди, дописи чи відео. Така нативна реклама створює ілюзію спонтанності та підсилює довіру до повідомлення.

Цифровий формат також дозволив брендам формувати багатопланові наративи: рекламні кампанії розгортаються як послідовні історії, що поширюються через відео, соцмережі чи інтерактивні платформи. Межа між рекламою та розвагою розмивається, і користувач нерідко взаємодіє з комерційним контентом, не усвідомлюючи його рекламної природи. Саме ця вбудованість у повсякденне медіаспоживання робить цифрову рекламу ефективним інструментом формування нових міфологем.

Важливу роль у цьому відіграють блогери та інфлюенсери, чий контент сприймається як автентичний і надійний. Коли інфлюенсер демонструє аспекти «ідеального» життя, ненав'язливо вплітаючи у них товари чи послуги, рекламний меседж подається від першої особи й набуває емоційної достовірності. Така персоналізована нативність робить цифрові рекламні міфи ще більш переконливими та психологічно впливовими.

Використовуючи архетипи та символічні образи, про які писав К. Юнг, реклама минає раціональні фільтри і діє безпосередньо на емоції та глибинні уявлення людини. У цифрову добу ці механізми лише посилюються: рекламовані продукти інтегруються в символічні схеми як носії певних цінностей чи мрій, формуючи сприйняття бажаного стилю життя. Так реклама конструює впорядковану, емоційно привабливу модель світу, в якій продукти постають як маркери смислу. Тож виникає закономірне питання стосовно того як цьому сприяють соціальні платформи та які міфологеми формуються навколо популярних брендів онлайн.

Соціальні мережі сьогодні – це простір існування цифрових міфів. Платформи на кшталт Instagram, Facebook, TikTok перетворили наше соціальне життя на низку медіасцен, де кожен користувач може бути водночас глядачем і актором. У цьому середовищі реклама органічно вплітається в контент, а часто сама маскується під життєві історії. Соцмережі стали утворювачами гіперреальності, про яку писав Ж. Бодріяр [12].

Тут наше життя демонструється у ретельно відібраних і відредагованих фрагментах, що відповідають ідеальному образу, – з фільтрами, постановочними кадрами та продуманими описами. Звичайні користувачі, наслідуючи рекламну естетику, теж починають курирувати власний образ, конструюючи бажану версію себе. Instagram-фільтри, відшліфовані підписи та віртуальні персони сприяють створенню гіперреальних ідентичностей – проєкцій, які часто мають мало спільного з реальним життям, але сприймаються як справжні. Виникає ефект «Instagram-реальності»: стрічка сповнена бездоганних облич, щасливих пар, розкішних відпусток і успішних проєктів, що формує у масовій уяві міф про безхмарне життя. Люди починають орієнтуватися на ці візії, порівнювати з ними свою реальність – часто не на користь останньої, що призводить до психологічного напруження, але водночас підживлює бажання споживати більше (щоб відповідати ідеалу).

Особливу роль у формуванні цифрових міфів відіграють інфлюенсери – лідери думок, чий контент сприймається як автентичний. Їхні рекомендації інтегруються у щоденні історії та створюють ілюзію особистого досвіду, завдяки чому рекламний меседж набуває більшої переконливості. У таких випадках бренд фактично прив'язується до образу інфлюенсера: його стиль життя, поведінкові сценарії та цінності стають частиною брендової міфології. Це перетворює блогера на героя рекламного наративу, а покупку продукту – на спосіб долучитися до його символічного світу.

Інфлюенсерський контент значною мірою відтворює візуальну та емоційну естетику реклами, тому соцмережі функціонують як простір, де офіційна реклама, нативний контент і самопрезентація користувачів зливаються в єдину стрічку. Алгоритми підсилюють цей ефект, підлаштовуючи рекомендації під індивідуальні уподобання та формуючи персоналізоване інформаційне середовище. У результаті кожен користувач отримує власну «сучасну міфологію», у межах якої реклама виглядає природною частиною особистої цифрової реальності.

Отже, соціальні медіа у поєднанні з алгоритмами створили середовище постійного міфотворення. Тут реклама вже не завжди має вигляд офіційного оголошення – вона розлита у самій тканині спілкування, мімікрує під контент друзів чи улюблених знаменитостей. Це розмиває межу між справжнім досвідом і рекламною вигадкою. Парадоксально, але ми часто добровільно беремо участь у творенні цих міфів – ретушуючи свої фото, підхоплюючи трендові флешмоби від брендів, роблячи репости надихальних рекламних роликів. У підсумку онлайн-реальність постає як сконструйована мозаїка, де реклама, соціальні ролі та розваги нерозривно переплетені.

Щоб конкретніше уявити як реклама конструє цифрові міфи, розглянемо декілька показових прикладів брендових міфологем. Деякі компанії й продукти зуміли створити навколо себе такий потужний міф, що їхній брендовий образ сприймається майже як легенда сучасності. До них належать, зокрема, Apple і Nike – бренди, що стали символами певного способу життя, – а також феномен так званої Instagram-естетики, тобто стандартизовано-ідеального стилю життя в соцмережах.

Корпорація Apple – більше ніж лише виробник електроніки. За кілька десятиліть вона перетворилася на культурний символ, навколо якого вибудовано цілу міфологію. В основі цього міфу – ідеї творчості, інноваційності, непересічності і навіть бунтарства проти буденності. Від самого початку Apple позиціонувала себе як альтернатива «сірій масі» техніки: знаменита реклама «1984», випущена в 1984 році, показувала як герой (символізуючий Apple) розбиває екран, що гіпнотизує натовп, – прозорий натяк на бунт проти авторитарного «великого брата» (читалося як натяк на IBM) і заклик «думати по-новому». Цей ролик заклав основу міфу Apple як революціонера, що кидає виклик статус-кво. Наступні кампанії, зокрема слоган Think Different (Думай інакше), закріпили образ Apple як бренду для креативних і незалежних особистостей, які мислять нестандартно.

Apple завжди більше наголошував на стилі життя і цінностях, ніж на технічних характеристиках продукції. У рекламі бренду рідко побачиш детальний опис процесора чи обсяг оперативної пам'яті – натомість демонструється емоція, що виникає при користуванні продуктом, і привабливий образ користувача Apple як людини творчої, сучасної, стильної. Apple воліє підкреслити унікальний, бажаний стиль життя, а не показувати сухі характеристики пристроїв [10]. Такий підхід виявився надзвичайно успішним у плані міфотворення. Компанія фактично сказала споживачам: купуючи Apple, ти приєднуєшся до клубу особливих людей. Цей клуб має свої ідеали – інноваційність, сміливість, елегантність – і своїх героїв (Стів Джобс став культовою фігурою, мало не пророком технологічної ери).

Дослідники зазначають, що Apple історично пройшла кілька стадій розвитку брендової концепції – від «бунтарства» 1980-х до «новаторства» 1990-х і нарешті до нинішнього образу «cool»-бренду, тобто класного і престижного у глобальному масштабі [10]. Ці зміни відбивали культурні тренди часу і щоразу заново міфологізували бренд під актуальні архетипи. Сьогодні Apple – це радше не про бунт (який вже не на часі), а про статусність і універсальну привабливість. Назва та логотип Apple тепер сприймаються в різних культурах як знак мудрості, технологічної досконалості та стилю життя. Їхнє «надкушене яблуко» – лаконічний символ, впізнаваний у всьому світі, який отримав майже міфічну ауру. Деякі шанувальники бренду носять його мерч так, ніби це релігійний знак. Це прояв того, що дослідники називають «брендовим культом», або брендовим поклонінням.

Apple цілеспрямовано підживлює цей культ. Наприклад, кожна презентація нового продукту перетворена на шоу з власною міфологією: за місяці до виходу новинок по Інтернету ширяться чутки (міфи) про їх неймовірні можливості, мільйони фанатів стежать за трансляціями презентацій, аплодують ключовим словам, стоять у чергах за новим iPhone як прочани. У маркетингу Apple діє правило: створювати символічне значення продукту важливіше, ніж продавати його функції. Компанія давно зрозуміла важливість надання продуктам символічного значення. В їхніх слоганах для iPhone різних поколінь бачимо не технічні описи, а ціннісні посили: «For the colorful» («Для яскравих особистостей»), «Every side is bright» («Кожна грань сяє»), «Everything just clicks» («Все ідеально працює») тощо. Ці фрази не про телефон – вони про користувача, якому телефон обіцяє дати відчуття яскравості, досконалості, блискучості життя. Такі гасла створюють образ бренду, що прагне досконалості, і дають споживачам надію долучитися до цієї досконалості. Користуючись продуктами Apple, люди ніби реалізують своє прагнення до ідеалу. У свідомості споживачів володіння iPhone або MacBook асоціюється з модним та витонченим стилем життя. Багато хто підсвідомо прирівнює купівлю техніки Apple до підтвердження свого статусу успішної, прогресивної особистості. Це викликає у них сильне емоційне тяжіння до бренду та його культури. За висновками аналітиків, споживачі мимоволі починають обожнювати бренд і його культуру, інтегруючи символи бренду в своє почуття «я». Ця культура пов'язана, зокрема, з уявленнями про елітарність, інноваційність, передовий дух – по суті, Apple продає не стільки гаджети, скільки квиток до кола еліти технологічної ери. У результаті формується явище, яке можна назвати «міф Apple»: віра в те, що цей бренд – особливий, майже магічний, а належати до його спільноти – престижно і значущо.

У соцмережах існують фан-спільноти Apple, де обговорюють новинки як значущі події, захоплюються дизайном, обмінюються «легендами» про унікальність старих моделей. Це нагадує релігійний культ із власними ритуалами (очікування свята нової презентації) та догматами («Apple краще в усьому»). Не випадково маркетологи іноді називають відданих фанатів Apple «євангелістами бренду». Лояльність споживачів, вихована через такі цінності, надзвичайно висока – люди продовжують купувати продукти Apple, навіть якщо конкуренти пропонують дешевші чи технічно потужніші альтернативи, бо на емоційному рівні вони вірять у міф про Apple. Як підсумок, Apple є прикладом того як у цифровому

суспільстві бренд сформував навколо себе міфологічну реальність, де логотип яблука – це символ творчості й винятковості, а споживання цих продуктів розглядається як участь у спільних культурних цінностях.

Іншим прикладом брендового міфу є Nike – всесвітньо відома марка спортивного одягу та взуття. Назва бренду сама пов'язана з міфологією: Ніка – грецька богиня перемоги. Відповідно, міфологія Nike зосереджена навколо ідеї перемоги, досягнення мети, подолання себе. Центральним символом є слоган «Just Do It» («Просто зроби це») – заклик, що набув легендарного звучання. Цей слоган, вперше запущений у 1988 році, сьогодні вважається чи не найвпливовішим рекламним гаслом в історії. За понад 30 років «Just Do It» виросло з рекламної фрази до філософії життя, яка відгукується у серцях дуже широкої аудиторії [8]. Він не прив'язаний до конкретного виду спорту чи товару – він універсально промовляє: «Просто зроби це – дій, не сумнівайся, перемагай!» Цей меседж виходить далеко за межі атлетики, уособлюючи дух особистого досягнення і тріумфу над обставинами.

Марка Nike за допомогою цього гасла піднялася від бренду спортивного спорядження до рівня культурного символу мотивації та активного життя. Рекламні кампанії Nike завжди показують історії успіху або боротьби: легендарні спортсмени (Майкл Джордан, Серена Вільямс та інші) діляться, як вони «просто зробили це», подолавши сумніви чи слабкість. Але крім зірок, Nike активно демонструє і звичайних людей, які долають власні виклики – пробігають перший марафон, повертаються до спорту після травми, тренуються попри вік чи хворобу. Це важливо: бренд формує міф про те, що кожен може стати героєм своєї історії, якщо проявить силу волі. Так відбувається демократизація міфу героя: Nike стверджує, що перемога – не лише для олімпійців, вона доступна тобі особисто у твоєму житті, варто лише діяти.

Реклама Nike майстерно апелює до емоцій. Відеоролики часто зняті у надихаючому стилі: драматична музика, кадри напружених тренувань, сльози та радість перемоги. Вони викликають у глядача мурашки, бажання побігти і теж щось зробити. Це значно більше, ніж реклама взуття. У культурному плані Nike створила міф про невичерпний потенціал людини. Цей міф резонує не тільки в спорті, а й у повсякденному житті, роботі, творчості – фраза «Just Do It» увійшла в різні мови як крилатий вислів, який вживають, щоб підбадьорити себе або інших зробити рішучий крок.

Завдяки такій універсальності, бренд Nike розширився в масовій свідомості від спортивної сфери до лайфстайлу. Nike вже асоціюється не лише зі спортом, але й з активним, цілеспрямованим підходом до життя загалом. Молодь носить одяг Nike як частину повсякденного образу, навіть якщо не займається спортом, бо цей бренд символізує крутість, динамічність, силу духу. У музиці, моді, кінематографі часто можна побачити відсилки до Nike чи його естетики – бренд став елементом попкультури. Отже, Nike побудувала довкола себе культуру натхнення та успіху, куди втягнуті різні аудиторії. Варто згадати, що Nike не уникає й складних тем, вплітаючи їх у свій міф. Були кампанії, присвячені проблемам дискримінації, гендерної рівності, підтримки людей з інвалідністю (наприклад, ролик під гаслом «Just Do It» показує, що неможливе – можливе). Це додає міфу Nike ще одного виміру – морального лідерства, позиції захисника справедливості. Хоч іноді такі кроки й викликають суперечки, загалом вони зміцнюють легенду бренду як соціально свідомого героя.

Результат усього цього – сильна емоційна спільнота навколо Nike. Мільйони фанатів бренду – від професійних атлетів до школярів – відчують зв'язок через спільний девіз і цінності. Слоган «Just Do It» на футболці чи постері – це знак впізнавання, пароль цієї спільноти. Люди, надихнувшись кампаніями Nike, діляться власними історіями подолання (інколи бренду навіть не треба нічого робити – користувачі самі створюють контент у соцмережах під хештегом #justdoit). Тобто міф живе й генерується далі самими споживачами, що є найвищим проявом успіху рекламної кампанії.

Отже, міф Nike – це сучасний переказ архетипної історії героя-переможця, адаптований для масового глобального суспільства. Бренд дав людям простий і потужний символ віри у себе, і цю віру вони пов'язали з логотипом *swosh* (знаменита «галочка» Nike). Реклама стала каталізатором створення цієї колективної віри: емоційно заряджені образи плюс легко впізнаваний девіз заклали основу, а далі самі люди понесли цей міф у світ, зробивши Nike культурним явищем. Nike піднесла себе від спортивного бренду до ролі натхненника поколінь, її маркетинг фактично формує частину сучасної «моралі переможця» і сильно впливає на уявлення про успіх у суспільстві.

Окремо варто розглянути не один конкретний бренд, а феномен Instagram-естетики, який сам по собі став своєрідним міфом про стиль життя. Йдеться про типовий візуальний і поведінковий стиль, який культивується в мережі Instagram та інших подібних платформах: завжди яскраве, привабливе, начебто бездоганне життя. У цій естетиці кожен день – це свято, кожна картинка – мов із глянцевого журналу, люди постають красивими і успішними, інтер'єри – затишними, страви – апетитними, подорожі – екзотичними. Звісно, це кураторська версія реальності: користувачі показують лише виграшні моменти, використовуючи фільтри, позуючи десятки разів для одного вдалого кадру, приховуючи рутини і проблеми. Проте масове розповсюдження таких зображень сформувало в

колективній свідомості міф про «ідеальну реальність», де немає місця нудзі, некрасивості чи невдачам.

Цей міф підтримується і комерційно – бренди активно експлуатують Instagram-естетику, продаючи товари як атрибут прекрасного життя. Наприклад, є поняття «Instagramable» – тобто такий, що гарно виглядає на фото в Instagram. Ресторани оформлюють інтер'єри і подачу страв так, щоб відвідувачі фотографували і поширювали, фактично рекламуючи заклад. Виробники одягу, косметики, товарів для дому створюють продукти, які вписуються в цю естетику: пастельні кольори, мінімалістичний дизайн, «фотогенічність». Таким чином, ідеалізований стиль життя, який ми бачимо онлайн, напряду стимулює споживання. Люди хочуть жити «як на картинці» і купують ті ж сукні, гаджети, роблять ремонт у модному скандинавському стилі, їздять на популярні курорти – щоб відповідати тренду.

Алгоритми соцмереж підігривають цей міф, показуючи нам більше контенту, схожого на той, з яким ми взаємодіємо. Якщо користувач часто дивиться на фото фітнес-моделей чи багатих мандрівників, Instagram пропонуватиме ще більше таких образів. Поступово може скластися відчуття, ніби «всі навколо живуть краще за мене». Це, звісно, ілюзія, породжена селективністю стрічки, але вона має реальний психологічний вплив. Люди відчувають невдоволення, неусвідомлено намагаються теж «відполірувати» своє життя під стандарт (і часто роблять це через покупки: новий одяг, косметика, автівка тощо). Виникає замкнутий цикл: реклама і продакт-плейсмент створюють контент про ідеальне життя, аудиторія його поглинає, відчувається змушеною вдосконалювати свою реальність, купує для цього продукти, постить власні «відретушовані» моменти життя – і у такий спосіб підживлює міф для інших. Так Instagram-естетика стала самовідтворюваним міфом сучасності.

Із точки зору Бодріярівського аналізу, Instagram-реальність – це чиста гіперреальність: копії без оригіналу. Фото щасливої пари з філіжанками кави на тлі світанку – це симулякр «ідеальних стосунків», який може мати мало спільного з реальністю конкретних людей, але слугує моделлю для інших. Соцмережі створюють ілюзорний еталон реальності, який перевершує справжній досвід і починає здаватися більш реальним, бажаним, «нормальним». У цьому еталоні всі завжди молоді, красиві, компанійські і щасливі. Це, по суті, міф про Золоту добу, перенесений на особисте життя: наче вже зараз можна жити «як в раю», варто лише правильно себе подати (і мати для цього всі потрібні товари). Реклама, присутня на кожному кроці у цій естетиці, одночасно підтверджує і експлуатує міф. Наприклад, відомий міський міф «Instagram vs Reality» – жартівливі порівняння постановочних фото і реального закулісся, де замість ідеального кадру панує безлад і втома – виник як реакція на усвідомлення, наскільки *неправдивими* можуть бути соцмережеві образи. Та все ж, навіть розуміючи це, багато хто не перестає прагнути того ідеалу, який бачив у стрічці Instagram.

Instagram-естетику можна також розглядати як масову глобальну міфологію. Раніше різні культури мали свої окремі міфи про щастя чи красу; тепер же через інтернет формується універсальний, транскультурний образ «хорошого життя»: затишний мінімалістичний будинок, здорова їжа, подорожі на природу, спортивне тіло, усміхнені друзі. Цей образ, з одного боку, відображає позитивні прагнення (здоров'я, добробут, соціалізація), але з іншого – уніфікує уявлення і може нав'язувати один стандарт для всіх. Реклама активно його підтримує, бо він тісно пов'язаний зі споживанням: щоб відповідати, треба купувати потрібні речі і послуги. Таким чином, ми є свідками того, як цифрова міфотворчість зникається з глобальною економікою. Instagram-міф про ідеальне життя – це водночас і культурна фантазія, і рушій торгівлі (фешн, фітнес, туризм, косметика, дизайн – всі ці індустрії на цьому значною мірою тримаються).

Instagram-естетика – приклад того, як без конкретного міфічного героя чи легендарного бренду може виникнути ціла міфологія, розподілена між мільйонами учасників. Кожен Instagram-користувач, свідомо чи несвідомо, стає її співавтором, відтворюючи і підсилюючи ключові мотиви: краса, успіх, щастя як норма. Реклама виступає тут і режисером (задає канон краси й стилю), і статистом (іноді просто присутня «на фоні» у вигляді товару в руках блогера), але в результаті вся платформа функціонує як колективний міф про життя як свято. Це яскраво ілюструє тезу: в цифровому суспільстві міфотворення стає децентралізованим, розподіленим по соцмережових ланцюжках, але від того не менш ефективним у впливі на свідомість.

Реклама як цифровий міф має глибокі наслідки для суспільної та індивідуальної свідомості. *По-перше*, вона формує колективну уяву – спільний набір образів, через які люди розуміють світ. Сьогодні завдяки глобальним рекламним кампаніям і медіа мільярди людей поділяють схожі уявлення про те, як виглядає успіх (наприклад, дорогий автомобіль, власний дім, брендовий одяг), що таке краса (стандарти зовнішності, продиктовані індустрією моди та косметики) або ідеальний відпочинок. Ці уявлення значною мірою уніфіковані міфами, які транслює реклама. Колективні уявлення про «американську мрію», про романтичне кохання, про сімейне щастя в затишному інтер'єрі – все це підкріплюється незліченними рекламними сюжетами. В результаті навіть різні культури поступово приймають деякі спільні образи: весілля має виглядати ось так (бо всюди реклама весільних товарів малює однакову картинку), дні народження дітей – так, старість – також за певним

шаблоном (активні пенсіонери в туристичних турах, як у рекламних буклетах). Реклама задає стереотипи і архетипи сучасності, виконуючи роль, яку колись виконували міфи і фольклор.

По-друге, рекламні міфи впливають на ідентичність людини. Ми вже розглядали як через бренди люди висловлюють себе. Приналежність до того чи іншого бренду (Apple vs Android, Nike vs інші марки, люксові сумки vs масмаркет) стає маркером «хто я є». Споживацька поведінка перетворюється на спосіб побудови власного образу, і цим процесом керують міфи, створені маркетингом. Молодь може ототожнювати себе з образом героя з реклами (наприклад, дехто хоче бути «як Майкл Джордан» не лише в спорті, а й в стилі – купує кросівки Air Jordan, носить кепки, слухає музику з реклами Nike). Також реклама формує гендерні ідентичності (образ «справжнього чоловіка» чи «ідеальної жінки» багато в чому сконструйований рекламно-медійними наративами), вікові моделі (те, як «має себе поводити» сучасний підліток, молода мама чи успішний 40-річний чоловік – теж береться з міфів, що їх ми бачимо в медіа). Звісно, реальне життя *складніше, різноманітніше, багатше*, але люди часто співвідносять себе з медійними шаблонами, навіть якщо критично до них ставляться. Наприклад, хтось може свідомо протестувати проти стандартів краси, але все одно підсвідомо відчувати тиск цих стандартів, бо вони всюдишні.

По-третє, споживацька поведінка значною мірою керується рекламними міфами. Міф наділяє продукт ауру бажаності, що спонукає до купівлі. Люди купують не об'єкт, а значення, яким його наділено. Так, прихильники екологічних товарів купують певні бренди частково через міф «збереження природи» і відчуття власної моральної правильності, яку ці бренди обіцяють. Шанувальники розкоші витрачають великі гроші на брендові речі не лише заради якості, а й заради міфу «вищого статусу» та ексклюзивності, що з ними пов'язаний. Рекламні «міфи» виявляються дуже ефективними, адже запускають у споживача глибинні бажання та емоції. Це може виглядати як ірраціональність споживання: реципієнт може чудово розуміти, що, скажімо, за половину ціни люксового годинника вона може купити такий самий функціональний годинник, проте міфологічна привабливість бренду штовхає його до дорожчої покупки. З точки зору Ж. Бодріяра, споживач у такому разі – не обдурена жертва, а активний носій міфу: він вірить, що разом із брендовою річчю отримує якусь «міфічну причетність» – до кола багатих, до історії бренду, до образу успіху [1].

По-четверте, реклама впливає на уявлення про саму реальність. У суспільстві, де панує реклама, межа між реальністю та вигадкою стає нечіткою. Багато аспектів життя набувають рекламного забарвлення. Наприклад, міста міняють свій вигляд під впливом брендів (торгові центри як «храми споживання», інсталяції, фотозони – все це елементи реклами, що стали частиною реального ландшафту). Події – від спортивних змагань до свят – теж комерціалізуються і оформлюються за міфологією спонсорів. Виходить, що реклама не просто відображає культуру – вона її конструює. Сучасні свята, наприклад, мають сильний рекламний відтінок: образ Різдва як намальованої Coca-Cola казки, День святого Валентина як день комерційних подарунків (квіти, прикраси – за канонам, створеним рекламою) тощо. Це змінює і очікування людей від реальності. Якщо свято не схоже на рекламну картинку, людина може почувати розчарування, ніби «щось не так». Також реклама задає темп життя: постійний меседж «купуй нове, оновлюйся, вдосконалюйся» формує культуру споживчого нетерпіння і навіть тривоги пропустити щось важливе (так званий FOMO – fear of missing out).

Із психологічної точки зору постійне зіставлення своєї реальності з рекламною може призводити до зниження задоволеності життям, якщо не підходити критично. Людина може відчувати, що її життя недостатньо яскраве чи повноцінне, якщо орієнтуватиметься на міфологізовані стандарти. Водночас рекламні міфи можуть і мотивувати: ті ж Nike-кампанії спонукали багатьох почати займатися спортом, а позитивні соціальні меседжі деяких брендів (про толерантність, самоприйняття) – підтримали у складні моменти. Це показує двоїстість впливу: міф може бути інструментом як маніпуляції, так і натхнення.

У масштабі суспільства реклама здатна змінювати ціннісні пріоритети. Коли з усіх каналів мовиться, що успіх вимірюється багатством і споживанням, поступово це стає загальноприйнятим уявленням. Коли краса визначається маркетингом косметичних компаній, соціум починає цим мірилом користуватися. Реклама часто популяризує гедоністичні цінності (отримуй задоволення зараз, ти цього вартий, споживай), індивідуалізм (ти особливий, обирай для себе найкраще), культ молодості і новизни (старі – негоже, нові – завжди краще). Вона може впливати і на етику: наприклад, нав'язуючи думку, що ринкові відносини природні та усюдисущі (звідси ідеї типу «продавай себе як бренд» у кар'єрі чи стосунках). Та разом із тим у рекламі все частіше з'являються і соціально відповідальні меседжі – про екологію, про різноманітність, про здоров'я. Це теж впливає: якщо великий бренд популяризує міф екологічно свідомого споживання, то його аудиторія починає перейматися цим більше.

Рекламні міфи стали невід'ємною частиною нашої соціальної реальності. Вони вплетені в наші мрії, страхи, ідеали. Колективна уява вже багато в чому міфологізована: ми мислимо категоріями, які нам багато разів показали на екранах і в інших медіа. З одного боку, це робить культуру глобально зрозумілою (умовний

підприємець із Києва і з Нью-Йорка можуть мати дуже схожі уявлення про успіх, бо споживали одну й ту саму бізнес-міфологію зі світових медіа). З іншого боку, виникають ризики: втрата зв'язку з автентичною реальністю, невдоволеність життям, ексцеси споживацтва тощо. Усвідомлення того, що реклама – це конструктор реальності, а не її віддзеркалення, є важливим кроком до медіаграмотності. Адже міф сильний доти, доки в нього вірять беззастережно. Критичний погляд дозволяє, образно кажучи, зазирнути за лаштунки красивої вистави і побачити, де саме нам пропонують симулякр замість сутності.

Висновки. Розглянувши взаємодію реклами та міфотворення в цифровому світі, можна дійти висновку, що реклама сьогодні виконує функцію потужного культурного механізму, який формує сприйняття реальності, закріплює певні символи та пропонує моделі поведінки. Цифрові платформи лише посилюють цей ефект: реклама інтегрується в медіапростір, поширюється через соціальні мережі, інфлюенсерів і персоналізовані алгоритми, стаючи частиною повсякденних онлайн-історій. У результаті формуються впізнавані й емоційно переконливі міфологеми, що визначають уявлення про стиль життя, успіх і бажаність. Водночас вплив рекламної міфотворчості є амбівалентним. Вона здатна надихати, об'єднувати спільноти та створювати спільний символічний простір, але може також стандартизувати світогляд, нав'язувати спрощені моделі життя та підміняти критичне мислення готовими образами. Саме тому важливо усвідомлювати принципи дії цифрових міфів: треба розрізняти емоційну умовність і маніпуляцію, аналізувати, як реклама формує наші бажання та цінності, і зберігати автономність сприйняття. Уміння критично працювати з рекламними міфами дозволяє не лише захищатися від маніпулювання, а й розуміти сучасну культуру, у якій міф – це не пережиток минулого, а жива мова цифрової доби.

Список використаної літератури

1. Согорін А. Розуміння концепту «реклама» в соціології Ж. Бодрійяра. *Грані: науково-теоретичний альм.* 2017. Вип. 20 (10). С. 37–42. <https://doi.org/10.15421/1717130>
2. Agustia K. T. S., Beratha N. L. S., Pastika I. W., Udayana I. N., Subratha H. F. A. The semiotics of smartphone advertising: myth and ideology in YouTube commercials. *Cogent Arts & Humanities*. 2025. Vol. 12. No. 1. doi.org/10.1080/23311983.2025.2553167
3. Barthes R. *Mythologies* / Selected and translated from the French by Annette Lavers. New York : The Noonday Press; Farrar, Straus & Giroux, 1991. 164 p. URL: soundenvironments.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/11/roland-barthes-mythologies.pdf (date of access: 18.11.2025).
4. Barthes R. Rhétorique de l'image. *Communications*. 1964. No. 4. P. 40–51. URL: [persee.fr/issue/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027](https://persee.fr/issue/comm_0588-8018_1964_num_4_1?sectionId=comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027) (date of access: 22.11.2025).
5. Baudrillard J. *The Consumer Society: Myths and Structures*. SAGE Publications Ltd, 2017. 240 p.
6. Baudrillard J. *Simulacres et simulation*. Paris: Éditions Galilée, 1981. 164 p.
7. Bui H.T. Examining the effect of AI advertising involvement disclosure on advertising value and purchase intentions. *Journal of Research in Interactive Marketing*. 2025. P. 1–20. <https://doi.org/10.1108/JRIM-02-2025-0066>
8. Creus N. Beyond the Slogan: The Cultural Impact of Nike's «Just Do It». *Medium*. URL: medium.com/@ncreus.ieu2021/echoing-beyond-boundaries-the-timeless-impact-of-nikes-just-do-it-fb62207147de (date of access: 18.11.2025).
9. Gaal J. C. The Myth of the CTA: How Modern Advertising Lost Its Soul. *Medium*. URL: blog.jcgaal.com/the-myth-of-the-cta-how-modern-advertising-lost-its-soul-28f2bb9e5c35 (date of access: 18.11.2025).
10. Li Y. An Analysis of Brand Culture of Apple Inc. from Semiotics. *The International Conference on Interdisciplinary Humanities and Communication Studies*. 2023. Vol. 4. P. 646–651. doi.org/10.54254/2753-7064/4/20220981
11. Pandey Sh. A Study on Role of AI in Transforming Digital Advertising Strategies. *International Scientific Journal of Engineering and Management (ISJEM)*. 2025. Vol. 4, No. 6. P. 1–9. doi.org/10.55041/ISJEM04398
12. Viera A. Baudrillard's Theory and the Hyperreal World of Social Media. *Armando Vieira*. URL: <https://armandoscience.com/ baudrillards-theory-and-the-hyperreal-world-of-social-media/> (date of access: 18.11.2025).

Reference

1. Agustia K. T. S., Beratha N. L. S., Pastika I. W., Udayana I. N., & Subratha H. F. A. The semiotics of smartphone advertising: Myth and ideology in YouTube commercials. *Cogent Arts & Humanities*, 2025. 12 (1). <https://doi.org/10.1080/23311983.2025.2553167>
2. Barthes R. *Mythologies*, 1991 (A. Lavers, Trans.). The Noonday Press, Farrar, Straus & Giroux. <https://soundenvironments.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/11/roland-barthes-mythologies.pdf>
3. Barthes R. Rhétorique de l'image. *Communications*, 1964. 4. P. 40–51. [persee.fr/issue/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027](https://persee.fr/issue/comm_0588-8018_1964_num_4_1?sectionId=comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027)
4. Baudrillard J. *The Consumer Society: Myths and structures*, 2017. SAGE Publications.
5. Baudrillard J. *Simulacres et simulation*. Paris : Éditions Galilée, 1981.
6. Bui H. T. Examining the effect of AI advertising involvement disclosure on advertising value and purchase intentions. *Journal of Research in Interactive Marketing*, 2025. P. 1–20. <https://doi.org/10.1108/JRIM-02-2025-0066>
7. Creus N. (n.d.). *Beyond the slogan: The cultural impact of Nike's «Just Do It»*. Medium. Retrieved. November 18, 2025, from medium.com/@ncreus.ieu2021/echoing-beyond-boundaries-the-timeless-impact-of-nikes-just-do-it-fb62207147de

8. Gaal J. C. (n.d.). *The myth of the CTA: How modern advertising lost its soul*. Medium. Retrieved November 18, 2025, from <https://blog.jcgaal.com/the-myth-of-the-cta-how-modern-advertising-lost-its-soul-28f2bb9e5c35>
9. Li Y. An analysis of brand culture of Apple Inc. from semiotics. *The International Conference on Interdisciplinary Humanities and Communication Studies*, 2023. 4. P. 646–651. doi.org/10.54254/2753-7064/4/20220981
10. Pandey S. A study on role of AI in transforming digital advertising strategies. *International Scientific Journal of Engineering and Management (ISJEM)*, 2025. 4 (6). P. 1–9. <https://doi.org/10.55041/ISJEM04398>
11. Vieira A. (n.d.). *Baudrillard's theory and the hyperreal world of social media*. Retrieved November 18, 2025, from <https://armandoscience.com/audrillard-theory-and-the-hyperreal-world-of-social-media/>
12. Sohorin A. Rozuminnia kontseptu «reklama» v sotsiologii Zh. Bodriara [Understanding the concept of «advertising» in the sociology of J. Baudrillard]. *Hrani*, 2017. 20 (10). P. 37–42. doi.org/10.15421/1717130 [in Ukrainian].

UDC 316.77:659.1

ADVERTISING AS DIGITAL MYTH-MAKING : CONSTRUCTING ONLINE REALITY

Viktor LUGOVYI – Ph.D. Student at the Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv

The article offers a philosophical and cultural studies analysis of advertising as one of the key mechanisms of digital myth-making. Drawing on the concepts of Roland Barthes and Jean Baudrillard, advertising is examined as a system of signs that «naturalizes» cultural constructs, transforming commodities into carriers of ideological meanings and symbols of status, identity, and lifestyle. It is shown that within digital culture and social media (Instagram, TikTok, etc.) advertising images immerse the consumer in a hyperreality in which simulacra of happiness, success, and beauty are perceived as the norm. Particular attention is paid to the role of influencers and personalization algorithms, which create “individualized mythologies” for the user. Using the examples of the Apple and Nike brands, the mechanisms for constructing brand myths are analysed, and the phenomenon of Instagram aesthetics is interpreted as a decentralized collective mythology of the «ideal life». The article concludes that advertising myths have an ambivalent impact: they simultaneously motivate and inspire, but also standardize ideas of success and happiness, reinforce consumerist orientations, and blur the boundary between reality and simulated constructs. The need for a critical reading of advertising messages and for the development of media literacy as a tool for demythologizing digital reality is emphasized.

Key words: advertising, digital myth, hyperreality, simulacra, social media, brand mythology, mythology of consumption, Instagram aesthetics.

Стаття надійшла до редакції 06.05.2025
Отримано після доопрацювання 18.05.2025
Прийнято до друку 18.10.2025

**СЕМПЛІНГ У ЦИФРОВУ ЕПОХУ : КУЛЬТУРНА ЕВОЛЮЦІЯ, МЕРЕЖЕВІ СПІЛЬНОТИ
ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ КОНЦЕПЦІЇ АВТОРСТВА**

Максим ЛЯПЧЕНКО – здобувач освітньо-наукового ступеня

доктора філософії кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва,

Карпатський національний університет ім. В. Стефаника, Івано-Франківськ

<https://doi.org/0009-0009-2439-0414>

maksym.liapchenko@gmail.com

Автор досліджує культурні, технологічні та соціальні трансформації семплінгу від другої половини ХХ століття до сучасної цифрової доби. Розглянуто перехід від локальних музичних сцен до мережових спільнот, що вплинув на поширення семплів, зміну їхніх значень та переосмислення авторства. Використано міждисциплінарний підхід, зокрема Network-Based Diffusion Analysis Мейсона Янгблада, цифрову етнографію та дослідження культури онлайн-платформ. Показано, що співпраця залишається ключовим механізмом культурної трансмісії, а цифрові платформи забезпечують мобільність семплу як одиниці культурної пам'яті. Результати можуть бути використані дослідниками цифрової культури, музичних продюсерів та культурних інституцій.

Ключові слова: семплінг, цифрова культура, мережеві колаборації, авторство.

Актуальність проблеми. Сучасна музична індустрія під впливом дигіталізації зазнає кардинальних змін. Процеси створення, розповсюдження та прослуховування музики значно змінилися за останні двадцять років. В атмосфері зміни парадигми семплінг еволюціонував із технічно складної музичної техніки студійних спеціалістів до культурного механізму, доступного кожній людині з доступом до інтернету. Така його еволюція вплинула на людське ставлення та доступ до музики в цілому. Незважаючи на вплив дигіталізації, яка розмиває географічні кордони та фізичні обмеження, семплінг показує стабільність у своїй здібності культурної передачі, що піднімає питання про вплив та важливість цифрових мереж та локальних інтернет-груп. Розвиток соціальних мереж, побудованих на алгоритмах рекомендацій контенту та популяризація обміну короткими музичними відрізками потребує оновленого теоретичного підґрунтя для оцінки семплінгу як символу культурного розвитку. Такі глобальні зміни потребують міждисциплінарного дослідження, в якому будуть поєднані музикознавчий, культурологічний та медійний підходи задля пояснень в який спосіб семплінг може виступати носієм кочової пам'яті та символом ідентичності в дигіталізованій сучасності.

Мета статті – з'ясувати як семплінг еволюціонував із географічно зумовленої практики побудованих на фізичній взаємодії локальних груп людей наприкінці ХХ століття до дигітальної, географічно розгалуженої та культурно стабільної системи передачі інформації в умовах глобальної зміни музичних парадигм.

Огляд останніх публікацій. Сучасні дослідження практик семплінгу в цифрову епоху цікавлять як зарубіжних, так і вітчизняних вчених. Провідним дослідник семплінгу виступає Мейсон Янгблад, чий загальний доробок із 2018 по 2025 роки виступає базою даного дослідження. Актуальною саме для цієї статті виявилась робота 2019 року «Cultural transmission modes of music sampling traditions remain stable despite delocalization in the digital age», сконцентрована саме на передачі культурних традицій через семплінг та розвитку і трансформації феномена [6]. Роботи Хільгонди Рітвелд, дослідниці з понад 30 річним досвідом публікацій, допомогли в дослідженні культурологічної складової сучасних музичних практик і зокрема семплінгу. Її робота 2019 року «This is Our House: House Music, Cultural Spaces and Technologies» допомогла сформувати тему статті, але більш актуальною виявилась робота 2011 року «Disco's Revenge: House Music's Nomadic Memory» [7], що розкриває поняття мандрівної пам'яті та вносить ясність до феномену сучасної популярності семплінгу коротких музичних уривків. Дослідження Саломе Воєгелін [5], Дона Іхде [4], Майкла Шион [3] та Наталі Данченко [2] концепцій П'єра Шафера, зокрема *l'object sonore* надали теоретичну основу онтології звука. З їх допомогою стало можливо прослідити історичну складову розвитку впливу звука на культуру та його вплив на людей сучасності з філософської точки зору. Особливої уваги варті роботи М. Голубенко, які актуалізують проблему та підкреслюють зсув сучасної популярної музичної парадигми. Зокрема стаття «Темпоральність музичної культури цифрової доби», зміст якої досліджує як змінився «ритм життя» культури через вплив нових медіа та їх взаємодію з музикою.

Методологія дослідження. Методологічна основа поєднує історичний аналіз, культурну та медійну теорію, феноменологічне дослідження та мережево-аналітичний підходи. Історична складова реконструює еволюцію семплінгу від його виникнення у фізичних локаціях музичних сцен кінця ХХ століття таких як вулична культура Нью-Йорка та британські андеграундні клуби до його сучасної присутності у цифрових, глобально розсіяних спільнотах. Це доповнюється культурно-теоретичним дослідженням цифрової делокалізації, формування онлайн сцен та алгоритмічно опосередкованої естетичної згуртованості,

спираючись на останні наукові дослідження «кочової» музичної пам'яті та платформової культурної динаміки. Основний методологічний елемент базується на застосуванні Мейсоном Янгблудом аналізу мережевої дифузії (NBDA), що забезпечує основу для оцінки того, як практики семплінгу та стилістичні норми передаються в рамках спільних музичних мереж [6]. NBDA дає уявлення про стабільність міжособистісних та групових механізмів культурної передачі навіть в умовах масштабної цифрової трансформації. Такий підхід дозволяє дослідженню висунути на перший план співпрацю як стійкий структурний принцип, що формує культури семплінгу в різних історичних періодах. Феноменологічний вимір базується на теорії звукового об'єкта П'єра Шеффера та подальших наукових дослідженнях акустичного слухання, що дозволяє дослідити, як цифрові умови змінюють перцептивний та онтологічний статус семплу.

Результати дослідження. У другій пол. XX століття семплінг став широкодоступною музичною практикою, що знайшла свою реалізацію у фізичних просторах вулиць і районів Нью-Йорку та британських андеграундних клубах. Там семпл став ключовим механізмом формування нових музичних стилів та жанрів. Поступово семплінг захоплював музичну сцену виходячи на її фронт, проте головною передумовою глобальної популярності та каталізатором радикальних змін в інфраструктурі обміну семплами стала ера цифровізації. З приходом цифрової епохи майже зникли обмеження, пов'язані з доступом до музичних архівів і матеріальних носіїв. Також автори змінили формати співпраці та презентації своїх робіт. Логічно було б припустити, що кардинальні зміни в інфраструктурі роботи з семплами мали б змінити й моделі передачі та взаємодії авторів, що, у свою чергу, змінило б культурний розвиток сцени семплінгу. Проте, дослідник Мейсон Янгблад у своїх роботах демонструє зворотнє: він заявляє, що основні моделі культурної трансмісії семплінгових практик у цифрову добу залишаються доволі статичними навіть попри те, що їхня медіаційна основа зазнала кардинальних змін.

За Янгбладом, колаборація є головною сферою передачі культурних та музичних традицій [6]. Історично, отримання доступу до інформації та музичних інструментів залежало майже повністю від того, чи належить людина до певної групи чи спільноти. Так, класична музика чимало часу залишалася суто елітарним привілеєм, а доступ до народної творчості певної локальної спільноти був природно обмежений для людей, котрі до неї не належать. Пізніше, у часи зародження та активного розвитку культури семплування, такі географічні та фізичні обмеження все ще зберігалися. Саме тому рання культура семплінгу була доволі маловідома та локалізована в певних осередках її зародження. В цих умовах локальна колаборація стала невід'ємною частиною розвитку культури, адже географічна близькість надавала можливість стати частиною нового культурного витка. З поширенням цифровізації роль вулиць Нью-Йорка та барів Лондона у культурному розвитку семплінгу значно впала, а в часи локдауну під час COVID-19 практично повністю зникла.

Проте, можна констатувати, що розвиток музичної культури та, зокрема, культури семплінгу, звісно ж, не зупинився. Янгблад підкреслює, що насправді роль колаборації в розвитку музичної культури лише зросла. На сьогодні, фізичні обмеження для музичних артистів та продюсерів майже перестали існувати, а доступ до інформації значно розширився. В цьому контексті виникає нова тенденція, в якій молоді продюсери продовжують своє навчання, побудоване на взаємодії та співпраці, але вже без необхідності мати фізичний доступ до вчителів. Мережі для спілкування та колаборації односторонні стали глобальними, тепер географічна відстань перестала бути фактором, що впливає на співпрацю різних артистів та авторів. Незважаючи на ці зміни сама соціальна архітектура взаємодії в музичній сфері залишилася незмінною.

Досліджуючи музичні жанри популярні в сучасному інтернеті, можна дійти до висновку, що їхні спільноти виступають у ролі локальних сцен завдяки медіуму соціальних мереж. Артисти та слухачі таких жанрів як Lo-Fi, Hip-Hop, або Experimental Electronics можуть знаходитись за тисячі кілометрів одне від одного, але попри це можуть одночасно слідкувати за концертом свого улюбленого артиста. Об'єднуючим фактором для них виступають спільні стилістичні норми, різні культурні очікування, специфічні семпл-паки, архіви звуків та етика взаємодії. Все це, як зазначає Хильде Гонда Рітвальд, нагадує процеси «кочової» музичної пам'яті, в котрій звукові практики рухаються між просторами створюючи нові ритмічні та культурні традиції, спираючись на контекст нового оточення [7]. В епоху цифровізації «кочовий» характер виступає новою формою локальності, в якій географія замінюється наявністю спільних інтересів, які підхоплюються комп'ютерними алгоритмами соціальних мереж. Такі платформи як YouTube, Bandcamp, Soundcloud чи TikTok нині виступають тими факторами, котрі об'єднують користувачів, адже стрічка контенту, який вони бачать, формується спираючись не на місце проживання, а на подібність їхніх естетичних виборів. В результаті, виникають нові спільноти, що водночас можуть бути як глобальними, так і локальними.

Глобальними, оскільки їхні учасники є вихідцями з різних країн та континентів, а локальними, бо саме вони і є запорукою формування жорстких естетичних норм, ритуалів та внутрішніх правил цієї спільноти.

Використовуючи метод NBDA (Network-Based Diffusion Analysis) дослідження демонструють, що впродовж всього періоду з 1980 до 2017 року ключовим механізмом передачі традицій все ще залишається колаборація. Тобто, навіть у той період, коли семпли стають доступними, безкоштовними, майже не маючи технічних бар'єрів, продюсери продовжують запозичувати їх в авторів та колег, із ким вони знаходяться в безпосередньому контакті: у форматі співпраці та в межах цифрових груп.

Досить цікавим є той факт, що менш популярні артисти несуть у своїй творчості вищий рівень культурної передачі, ніж топові продюсери. На сьогодні молоді маловідомі артисти у своїй творчості виступають одночасно і авторами і композиторами і продюсерами. Такий феномен пов'язаний саме з культурою андеграунд-середовищ, оскільки саме в них цінується унікальність, естетична оригінальність і новизна. В таких середовищах активно використовується колаборація, що допомагає культурі семплінгу й надалі передаватися та еволюціонувати. Через це, саме молоді продюсери більш схильні до копіювання стилів і семплів одне одного, замість того, аби орієнтуватись на комерційно успішних виконавців, присутність яких в масових медіа є чинником зміни і впливу на структуру, престижу і видимості всередині сцени.

Цифрове середовище є основним предиктором того як формується формування сприйняття семпла в ролі культурного об'єкту, оскільки воно здатне змінювати цей спосіб. Підхід П'єра Шефера до музичного звучання полягав у сприйманні музики як звукового об'єкта, що може існувати поза своїм початковим джерелом і бути сприйнятим через редуковане слухання [2]. Цифровізація підкреслює цю відокремленість ще сильніше, оскільки звук нині існує як чиста цифрова подія, цілком незалежна від матеріального носія [3]. Це обумовлює ситуацію, в якій семпли рухаються між платформами, жанрами і сценами безкінечно, щоразу оновлюючи свої значення в нових контекстах.

Згідно з дослідженнями М. Голубенко, яка аналізувала темпоральність цифрової культури, можна виокремити тезу, згідно якої сьогодні звук існує у логіці миттєвих мікрозвукових подій, де час циркуляції матеріалу сповільнюється і стає коротшим, а можливість звуку бути повторно присвоєним стає практично необмеженою [1]. Це середовище зумовлює формування семплу як своєрідної одиниці культурної пам'яті, яка може зберігати свою приналежність до минулого, і водночас бути активною учасницею безперервного процесу оновлення.

Янгблад також зосереджує нашу увагу на тому аспекті, що географічна делокалізація не призводить до руйнування спільнот, а навпаки є причиною створення умов для їхнього оновлення [6]. До 2000 року географічна близькість виступала важливим чинником формування спільнот. Артисти, що походили з одного регіону чи міста, частіше взаємодіяли у контексті співпраці, чим формували кластерні мережі. Після того як доступ до глобальної мережі став загальнодоступним, дистанція перестала бути фактором, який би впливав на структуру кластерної мережі, оскільки саме онлайн-платформи руйнують ці просторові обмеження і відкривають митцям доступ до співпраці незалежно від місця перебування. Це не означає, що локальні сцени зникли. Саме цифрова епоха створила можливості для утворення мережових локальностей, що дозволяє групам артистів, котрі знаходяться в постійній співпраці, вибудовувати внутрішні норми такої взаємодії. Вони формуються на базі доступності спільних архівів, платформового середовища та взаємної видимості у глобальній мережі.

У цьому ж контексті варто звернути увагу на доволі значну роль фактору популярності, кількості підписників, а також, гендеру, які комплексно виступають чинниками, які можуть впливати на структуру колабораційної мережі. Після 2000 року спостерігається суттєвий спад гендерної гомофільії, що наразі інтерпретується як ознака поступового збільшення інклюзії у продюсерських спільнотах. У той же час, значення популярності зростає. Все частіше можна помітити співпрацю артистів із подібним рівнем успішності, що і формує так звані кластери престижу. Митці з меншими аудиторіями навпаки тяжіють до взаємної підтримки. Це веде до активної взаємодії та співпраці, завдяки якій створюються платформи для спільного зростання.

Янгблад звертає увагу, що навіть при такій передачі семплів у колабораційних мережах зберігається їхня висока точність. Якщо розглядаємо семпл як цифровий артефакт, тоді його передача відбувається практично без змін [6]. Це, зазвичай, є чинником, який сприяє стійкості традиції в умовах динамічного середовища. При аналізі семплінгової традиції в цифровому середовищі теоретичні аспекти є досить важливими, оскільки саме завдяки їм розкривається не тільки техніка, а й культурна природа семплу. Семпл – складний, багатоплановий феномен: він і звуковий об'єкт, і культурний знак, що зберігає свої історичні та соціальні свідчення свого походження. Деякі

дослідники акцентують увагу на тілесності слухання, зазначаючи, що звук вкорінюється в будь-якому акті сприйняття, незалежно від наявності фізичного джерела [4, 5]. Завдяки такому підходу маємо можливість розглядати семпл як подію аудіального теперішнього, що знаходить свою реалізацію саме у взаємодії слухача та цифрового середовища.

У сучасному світі сформувалася нова семплінгова традиція, яка змогла стати об'єктом соціокультурних процесів. У свою чергу процеси, спричинені поширенням семплінгу дуже динамічні та повністю відповідають умовам постмодернізму. Завдяки новому витку в розвитку соціальних мереж та своїй постмодерністській натурі семплінг став меметичним агентом. Ця форма існування музичного семплу реконструює музичний матеріал та надає йому можливість автоматичного копіювання, перетворювання в безкінечних варіаціях, та бути мультиконтекстуальним.

Головним популяризатором нового підходу до семплінгу стала соціальна мережа нового покоління – TikTok. І хоч нова форма існування семплів проявляла себе в таких соціальних мережах Vine та Cloutier, саме популярність TikTok вивела такий підхід до семплінгу в мейнстрім. В подальшому з'явилися конкуренти TikTok – Youtube Shorts та Instagram Reels, які перейняли структуру TikTok, а разом із нею і нову семплінгову традицію. Особливість формату TikTok в коротких відео, які знімають користувачі про безліч різних речей. Вбудовані можливості платформи надають користувачам доступ до бібліотек музики які можна використовувати у своєму контенті. На ранніх етапах розвитку платформи в більшості випадків користувачі записували танці, які вони придумали самі, або повторювали за іншими творцями контенту. Саме танець під короткі відрізки улюбленої музики став основною формою контенту. Через обмеження платформи це був найпростіший контент, який могли створювати пересічні користувачі – підлітки, дорослі та навіть діти. Такий симбіоз танцю і музики дав поштовх платформі та зацікавив користувачів. Люди вивчали нові танцювальні рухи, прослуховуючи один і той самий відрізок пісні тисячі разів, відкриваючи собі дорогу до світу акустичного прослуховування, адже мелодія переставала бути частиною конкретної пісні і набувала нового сенсу у поєднанні з танцем та платформою.

Популярність цього руху дала ідею багатьом композиторам та звичайним людям створювати музику спеціально під новий культурний запит. Тепер успіх пісні оцінювався не кількістю продажів, а наявністю в ній потенціалу для того, щоб вона стала вірусною, популярною в соціальних мережах. Цей потенціал, зазвичай, проявляється у трьох випадках: пісня, або несе в собі впізнавані елементи (зазвичай, це якийсь вже відомий семпл), або якась частина треку виділяється з-посеред усієї пісні своєю інтенсивністю, спонукаючи людей до танцю. Третій вид потенціалу пісні для становлення популярною в соціальних мережах це її меметичність. Зазвичай меметичність проявляється через гумор, або у пісні використовуються «смішні» музичні інструменти. Яскравим прикладом такої меметичної мелодії є Yakety Sax із Шоу Бенні Хіла, яка знайшла своє відродження у сучасній меметичній культурі. Інший вид меметичної музики – це пісні з текстом, який відповідає на запити сучасної аудиторії. Прикладом такого виду можна вважати дискографію композитора та автора текстів Bo Burnham, який став популярним у тіктоці своїми піснями Welcome to the internet та Bezos, які в іронічній манері критикують капіталізм та інтернет-спільноти. Користувачі TikTok та інших соціальних мереж семплювали частини його пісень та знімали свої відео на тлі цих композицій, надаючи додатковий шар коментарів на оригінальний посил тексту. Всі ці види меметичного потенціалу можна об'єднати терміном microhook. Microhook характеризується наявністю короткого, впізнаваного фрагмента, який може не мати зв'язку з повноцінним твором. Дуже часто саме такий microhook стає більш популярним та культурно впливовим ніж оригінальна композиція.

Такий формат нової цифрової музичної культури активно вплинув на переосмислення авторства в семпл-орієнтованій музиці. Завдяки постійним перетворенням семплу та безмежній популярності деяких з них стає майже неможливо віднайти оригінального творця семпла або мешапу. Ця нова музична культура оперує у сфері колективного, або мережевого авторства. В такому форматі питання самого авторства зміщується на другий план і основним стає не «хто створив звук», а «який сенс він набуває в новому контексті». Така зміна парадигми узгоджується з дослідженнями Янгблада, в яких підкреслюється, що при зникненні географічної локальності ієрархія визначається впізнаваністю та участю в суспільних культурних практиках [6].

Авторитетність артиста визначається його здатністю створювати культурний рух, який, у свою чергу, може існувати у форматах ініціації нового тренду, тенденції, мема, або у відродженні старої музики в нових трендах. Це створює ситуації множинності ролей продюсера, в яких він одночасно перебуває: ролі автора, користувача архіву і споживача власних культурних форм. Ця множинність ролей формує концепт розподіленого авторства, в якому семпл перестає належати одній людині та стає належати спільноті, яка його циркулює, переосмислює та адаптує. Додатково цьому сприяє нова

хвиля анонімних авторів, які працюють під псевдонімами, або залишаються повністю невідомими. Авторство переходить від існування в форматі атрибуту особистості до існування як властивості естетичного профілю спільноти. Колективна ідентичність семплу визначається завдяки характерному звучанню, використанню типового семплу, або специфічного саунд-дизайну.

Еволюція семплінгу в цифрову епоху призвела до формування складної структури взаємодії технологічних інновацій та стійкістю засобів культурної передачі. Попри кардинальні зміни у способах доступу до звуку, зникнення просторових обмежень і формування глобальних мережевих середовищ, ключові принципи семплінгової традиції залишаються прив'язаними до логіки колаборації, взаємної участі та мережевої близькості. Дослідження Янгблада засвідчують, що саме соціальна структура мереж визначає траєкторії поширення семплів і норм, які формують межі можливого в музичному виробництві.

У цифровому середовищі семпл постає як мобільний і багатозначний культурний об'єкт, здатний переходити між контекстами, жанрами та спільнотами, не втрачаючи свого історичного відтінку. Висока точність копіювання у мережах, яку спостеріг Янгблад, а також феномен «кочової музичної пам'яті», описаний Хілегондою Рітвальд, дають підстави трактувати семпл як одиницю культурної пам'яті, що одночасно поєднує тяглість традиції та потенціал до нескінченної трансформації [7]. Таким чином, цифрова гнучкість семплу не руйнує його культурної значущості, а підсилює її, роблячи звук інструментом культурного руху, а не лише технічного цитування.

Значущим аспектом сучасної семплінгової культури є трансформація авторства, що дедалі більше набуває мережевого та колективного характеру. Поширення використання microhook у творчості, меметичність звуку та нові моделі вірусності, що сформувалися у TikTok та подібних платформах, створили середовище, в якому оригінальність визначається здатністю семпла породжувати нові культурні контексти. Це зумовлює перехід від традиційної моделі індивідуального авторства до концепції розподіленої творчості, де продюсер виступає не стільки власником, скільки учасником мережевого обігу сенсів.

Отже, результати аналізу засвідчують, що цифровізація не веде до розпаду локальних сцен чи руйнування семплінгової традиції, а навпаки, вона створює умови для формування локальних середовищ побудованих на принципах естетичної близькості знайдених завдяки алгоритмам соціальних мереж. Семпл у цій новій культурній екосистемі постає як динамічний елемент культурної комунікації, що постійно переміщується між спільнотами, зберігаючи свою історичну глибину та одночасно породжуючи нові смисли. У цьому контексті семплінг постає не лише технікою музичного виробництва, а повноцінним соціокультурним процесом, що визначає специфіку сучасної цифрової музичної культури та її здатність до самовідтворення, оновлення і розширення власних меж.

Список використаної літератури

1. Голубенко М. Темпоральність цифрової культури. *Наук. Вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. пр.* Вип. 24. Київ, 2019. С. 145-152. URL: doi.org/10.34026/1997-4264.24.2019.183933.
2. Данченко Н. Звукові об'єкти у творчості та теоретичних роботах П'єра Шеффера. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журн.*, № 1, 2021. С. 130–135. URL: 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
4. Ihde D. Listening and Voice: Phenomenologies of Sound (2nd ed.). SUNY Press, 2012. URL: https://grrrr.org/data/edu/20110509-cascone/Idhe_listening_voice_phenomenologies.pdf
5. 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>
6. Youngblood M. Cultural transmission modes of music sampling traditions remain stable despite delocalization in the digital age. *Royal Society Open Science*, 6 (10), 2019. 1–12. URL: doi.org/10.1098/rsos.190291
7. Rietveld H. C. Disco's Revenge: House Music's Nomadic Memory. *Dancecult*, 2 (1), 2011. P. 4–23. URL: <https://doi.org/10.12801/1947-5403.2011.02.01.01>.

Reference

1. Holubenko M. Temporality of Digital-Age Musical Culture. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Art Studies*, 43 (1), 2021, P. 149–157. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.24.2019.183933>.
2. Danchenko N. Zvukovi obiekty u tvorchosti ta teoretychnykh robotakh Piera Shafera. *Visnyk National Academy of Culture and Arts Management: Scientific Journal*, № 1, 2021. P. 130–135. URL: 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

4. Ihde D. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound* (2nd ed.). SUNY Press, 2012. URL: https://grrrr.org/data/edu/20110509-cascone/Idhe_listening_voice_phenomenologies.pdf.
5. 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>
6. Youngblood M. Cultural transmission modes of music sampling traditions remain stable despite delocalization in the digital age. *Royal Society Open Science*, 6 (10), 2019. P. 1–12. URL: <https://doi.org/10.1098/rsos.190291>
7. Rietveld H. C. Disco's Revenge: House Music's Nomadic Memory. *Dancecult*, 2 (1), 2011. P. 4–23. URL: <https://doi.org/10.12801/1947-5403.2011.02.01.01>

UDC 781.68:004:316.7

**SAMPLING IN THE DIGITAL AGE : CULTURAL EVOLUTION, NETWORKED COMMUNITIES
AND THE TRANSFORMATION OF AUTHORSHIP**

Maksym LIAPCHENKO – Student Vasyl Stefanyk's Carpathian
National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

Purpose of the work. The purpose of this article is to explore the cultural, technological, and social transformations that have shaped the development of sampling practices from the second half of the 20th century to the current digital age. The paper analyzes how the transition from geographically localized music scenes to decentralized network communities has influenced the mechanisms of sample diffusion, the change in their cultural meanings, and the rethinking of authorship. Particular attention is paid to the theoretical approaches of Mason Youngblood, which allow us to consider a sample as a multi-level cultural object that combines technical and sociocultural nature.

Research methodology. The article uses interdisciplinary analysis of empirical data, theoretical works, and elements of digital ethnography. The key empirical material is Yangblad's Network-Based Diffusion Analysis (NBDA), supplemented by research on reduced listening, digital temporality, and platform music culture. The combination of cultural, sound, and sociological approaches made it possible to identify the constant and variable elements of the sampling tradition in different historical periods.

Scientific novelty. The work proposes a conceptual combination of classical sampling theories with contemporary platform practices, allowing for a new understanding of authorship, networked forms of interaction, and the life cycle of sound objects in the digital environment.

Conclusions. The data obtained show that despite the removal of geographical barriers and the radical democratization of access to sound archives, collaboration remains the leading mechanism for the cultural transmission of sampling practices. Network communities – local, global, or algorithmically formed – preserve the social logic of shared learning and stylistic exchanges. Digital platforms such as TikTok, SoundCloud, and YouTube enhance the mobility of the sample as a cultural object, stimulating the emergence of microhook fragments, memetic circulation, and distributed authorship. As a result, the sample functions as a unit of cultural memory, capable of endless renewal without losing its recognizability. The results may be useful for researchers of digital culture, music producers, and cultural institutions interested in understanding contemporary mechanisms of creativity, authorship, and community formation in the digital music space.

Key words: sampling, digital culture, network collaborations, memetic sound, microhook, distributed authorship.

Стаття надійшла до редакції 06.05.2025
Отримано після доопрацювання 18.05.2025
Прийнято до друку 07.08.2025

AR-МАРШРУТИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЦИФРОВОЇ КОМЕМОРАЦІЇ

Володимир ГЕРАСИМЧУК – здобувач освітньо-наукового ступеня,
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
<https://doi.org/0009-0008-7677-7664>
v.gerasymchuk@gmail.com

Досліджуються маршрути доповненої реальності (AR-маршрутів) як інноваційний інструмент цифрової комеморації в умовах динамічних змін публічної (суспільної) пам'яті. Актуальність роботи зумовлена тим, що традиційні статичні меморіальні форми не здатні оперативно реагувати на перегляд історичних наративів та множинність інтерпретацій, що особливо виразно проявляється в Україні в період декомунізації та війни. Виникає потреба у гнучких підходах до вшанування минулого, здатних зберігати колективну пам'ять без незворотних втручань у фізичний простір. Мета дослідження полягає у формулюванні концепції AR-маршрутів, як засобу цифрової комеморації та в аналізі трьох ключових аспектів успішної реалізації таких проєктів: реконструкції простору пам'яті, верифікації джерел інформації та залученні аудиторії. Результати свідчать, що AR-маршрути ефективно відтворюють простір пам'яті у реальному середовищі, накладаючи верифікований історичний контент (архівні фото, 3D-реконструкції, аудіосвідчення) на місця подій та забезпечуючи користувачам ефект живої присутності минулого. Встановлено, що успішна цифрова комеморація потребує прозорості й достовірності контенту (ретельна верифікація джерел, зазначення походження матеріалів, механізми зворотного зв'язку) та активної взаємодії з аудиторією на засадах інтерактивності й інклюзивності. Новизна дослідження полягає в міждисциплінарному підході: AR-маршрути розглядаються як нова методологічна платформа публічної історії, що поєднує технологічні інновації з принципами історичної достовірності й етики пам'яті. Практичне значення роботи полягає у можливості застосування отриманих результатів у комеморативній діяльності, музейній і культурній сфері для створення інтерактивних меморіальних проєктів; впровадження запропонованих підходів сприятиме збереженню й популяризації багатопланової історичної спадщини, розвитку «живої» публічної історії та ширшому залученню аудиторії до осмислення минулого.

Ключові слова: AR-маршрути, доповнена реальність, цифрова комеморація, колективна пам'ять, публічна історія, верифікація джерел, залучення аудиторії.

Постановка проблеми. Публічна пам'ять перебуває в постійній динаміці, відображаючи трансформації політичного, культурного та ціннісних вимірів суспільства: контексти змінюються, монументи переосмислюються або переміщуються, місця пам'яті втрачаються чи набувають нових значень. Бурхливі політичні трансформації та відхід тоталітарних режимів із міжнародної арени спричинили необхідність перегляду ставлення до їхньої комеморативної спадщини і прискорили переозначення публічних просторів. В Україні, що бореться за свою ідентичність проти російської агресії, ці процеси набули особливої гостроти: від дерусифікації й декомунізації та тимчасового вилучення чи перенесення пам'ятників до зміни їхнього контексту й виникнення контрмонументальних практик. Усе це висвітлює проблему збереження колективної пам'яті в умовах «контекстуального зсуву» смислів і підкреслює потребу в нових підходах до вшанування минулого. Іншими словами, виник запит на інструменти комеморації, здатні оперативно враховувати зміну історичних наративів і множинність інтерпретацій, не вдаючись до незворотних фізичних змін у просторі. Маршрути доповненої реальності (AR-маршрути) пропонують саме таку інноваційну відповідь на окреслені виклики. Вони забезпечують гнучкий інструмент, що реагує на «плинність контекстуальності» пам'ятників і водночас дозволяє відтворювати простір пам'яті без радикального втручання в матеріальне середовище. AR-маршрути «накладають» пам'ять у вигляді геоприв'язаних, верифікованих цифрових шарів даних без фіксації єдиного незмінного «офіційного» наративу [18].

Цю модель можна уявити як «польову лабораторію пам'яті», що інтегрує реконструкцію місць пам'яті, перевірку джерел та залучення аудиторії, утверджуючи AR-маршрути не як тимчасовий медіаформат, а як нову методологію публічної історії та меморіальної практики. Отже, актуальність AR-маршрутів полягає у здатності поєднати мобільність пам'яті з вимогами наукової доброчесності й етики представлення: вони відтворюють пам'ять безпосередньо у локації, коригують і доповнюють контексти матеріальних знаків, документують походження свідчень і відкривають простір для участі спільнот. В умовах, коли, за влучним зауваженням британського історика Д. Олусогі, «камінь не гарантує сталість смислу», статичні монументи часто «не можуть навчити нас історії. Вони завжди мовчать про жертв, і їх встановлюють вузькі кола чоловічої еліти, щоб відзначити життя інших представників тієї ж самої еліти» [16], цифровий, доказово обґрунтований і соціально чутливий AR-простір видається адекватною відповіддю на виклики сучасної комеморації. Інтерактивні AR-наративи не увічнюють односторонній пантеон «великих людей», а зосереджуються на відтворенні багатопланової історичної пам'яті, включно з голосами раніше маргіналізованих груп.

Таким чином, AR-маршрути демонструють можливість динамічного і мультимедійного переосмислення

колективної пам'яті. Вони мобільні та адаптивні до зміни наративів, але водночас зберігають дослідницьку достовірність і етичний баланс у представленні минулого. Інтеграція доповненої реальності у практики комеморації відкриває шлях до «живої» публічної історії, де пам'ять неначе промовляє до нас багатоголосним наративом, що поєднує інноваційність технологій з глибиною історичного досвіду.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Сучасні студії про застосування доповненої реальності у сфері політики пам'яті, історії та комеморації окреслюють кілька взаємопов'язаних ліній, що формують методологічну основу для AR-маршрутів як інструментів цифрової комеморації. Дослідження міських AR-маршрутів фіксують перехід від традиційних «пояснювальних» турів до критично орієнтованих і партисипативних форматів. Проекти на кшталт *Ghosts of Solid Air*¹ працюють з контroversійною спадщиною як зі «спекулятивною документалістикою», ставлячи акцент на справедливості, участі та співтворенні [12]. Подальше формування цього підходу відбувається як у рамках концепції *Hidden Cities*², зорієнтованої на дослідницьке моделювання публічної історії [14], так і в наукових студіях, що розглядають топологічну взаємозалежність між ключовими локаціями маршруту [20]. Витоки формату – в музейних AR-застосунках *Streetmuseum*³, що поєднували накладання архівних зображень/відео на сучасний краєвид із лаконічним озвученням та простими взаємодіями; ці висновки важливі для визначення тривалості матеріалів і типів взаємодій на зупинках міського трафіку [13]. Сформульовані в Севільських принципах засади етичної та науково обґрунтованої реконструкції археологічних об'єктів у 3D-середовищі [18] доповнюються *paradata*-концепцією⁴, що акцентує на необхідності прозорості та джерельної обґрунтованості у створенні віртуальної спадщини [8]. Етичні рамки цифрової інтерпретації та презентації об'єктів культурної спадщини, зокрема в середовищі доповненої реальності, визначаються положеннями *The ICOMOS Charter for the Interpretation and Presentation of Cultural Heritage Sites* [17].

Ефективність AR-комеморативних практик значною мірою залежить від якості візуального подання, рівня занурення та естетичного сприйняття користувача, що підтверджується низкою емпіричних досліджень [9]. Уніфікація підходів до оцінювання користувацького досвіду (UX) здійснюється шляхом польових спостережень і аналізу конкретних прикладних кейсів [10]. AR-маршрути як інструмент цифрової комеморації вписуються в потужне міждисциплінарне поле, що поєднує інновації просторового дизайну, етику пам'яті, методи цифрової гуманітаристики та практики залучення громад. Сучасна українська ситуація лише підсилює запит на такі гнучкі, прозорі та інклюзивні інструменти. Українські дослідження фіксують нагальність цифрових практик збереження історико-культурної спадщини й її популяризації в умовах війни [1] і осмислюють локальні музейні впровадження [2].

Мета статті – представити концепцію AR-маршрутів як інструмент цифрової комеморації та проаналізувати три ключові аспекти успішної реалізації таких проєктів: реконструкцію простору пам'яті, верифікацію джерел та залучення аудиторії.

Виклад основного матеріалу. Традиційна комеморація спирається на статичні пам'ятні знаки, меморіальні дошки чи музейні експозиції, закріплені в просторі і часі. Цифрові технології сьогодні дозволяють радикально переосмислити способи вшанування пам'яті. Зокрема, як наголошує В. Шабо, «доповнена реальність (AR) відкриває можливість перемістити колективну пам'ять у площину інтерактивного досвіду, безпосередньо прив'язаного до місць подій». AR накладає цифрові шари інформації (зображення, аудіо, 3D-моделі тощо) на реальний світ, що дає змогу поєднати історичний матеріал із сучасним фізичним оточенням, де «мобільні системи доповненої реальності (AR) можуть допомогти користувачам створювати ситуативні знання, об'єднуючи архівні ресурси в діалог із реальним досвідом простору» [15; 372–373]. Інакше кажучи, AR-маршрут трансформує міський або ландшафтний простір на своєрідний «музей під відкритим небом», де користувач, за допомогою смартфона чи планшета, може в реальному часі споглядати візуалізації минулого – архівні фотографії, відеоматеріали або реконструйовані сцени – безпосередньо на історично значущих локаціях.

Такий підхід істотно розширює можливості публічної історії, роблячи минуле більш доступним і зрозумілим для широкої аудиторії. *По-перше*, AR робить подання історії захопливішим і наочнішим, підвищуючи інтерес до подій минулого та посилюючи усвідомлення історичної значущості місць, особливо серед юної та молодіжної аудиторії [7]. *По-друге*, технологія AR неначе оживлює пам'ять саме там, де відбувалися події, зберігаючи відчуття автентичності простору. *По-третє*, цифрова комеморація здатна залучити до творення пам'яті нові спільноти та голоси – зокрема молодь, яка отримує мультимедійний, інтерактивний доступ до минулого. Віртуальні інструменти пам'яті також «послаблюють монополію держави на історичні наративи, даючи шанс раніше маргіналізованим свідченням та інтерпретаціям бути почутими» [21].

Поряд із відкриттям нових можливостей, AR-комеморація породжує й низку викликів, пов'язаних з етикою репрезентації. Довіра до цифрового контенту є критичною: без належно задокументованого провенансу (походження, джерел, контексту створення) візуальні матеріали можуть бути легко

фальсифіковані або інтерпретовані поза історичним контекстом. Також важливо, щоб нові технології залишалися інклюзивними та зручними для різних груп користувачів – від школярів до літніх людей чи осіб з обмеженими можливостями, які можуть менш впевнено почуватися з гаджетами. Нарешті, принципи етики в цифровій пам'яті мають враховувати приватність (наприклад, чи доречно використовувати дані про місцеперебування користувача), права людини (зокрема «право на забуття» щодо чутливих даних) та емоційну безпеку аудиторії при демонстрації травматичного контенту.

Одним із найочевидніших застосувань AR у сфері комеморації є візуальна реконструкція втрачених або змінених місць пам'яті. Технологія дозволяє показати як виглядало те чи інше місце в минулому, накладаючи історичні зображення або 3D-реконструкції на сучасний ландшафт. Ще у 2010 році Музей Лондона випустив додаток *Streetmuseum* [13; 18], який через GPS та камеру смартфона накладав на екран архівні фотографії вулиць, даючи користувачу змогу побачити фрагмент міського життя минулого на тлі сьогодення. Подібний принцип «оживлення» старих фото на місцевості реалізовано й на платформах на зразок *Historypin*, створених некомерційною організацією *Shift* за підтримки Google і є онлайн-мапою публічної історії, де користувачі, архіви й музеї прикріплюють старі фото, відео та спогади до конкретних локацій і дат, формуючи колективний цифровий архів пам'яті спільнот.

Сучасні AR-маршрути можуть поєднувати геоприв'язані елементи (автоматичне відображення контенту у визначеній GPS-точці) та маркерні елементи (активація контенту при наведенні камери на певний маркер – скажімо, пам'ятну табличку чи QR-код). Така комбінація підходів збільшує гнучкість сценаріїв. На відкритих міських просторах зручніше спрацює гео-AR: достатньо дійти до локації і на екрані з'явиться, скажімо, напівпрозоре історичне фото поверх реального пейзажу, дозволяючи порівняти «тоді і тепер». Вузким спеціалізованим маркерам (наприклад, на території музею чи меморіалу) доцільно доручити запуск більш детального контенту – 3D-моделей, відеохронік, доповнених аудіосупроводом.

AR-реконструкція особливо цінна там, де фізичні об'єкти пам'яті були зруйновані чи втрачені. За допомогою фотограмметрії та 3D-моделювання можна відтворити вигляд знесеної будівлі або меморіалу, а AR дозволить вписати цю реконструкцію в реальний пейзаж. Користувач, перебуваючи на місці, де колись стояла історична споруда, через екран побачить її цифрову модель у масштабі 1:1. Це не лише створює ефект присутності минулого, але й сприяє кращому розумінню масштабу подій. До прикладу, на місці втраченої забудови можна побачити контури історичної будівлі чи архітектурної пам'ятки, довкола – історичні фото людей, які там перебували, а натиснувши на об'єкт – прочитати інформацію про нього.

Важливо, що така візуалізація ґрунтується на достовірних джерелах. Із цього приводу автори дослідження *Dive into Heritage: Paradata and Metadata in an Immersive Digital Heritage Experience* наголошують, що стандартизований опис моделей та візуальних образів із чіткими посиланнями на надійні джерела істотно підвищує освітній потенціал і сприяє глибшому розумінню реконструйованого контенту [6; 36]. У цьому контексті кожен елемент AR-маршруту має супроводжуватися деталізованими даними про його походження: хронологією, архівним джерелом, авторством, методологією створення 3D-моделі тощо. Прозора реконструкція будує місток довіри між користувачем і цифровим контентом, перетворюючи AR-маршрут на своєрідний «портал у минуле», що спирається на академічно верифіковану основу.

Цифрова природа AR-контенту вимагає особливої уваги до прозорості та автентичності джерел. Якщо традиційний пам'ятник або музейний артефакт сам по собі є оригінальним свідченням епохи, то в доповненій реальності маємо справу з копіями, репродукціями та інтерпретаціями, які легко піддати непомітним маніпуляціям. *Provenance-практики*, що у сфері цифрової спадщини спрямовані на забезпечення прозорості походження візуального контенту, його авторства, джерел та методів реконструкції, покликані мінімізувати ризики історичних викривлень і водночас надати користувачеві інструменти для критичного осмислення побаченого.

По-перше, доцільно інтегрувати в AR-додаток метадані про кожен об'єкт. Наприклад, поруч з архівною фотографією, що з'являється на екрані, може бути піктограма «інформація», натиснувши на яку користувач побачить коротку «паспортну картку» з даними: опис зображеного, дата зйомки, автор або фонд, оригінальне джерело (архів, колекція) тощо. Для 3D-моделей необхідно вказати, хто і коли виконав реконструкцію, за якими кресленнями чи фото, який ступінь припущень у відтворенні (якщо певні деталі невідомі, це теж варто зазначити). Такий підхід відповідає принципам Лондонської хартії [11] для візуалізації культурної спадщини, яка вимагає забезпечувати прозорість методів та академічну доброчесність у цифрових реконструкціях. Фіксація походження цифрових артефактів підвищує їхню наукову цінність і довіру з боку аудиторії.

По-друге, візуальні покажчики автентичності (як приклад, водяні знаки або логотипи архівів) допоможуть відрізнити справжні (автентичні) документи від умовного ілюстративного контенту. Якщо в AR-маршруті використовуються фото з державного архіву, на них можна накласти напівпрозорий водяний знак із назвою архіву. 3D-візуалізації можуть супроводжуватися невеликим

текстовим поясненням у кутку екрана (скажімо, «3D-модель відновлена командою проєкту»). Це ненав'язливі елементи, які, проте, нагадують користувачу про контекст створення матеріалу. Багато цифрових проєктів у культурній спадщині страждають від нестачі інформації про процес створення контенту, тому впровадження таких маркерів є критично важливим.

По-третє, перевірка достовірності стосується і самих наративів, що подаються через AR. Якщо в AR-маршруті використовуються цитати зі спогадів очевидців або уривки усних історій, бажано надавати посилання на їх джерело (наприклад, назва інтерв'ю, дата, архів усної історії). Це не лише зміцнює легітимність контенту, але й відкриває можливість для зацікавлених користувачів глибше дослідити тему, звернувшись до оригінальних записів.

Нарешті, вбудована функція зворотного зв'язку може стати частиною системи верифікації. Користувачі мають мати змогу повідомити кураторів проєкту, якщо помітять помилку або неточність у контенті. Таким чином спільнота стає співучасником підтримання якісного рівня AR-маршруту – це й є елемент спільнотної співкурації, про який ще йтиметься у висновках.

Принцип прозорості та верифікації у сфері цифрової комеморації має не лише наукове, а й важливе суспільно-етичне значення. В сучасних умовах, коли домінують маніпулятивні медіанаративи та точаться інформаційні війни, наявність чітко задокументованих джерел і описаних методів створення цифрового контенту слугує запобіжником проти маніпуляцій пам'яттю та свідомим спотворенням історичних фактів. Цифрові меморіальні проєкти, що впроваджують *provenance-практики*, мають значно менший ризик бути дискредитованими або використаними у політичних спекуляціях. Навпаки, вони здатні задати новий стандарт відкритості у сфері комеморації, де кожен факт і кожен образ можуть бути підтверджені першоджерелом.

Для успіху AR-маршруту як публічного продукту недостатньо лише технічно якісного контенту – необхідно забезпечити активну взаємодію аудиторії з цим контентом. AR-технології прокладають шлях до принципово нових форматів залучення користувачів, роблячи досвід не лише споглядальним, а й ігровим, особистісним та доступним.

Інтерактивні завдання і гейміфікація. Один зі способів утримати увагу відвідувача та стимулювати його до глибшого опрацювання матеріалу – інтегрувати ігровий компонент. AR-маршрут можна перетворити на серію квестів: наприклад, знайти на місцевості певний об'єкт, зчитати маркер і відповісти на запитання чи вирішити логічне завдання, пов'язане з історичним сюжетом. За правильно виконане завдання користувач отримує підказку-коментар для наступного кроку маршруту або віртуальний «бейдж». Такий підхід уже застосовується, зокрема, експериментальні AR-«полювання за скарбами» (scavenger hunts) демонструють, що ігровий елемент значно підсилює залученість. Гейміфікований історичний маршрут особливо добре працює з молодіжною аудиторією та в освітньому середовищі: школярі, виконуючи ігрові місії, непомітно для себе засвоюють знання про минуле. Наприклад, освітній AR-трек може містити кілька станцій у межах школи або району, де учням потрібно знайти інформацію (скажімо, прочитати фрагмент старої газети через AR-скан), потім відповісти на запитання. За підсумком проходження система може навіть надати оцінку рівня медіаграмотності чи історичного знання, що формує дух змагання і стимулює самоаналіз.

Аудіосвідчення та особиста взаємодія. Ніщо не резонує з аудиторією так, як живий голос та історія очевидця. AR дозволяє інтегрувати аудіогіди нового покоління: не суху оповідь екскурсовода, а фрагменти спогадів безпосередніх учасників подій, прив'язані до конкретних місць. Наприклад, на точці маршруту, де колись відбулася важлива подія, користувач може почути в навушниках голос людини, яка пережила цю подію, або її нащадка. Уявімо AR-меморіал на місці колишньої в'язниці: наводячи камеру на стіну, відвідувач бачить старі фотографії в'язнів, а у динаміку лунає коротка розповідь колишнього політв'язня про будні за ґратами. Реальні проєкти вже йдуть цим шляхом. Зокрема, у Берліні у меморіалі в'язниці Гогеншенгаузен використовується AR-додаток для постійної експозиції *Involuntary / Forced Community*: відвідувачі з планшетами досліджують збережене кухонно-житлове крило жіночого бараку, де за допомогою доповненої реальності «накладаються» інтерв'ю з колишніми в'язнями, документи таємної політичної поліції Штазі, доноси та інші джерела, а також «об'ємні» 3D-свідчення, що створюють ефект віртуальної зустрічі з очевидцями. AR-додаток дозволяє колишнім в'язням віртуально супроводжувати відвідувачів, коментуючи побачене на екрані з певного ракурсу. Подібні аудіо- й відеосвідчення надають досвід глибокої емпатичної складової, роблять минуле особистісно близьким. Для користувачів це вже не абстрактна історія з книжки – це чийсь голос, що звучить тут і зараз, звертаючись безпосередньо до них.

Безпечна навігація та інклюзивність. AR-маршрут має бути зручним і доступним для якомога ширшого кола відвідувачів, включно з людьми з обмеженими можливостями та різного віку. На етапі дизайну важливо передбачити сценарії, що зроблять досвід безпечним і комфортним. *По-перше*,

навігація: цифровий маршрут має чітко вказувати шлях між точками, аби користувач не загубився у реальному просторі, захопившись віртуальним. У самому додатку корисно додати інтерактивну мапу або стрілки напрямку в AR-інтерфейсі. Особи з порушеннями зору можуть скористатися аудіопідказками щодо дороги. Сучасні AR-рішення вже пропонують навігаційні підказки для маломобільних груп, зокрема показують на екрані оптимальний маршрут без сходів та інших перешкод. *По-друге*, інклюзивність контенту: варто забезпечити альтернативні способи сприйняття інформації. Для людей з вадами слуху аудіоматеріали повинні дублюватися субтитрами або текстовими версіями. Натомість для людей з вадами зору критично важливі аудіоописи візуальних сцен. AR-технології дозволяють додавати аудіоопис до кожного експонату чи локації автоматично при наближенні – фактично, це дозволяє доповнити реальну інфраструктуру, не вдаючись до фізичних табличок, які часто бувають недоступними на дотик. Згідно з передовими практиками, AR-додаток може озвучувати опис оточення та експонатів для незрячих відвідувачів на основі даних про їхнє місцеположення. *По-третє*, емоційна безпека та етика: якщо маршрут містить сцени насильства, трагедій (що властиво меморіальним локаціям, як-от місця воєн, проявів геноциду або катастроф), необхідно попереджати користувача про потенційно травматичний контент. Наприклад, перед відтворенням свідчень про Голокост додаток може запитати підтвердження або запропонувати пропустити цей фрагмент. Такі механізми поваги до почуттів аудиторії особливо важливі, коли маршрут орієнтовано на дітей або чутливих осіб.

Підсумовуючи, зазначмо, що ефективне залучення аудиторії в AR-комемораційних проєктах ґрунтується на балансі між інноваційністю та зручністю. З одного боку, доцільним є впровадження новаторських рішень – інтерактивності, ігрових елементів, персоналізації досвіду тощо. З іншого – критично важливо забезпечити інтуїтивність інтерфейсу, технологічну доступність і чутливість до потреб різних категорій користувачів. Навіть високоякісний AR-маршрут, що пропонує змістовний контент, але виявляється надто складним у користуванні або не враховує вимог щодо інклюзивності, ризикує не досягти своєї мети. Тому дизайнери й куратори мають тестувати і шліфувати продукт разом із представниками цільової аудиторії, залучати різнопланових учасників до розробки (педагогів, психологів, фахівців з універсального дизайну тощо).

Розгляньмо три гіпотетичні сценарії, що демонструють різні формати AR-маршрутів для комеморації:

– *Міський маршрут «до / після»*. Тематична екскурсія історичним центром міста, під час якої в ключових локаціях за допомогою AR візуалізується вигляд довоєнного чи дореволюційного міського середовища. Наприклад, на сучасній площі користувач бачить на екрані панораму забудови сторічної давнини, може порівняти архітектуру, що не збереглася. Додатково інтегровано аудіокоментар від історика про причини змін (війни, реконструкції тощо). Маршрут допомагає відчутти плін часу і цінність збереженої спадщини.

– *Локальний меморіал на місці втраченої забудови*. На місці, де колись була важлива будівля (скажімо, знищена під час війни), створено AR-інсталяцію пам'яті. Коли відвідувач приходить на порожнє місце, через AR він бачить контури чи 3D-модель втраченої будівлі, а поруч – фотографії мешканців чи подій, пов'язаних із нею. Найважливіший елемент – усні історії: звучать записи спогадів людей, що пам'ятають цю будівлю, чи очевидців її руйнування. Таким чином, порожнє місце «оживає» голосами минулого, перетворюючись на меморіал, співтворений громадою.

– *Шкільний освітній трек із квестами та перевіркою медіаграмотності*. AR-маршрут, розроблений спеціально у навчальних цілях. Тематика – скажімо, «Місто під час Другої світової війни» або «Місто під час російсько-української війни». Учні проходять маршрут у складі команд, виконуючи завдання: знайти певне місце за описом, відкрити через AR фотографію воєнного часу, порівняти її з сучасним виглядом і визначити, що змінилося; прослухати уривок спогадів ветерана і відповісти на запитання щодо змісту; відрізнити автентичний документ від навмисної підробки (елемент перевірки медіаграмотності – наприклад, один із «фактів», поданих у маршруті, є фейком, і команда має його виявити, спираючись на підказки про джерела). Наприкінці маршруту учасники отримують бали чи відзнаки, а вчителі – дані про те, як добре учні засвоїли матеріал та впорались із критичним аналізом інформації.

Кожен із цих сценаріїв акцентує різні аспекти: міський маршрут – візуальну реконструкцію; локальний меморіал – спільнотну пам'ять та емоційний зв'язок; шкільний трек – ігрове навчання та критичне мислення. Усі разом вони демонструють гнучкість AR як інструменту: його можна адаптувати під різні аудиторії та цілі, зберігаючи при цьому загальні принципи достовірності й доступності.

Політика пам'яті в Україні протягом останнього десятиліття демонструє стійку тенденцію до переосмислення історичного простору шляхом відмови від тоталітарної спадщини та впровадження

нових інструментів меморіалізації, здатних здійснювати символічну реконфігурацію без незворотного втручання в матеріальне середовище. Нормативним підґрунтям цього процесу стали законодавчі ініціативи, зокрема Закон України «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки» [3], що засуджує відповідні режими та забороняє пропаганду їхньої символіки, а також Закон «Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімів» [4], який окреслює правові засади деколонізації топонімів та демонтажу імперських маркерів у публічному просторі. Відповідно до методичних матеріалів Українського інституту національної пам'яті, механізм реалізації передбачає ухвалення рішень органами місцевого самоврядування щодо усунення радянської і російсько-імперської спадщини з простору міста.

У цьому контексті геоприв'язані маршрути доповненої реальності постають як релевантний інструмент цифрової комеморації, який поєднує інноваційні підходи до роботи з пам'яттю та етичні принципи представлення складної історичної спадщини. На відміну від традиційних монументальних практик AR-рішення дають змогу створювати верифіковані наративні нашарування, відкрито посилаючись на джерела, документувати ступінь припущення та забезпечувати реверсивність контенту без руйнування матеріальної тканини міста. Такий підхід дозволяє опрацювати травматичну, конфліктну чи багатшарову пам'ять, верифікуючи її через локальні свідчення, архіви та досвід спільнот.

Створення AR-маршруту, присвяченого осмисленню локальної пам'яті, потребує міждисциплінарного та поетапного підходу, який враховує як технічні, так і гуманітарні складові. Методологія такого проєкту може бути структурована навколо кількох ключових блоків, що послідовно охоплюють фазу планування, контентного наповнення, тестування та аналізу впливу. Початковий етап проєктування передбачає ідентифікацію зацікавлених сторін – до них можуть належати представники місцевих громад, працівники музеїв, історики, освітяни, IT-розробники, урбаністи та представники органів місцевого самоврядування. Проведення картування стейкхолдерів дає змогу визначити базові очікування щодо змісту маршруту, функціоналу додатку, доступності та способів взаємодії з аудиторією. На цьому ж етапі формуються засади співпраці – передумови для подальшого залучення цих груп до спільної роботи над змістом та підтримкою маршруту.

Далі здійснюється цільове дослідження доступних джерел: архівних документів, усних історій, архівних фотографій, мап, відеохроніки. Контент-аналіз дозволяє оцінити релевантність матеріалів для обраних локацій, їх якість, наявність прав на використання, ступінь історичної достовірності. Паралельно з цим візуальний аналіз допомагає виявити матеріали, які найкраще працюють у форматі «до/після», визначити об'єкти, що доцільні для 3D-реконструкції, та обрати ті елементи, які варто представити у вигляді коротких AR-епізодів. На основі цього аналізу формуються протоколи маркування контенту – метадані, що містять інформацію про походження, дату, ступінь реконструкції, статус автентичності тощо. При цьому, важливим методологічним інструментом є серія інтерв'ю з фахівцями – музейними кураторами, архівістами, розробниками AR-сервісів. Метою цього етапу є збір експертних оцінок щодо практик цифрової комеморації, зокрема: як подавати історичний контент цікаво, не спрощуючи його суті; як враховувати нюанси авторського права на архівні зображення; які технічні обмеження слід передбачити під час польового використання додатку (освітлення, якість GPS, відсутність інтернету). Зібрані оцінки формують набір практичних рекомендацій і ризик-факторів, які враховуються під час проєктування.

Після створення прототипу маршруту передбачається його випробування на невеликій групі користувачів різного віку та з різним рівнем цифрової грамотності. Користувачі тестують базові функції маршруту: орієнтацію в просторі, доступ до контенту, реагування на тригери, взаємодію з AR-елементами. Після проходження маршруту учасники заповнюють анкету за шкалою *System Usability Scale (SUS)*⁵, що дозволяє оцінити рівень зручності, інтуїтивності інтерфейсу та загальної якості досвіду. Додатково фіксуються такі показники, як час, проведений у локаціях, успішність виконання завдань, кількість помилок та навігаційних труднощів. Результати *UX-тесту*⁶ дають змогу вдосконалити дизайн додатку перед широким запуском.

На етапі пілотного функціонування маршруту здійснюється збір даних про реальну поведінку користувачів у додатку (за їхньої згоди). Аналізується середній час перебування на точках маршруту, частка тих, хто завершив його повністю, рівень повторного використання, а також кількість рекомендацій іншим. Ці дані дозволяють оцінити глибину залученості, виявити сильні й слабкі ділянки маршруту, а також зрозуміти, які формати подання матеріалу є найбільш ефективними. У сукупності така методологія створює підґрунтя для розробки AR-маршруту як повноцінного культурного продукту – не лише технологічно ефективного, а й соціально чутливого, етично відповідального та доказово обґрунтованого. Застосування комбінованих підходів забезпечує баланс між інноваційністю і достовірністю, між

потребами аудиторії і глибиною осмислення складної спадщини.

Наявні українські дослідження підтверджують потенціал таких форматів. Так, А. Кузьменко у своєму дослідженні про застосування AR у Національному історико-етнографічному заповіднику «Переяслав» наголошує, що поєднання реального і віртуального дозволяє розширити межі експозиції, посилити емоційний вплив та підвищити інклюзивність музейного простору [2]. Огляд досвіду Музею Панаса Мирного у Полтаві також свідчить про потребу у впровадженні цифрових інструментів в екскурсійну діяльність, зокрема задля адаптації змісту для різних аудиторій. У свою чергу, О. Біррова акцентує увагу на стратегічній ролі цифрових технологій у збереженні та «евакуації» культурної спадщини в умовах війни, що підсилює аргументацію на користь масштабування AR-проектів у сфері пам'яті [1]. З урахуванням сучасних викликів у сфері політики пам'яті, що постають перед Україною в умовах посттоталітарного й постімперського спадку, маршрути доповненої реальності (AR) можуть виконувати три ключові, взаємопов'язані функції, кожна з яких розкриває окремий аспект переозначення публічного простору.

Першою з них є *деконструктивна функція*, що передбачає виведення на поверхню ідеологізованих нашарувань у монументальній топографії міста. Завдяки зіставленню візуальних образів у форматі «тоді / тепер», візуалізації «білих плям» та цифровому картографуванню мережі пам'яток, пов'язаних із репресивним минулим, AR-маршрути сприяють формуванню критичної чутливості до контрверсійного змісту публічного простору. У такий спосіб спільнота отримує можливість поступово осмислювати потенційну трансформацію або контекстуалізацію таких об'єктів у межах політики деколонізації.

Другою виступає *реконструктивна функція*, яка полягає у поверненні замовчуваних голосів та локальних історій. У цьому випадку AR використовується як засіб наративної репрезентації свідчень жертв, архівних матеріалів та мікроісторичних фрагментів, геоприв'язаних до конкретних місць. Інтеграція інструментів опису provenance-даних – зокрема, *PROV-O*⁷ та *CIDOC CRM*⁸ – забезпечує прозору фіксацію джерел і рівнів припущення. Це підвищує довіру до поданої інформації та мінімізує ризики її спотворення чи маніпулятивного переосмислення.

Третьою функцією є *освітньо-громадянська*, що спрямована на розвиток компетентностей критичного читання міського простору. Завдяки механізмам співучасті – від освітніх проектів у школах до ініціатив громад – AR-маршрути формують умови для залучення різних аудиторій до співавторства в осмисленні минулого. Це, у свою чергу, сприяє зміцненню національної свідомості та відчуття належності до спільного культурного простору, що перебуває в активному процесі переозначення.

Таким чином, три визначальні функціональні вектори – деконструкція, реконструкція та освіта – разом формують методологічну основу застосування доповненої реальності у сфері цифрової комеморації. У цьому контексті AR-маршрути постають не лише як технічне рішення, а як концептуально оформлена парадигма меморіальної роботи, що поєднує чутливість до історичних контекстів, гнучкість сценаріїв представлення та етичну відповідальність у репрезентації складного минулого.

Змістовна типологізація AR-маршрутів у межах цього підходу може ґрунтуватися на трьох тематичних кластерах. По-перше, це місця радянських репресій та опору, де головним акцентом стає документальне відновлення голосів жертв, реконструкція зруйнованих об'єктів пам'яті та створення цифрових наративів на основі архівних джерел, усних історій і мікроісторій. По-друге, це імперська спадщина в урбаністичному ландшафті, що охоплює пам'ятники, топоніміку, архітектурні домінанти та зниклі артефакти, пов'язані з колоніальними наративами, і вимагає критичного перегляду через AR-візуалізації, зіставлення контекстів і альтернативні пояснення. По-третє, це ініціативи з відновлення історичної справедливості (до яких належать меморіальні акції громад, перейменування, повернення «репресованих» імен тощо), які уможливають формування нових горизонтів пам'яті на основі локальної участі, партисипативного моделювання змісту та динамічного оновлення цифрового сліду.

У сукупності ці кластери задають змістову та просторову рамку для втілення AR-маршрутів як інструменту переосмислення, відновлення й осмисленого використання публічного простору в умовах посттоталітарного суспільства. Таким чином, AR-маршрути в українських умовах функціонують як засіб «м'якої» реконфігурації простору пам'яті, який логічно поєднує декомунізаційні та деколонізаційні імперативи з етичними, доказовими та інклюзивними практиками цифрової комеморації. Вони актуалізують пам'ять не шляхом руйнування, а через документоване нашарування інтерпретацій, відкриваючи можливість повернення голосів, маргіналізованих тоталітарними наративами, у публічний простір. Таке переозначення відповідає як стратегічним завданням відновлення історичної справедливості, так і поточним потребам формування національної свідомості у постімперському суспільстві, з особливою актуалізацією після подій 2014 і 2022 років.

Висновки. AR-маршрути як форма цифрової комеморації демонструють великий потенціал для переосмислення способів, якими суспільство взаємодіє з минулим у просторі навколо себе. Поєднуючи

технологічні можливості (геолокація, 3D-візуалізація, інтерактивність) з історичним наративом, такі проєкти здатні зробити пам'ять більш відчутною, різнобічною та інклюзивною. Досвід просторової присутності, що його забезпечують AR-технології, сприяє формуванню у користувача так званого ситуативного знання про минуле – знання, яке виникає в результаті безпосереднього співвіднесення візуалізованого на екрані контенту з реальною топографією локативного місця *in situ*. Така взаємодія поглиблює розуміння історичних подій, сприяє емоційному залученню та формуванню емпатії до досвіду попередніх поколінь.

Разом із тим, успіх AR-комеморації залежить від дотримання трьох фундаментальних умов, окреслених у цій роботі:

– *Технічна якість і зручність*. Додаток повинен стабільно і точно працювати «в полі»: контент – коректно накладатися, інтерфейс – бути інтуїтивно зрозумілим. Без цього будь-які благі ідеї залишаться невідленими через розчарування користувачів. Тому інвестиції в UX/UI-дизайн, тестування на різних пристроях, оптимізація під реальні умови (освітлення, погода, завантаженість мережі) є критично важливими.

– *Етична прозорість і достовірність контенту*. Кожен елемент маршруту має «легітимацію» – зрозуміле джерело, авторство і статус (оригінал чи реконструкція). Прозорість формує довіру: користувач усвідомлює, що бачить не вигадку, а цифрове відображення реальних артефактів, підкріплене наукою. Також проєкт повинен відкрито комунікувати свої підходи до збору даних та використання інформації про користувачів, бути готовим відповідати на етичні виклики (скажімо, видаляти контент на вимогу спільноти, якщо він виявиться образливим чи неточним).

– *Спільнотна співкурація і участь аудиторії*. AR-маршрути набагато ефективніше «працюють», коли створюються не кабінетно, а у взаємодії з тими, чия пам'ять вони репрезентують. Залучення місцевих жителів, активістів, молоді до наповнення контенту (через конкурси історій, збір фотографій, волонтерську допомогу в оцифруванні) не тільки збагатить матеріали, але й підвищить відчуття причетності спільноти до проєкту. В результаті люди сприйматимуть AR-маршрут як свою власну «живу книгу пам'яті», якою користувачі прагнуть ділитися з іншими. Цей демократичний аспект цифрової меморіалізації – один із найцінніших, адже він руйнує монополію наративів і робить історію справді народною справою.

AR-маршрути здатні значно посилити практики публічної історії та меморіальної культури. Вони перетворюють місто на інтерактивний музей без стін, де минуле і сучасність співіснують у прямому діалозі. Правильно реалізовані, з увагою до технологічних, наукових і соціальних аспектів, такі проєкти можуть підвищити колективну історичну свідомість, сприяти критичному осмисленню складних сторінок минулого і зміцнити зв'язок поколінь. В українському контексті, позначеному досвідом російсько-української війни, декомунізації та дерусифікації, AR-маршрути можуть стати інструментом відновлення історичної справедливості, повернення забутих голосів і осмислення травматичних локацій у міському просторі. Доповнена реальність у сфері пам'яті – це приклад того, як інновації допомагають нам не забувати найважливішого. Спадок минулого отримує нове життя у цифровому вимірі, стаючи ближчим, зрозумілішим і більш особистісно значущим для кожного з нас.

Примітки:

¹*Ghosts of Solid Air* – це інноваційний AR-проєкт у Лондоні: інтерактивна прогулянка від Трафальгарської площі до Парламент-сквер, під час якої через доповнену реальність «оживають» голоси й тіні радикальних діячів минулого, ставлячи питання про колоніальну спадщину, протести, непокору та «спірні» пам'ятники в публічному просторі.

²*Hidden Cities* – міжнародний академічний проєкт, який виріс з досліджень в University of Exeter (Велика Британія) і реалізований у співпраці з кількома європейськими університетами та музеями.

³AR-додатки *Streetmuseum* та *Streetmuseum Londinium*, реалізовані Музеєм Лондона (Museum of London) у співпраці з креативними партнерами, стали одними з перших прикладів використання доповненої реальності в публічній історії міського простору.

⁴*Paradata* – це концепція, що походить із галузі цифрової спадщини та віртуальної реконструкції культурних об'єктів. Парадати – це супровідні дані, які описують процес створення цифрової реконструкції: як і чому було ухвалено ті чи інші моделювальні рішення, які джерела було використано, наскільки автор реконструкції впевнений у конкретних елементах тощо. Парадати ≠ метадані. Якщо метадані описують об'єкт (автор, рік, формат), то парадати описують процес реконструкції чи візуалізації цього об'єкта (методи, припущення, рівень невизначеності, варіанти інтерпретації).

⁵*System Usability Scale (SUS)* – коротка стандартизована анкета з 10 запитань, за допомогою якої оцінюють, наскільки зручно та зрозуміло користувачам працювати з системою / інтерфейсом (сайтом, застосунком, сервісом).

⁶UX-тест – перевірка користувацького досвіду, спосіб з'ясувати, наскільки зручно, зрозуміло та комфортно людям користуватися сайтом, додатком, AR-маршрутом тощо.

⁷PROV-O (або Provenance Ontology) – це онтологія, розроблена W3C (World Wide Web Consortium), яка використовується для опису походження (provenance) інформації у цифровому середовищі, зокрема у семантичному вебі. Вона є частиною PROV-стандарту – офіційної специфікації W3C для представлення та обміну даними про походження ресурсів.

⁸ CIDOC CRM (Conceptual Reference Model) – це формальна онтологія, тобто модель понять і зв'язків між ними, створена для опису та інтеграції культурної спадщини, музейних, архівних та бібліотечних даних.

Список використаної літератури

1. Бірнова О. Історико-культурна спадщина України: цифрові технології збереження та популяризація в умовах воєнних дій. *Грані : Наук.-теорет. альм.* 2023. Вип. 26 (5). С. 90–94. <https://doi.org/10.15421/1723106>
2. Кузьменко А. Перспективи використання технології доповненої реальності на базі об'єктів Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав». *Архіви України.* 2021. № 4. С. 48–76. <https://doi.org/10.47315/archives2021.329.048>
3. Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки. *Офіційний вебпортал парламенту України.* URL: zakon.rada.gov.ua/laws/main/317-19 (дата звернення: 17.11.2025).
4. Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімів. *Офіційний вебпортал парламенту України.* URL: zakon.rada.gov.ua/laws/show/3005-IX (дата звернення: 17.11.2025).
5. Тютюнник О. Застосування технології доповненої реальності в екскурсійній діяльності музею Панаса Мирного. *Наук. вісник Нац. музею історії України.* 2020. Вип. 6. С. 528–536. URL: <https://visnyk.npmiu.org/index.php/nv/article/view/439/400> (дата звернення: 17.11.2025).
6. Ammirati L., Watrous B., Ftaita A., Rigauts T., de Gruchy M. Dive into Heritage: Paradata and Metadata in an Immersive Digital Heritage Experience In: Ioannides, M., Baker, D., Agapiou, A., Siegkas, P. (eds). *3D Research Challenges in Cultural Heritage V. Lecture Notes in Computer Science.* Vol. 15190. Springer, 2024. P. 36–52. doi.org/10.1007/978-3-031-78590-0_4
7. Augmented Reality (AR) Solutions for Memorials. *GenAI-Powered Metaverse Solution.* URL: <https://about.zaubar.com/en/solutions/memorials> (date of access: 17.11.2025).
8. Bentkowska-Kafel A., Denard H., Drew B. Paradata and Transparency in Virtual Heritage. Farnham : Ashgate, 2012. 336 p.
9. Chen Y., Wang X., Le B., Wang L. Why people use augmented reality in heritage museums: a socio-technical perspective. *Heritage Science.* 2024. Vol. 12 (1). P. 1–19. URL: nature.com/articles/s40494-024-01217-1 (date of access: 17.11.2025).
10. De Paolis L., Chiarello S., De Luca V. An Immersive Virtual Reality Application to Preserve the Historical Memory of Tangible and Intangible Heritage. *Proceedings of the 18th International Joint Conference on Computer Vision, Imaging and Computer Graphics Theory and Applications (VISIGRAPP 2023).* Vol. 2: HUCAPP. SciTePress, 2023. P. 279–286. <https://doi.org/10.5220/0011791400003417>
11. Denard H. (ed.). The London Charter for the Computer-Based Visualisation of Cultural Heritage: Draft 2. London: King's College London, 2009. 13 p. URL: <https://www.londoncharter.org/> (date of access: 17.11.2025).
12. Harrison R., Rose A., Sterling C. Ghosts of solid air: contested heritage and augmented reality in public space. *International Journal of Heritage Studies.* 2024. Vol. 31. № 5. P. 425–443. doi.org/10.1080/13527258.2024.2437367
13. Jeater M. Smartphones and site interpretation: The Museum of London's Streetmuseum applications [Pre-published draft]. 31.10.2011. 22 p. URL: academia.edu/10362399/Smartphones_and_Site_Interpretation_the_Museum_of_Londons_Streetmuseum_Applications (date of access: 17.11.2025).
14. Rosenthal D., Nevola F., Terpstra N. Hidden Cities: Urban Space, Geolocated Apps and Public History in Early Modern Europe. Taylor & Francis Group, 2022. 258 p.
15. Szabo V. Apprehending the Past: Augmented Reality, Archives, and Cultural Memory / DukeSpace Scholarship by Duke Authors. Durham, NC: Duke University Libraries, 2018. P. 372–383. URL: dukespace.lib.duke.edu/server/api/core/bitstreams/327fa2ed-8a7a-471e-a398-2ae5f2cc0df1/content (date of access: 17.11.2025).
16. Stephens S. Government finally publishes 'retain and explain' guidance. *Museums Association.* 05.10.2023. URL: museumsassociation.org/museums-journal/news/2023/10/government-finally-publishes-retain-and-explain-guidance/ (date of access: 17.11.2025).
17. The ICOMOS Charter for the Interpretation and Presentation of Cultural Heritage Sites. Ratified by the 16th General Assembly of ICOMOS, Québec (Canada), 4 October 2008. ICOMOS, 2008. 8 p. URL: https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/interpretation_e.pdf (date of access: 17.11.2025).
18. The Seville Principles: International Principles of Virtual Archaeology. Ratified by the 19th ICOMOS General Assembly in New Delhi, December 2017. Seville: ICOMOS-CPA, 2017. 27 p. URL : <https://icomos.es/wp-content/uploads/2020/06/Seville-Principles-IN-ES-FR.pdf> (date of access: 17.11.2025).
19. Zhang M. Museum of London Releases Augmented Reality App for Historical Photos. *PetaPixel.* 24.05.2010. URL: petapixel.com/2010/05/24/museum-of-london-releases-augmented-reality-app-for-historical-photos/ (date of access: 17.11.2025).
20. Zhao Y., Pettijohn B. J., Y. Wang A., Keehn D. P., Dai A., Dang J., Murray J. H. Exploring Location-Based AR Narrative Design for Historic Site. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments.* 2021. Vol. 30. P. 167–184. doi.org/10.1162/pres_a_00377
21. Zucker E., Simon D. Digital Memorialization for a Global Age. *YaleGlobal Online.* 25.06.2020. URL: <https://archive-yaleglobal.yale.edu/content/digital-memorialization-global-age> (date of access: 17.11.2025).

Reference

1. Ammirati, L., Watrous, B., Ftaita, A., Rigauts, T., & de Gruchy, M. (2024). Dive into heritage: Paradata and metadata in an immersive digital heritage experience. In M. Ioannides, D. Baker, A. Agapiou, & P. Siegkas (Eds.), *3D Research Challenges in Cultural Heritage V* (Vol. 15190. P. 36–52). Springer. doi.org/10.1007/978-3-031-78590-0_4
2. Bentkowska-Kafel, A., Denard, H., & Drew, B. (2012). *Paradata and transparency in virtual heritage*. Ashgate.
3. Birjova, O. (2023). Historical and Cultural Heritage of Ukraine: Digital Technologies for Preservation and Popularization in the Context of Armed Conflict [Istoryko-kulturna spadshchyna Ukrainy: Tsyfrovi tekhnolohii zberezhenia ta popularizatsiia v umovakh voiennykh dii]. *Hrani. Naukovo-teoretychnyi al'manakh*, 26(5), 90–94. doi.org/10.15421/1723106 [in Ukrainian].
4. Chen, Y., Wang, X., Le, B., & Wang, L. (2024). Why people use augmented reality in heritage museums: A socio-technical perspective. *Heritage Science*, 12(1), 1–19. https://www.nature.com/articles/s40494-024-01217-1
5. De Paolis, L., Chiarello, S., & De Luca, V. (2023). An immersive virtual reality application to preserve the historical memory of tangible and intangible heritage. In *Proceedings of the 18th International Joint Conference on Computer Vision, Imaging and Computer Graphics Theory and Applications (VISIGRAPP 2023)*, Vol. 2: HUCAPP (pp. 279–286). SciTePress. https://doi.org/10.5220/0011791400003417
6. Denard, H. (Ed.). (2009). *The London Charter for the Computer-Based Visualisation of Cultural Heritage: Draft 2.1* [Electronic resource]. King's College London. https://www.londoncharter.org/ (Accessed: November 17, 2025).
7. Harrison, R., Rose, A., & Sterling, C. (2024). Ghosts of solid air: Contested heritage and augmented reality in public space. *International Journal of Heritage Studies*, 31(5), 425–443. doi.org/10.1080/13527258.2024.2437367
8. ICOMOS. (2008). *The ICOMOS Charter for the Interpretation and Presentation of Cultural Heritage Sites*. Ratified by the 16th General Assembly of ICOMOS, Québec, Canada. icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/interpretation_e.pdf (Accessed: November 17, 2025).
9. Jeater, M. (2011). *Smartphones and site interpretation: The Museum of London's Streetmuseum applications* [Pre-published draft]. academia.edu/10362399/Smartphones_and_Site_Interpretation_the_Museum_of_Londons_Streetmuseum_Applications (Accessed: November 17, 2025).
10. Kuzmenko, A. (2021). Prospects for the Use of Augmented Reality Technology Based on the Sites of the National Historical and Ethnographic Reserve 'Pereiaslav' [Perspektyvy vykorystannia tekhnolohii dopovненоi realnosti na bazi ob'ektiv Natsional'noho istoryko-etnografichnoho zapovidnyka "Pereiaslav"]. *Arkhivy Ukrainy*, (4), 48–76. doi.org/10.47315/archives2021.329.048 [in Ukrainian].
11. Rosenthal, D., Nevola, F., & Terpstra, N. (2022). *Hidden cities: Urban space, geolocated apps and public history in early modern Europe*. Taylor & Francis.
12. Seville Principles. (2017). *The Seville Principles: International Principles of Virtual Archaeology* [Electronic resource]. ICOMOS-CPA. icomos.es/wp-content/uploads/2020/06/Seville-Principles-IN-ES-FR.pdf (Accessed: November 17, 2025).
13. Stephens, S. (2023, October 5). Government finally publishes 'retain and explain' guidance — Museums Association. *Museums Association*. museumsassociation.org/museums-journal/news/2023/10/government-finally-publishes-retain-and-explain-guidance/ (Accessed: November 17, 2025).
14. Szabo, V. (2018). Apprehending the past: Augmented reality, archives, and cultural memory. In *DukeSpace Scholarship by Duke Authors* (pp. 372–383). Duke University Libraries. dukespace.lib.duke.edu/server/api/core/bitstreams/327fa2ed-8a7a-471e-a398-2ae5f2cc0df1/content
15. Tjutjunnyk, O. (2020). Application of Augmented Reality Technology in the Excursion Activities of the Panas Myrnyi Museum [Zastosuvannia tekhnolohii dopovненоi real'nosti v ekskursiinii diial'nosti muzeiu Panasa Myrnoho]. *Naukovyi visnyk Natsional'noho muzeiu istorii Ukrainy*, (6), 528–536. visnyk.nmiu.org/index.php/nv/article/view/439/400 (Accessed: November 17, 2025) [in Ukrainian].
16. Zhang, M. (2010, May 24). Museum of London releases augmented reality app for historical photos. *PetaPixel*. petapixel.com/2010/05/24/museum-of-london-releases-augmented-reality-app-for-historical-photos/ (Accessed: November 17, 2025).
17. Zhao, Y., Pettijohn, B. J., Wang, A. Y., Keehn, D. P., Dai, A., Dang, J., & Murray, J. H. (2021). Exploring location-based AR narrative design for historic site. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, 30, 167–184. doi.org/10.1162/pres_a_00377
18. Zucker, E., & Simon, D. (2020, June 25). Digital memorialization for a global age. *YaleGlobal Online*. archive-yaleglobal.yale.edu/content/digital-memorialization-global-age (Accessed: November 17, 2025).
19. Zubar. (n.d.). *Augmented reality (AR) solutions for memorials*. about.zubar.com/en/solutions/memorials (Accessed: November 17, 2025).
20. Verkhovna Rada of Ukraine. (2015). On the Condemnation of the Communist and National Socialist (Nazi) Totalitarian Regimes in Ukraine and the Prohibition of Propaganda of Their Symbols [Pro zasudzhennia komunistychnoho ta natsional-sotsialistychnoho (natsysts'koho) totalitarnykh rezhymiv v Ukraini ta zaboronu propahandy yikhnoi symboliky], Law of Ukraine No. 317-VIII. zakon.rada.gov.ua/laws/main/317-19 (Accessed: November 17, 2025) [in Ukrainian].
21. Verkhovna Rada of Ukraine. (2023). On the Condemnation and Prohibition of Propaganda of Russian Imperial Policy in Ukraine and the Decolonization of Toponymy [Pro zasudzhennia ta zaboronu propahandy rosiiskoi imperatorskoi polityky v Ukraini i dekolonizatsiiu toponimii], Law of Ukraine No. 3005-IX. zakon.rada.gov.ua/laws/show/3005-IX (Accessed: November 17, 2025) [in Ukrainian]

AR ROUTES AS A TOOL OF DIGITAL COMMEMORATION

Volodymyr HERASYMCHUK – Ph.D. Student
at the Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

This article explores augmented reality routes (AR routes) as an innovative tool of digital commemoration in the context of dynamic transformations in public memory. The relevance of the study stems from the fact that traditional static memorial forms are unable to respond promptly to the revision of historical narratives and the multiplicity of interpretations – a phenomenon particularly evident in Ukraine during the processes of decommunization and wartime transformation. There emerges a need for flexible approaches to commemorating the past that can preserve collective memory without irreversible interventions in physical space. The aim of the study is to conceptualize AR routes as a means of digital commemoration and to analyze three key components of their successful implementation: reconstruction of memory space, source verification, and audience engagement. The findings demonstrate that AR routes effectively re-create memory spaces in real-world environments by overlaying verified historical content (archival photographs, 3D reconstructions, audio testimonies) onto specific locations, thus offering users a sense of lived historical presence. The study establishes that successful digital commemoration requires both transparency and authenticity of content (thorough source verification, clear provenance, and feedback mechanisms) as well as active interaction with audiences based on interactivity and inclusivity. The novelty of this research lies in its interdisciplinary approach: AR routes are interpreted as a new methodological platform of public history, integrating technological innovation with principles of historical accuracy and memory ethics. The practical value of the study lies in its potential application in commemorative practices, museum activities, and the broader cultural field, enabling the creation of interactive memorial projects. The proposed approaches support the preservation and popularization of multilayered historical heritage, foster a more dynamic form of public history, and encourage deeper audience engagement with the past.

Key words: AR routes, augmented reality, digital commemoration, collective memory, public history, source verification, audience engagement.

Стаття надійшла до редакції 06.05.2025
Отримано після доопрацювання 18.05.2025
Прийнято до друку 7.08.2025

Розділ II. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Part II. PROBLEMS AND CONTRADICTIONS OF MODERN CULTURAL PROCESS

УДК 304.4:323.1(477)

СТРАТЕГІЧНИЙ ДИСОНАНС КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ: МІЖ БЕЗПЕКОВИМ ЕСЕНЦІАЛІЗМОМ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИМ КОНСТРУКТИВІЗМОМ

Олександр КРАВЧЕНКО – доктор культурології, професор, професор
кафедри філософії, Дніпровський національний університет ім. Олеся Гончара, м. Дніпро.
<https://orcid.org/0000-0003-0064-7376>
[https://doi.org/
kultart@ukr.net](https://doi.org/kultart@ukr.net)

Здійснено критичний аналіз сучасної культурної політики України крізь призму двох ключових документів: Стратегії розвитку культури в Україні на період до 2030 року та «Стратегії утвердження української національної та громадянської ідентичності на період до 2030 року». Виявлено стратегічний дисонанс між двома векторами державного планування: безпековим есенціалізмом, що трактує культуру як сталий ресурс спротиву, та політичним конструктивізмом, спрямованим на соціальне проєктування та виховання громадянської лояльності. Обґрунтовано доцільність застосування постколоніальної оптики як методологічного інструменту для подолання цієї дихотомії, що дозволить інтерпретувати національний спротив як процес відновлення суб'єктності та реальної деколонізації.

Ключові слова: культурна політика, національна ідентичність, національна культура, культурна стратегія, різноманіття, есенціалізм, конструктивізм, постколоніальні дослідження.

Постановка проблеми. Культурна політика України протягом усієї доби незалежності формувалася в умовах складних соціально-політичних трансформацій, змін зовнішньополітичних орієнтирів та тривалої ідеологічної фрустрації. Ключовим викликом для держави та суспільства стало поєднання декількох стратегій, які, з одного боку, відображають суперечливість суспільних запитів та політичної кон'юнктури, а з іншого – відповідають державним інтересам забезпечення суверенітету. Прагнення національного самовизначення зумовили актуалізацію політики формування й зміцнення української ідентичності, проте перспективи інтеграції у європейський культурно-правовий простір передбачають визнання й підтримку культурного різноманіття. Ця концептуальна напруга породжує дилеми, що визначають зміст культурної політики, її методологічні й ідеологічні засади, а також інструменти реалізації. В умовах повномасштабної війни баланс між ідентичністю та різноманіттям набуває стратегічного значення. Зміцнення національної єдності визначає стійкість суспільства, оскільки, як зазначено в урядових документах, «культура стає ключовим інструментом збереження української національної ідентичності... та посилення державної безпеки» [20]. Водночас визначеність європейського політичного вектору зумовлює імплементацію норм щодо забезпечення прав меншин, регіональних культур і різних соціокультурних груп. У цьому контексті аналіз культурної політики стає важливим для розуміння сучасних викликів щодо українського націєтворення та дозволяє актуалізувати деякі його концептуальні складові.

Аналіз останніх досліджень. В українському науковому дискурсі активно обговорюються концепти мультикультуралізму, культурних прав, культурної демократії та громадянської ідентичності, однак як доводять праці О. Валецького [2], О. Волошенюка [3], їхнє використання щодо національних реалій залишається суперечливою. Попри окремі комплексні дослідження національної моделі культурної політики у європейському контексті [6, 10] – стратегічний вимір культурної політики перебуває на теоретичному маргінесі. Новітні розвідки, пов'язані з євроінтеграційним курсом та адаптацією західних адміністративних практик, представлені в працях І. Костири [12], В. Шостака [26], В. Мельника [17], М. Шевченка [25], – лише частково деталізують інституційні виклики, але майже не пропонують концептуальні моделі, придатні для умов війни. Важливими для розуміння трансформацій ідентичності в умовах агресії є дослідження О. Гриценка, у яких він акумулював широкий спектр проблем української культурної політики часі незалежності [6, 7]. Теоретичні аспекти національної ідентичності, розглянуті М. Козловцем [11], а також її постколоніальні інтерпретації М. Рябчуком [21], Т. Гундоровою [9], О. Гнатюк [5], В. Куликом [29] окреслюють важливі рамки для аналізу, проте вони досі недостатньо інтегровані у дослідження культурно-політичних стратегій України. Запропоноване дослідження

спрямоване на критичне переосмислення існуючих підходів і пошук альтернатив, що дозволяють аналізувати культурну політику як стратегічний інструмент модернізації та деколонізації, та спирається на сформульовані мною раніше тези та висновки щодо доцільності урізноманітнення підходів до теоретичного моделювання та модернізації методології аналізу культурної політики [13, 14, 15].

Метою дослідження є виявлення ключових концептів державних стратегій сучасної культурної політики України в контексті співвідношення національної ідентичності та культурного різноманіття. Відповідно задачею є: визначення актуальних методологічних аспектів формування культурної стратегії ідентичності в Україні в умовах війни. Дослідження ґрунтується на принципах критичного аналізу дискурсу та елементах концептуального аналізу, що дозволяє виявити глибинні смисли поняттєвих конструкцій, які визначають зміст сучасної культурної стратегії України. Емпіричною базою аналізу є тексти «Стратегії розвитку культури в Україні на період до 2030 року» (далі – СРК) [19], Закону України «Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності». (далі – Закон) [17] разом із розробленою на його виконання «Стратегією утвердження української національної та громадянської ідентичності на період до 2030 року» (далі – СІ) [18]. Ці документи є не лише програмними планами – вони пропонують певні офіційні наративи нації та ідентичності. Методологічною основою дослідження є критичний дискурс-аналіз та концептуальний аналіз, які поєднують класичні теорії нації з постколоніальною перспективою. Такий підхід дає змогу виявити структурні суперечності державних стратегій і запропонувати напрями їхнього оновлення відповідно до викликів війни та трансформації ідентичності.

Виклад основного матеріалу. Концептуальний аналіз змісту поняття «національна ідентичність» як ключового для розуміння особливостей стратегування культурної політики передбачає звернення до теоретичних моделей нації. У сучасному науковому дискурсі співіснують декілька конкуруючих парадигм, які пропонують певну логіку аналізу нації та національної ідентичності. Згідно з примордіалістським підходом, яскравим представником якого є Е. Сміт, нація – це «...сукупність людей, що має власну назву, спільну історичну територію, спільні міфи та історичну пам'ять, масову громадянську культуру, спільну економіку та єдині юридичні права й обов'язки» [23; 23]. Відповідно, національна ідентичність проявляється у відчутті приналежності до спільної історії та певного символічного репертуару. У цій парадигмі вона є спадком, долею, а не вибором; вона передається через покоління і потребує захисту від розмивання. У контексті культурної політики це диктує необхідність забезпечення «автентичності» та збереження минулого як джерела легітимності. З протилежних позицій виступають модерністи та конструктивісти. Зокрема Б. Андерсон визначає націю як «уявлену політичну спільноту, яка уявляється як обмежена й суверенна» [1; 22]. Вона формується через специфічні механізми «друкованого капіталізму», освіти та державні практики. Тут ідентичність є результатом переконання або, навіть, віри в існування нації, яке ґрунтується на згоді щодо відповідного наративу. Відповідно культурна політика є інструментом соціального моделювання: вона створює націю через спільний комунікативний простір. У функціональному або інструментальному підході, представленому, наприклад, Е. Геллнером, націю потрактовано як результат індустріалізації, що зумовила стандартизацію культурних форм, масову освіту, нові технології та форми комунікацій. На цій основі формується солідарність і політичний проект нації, спрямований на забезпечення конкурентоспроможності держави [4]. Тобто національна ідентичність майже дорівнює ідеології і є умовою участі в громадському житті. Отже нація може розумітися і як культурна тяглість, і як соціальний конструкт, і як політична воля та ідеологічна програма або її складова [15]. Проте будь-який варіант її існування передбачає наявність суспільної солідарності та культурної самоідентифікації.

Для глибшого розуміння українських стратегій продуктивним є розрізнення есенціалістського та процесуального способів осмислення культурної ідентичності, сформульованих одним із провідних теоретиків Cultural Studies С. Голлом [28]. Згідно з першим, ідентичність виступає як «єдине істинне Я» колективу, приховане під нашаруваннями інших ідентичностей, що їх мають люди зі спільною історією та походженням. Вона відповідає на запитання «ким ми є?» і ґрунтується на спільному історичному досвіді та культурних кодах, які забезпечують стабільні, незмінні й безперервні орієнтири й значення для формування колективної єдності. Це – сама сутність єдності, що лежить під усіма іншими відмінностями. Інший – процесуальний підхід, пропонує розглядати культурну ідентичність як відкриту й динамічну конструкцію, що визнає значущі відмінності та пояснює «ким ми стали». У цьому сенсі культурна ідентичність – це не лише «буття», але й «становлення». Вона належить майбутньому так само, як і минулому, постійно трансформується у взаємодії історії, культури та влади. Обидва підходи знайшли місце у теорії: перший як обґрунтування етнокультурної сутності нації; другий – в осмисленні її як громадянського проекту. Сам С. Голл наголошує: «Ідентичність – це не вже завершене явище, не сутність, яку можна віднайти, а радше процес становлення, завжди перебування у становленні, завжди конструювання в рамках дискурсу» [28; 222-223]. Ця думка є співзвучною з тезою одного з перших

теоретиків нації Е. Ренана: «Нація вимагає минулого, але в сучасності вона резюмується цілком конкретним фактором: це ясно висловлене бажання продовжувати спільне життя. Існування нації – це щоденний плебісцит, як існування особи – вічне ствердження життя» [20; 111]. Проте, як буде показано далі, українські державні документи використовують есенціалістську та процесуальну логіку одночасно, що призводить до стратегічного дисонансу.

«Стратегія розвитку культури в Україні на період до 2030 року» формується навколо ключової тези: в умовах війни культура перестає бути лише сферою дозвілля і стає «ключовим інструментом збереження української національної ідентичності... та посилення державної безпеки» [19]. Необхідність її розроблення аргументована «...безпрецедентними викликами, серед яких – руйнування культурної інфраструктури, втрата людського капіталу, вимушена міграція та загроза спадщині» [19]. У тексті чітко діагностовано загрозу: російська федерація «...використовує культуру як зброю, здійснюючи політику «культурного стирання, культурного геноциду та апропріації». У відповідь українська держава пропонує модель захисного націоналізму: культура постає як певна сутність, «основа», яку необхідно захистити та зберегти від знищення, і яка є основою консолідації нації. Інтеграція культури й культурної спадщини у систему національної безпеки означає, що нація не лише має пам'ятати свою історію, а використовувати культурні ресурси як стратегічний капітал.

Стратегії розвитку культури дозволяють розглядати національну ідентичність двома способами. З одного боку – це спадкова культурна сутність, закорінена в традиції щодо якої пріоритетними є збереження. У такому вимірі вона є ресурсом, який можна втратити, якщо не забезпечити його фізичне збереження. За цією логікою проглядається примордіалістський образ нації як об'єктивної й усталеної спільноти. Водночас документ містить визнання глибоких внутрішніх трансформацій: «українське суспільство стало більш строкатим, сформувавши нові соціальні групи з різним досвідом та цінностями» (ветерани, внутрішньо переміщені особи, люди з інвалідністю внаслідок війни тощо) [19]. Їх врахування у тлумаченні нації мало би вплинути на логіку документу, адже радикальна мінливість соціальних ідентичностей за короткий проміжок часу не надто відповідає класичному культурно-історичному підходу.

«Різноманіття» згадується у тексті як європейська цінність, але функціонально воно підпорядковане завданню «згуртування суспільства», що в умовах війни часто читається як вимога гомогенності. Хоча у документі містяться поняття: «локальні культури», «регіональні громади», «культурні індустрії», він не пропонує конкретних механізмів підтримки етнокультурних спільнот або прав культурних меншин, що ставить під сумнів реальну інклюзивність культурної політики. З формальної точки зору, СРК розглядає культуру як ресурс для солідарності, але не надає інструментів забезпечення рівноправної участі. Отже – це стратегія «згуртування через символ», а не через співучасть у культурних процесах, що робить гасло «утвердження національної ідентичності через культуру» риторичним. Відтак виникає концептуальний розрив: з одного боку, визнається, що суспільство змінилося і стало гетерогенним, а з іншого – пропонується відповідати на цей виклик інструментами консолідації навколо «єдиного культурного простору» та «національного продукту». Тобто відповіддю на ускладнення суспільної структури є пропозиція спрощення та уніфікації культурного поля заради безпеки.

Есенціалістська логіка простежується і в запропонованому інструментарії. Значна увага приділяється реєстрам, обліку, цифровізації спадщини. Проте цифровізація, наприклад, розглядається не стільки як інструмент доступу чи креативності, скільки як спосіб створення «цифрового ковчега» для збереження сутності нації у разі фізичного знищення носіїв культури. «Музеефікація» культурних форм ідентичності є характерною ознакою захисної стратегії. Водночас передбачений розвиток культурних інституцій, підготовка професійних кадрів для її забезпечення дозволяють розглядати культуру як динамічну систему, яка потребує модернізації. Тобто культура у контексті Стратегії мислиться не лише формою ідентичності, а й стратегічним ресурсом, що має бути захищений й розвинутий як державний капітал. Це резонує з модерністськими теоріями Геллнера, де культура – не лише спадок, а інструмент мобілізації та організації спільноти.

Складнішу логіку закладають Закон та Стратегія утвердження української національної та громадянської ідентичності». Закон чітко визначає два поняття: українська національна ідентичність (ст. 1, п. 17) – «...стійке усвідомлення особою належності до української нації як самобутньої спільноти, об'єднаної назвою, символами, географічним та етносоціальним походженням, історичною пам'яттю, комплексом духовно-культурних цінностей, зокрема українською мовою і народними традиціями» (данина есенціалізму). Українська громадянська ідентичність (ст. 1, п. 16) – «...стійке усвідомлення громадянином України, закордонним українцем свого політико-правового зв'язку з Україною, українським народом та громадянським суспільством» (політичний конструктивізм) [17]. Відповідно запропоновано й інструментарій: національно-патріотичне виховання (ст. 9), військово-патріотичне виховання (ст. 10) та громадянську освіту (ст. 11). Тобто нація розуміється як така, що народжується не сама по собі, не є даністю,

а потребує цілеспрямованих зусиль, тобто постає як актуальний політичний проект. Зокрема формування Стратегії пов'язано з необхідністю дати «... відповідь на виклики і загрози, які в сьогоdnішніх умовах здійснюють реальний вплив на формування національної свідомості» [18]. Сама лексика («утвердження», «формування», «виховання») вказує на те, що ідентичність розглядається як динамічний конструкт, над яким треба працювати. Це пряма апеляція до інструментів модерної держави, яка через систему освіти, молодіжні ініціативи, культурні проекти, інформаційні платформи створює лояльного громадянина. Ідентичність тут є результатом свідомих дій, маркерами якої є володіння мовою, знання історії, готовність захищати державу. У СІ громадянин стає українцем не лише за походженням, а через прийняття «суспільно-державних (національних) цінностей». Особливо показовим є ставлення до української мови: Згідно з текстом Стратегії вона фактично є не лише інструментом комунікації або етнічною ознакою, а й «важливим атрибутом громадянської ідентичності», символом нації, інструментом «символічної відмови» від російського впливу, що легітимізує громадянську та національну ідентичність [18]. Наведена у тексті статистика переходу на українську мову в побуті подається як доказ «свідомої ідентифікації». Тобто мова перетворюється на політичний маркер лояльності та приналежності до спільних цінностей.

Якщо СРК визнає строкатість суспільства як факт, то СІ схильна розглядати регіональні відмінності як вразливість, якою скористався ворог. Документ наводить соціологічні дані про те, що у східних та південних регіонах значна частина населення ідентифікувала себе громадянами СРСР або мешканцями регіону, трактується, по-суті, як підґрунтя для сепаратизму. Відповідно, стратегічним завданням стає «подолання суперечностей соціокультурного, мовного, регіонального характеру» та формування єдиних ціннісних орієнтирів: соборності, самобутності, волі та гідності (ст. 6 Закону). Тобто держава прагне «перереформувати» свідомість громадян, замінивши локальні та пострадянські ідентичності на уніфіковану загальнонаціональну модель, здатну протистояти «ідеологічній концепції «руського мира». Загалом Стратегія ідентичності балансує між культурною спадщиною та сучасними викликами: з одного боку – національні символи й традиції як основа; з іншого – нові громадянські практики. Але у документі не запропоновано глибокого концептуального синтезу: старі символи вживаються поруч із новими громадянськими ідеалами, без чіткого механізму їх поєднання.

Порівняльний аналіз двох стратегій виявляє глибинну концептуальну неузгодженість, що ускладнює реалізацію цілісної державної політики і закладає певні ризики. По-перше, культура розглядається як елемент національної безпеки – це дозволяє мобілізувати її ресурси, але водночас є ризик посилення державного контролю не лише щодо культурних інституцій, а й символічного простору і, як наслідок: політику обмеження громадянських свобод. По-друге, наявне різне розуміння джерел ідентичності. У «Стратегії розвитку культури» ідентичність – це спадок, вона базується на історичній пам'яті, матеріальній та нематеріальній спадщині: ми є українцями, бо у нас є спільна історія і культура, яку треба зберегти. У «Стратегії ідентичності» вона є проектом, що базується на цінностях, громадянській освіті та готовності до спротиву: ми є українцями, бо ми обираємо ними бути і готові за це боротися. Відсутність спільного концептуального фундаменту може призвести до політичної та практичної фрагментації. По-третє, обидва документи пропонують різне ставлення до «Іншого» всередині країни. СРК передбачає інтеграцію нових груп (ветерани, ВПО) через адаптацію культурних послуг та інклюзивність. Тут «інший» – це вразлива група, яка потребує підтримки, натомість СІ розглядає носіїв «інших» ідентичностей (радянської, проросійської, регіональної) об'єктом перевиховання: «Інший» тут – це потенційна загроза безпеці, яку треба нейтралізувати через «розвінчування міфів» та «формування оборонної свідомості». По-четверте, проблематичність трактування різноманіття, яке в обох стратегіях набуває переважно декларативного характеру. Попри посилення на європейські стандарти, його трактування в обох стратегіях залишається підпорядкованим безпековій логіці. У СРК різноманіття визнається, але фокусується на «згуртованості», натомість у СІ різноманіття взагалі часто розглядається крізь призму ризиків суспільного розшарування. Відсутність чіткої політики підтримки етнокультурних спільнот, інституційних механізмів рівності та сталого фінансування створює ризики маргіналізації окремих груп. Отже йдеться про символічну єдність, але без практичного інституційного забезпечення інклюзивності, що дійсно породжує ризики поглиблення суспільної фрагментації. Відтак зазначений у стратегіях дефіцит «цілісної державної політики» для подолання розривів між групами залишається не подоланим. Така формальна інклюзивність не узгоджується з європейськими підходами, де різноманіття визначається крізь призму гарантованих прав і суб'єктності громад, а не лише як об'єкт толерантності. У цьому сенсі різноманіття постає радше дискурсивним маркером, ніж очікуваною практикою, що робить його операційність сумнівною.

Зазначені суперечності засвідчують, що обидві стратегії існують у різних дискурсивних логіках, що не лише ускладнює їхню імплементацію, а й створює методологічну невизначеність для подальшого аналізу культурної політики. Тому нагальною є потреба гармонізувати ключові поняття, визначивши їх у спосіб, що відповідатиме європейським стандартам множинності та правової рівності, забезпечить узгодженість між стратегічними документами й відобразить складні соціокультурні зміни, яких зазнала

Україна в умовах війни. Таке уточнення є не суто термінологічним, а концептуальним завданням, необхідним для формування послідовної й ефективної політики у сфері культури та ідентичностей.

Обидві стратегії діагностують симптоми та загрози – постколоніальні та посттоталітарні деструктивні наслідки, стереотипи та упередження у масовій свідомості, пропаганда держави-агресора, лінгво-, етно- та культуроцид на тимчасово окупованій території тощо. Проте вони пропонують рецепти, які часто залишаються в межах колоніальної логіки (уніфікація, централізація, виховання «правильного» громадянина). Попри загадану у текстах нормативну основу політики деколонізації, постколоніальна оптика не використана. Однак звернення до ідей Е. Саїда [22], Г. Співак [24], Г. Бгабги [27] дозволило б суттєво поглибити розуміння процесів, що відбуваються. У цій логіці національна ідентичність постає не як повернення до «автентичної сутності» (есенціалізм) і не як політична лояльність (громадянський конструктивізм), а як процес відновлення суб'єктності (агентності). Як зазначає М. Рябчук, подолання «постколоніального синдрому» вимагає не лише зміни мови, а зміни ціннісних настанов [21].

Важливим тут є концепт гібридності, розроблений Г. Бгабгою. У державних стратегіях (особливо СІ) гібридність, мовна суміш чи «розмита» ідентичність тавруються як «совєтськість» чи результат ворожої пропаганди. Т. Гундорова показала, що постколоніальний підхід дозволяє працювати з цим як із колективною травмою [9], а не провинною, що змінює тональність політики з обвинувальної («подолання наслідків») на терапевтичну (відновлення гідності). З постколоніального погляду, гібридність є неминучим станом культури, що виходить з імперії [27]. Це «третій простір» (Third Space), де відбувається не лише змішування, а народження нового. Визнання гібридності не як вади, а як перехідної реальності, дозволило б державі будувати діалог із носіями перехідних ідентичностей, а не нав'язувати монолітну модель, яка може викликати відторгнення і, як наслідок, – імітацію (ефект, який Бгаба називає мімікрією). Постколоніальна нація будується не на етнічній чистоті і не на ідеологічній однорідності, а на спільному бажанні позбутися залежності від метрополії.

Крім того, постколоніальний підхід актуалізує питання субалтерності (підлеглості) за Г. Співак [24]. Чи може «субалтерн» (у нашому випадку – житель окупованих територій або носій регіональної ідентичності) «говорити», чи за нього завжди говорить держава? СІ ставить завданням «реінтеграцію населення тимчасово окупованих територій», але, вочевидь, розглядає це населення як пасивний об'єкт впливу пропаганди, який потребує уваги задля його інтеграції. Постколоніальна етика вимагає надання голосу цим групам, визнання їхнього травматичного досвіду як частини спільної національної історії, а не чогось, що треба стерти.

Висновки. Таким чином, культурна політика України щодо ідентичності перебуває у стані стратегічної амбівалентності. Вона балансує між двома концептуальними полюсами: безпековим есенціалізмом («Стратегія розвитку культури»), що передбачає збереження культурного ядра та захист спадщини, розглядаючи ідентичність як даність, яку ворог прагне знищити, та європейським/громадянським конструктивізмом («Стратегія ідентичності»), що передбачає конструювання нової політичної нації інструментами масові комунікації, розтлумачуючи ідентичність як динамічний процес. Ця двоїстість створює ризики для ефективного врядування, адже акцент на безпеці та консолідації містить ризики перетворення «різноманіття» на декларацію, що суперечить євроінтеграційним зобов'язанням України. Водночас знехтувати захистом культури під час війни також неможливо. Розв'язання цієї дилеми можливе шляхом переходу від статичного до процесуального розуміння ідентичності, коли вона розглядається не як те, що ми маємо зберегти, а як те, що ми створюємо щодня. Це дозволить поєднати повагу до спадщини з активною громадянською позицією та інтерпретувати український спротив не як «захист традиції», а як модернізаційний проект деколонізації, в якому є місце для різних культурних та мовних досвідів, об'єднаних спільною метою політичної свободи та самовизначення.

Список використаної літератури

1. Андерсон Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму; пер. з англ. В. Морозов. Київ : Критика, 2001. 272 с.
2. Валевський О. Л. 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](https://doi.org/10.32689/2617-2224-2021-1(26)-30-41)
3. Волошенюк О. В. Переваги і недоліки політики мультикультуралізму. *Форум права*. 2019. № 3 (56). С. 6–12. DOI: <https://doi.org/10.32837/14357>
4. Геллнер Е. Нації та націоналізм; пер. з англ. Г. Касьянов. Київ : Таксон, 2003. 300 с.
5. Гнатюк О. Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність. Київ : Критика, 2005. 528 с.
6. Гриценко О. А. Культурна політика в Україні : аналітичний огляд / О.А. Гриценко, Г.О. Андрес, І.С. Булкіна та ін.; ред.-упоряд., кер. авт. кол. О.А. Гриценко; Укр. центр культ. дослідж. Київ : УЦКД, 2007. 160 с.
7. Гриценко О. Культурний простір і національна культура: теоретичне осмислення та практичне формування. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2019. 256 с.
8. Гриценко О. Декомунізація в Україні як державна політика і як соціокультурне явище. Київ : Ін-т політичних і етнонаціональних досліджень ім. І.Ф. Кураса НАН України, 2019. 320 с.

9. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2013. 548 с.
10. Здіорук С. І., Литвиненко О. М., Розумна О. П. Культурна політика України: національна модель у європейському контексті: *аналіт. доп.* Київ : НІСД, 2012. 64 с.
11. Козловець М. А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: монографія. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.
12. Костири І. О. Культурна політика України в умовах євроінтеграції. *Гілея: науковий вісник*. 2018. № 131. С. 384–387.
13. Кравченко О. В. Культурна політика України в парадигмах сучасності: теоретико-методологічні аспекти культурологічної інтерпретації: монографія. Харків : ХДАК, 2011. 287 с.
14. Кравченко О. В. Від культурної політики до політики культури. *Сучасна культурологія: доба культурно-історичних зламів*: колект. монографія / за ред. Ю. С. Сабадаш. Київ : Маріуп. держ. ун-т, 2025. Ч. 1. С. 121–151.
15. Кравченко О. В. Націоналізм, мультикультуралізм, культурне різноманіття: політичні стратегії національної ідентифікації. *Традиційна культура в умовах глобалізації*: матеріали наук.-практ. конф. (20–21 черв., 2025 р.). Харків, 2025. С. 126–131.
16. Мельник І. В. Механізми формування державної культурної політики: зарубіжний досвід. *Вчені зап. ТНУ ім. В.І. Вернадського. Серія: Публічне управління та адміністрування*. 2022. Т. 33 (72), № 2. С. 65–69. DOI: doi.org/10.32838/2523-4803/72-2-11
17. Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності: Закон України від 13.12.2022 № 2834-IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2834-20#Text>
18. Про схвалення Стратегії утвердження української національної та громадянської ідентичності на період до 2030 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2023–2025 роках: Постанова Кабінету Міністрів України від 15 грудня 2023 р. № 1322. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/1322-2023-%D0%BF>.
19. 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 Кабінету Міністрів України від 28 березня 2025 р. № 293-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/293-2025-%D1%80>.
20. Ренан Е. Що таке нація? Націоналізм: Антологія / Упоряд. О. Проценко, В. Лісовий. Київ : Смолоскип, 2000. С. 105–119.
21. Рябчук М. Постколоніальний синдром. Спостереження. Київ : К.І.С., 2011. 249 с.
22. Саїд Е. Орієнталізм; пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Основи, 2001. 511 с.
23. Сміт Е. Нації та націоналізм у глобальну епоху / Пер. з англ. М. Климчук, Т. Цимбал. Київ : Ніка-Центр, 2006. 320 с.
24. Співак Г. Ч. Чи може підпорядковане промовляти? *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 714–718.
25. Шевченко В. Концептуальні засади сучасної культурної політики України: пошук стратегічних орієнтирів. *Культурологічна думка*. 2021. № 19. С. 34–42. DOI: doi.org/10.31866/2410-1915.19.2021.235900
26. Шостак В. М. Культурна політика України та Європейського Союзу: відповідність змісту і перспективи реалізації. *Вісник НАКККіМ*. 2023. № 1. С. 81–86. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277645>
27. Bhabha H. K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. 285 p.
28. Hall S. *Cultural Identity and Diaspora. Identity: Community, Culture, Difference* / Ed. by J. Rutherford. London: Lawrence & Wishart, 1990. P. 222–237.
29. Kulyk V. National Identity in Time of War: Ukraine after the Russian Aggressions of 2014 and 2022. *Problems of Post-Communism*, 2024. 71(4). P. 296–308. <https://doi.org/10.1080/10758216.2023.2224571>

References

1. Anderson B. *Uciavleni spilnoty. Mirkuvannia shchodo pokhodzhennia u poshyrennia natsionalizmu*; per. z anhll. V. Morozov. Kyiv : Krytyka, 2001. 272 s.
2. Valevskyi O. L. *Kulturna polityka v Ukraini v umovakh ekonomnoi ta sotsialnoi nestabilnosti. Publichne uriaduvannia*. 2021. № 1 (26). S. 30–41. DOI: <https://doi.org/10.32689/2617-2224-2021-1> (26)-30-41
3. Volosheniuk O. V. *Perevahy i nedoliky polityky multykulturalizmu. Forum prava*. 2019. № 3 (56). S. 6–12. DOI: doi.org/10.32837/14357
4. Gellner E. *Natsii ta natsionalizm*; per. z anhll. H. Kasianov. Kyiv : Takson, 2003. 300 s.
5. Hnatiuk O. *Proshchannia z imperiieiu. Ukrainski dyskusii pro identychnist*. Kyiv : Krytyka, 2005. 528 s.
6. Hrytsenko O.A. *Kulturna polityka v Ukraini : analitychnyi ohliad* / O.A. Hrytsenko, H.O. Andres, I.S. Bulkina ta in.; red.-uporiad., ker. avt. kol. O.A. Hrytsenko; Ukr. tsentr kult. doslidzh. Kyiv : UTsKD, 2007. 160 s.
7. Hrytsenko O. *Kulturnyi prostir i natsionalna kultura: teoretychne osmyslennia ta praktychne formuvannia*. Kyiv : Instytut kulturolohii NAM Ukrainy, 2019. 256 s.
8. Hrytsenko O. *Dekomunizatsiia v Ukraini yak derzhavna polityka i yak sotsiokulturne yavyshe*. Kyiv : Instytut politychnykh i etnonatsionalnykh doslidzen im. I.F. Kurasa NAN Ukrainy, 2019. 320 s.
9. Hundorova T. *Tranzytyn kultura. Symptomy postkolonialnoi travmy: statti ta esei*. Kyiv : Hrani-T, 2013. 548 s.
10. Zdiuruk S. I., Lytvynenko O. M., Rozumna O. P. *Kulturna polityka Ukrainy: natsionalna model u yevropeiskomu konteksti: analit. dop.* Kyiv : NISD, 2012. 64 s.
11. Kozlovets M. A. *Fenomen natsionalnoi identychnosti: vyklyky hlobalizatsii: monohrafiia*. Zhytomyr : Vyd-vo ZhDU im. I. Franka, 2009. 558 s.
12. Kostyria I. O. *Kulturna polityka Ukrainy v umovakh yevrointehratsii. Hileia: naukovyi visnyk*. 2018. № 131. S. 384–387.

13. Kravchenko O. V. *Kulturna polityka Ukrainy v paradyhmakh suchasnosti: teoretyko-metodolohichni aspekty kulturolohichnoi interpretatsii: monohrafiia*. Kharkiv : KhDAK, 2011. 287 s.
14. Kravchenko O. V. Vid kulturnoi polityky do polityky kultury. *Suchasna kulturolohiia: doba kulturno-istorychnykh zlamiv*: kolekt. monohrafiia / za red. Yu. S. Sabadash. Kyiv: Mariup. derzh. un-t, 2025. Ch. 1. S. 121–151.
15. Kravchenko O. V. Natsionalizm, multykulturalizm, kulturne riznomanittia: politychni stratehii natsionalnoi identyfikatsii. *Tradytziina kultura v umovakh hlobalizatsii: materialy nauk.-prakt. konf.* (20–21 chervnia 2025 roku). Kharkiv, 2025. S. 126–131.
16. Melnyk I. V. Mekhanizmy formuvannia derzhavnoi kulturnoi polityky: *zarubizhnyi dosvid. Vcheni zapysky TNU imeni V.I. Vernadskoho. Seriia: Publichne upravlinnia ta administruvannia*. 2022. T. 33 (72), № 2. S. 65–69. DOI: doi.org/10.32838/2523-4803/72-2-11
17. Pro osnovni zasady derzhavnoi polityky u sferi utverdzhennia ukrainskoi natsionalnoi ta hromadianskoi identychnosti: Zakon Ukrainy vid 13.12.2022 № 2834-IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2834-20#Text>
18. Pro skhvalennia Stratehii utverdzhennia ukrainskoi natsionalnoi ta hromadianskoi identychnosti na period do 2030 roku ta zatverdzhennia operatsiinoho planu zakhodiv z yii realizatsii u 2023-2025 rokakh: Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 15 hrudnia 2023 r. № 1322. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/1322-2023-%D0%BF>
19. 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 Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 28 bereznia 2025 r. № 293-r. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/293-2025-%D1%80>
20. Renan E. Shcho take natsiia? Natsionalizm: Antolohiia / Uporiad. O. Protsenko, V. Lisovyi. Kyiv : Smoloskyp, 2000. S. 105–119.
21. Riabchuk M. Postkolonialnyi syndrom. Sposterezhennia. Kyiv : K.I.S., 2011. 249 s.
22. Said E. Oriientalizm; per. z anhl. V. Shovkun. Kyiv : Osnovy, 2001. 511 s.
23. Smit E. Natsii ta natsionalizm u hlobalnu epokhu / Per. z anhl. M. Klymchuk, T. Tsymbal. Kyiv : Nika-Tsentr, 2006. 320 s.
24. Spivak G. Ch. Chy mozhe pidporiadkovane promovliaty? *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky KhKh st.* / Za red. M. Zubrytskoi. Lviv : Litopys, 2001. S. 714–718.
25. Shevchenko V. Kontseptualni zasady suchasnoi kulturnoi polityky Ukrainy: poshuk stratehichnykh oriientyriv. *Kulturolohichna dumka*. 2021. № 19. S. 34–42. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.19.2021.235900>
26. Shostak V. M. Kulturna polityka Ukrainy ta Yevropeiskoho Soiuzu: vidpovidnist zmistu i perspektyvy realizatsii. *Visnyk NAKKKiM*. 2023. № 1. S. 81–86. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277645>.
27. Bhabha H. K. *The Location of Culture*. London and NY : Routledge. 1994. 285 p.
28. Hall S. Cultural Identity and Diaspora. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart. 1990. P. 222–237.
29. Kulyk V. National Identity in Time of War: Ukraine after the Russian Aggressions of 2014 and 2022. *Problems of Post-Communism*, 2024. 71(4). P. 296-308. <https://doi.org/10.1080/10758216.2023.2224571>

UDC 304.4:323.1(477)

**STRATEGIC DISSONANCE OF UKRAINE'S CULTURAL POLICY : BETWEEN SECURITY
ESSENTIALISM AND EUROPEAN CONSTRUCTIVISM**

Oleksandr Kravchenko – Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor at the Department
of Philosophy, Oles Honchar Dnipro National University, Dnipro

This study analyses the key concepts underpinning Ukraine's contemporary state cultural policy, focusing on the interplay between national identity and cultural diversity. Its aim is to outline methodological foundations for shaping an identity strategy aligned with European diversity principles. The empirical basis comprises the *Culture Development Strategy of Ukraine until 2030* and the *Strategy for the Affirmation of Ukrainian National and Civic Identity until 2030*.

Methodology. The study applies critical discourse analysis and conceptual analysis, combining classical theories of nationhood with a postcolonial perspective. This approach enables the identification of conceptual frameworks through which the strategies interpret culture, identity, and diversity, as well as the detection of structural contradictions that limit the coherence of state cultural policy under wartime conditions.

Results. The analysis demonstrates that the two strategies operate within divergent discursive logics. The cultural development strategy relies on security-oriented essentialism, framing culture mainly as a tool for heritage preservation and national resilience. In contrast, the identity strategy is rooted in political constructivism, treating identity as a dynamic product of deliberate institutional modelling. These differing perspectives create a conceptual gap regarding diversity, community agency, and the representation of the «Other». Consequently, Ukraine's cultural policy displays strategic ambivalence: an excessive emphasis on security risks reducing diversity to a merely declarative value, yet neglecting the protective role of culture in wartime remains impossible.

Novelty. The study argues for transitioning from a static to a processual understanding of identity and demonstrates the analytical value of a postcolonial lens for interpreting Ukrainian nation-building during war and decolonisation.

Practical significance. The findings may contribute to the harmonisation of cultural policy documents, the development of inclusive mechanisms for supporting diversity, and the design of coherent state programmes in culture and identity policy.

Key words: cultural policy, national identity, national culture, cultural strategy, diversity, essentialism, constructivism, postcolonial studies.

Стаття надійшла до редакції 2.01.2025

Отримано після доопрацювання 16.01.2025

Прийнято до друку 18.01.2025

УДК 008:316.77:355/359 (477)

**ПРІОРИТЕТИ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ В УМОВАХ ВІЙНИ :
МЕДІА-ІНФОРМАЦІЙНИЙ АСПЕКТ**

Вікторія ГОЛОВЕЙ – доктор філософських наук, професор кафедри культурології,
Волинський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк,
<https://orcid.org/0000-0002-8224-5970>

https://doi.org/V_golovey@ukr.net

Світлана ГАВРИЛЮК – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри музеєзнавства,
пам'яткознавства та інформаційно-аналітичної діяльності,
Волинський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк
<https://orcid.org/0000-0002-5142-7464>
romir1991@ukr.net

Ольга МОСКВИЧ – кандидат філософських наук, доцент, завідувач кафедри культурології,
Волинський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк,
<https://orcid.org/0000-0001-6964-7863>
moskvych.olha@vnu.edu.ua

Актуалізується медіа-інформаційний аспект культурної політики України в умовах викликів війни. Особливу увагу акцентовано на трансформаціях медіапростору, культурній дипломатії, проблемах збереження культурної спадщини. Обґрунтовано, що в умовах війни медіа-інформаційний чинник стає одним із пріоритетних у процесі розробки й реалізації культурної політики України на міжнародному, загальнодержавному та регіональному рівнях. Він має стратегічне значення для системи державної безпеки, протистояння ворожій пропаганді, для зміцнення української ідентичності, стійкості та згуртованості громадян. Виявлено проблеми в державній політиці у сфері культури, проаналізовано шляхи врегулювання та висвітлено позитивні культурні практики на прикладах масштабних і локальних мистецьких проєктів, що відіграють важливу роль у протистоянні на культурно-інформаційному фронті та сприяють формуванню позитивного іміджу України у світовому медіапросторі.

Ключові слова: культурна політика, медіакультура, інформаційний простір, культурна дипломатія, культурна спадщина, сучасне українське мистецтво, культурні проєкти.

Постановка проблеми. Сучасний етап соціокультурного розвитку характеризується безпрецедентною швидкістю та масштабністю впливу нових медіа-технологій на всі сфери життєдіяльності людини та суспільства. Відбувається динамічне становлення нового типу культурного простору – медіакультури, в якому інформаційно-комунікаційні технології є провідним чинником впливу на політичні й соціокультурні процеси. Значення цього чинника особливо зростає в умовах війни в сучасних українських реаліях, коли культурно-інформаційний потенціал нашої країни стає важливою складовою національної безпеки, дієвою силою протистояння агресії росії. Медіа-інформаційний аспект є ключовим для культурної дипломатії та формування іміджу України у світовому медіапросторі, збереження та актуалізації культурної спадщини, зокрема за допомогою технологій та інструментів диджиталізації, зміцнення української ідентичності, підвищення медіаграмотності і здатності протистояти пропаганді в умовах війни. Ці процеси обумовлюють актуальність культурологічного аналізу пріоритетів сучасної культурної політики України в контексті викликів війни і трансформацій у світовому медіапросторі, зокрема дослідження медіа-інформаційного аспекту культурної політики.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблеми переформатування засад культурної політики та визначення її пріоритетних напрямків в сучасному медіа-інформаційному суспільстві привертають увагу багатьох науковців. Важливим в методологічному аспекті є обґрунтування інформаційного розуміння культури. Цю проблематику активно розробляють австралійська дослідниця Г. Олівер [19] та українські науковці Ю. Юринець, Л. Белкін та М. Белкін [16]. Також дослідники відзначають тенденцію до зближення і взаємозв'язку культурної та медіа-інформаційної політики [18]. Зокрема, Б. Вальтіссон вважає, що сучасна «цифрова культурна політика поєднує елементи культурної, медійної та комунікаційної політик», що обумовлює важливість дослідження процесів їх конвергенції в глобальному контексті [21].

Аналізу нової парадигми розвитку культурної політики в сучасній Україні та визначенню ролі громадських медіа в цьому процесі присвячені наукові розвідки М. Шевченко [15]. На думку дослідниці, «незалежні громадські медіа – важливий елемент функціонування громадянського суспільства та дієвий чинник демократизації й децентралізації культурної політики» [14]. Заслужовує на підтримку твердження М. Шевченко про необхідність ширшого розуміння поняття «культурна політика» в контексті сучасного етапу розвитку медіакультури, «адже інформаційний простір стає

простором розвитку культури та формування громадської думки. Тому важливою умовою суспільного прогресу стає інтеграція культурної та інформаційної політики держави» [14; 192].

Пріоритети культурної політики на початку повномасштабного російського вторгнення в Україну переосмислює В. Малімон, обґрунтовуючи необхідність розробки та імплементації комплексної Стратегії культурної безпеки [4]. Важливі аспекти культурно-інформаційного протистояння в умовах російської агресії висвітлюють дослідники Ю. Ніколаєць [7], В. Череватюк [12], О. Чорна [13].

Короткий огляд наукових публікацій, дотичних до проблематики нашої статті, засвідчує, що переважна більшість досліджень висвітлює політичні та юридичні аспекти цієї теми. На нашу думку, ця проблематика потребує й культурологічного осмислення із врахуванням особливостей розвитку культурно-інформаційного простору України в умовах воєнного стану.

Мета статті – культурологічний аналіз медіа-інформаційного аспекту культурної політики України в умовах війни. Відповідно, основними змістовими напрямками дослідження є переосмислення стратегічних пріоритетів державної політики у сфері культури в період повномасштабного російського вторгнення з акцентом на культурно-інформаційний чинник та визначення особливостей реалізації цих пріоритетних завдань на державному й регіональному рівнях.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розвиток соціокультурних процесів завжди взаємопов'язаний із політичною та економічною ситуацією. Із початком повномасштабного російського вторгнення українська культура опинилася в доволі складній загрозливій ситуації. Тисячі зруйнованих культурних осередків, у тому числі майже тотальне руйнування культурної інфраструктури на окупованій українській території, величезні втрати пам'яток культурної спадщини. За даними Міністерства культури та стратегічних комунікацій України на початок 2025 року збитків зазнали 2.156 об'єктів культурної інфраструктури пам'яток культурної спадщини. З них 382 – знищені (17,7 %) [5]; загальна чисельність пошкоджених пам'яток культурної спадщини становить 1.255 об'єктів [17]. Війна забрала життя багатьох українських митців та журналістів-медійників. Тисячі працівників культурно-мистецької сфери емігрували, шукаючи прихистку за кордоном.

Ця трагічна ситуація стала серйозним глобальним викликом, що вимагає суттєвої трансформації культурної політики й усієї сфери культурного виробництва і споживання. На Всесвітній конференції ЮНЕСКО з політики в галузі культури та сталого розвитку (MONDIACULT 2022, 28-30 вересня 2022 р., м. Мехіко) активно обговорювалися питання щодо необхідності корегування розроблених раніше програм із урахуванням нових реалій. Тому особливу увагу приділено необхідності захисту культури, прав людини й культурних надбань в умовах війн і збройних конфліктів: «Підтверджуючи нагальну необхідність захисту та заохочення прав людини та культурного розмаїття у світлі дедалі більших загроз щодо культури та її використання в цілях, які можуть вести до повного її знищення чи деградації в умовах збройних конфліктів, що обертаються навмисним чи випадковим знищенням культурної спадщини, зростанням незаконного обігу культурних цінностей, порушенням прав людини, включаючи культурні права, у тому числі у формі дискримінації та зневажання живих культурних традицій, а також підвищенням вразливості діячів культури, установ, об'єктів культури та ринків культурної продукції, підриваючи тим самим іманентну практичну цінність культури як сполучної ланки між народами та джерела засобів до існування та завдаючи шкоди культурному розмаїттю у глобальному масштабі» [20]. Тим самим підкреслено, що війна загрожує розвитку культури не тільки в країні, яка потерпає від агресії, у й у глобальному масштабі, підважуючи засади міжкультурної взаємодії та культурного розмаїття в силу глобалізації, а отже взаємозв'язку і взаємозалежності процесів сучасного культурного розвитку.

Важливим кроком у регулюванні медіа-інформаційного простору, зокрема в умовах викликів війни та адаптації українського законодавства до європейських стандартів, став Закон України «Про медіа», який набув чинності у 2023 році та замінив собою низку застарілих законів у медіасфері [8]. Він замінює застарілі акти (про засоби масової інформації) і вперше комплексно регулює онлайн-медіа та медіа-сервіси на замовлення (наприклад, стрімінгові платформи), реагуючи і на цифрові трансформації в культурі. Окрім того, Закон «Про медіа» встановлює суворі обмеження щодо діяльності медіа держави-агресора (рф) та її інформаційного контенту, що є надзвичайно актуальним в період повномасштабної російської агресії.

Однак окремі закони не здатні вирішити складні проблеми, що стоять перед українською культурною та інформаційною сферами, необхідне комплексне і стратегічне реагування. В культурній політиці в умовах війни зростає значення системних стратегічних рішень, скерованих на захист сфери культури, стимулювання її збереження та подальшого розвитку. З цією метою було розроблено й ухвалено «Стратегію розвитку культури в Україні на 2025 – 2030 роки» [9].

Важливо відзначити, що в цьому документі законодавчо зафіксовано статус «культури як невід'ємної складової національної безпеки», а також акцентовано увагу на важливості медіа-інформаційного чинника. Зокрема, в Стратегії зазначено: «Культура тривалий час розглядалася як

виключно мистецька, дозвіллева або розважальна діяльність, а не як стратегічний ресурс державної безпеки. Це спричинило недостатню увагу до питань інформаційної стійкості, захисту культурної ідентичності та протидії гібридним загрозам. В умовах збройної агресії Російська Федерація використовує культуру як інструмент агресії – поширюючи дезінформацію, підмінюючи історичні наративи, нівелюючи українську культурну ідентичність. Відсутність чіткої державної політики, спрямованої на боротьбу з цими загрозами, призвела до глибокої залежності України від зовнішніх культурних впливів у попередні десятиліття» [9].

За таких умов стратегічним пріоритетом у сфері культури має стати інформатизація та цифровізація. «Використання цифрових технологій розширює можливості взаємодії між громадянами та культурним надбанням, забезпечує інклюзивність і відкритість даних, а також сприяє створенню нових форматів культурного виробництва і споживання. Інтеграція цифрових рішень в усі напрями культурної політики підсилює спроможність держави зберігати культурну ідентичність, підтримувати національний культурний продукт і підвищувати конкурентоспроможність та пізнаваність української культури на глобальному рівні» [9].

Як суттєвий недолік було відзначено «повільні темпи цифрової трансформації у сфері культури», безсистемність і подекуди недостатньо високу ефективність процесів інформатизації, зокрема, недостатній рівень взаємодії між місцевими й загальнодержавними інформаційно-комунікаційними системами, брак кваліфікованих фахівців у цій галузі, матеріально-технічного, програмного й фінансового забезпечення [9].

Водночас попри несприятливі фактори все більше проявляється тенденція до адаптації культурних осередків до умов воєнного часу. Найбільш ефективно працюють незалежні культурні інституції, численні громадські об'єднання, приватні фундації. На нашу думку, їх роль в реалізації культурної політики неухильно зростатиме, оскільки вони володіють значним адаптивним потенціалом, будучи більш гнучкими і менш забюрократизованими. Такі незалежні від централізованого державного фінансування інституції мають в своєму розпорядженні кошти, надані меценатами, або надходження від краудфандінгу, реалізації проєктів грантової підтримки культурних ініціатив тощо. Вони активно використовують усі можливі форми сучасних інтернет-комунікацій, у тому числі соціальні мережі, залучаючи до різних форм культурної активності значну кількість людей, особливо молоді.

Показовою в цьому плані є діяльність команди культурних менеджерів Музею сучасного українського мистецтва Корсаків у м. Луцьку, що успішно розробляє і втілює в життя численні культурні проєкти, збираючи велику аудиторію, окрім того займається активною волонтерською діяльністю. У 2022 році Музей сучасного українського мистецтва Корсаків (МСУМК) сформував «Арт-батальйон» та започаткував мистецький марафон, який включав щоденні арт-терапевтичні заходи (концерти, літературні зустрічі, вистави, перформанси, майстер-класи) як один із чинників адаптації до складних умов навколишнього середовища і переживання викликів воєнного часу. У 2022 році в МСУМК стартував масштабний проєкт «Космогонія», в рамках якого створено найбільше живописне полотно у світі (куратор – Віктор Корсак, художник – Петро Антип). У 2023 році Музей Корсаків презентував виставковий художній проєкт «Космогонія сенсів». «Під час війни та боротьби за незалежність відчуття єдності, культурної ідентичності та мистецької сили стають особливо важливими для будь-якої нації. Коли кожен день є випробуванням для національного духу, виставка «Космогонія сенсів» – це прояв творчого єднання українських митців, їхня рефлексія на події сьогодення, пошук нових значень», – зазначили організатори [6]. У 2025 році в МСУМК відкрили виставку «Артпостріл: Мистецтво, народжене війною», де представили художні роботи, створені ветеранами війни, членами їх родин, зокрема й дітьми, в рамках арт-терапевтичного проєкту ГО «П'ятерня». Також у Музеї Корсаків провели ярмарок ветеранського бізнесу «Я зміг, і ти зможеш!», де свої творчі доробки представили ветерани, їхні дружини, члени родин загиблих героїв, які відкрили власні справи в сфері креативних індустрій. Серед численних заходів, які реалізуються в Музеї Корсаків, – презентації, форуми, мистецькі суаре, кінопокази, лекції, творчі ретрити, перформативні вікенди, авторські екскурсії, круглі столи, майстер-класи. Така активна діяльність під час війни була відзначена міжнародною спільнотою: Музей сучасного українського мистецтва Корсаків став лауреатом престижної європейської нагороди European Museum of the Year Award 2025, отримавши спеціальну відзнаку від журі European Museum Forum. Ця відзнака присуджується музеям, які демонструють особливу стійкість й ефективність у вирішенні проблем, породжених викликами сучасного світу, через культурні практики [6].

Ще одним яскравим прикладом переформатування мистецької діяльності в умовах війни є багатостороння активність Луцького театру «Гармидер», актори якого стали волонтерами від початку

повномасштабного вторгнення. В приміщенні театру «Ангар», де раніше показували вистави, було утворено один із найбільших волонтерських штабів в регіоні, зосередженого на допомозі військовим. Невдовзі актори відродили й театральну діяльність у безпечному творчому просторі «Культурне укриття». Сьогодні театр «Гармидер» активно поєднує мистецьку, просвітницьку і волонтерську діяльність. За підтримки Українського культурного фонду реалізовано проєкт «Сарцевич: віртуальне повернення луцького генія наївного мистецтва», метою якого є «дєрадянїзація» українського наївного мистецтва, дослідження спадщини скульптура, відновлення і повернення в культурний простір імені митця-наївіста Станіслава Сарцевича. Проєкт поєднує історію, мистецтво, театр, цифрові технології та урбаністику. До розвідок феномену С. Сарцевича долучилися фахівці й експерти, зокрема культурологиня, режисерка та керівниця театру «Гармидер» Р. Порицька, луцька мистецтвознавиця З. Навроцька, докторка філософських наук, професорка кафедри культурології ВНУ ім. Лесі Українки В. Головей, колекціонер мистецтва, засновник і куратор артцентру «Я Галерея» у Києві та Львові П. Гудімов, художник-монументаліст, живописець, музеєзнавець, генеральний директор НЦНК «Музей Івана Гончара» П. Гончар та інші культурні активісти. Київський театр «Шарж» за матеріалами дослідження показав виставу про Станіслава Сарцевича у Луцьку і Києві [3].

Актуальні завдання з цифровізації культурної спадщини успішно вирішуються завдяки міжнародному співробітництву. Так, в процесі реалізації швейцарсько-українського проєкту «Мистецтво об'єднує: шедеври Художнього музею у новому вимірі» у Луцьку створили інноваційний цифровий продукт та забезпечили інклюзивний доступ до культурної спадщини для різних соціальних груп. Міждисциплінарна команда, що об'єднала істориків, музейників, IT-фахівців і дизайнерів, розробила цифровий продукт нового покоління, аби зробити доступною колекцію європейського та українського мистецтва (XVI – початку XX століть), яку було переміщено з Художнього музею в безпечні сховища через загрози війни. Завдяки VR-технологіям, 3D-моделюванню та аудіовізуальному супроводу (аудіогід і субтитри) шедеври мистецтва стали доступними для публіки у форматі віртуальної екскурсії [1].

Важливим складником культурної політики в контексті світового медіапростору є культурна дипломатія. Для того, аби привернути увагу міжнародної спільноти, українські митці, культурні менеджери й культурні інституції створюють проєкти не лише в Україні, а й за кордоном. Це і локальні виставки в невеликих європейських містах, організаторами яких часто є українці, які втратили домівки або були змушені покинути їх через повномасштабне вторгнення росії в Україну, і масштабні мистецькі проєкти, які мандрують столицями держав.

У 2022 році на 59 Венеційській бієнале сучасного мистецтва Україну представив харківський художник Павло Маков проєктом «Фонтан виснаження. Висока вода», присвячений зникненню води в м. Харків ще у 1994 році внаслідок аварії. Цей проєкт став символічним для української культури в умовах війни, адже вода – це скарб, життєва необхідність для будь-якого місця, що переживає напад, руйнування, вторгнення, облогу. Так само й культура сьогодні є тією живильною силою, яка згуртовує людей, підносить їх дух, допомагає нам пережити страшні випробування воєнного часу. Сам митець наголошує: «Без культури немає суспільства, нації, країни. Тому росія хоче стерти з лиця землі українську культуру». Але Україна мужньо тримає оборону і відвойовує своє право на свободу, зокрема в культурі [2].

Протягом декількох місяців містами Європи (Берлін, Рим, Амстердам, Брюссель) подорожувала виставка «Захоплений дім», аби розповісти правду про війну і гуманітарну катастрофу в Україні очима митців. За цей час більше 10 тисяч відвідувачів познайомилися з українським мистецтвом. У Відні було відкрито експозицію сучасного українського мистецтва «InSight of U», на якій представлені фотографія, живопис, перформанси, інсталяції, цифрове мистецтво, графіка, скульптура, поезія двадцяти п'яти митців – як молодих, так і роботи всесвітньо відомого зрілого майстра – художника Івана Марчука. «Кожен учасник виставки має свій складний досвід війни та прагне показати світу, що переживає зараз Україна та українці, крізь призму власного бачення. Через культурний діалог ми доносимо, проти чого та за що бореться Україна» [11], – зазначає кураторка виставки, українська мисткиня Яна Гринів.

Важливого значення в цьому контексті набуває фотографія й документальне кіно, як мистецтво свідчення про війну та її наслідки. Українські фотографи та їхні роботи неодноразово здобували нагороди на різноманітних міжнародних конкурсах і проєктах. Вагомим внеском в інформаційну та культурну політику України стала перемога «Фотографія року» у конкурсі World Press Photo, яку в 2023 році здобув український фотограф Євген Малолетка за світліну зруйнованого пологового будинку із серії «Облога Маріуполя». Це візуальна розповідь про жахливі наслідки війни, які побачив увесь світ. У 2024 році українська фотографка Юлія Кочетова здобула перемогу в європейському

регіональному конкурсі World Press Photo у категорії «Відкритий формат» із проектом «Війна – це особисте». Український кінематограф заявив про себе й українську культуру всьому світу на 96-й церемонії вручення кінопремії «Оскар». У 2024 році Мстислав Чернов здобув премію «Оскар» у категорії «Найкращий документальний фільм» за стрічку «20 днів у Маріуполі». Це не лише визнання кінематографічної майстерності, але й потужний культурний меседж України на інформаційному та дипломатичному фронті.

Вищенаведені приклади є лише частиною чисельних міжнародних і локальних культурних проєктів та мистецьких заходів, які реалізують українці на міжнародному, загальнодержавному та регіональному рівнях. В умовах воєнного стану культура виконує функції боротьби проти російської пропаганди, руйнуючи штучно створені міфи й стереотипи. Ці зусилля сприяють формуванню світової громадської думки щодо геноцидних практик, які застосовує країна-агресор в Україні. Українська література, музика, кінематограф, мистецтво, креативні індустрії допомагають формувати правдивий образ України у світі, а також працюють на підтримку морального духу та відчуття національної згуртованості українців. Культура в умовах викликів воєнного часу створює нові цінності та символи героїзму й боротьби. Ці новації стають змістовними складниками сучасної української культури, тим самим формуючи сучасну українську ідентичність [10; 30].

Висновки. В умовах війни медіа-інформаційний чинник стає одним із пріоритетних в процесі розробки й реалізації культурної політики України на міжнародному, загальнодержавному та регіональному рівнях. Він має стратегічне значення для системи державної безпеки, для формування позитивного іміджу України у світовому медіапросторі, збереження й актуалізації культурної спадщини, зокрема за допомогою технологій оцифрування, сприяючи зміцненню української ідентичності, стійкості та згуртованості громадян, а також підвищенню рівня медіаграмотності й здатності протистояти ворожій пропаганді. Розвиток інформаційних технологій сприяє демократизації культурної політики, зростанню ролі незалежних культурних інституцій, численних громадських об'єднань, приватних фондів, які активно використовують усі можливі форми сучасних інтернет-комунікацій, у тому числі соціальні мережі, залучаючи до різних форм культурної активності й волонтерської діяльності значну кількість людей, особливо молоді. Вважаємо, що їх роль у реалізації культурної політики і на далі зростатиме, оскільки вони володіють значним адаптивним потенціалом, кращим знанням ситуації на місцях, будучи більш креативними, оперативними і менш бюрократизованими. Підвищенню ефективності такої діяльності має сприяти налагодження координації зусиль громадського культурного сектору і державних інституцій, створення єдиного інформаційного реєстру, в якому мають бути відображені основні напрями їх діяльності, а також інформаційного порталу, який би забезпечував відкритий доступ до оцифрованих культурних об'єктів.

Список використаної літератури

1. Головій О. Мистецтво об'єднує: у Луцьку презентували 3d-тур експозицією художнього музею. URL: volynnews.com/news/all/mystetstvo-obyednuye-u-lutsku-prezentuvaly-3D-tur-ekspozitsiyeyu-khudozhnoho-muzeiu/ (11.11.2025 р.)
2. Гусейнова О. Фонтан виснаження. Висока вода: про український павільйон на Венеційській бієнале. URL: suspilne.media/culture/229817-fontan-visnazenna-visoka-voda-pro-ukrainskij-paviljon-na-veneciskij-bienale/ (11.11.2025 р.)
3. Дослідження життя і творчості Станіслава Сартевича. URL: <https://algoritm.ngo/projects/doslidzhennia-zhyttia-i-tvorchosti-stanislava-sartevycha> (11.11.2025 р.)
4. Малімон В. І. Пріоритети державної культурної політики України в умовах війни. *Наукові перспективи*. 2022. № 7 (25). С. 152–165. URL: [https://doi.org/10.52058/2708-7530-2022-7\(25\)-152-165](https://doi.org/10.52058/2708-7530-2022-7(25)-152-165) (11.11.2025 р.)
5. Міністерство культури та стратегічних комунікацій України: офіційний сайт. 07.01.2025 URL: mcsc.gov.ua/news/2156-obyektiv-kulturnoyi-infrastruktury-zaznaly-poshkodzhen-chy-rujnuvan-cherez-rosijsku-agresiyu/ (11.11.2025 р.)
6. Музей сучасного українського мистецтва Корсаків. URL: <https://msumk.com/> (11.11.2025 р.)
7. Ніколаєць Ю. Державна інформаційна політика України в умовах повномасштабного воєнного вторгнення Російської Федерації: суспільно-мобілізаційний потенціал і ефективність. *Політичні дослідження*, 1 (7), 42–67. DOI: doi.org/10.53317/2786-4774-2024-1-3
8. Про медіа: Закон України (Відомості Верховної Ради України (ВВР), 2023, №№ 47-50, ст.120). URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2849-20#Text> (26.09.2025)
9. Про схвалення Стратегії розвитку культури в Україні на період до 2030 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2025-2027 роках. URL: zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-%D1%80#Text (26.09.2025)
10. Суспільство, трансформоване війною. URL: shron1.chtyvo.org.ua/Potapenko_Viacheslav_Heorhiiovych/Suspilstvo_transformovane_viinoiu.pdf (11.11.2025 р.)

11. У Відні відкрилася виставка сучасного українського мистецтва InSight of U. URL: ukrinform.ua/rubric-regions/3617859-u-vidni-vidkrilasa-vistavka-sucasnogo-ukrainskogo-mistectva-insight-of-u.html?fbclid=IwAR1yuQopDMc-5DkTXLyJTjSVg4LXJVxzYjGkudzlx_ASR5YZkh3fwCy_ZWg# (11.11.2025 p.)
12. Череватюк В. Б. Інформаційно-культурна війна в умовах збройної агресії. *Scientific Works of National Aviation University. Series: Law Journal «Air and Space Law»*, National Aviation University. doi:10.18372/2307-9061.63.16735
13. Чорна О. Баланс між свободою слова та інфобезпекою має складатися з правди і мовчання, а не з правди і брехні. *Детектор медіа*. URL: <https://detector.media/infospace/artide/218112/2023-10-16-balans-mizh-svobodoyu-slova-ta-infobezpekoju-maie-skladatysya-z-pravdy-i-movchannya-a-ne-z-pravdy-i-brekhni/> (26.09.2025)
14. Шевченко М. І. Роль громадських медіа в переформатуванні культурної політики: український досвід. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*, 2018. № 4. С. 189-193. DOI: doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153025 с. 192
15. Шевченко М. І. У пошуках нової парадигми культурної політики XXI ст. *Міжнародні відносини: теоретико-практичні аспекти*, (8), 210–222. doi: <https://doi.org/10.31866/2616-745x.8.2021.24905>
16. Юринець Ю. Л., Белкін Л. М., Белкін М. Л. Інформаційне розуміння культури в контексті забезпечення національної безпеки країни. *Філософські та методологічні проблеми права*. 2020. № 1. С. 96-108. DOI: doi.org/10.33270/02201901.96
17. 1255 пам'яток культурної спадщини постраждали в Україні через російську агресію на кінець грудня 2024 року. 03.01.2025. Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. URL: mcsc.gov.ua/news/1255-pamyatok-kulturnoyi-spadshhyny-postrazhdaly-v-ukrayini-cherez-rosijsku-agresiyustanom-na-kinecz-grudnya-2024-roku/ (26.09.2025)
18. Hesmondhalgh, David. Media and cultural policy as public policy. *International Journal of Cultural Policy*. 2005. 11. 95-109. <https://doi.org/10.1080/10286630500067861>
19. Oliver Gillian Christina (2017). Understanding Information Culture: Conceptual and Implementation Issues. *Journal of Information Science Theory and Practice*, 2017. 5 (1):6-14. DOI:10.1633/JISTaP.2017.5.1.1
20. UNESCO World Conference on Cultural Policies and Sustainable Development – MONDIACULT 2022. Final Declaration. URL: unesco.org/en/articles/unesco-world-conference-cultural-policies-and-sustainable-development-mondiacult-2022 (26.09.2025)
21. Valtysson B. The Politics of Cultural, Media and Communication Policies. In: *Digital Cultural Politics . New Directions in Cultural Policy Research*. Palgrave Macmillan, Cham, 2020. P. 47-98. doi.org/10.1007/978-3-030-35234-9_3)

Reference

1. Holovii O. Mystetstvo obiednuie: u Lutsku prezentuvaly 3d-tur ekspozytsiieiu khudozhnoho muzeiu. URL: volynnews.com/news/all/mystetstvo-obyednuye-u-lutsku-prezentuvaly-3D-tur-ekspozytsiyeiu-khudozhnoho-muzeiu/
2. Huseinova O. Fontan vysnazhennia. Vysoka voda: pro ukrainskyi pavilion na Venetsiiskii bienale. URL: suspilne.media/culture/229817-fontan-visnazenna-visoka-voda-pro-ukrainskij-paviljon-na-venecijskij-bienale/
3. Doslidzhennia zhyttia i tvorchosti Stanislava Sartsevycha. URL: algoritmy.ngo/projects/doslidzhennia-zhyttia-i-tvorchosti-stanislava-sartsevycha
4. Malimon V. I. Priorytety derzhavnoi kulturnoi polityky Ukrainy v umovakh viiny. *Naukovi perspektyvy*. 2022. № 7 (25). С. 152–165. URL: [https://doi.org/10.52058/2708-7530-2022-7\(25\)-152-165](https://doi.org/10.52058/2708-7530-2022-7(25)-152-165)
5. Ministerstvo kultury ta stratehichnykh komunikatsii Ukrainy: ofitsyni sait. 07.01.2025 URL: mcsc.gov.ua/news/2156-obyektiv-kulturnoyi-infrastruktury-zaznaly-poshkodzen-chy-rujnuvan-cherez-rosijsku-agresiyu/
6. Muzei suchasnoho ukrainskoho mystetstva Korsakiv. URL: <https://msumk.com/>
7. Nikolaiets Yu. Derzhavna informatsiina polityka Ukrainy v umovakh povnomasshtabnoho voiennoho vtorhnennia Rosiiskoi Federatsii: suspilno-mobilizatsiyni potentsial i efektyvnist. Politychni doslidzhennia. *Political Studies*, (1 (7), 42–67. DOI: doi.org/10.53317/2786-4774-2024-1-3
8. Pro media: Zakon Ukrainy (Vidomosti Verkhovnoi Rady Ukrainy (VVR), 2023, № 47-50, st.120). URL: zakon.rada.gov.ua/laws/show/2849-20#Text
9. Pro skhvalennia Stratehii rozvytku kultury v Ukraini na period do 2030 roku ta zatverdzhennia operatsiinoho planu zakhodiv z yii realizatsii u 2025-2027 rokakh. URL: zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-%D1%80#Text
10. Suspilstvo, transformovane viinoiu. URL: shron1.chtyvo.org.ua/Potapenko_Viacheslav_Heorhiiovych/Suspilstvo_transformovane_viinoiu.pdf
11. U Vidni vidkrylasia vystavka suchasnoho ukrainskoho mystetstva InSight of U . URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-regions/3617859-u-vidni-vidkrilasa-vistavka-sucasnogo-ukrainskogo-mistectva-insight-of-u.html?fbclid=IwAR1yuQopDMc-5DkTXLyJTjSVg4LXJVxzYjGkudzlx_ASR5YZkh3fwCy_ZWg#
12. Cherevatiuk V. B. Informatsiino-kulturna viina v umovakh zbroinoi ahresii. *Scientific Works of National Aviation University. Series: Law Journal «Air and Space Law»*, National Aviation University. doi:10.18372/2307-9061.63.1673
13. Chorna O. Balans mizh svobodoiu slova ta infobezpekoju maie skladatysia z pravdy i movchannia, a ne z pravdy i brekhni. *Детектор медіа*. URL: <https://detector.media/infospace/artide/218112/2023-10-16-balans-mizh-svobodoyu-slova-ta-infobezpekoju-maie-skladatysya-z-pravdy-i-movchannya-a-ne-z-pravdy-i-brekhni/>
14. Shevchenko M. I. Rol hromadskykh media v pereformatuvanni kulturnoi polityky: ukrainskyi dosvid. *Вісник*

Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv. 2018. № 4. S. 189-193. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153025> s. 192

15. Shevchenko M.I. U poshukakh novoi paradyhmy kulturnoi polityky XXI st. *Mizhnarodni vidnosyny: teoretyko-praktychni aspekty*, (8), 210–222. doi: <https://doi.org/10.31866/2616-745x.8.2021.24905>

16. Yurynets Yu. L., Bielkin L. M., Bielkin M. L. Informatsiine rozuminnia kultury v konteksti zabezpechennia natsionalnoi bezpeky krainy. *Filosofski ta metodolohichni problemy prava*. 2020. № 1. S. 96-108. DOI: <https://doi.org/10.33270/02201901.96>

17. 1255 pamiatok kulturnoi spadshchyny postrazhdaly v Ukraini cherez rosiisku ahresiiu na kinets hrudnia 2024 roku. 03.01.2025. Ministerstvo kultury ta stratehichnykh komunikatsii Ukrainy. URL: mcsc.gov.ua/news/1255-pamyatok-kulturnoyi-spadshchyny-postrazhdaly-v-ukrayini-cherez-rosijsku-agresiyustanom-na-kinecz-grudnya-2024-roku/

18. Hesmondhalgh David. Media and cultural policy as public policy. *International Journal of Cultural Policy*. 2005. 11. 95-109. <https://doi.org/10.1080/10286630500067861>

19. Oliver Gillian Christina Understanding Information Culture: Conceptual and Implementation Issues. *Journal of Information Science Theory and Practice*, 2017. 5 (1):6-14. DOI:10.1633/JISTaP.2017.5.1.1

20. UNESCO World Conference on Cultural Policies and Sustainable Development – MONDIACULT 2022. Final Declaration. URL: unesco.org/en/articles/unesco-world-conference-cultural-policies-and-sustainable-development-mondiacult-2022 (26.09.2025)

21. Valtysson B. The Politics of Cultural, Media and Communication Policies. In: *Digital Cultural Politics . New Directions in Cultural Policy Research*. Palgrave Macmillan, Cham, 2020. P. 47-98. https://doi.org/10.1007/978-3-030-35234-9_3

UDC: UDC 008:316.77:355/359(477)

PRIORITIES OF UKRAINE'S CULTURAL POLICY IN WARTIME : THE MEDIA AND INFORMATION DIMENSION

Viktoriia HOLOVEI – Doctor of Philosophy, Professor, Department of Cultural Studies,
Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk

Svitlana HAVRYLIUK – Doctor of Historical Sciences, Professor, Head of the Department of Museology, Monument
Studies and Information-Analytical Activities, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk

Olha MOSKVYCH – PhD in Philosophy, Associate Professor, Department of Cultural Studies,
Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk

The aim of this paper is a culturological analysis of the media-information aspect of Ukraine's cultural policy in wartime. Accordingly, the main content areas of the study include a rethinking of the strategic priorities of state cultural policy during the period of full-scale Russian invasion, with an emphasis on the cultural-informational factor, and an examination of the specific features of implementing these priority tasks at both the national and regional levels.

Research methodology. The study employs a systemic approach to analyzing the current state of Ukrainian culture, a structural-functional method to examine the key priorities of cultural policy, and a case-study method to investigate and systematize media-informational content.

Results. It is substantiated that in wartime, the media-information factor becomes one of the priorities in the process of developing and implementing Ukraine's cultural policy at the international, national and regional levels. It is of strategic importance for the state security system, for the formation of a positive image of Ukraine in the global media space, the preservation and updating of cultural heritage through digitization. This, in turn, contributes to strengthening Ukrainian identity, resilience, and social cohesion, as well as enhancing media literacy and the ability to counter hostile propaganda.

Novelty. For the first time, the priorities of Ukraine's cultural-informational policy under conditions of full-scale Russian aggression become the subject of cultural analysis, and the challenges associated with their development and implementation at the national and regional levels are reconsidered.

The practical significance. The study formulates practical recommendations for coordinating the efforts of the public cultural sector and state institutions, creating a unified informational register that reflects their main areas of activity, and developing an informational portal to ensure open access to digitized cultural objects.

Key words: cultural policy, media culture, information space, cultural diplomacy, cultural heritage, contemporary Ukrainian art, cultural projects.

Стаття надійшла до редакції 4.05.2025
Отримано після доопрацювання 16.05.2025
Прийнято до друку 18.05.2025

МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ГЕНОЦИДІВ ТА МАСОВИХ ЗЛОЧИНІВ ПРОТИ ЛЮДЯНОСТІ : КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ПЕРСПЕКТИВИ В КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Грина МАСЛІКОВА – доктор філософських наук, доцент,
Київський національний університет імені Т. Шевченка
<https://orcid.org/0000-0001-9463-5223>
i.i.maslikova@knu.ua

З'ясовуються дослідницькі перспективи культурології в осмисленні причин, механізмів, наслідків та превенції геноцидальних практик, зокрема спричинених російсько-українською війною, в контексті міждисциплінарних досліджень геноцидів та масових злочинів проти людяності. Звернення до сучасних студій геноцидів та масових злочинів дозволило окреслити їх предметне поле та основні дослідницькі питання. Осмислення трагедії Голодомору та подій російсько-української війни спричиняє низку культурологічних дослідницьких завдань: формування українського наративу; дослідження культурних аспектів геноцидальних практик, які застосовуються проти українського народу; аналіз наслідків політичного терору як практики покарання; виявлення особливостей віктимізації жертв геноцидів та злочинців; дослідження культурної травми, культури пам'яті та культури забуття; обґрунтування концептуальних засад осмислення феноменів «культурного геноциду», «культурних злочинів», «культурного переслідування», «культурної шкоди» тощо.

Ключові слова: міждисциплінарні дослідження, культурологія, масові злочини, культурний геноцид, культурна травма, культура пам'яті, культура забуття, Голодомор, російсько-українська війна.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Осмислення досвіду світових війн, масових вбивств та геноцидальних практик останніх двох століть спричиняє численні дискусії щодо пояснення соціальних та політичних причин і умов, що породжують екстраординарне зло, спрямоване як на фізичне, так і небіологічне, культурне знищення різних соціальних груп. На межі XX-XXI ст. склався міждисциплінарний напрям дослідження масових вбивств та геноцидів «The Study of Mass Murder and Genocide», який дозволяє осмислити політичні, соціальні, психологічні, культурні виміри масштабного насильства, з'ясувати його причини та механізми, обґрунтувати різні стратегії втручання в трагічні ситуації, зокрема тоді, коли не спрацьовує система міжнародного права, та виявити можливості превенції масових злочинів проти людяності. Особливої значущості всі ці питання набувають під час російсько-української війни, яка має ознаки «культурного геноциду».

Огляд останніх публікацій. Дослідження геноцидів та масових злочинів, як певний міждисциплінарний напрям у гуманітаристиці, є доволі новим інтелектуальним явищем, спричиненим трагічними подіями XX ст. Причини появи геноцидальних практик в історико-культурному процесі, специфіку геноцидів у різних країнах світу та особливості новітніх геноцидів досліджують Джеллателі Р., Джонс А., Кірнан Б., Наймарк Н. М. Роботи Таулбі Дж. Л. фокусують увагу на масових злодіяннях та воєнних злочинах, що відбувалися в сучасному світі. Соціальна філософія, соціальна етика виявляють свій дослідницький потенціал у з'ясуванні причин, механізмів злочинної діяльності. Чіро Д. та МакКолі К. виявляють логіку масових політичних вбивств та можливості їх превенції, Ігнат'єфф М. зосереджує увагу на питаннях порушення прав людини, що є ознакою масових злочинів, Воллер Д. пояснює обставини і причини формування «культури жорстокості», що створює ґрунт для екстраординарного зла. Голодомор як акт геноциду досліджувався Лемкіним Р., Конквестом Р., Гриневич Л., Гудзем В., Касьяновим Г. Питання культурної травми у своїх роботах ставлять Гундорова Т., Кривда Н., Сторожук С. та ін. Необхідність упровадження концепту «культурний геноцид» у міжнародне право доводить Е. Новіч, у контексті російсько-української війни це питання постає у фокусі уваги Бакальчук В.

Метою статті є виявлення перспектив культурології в осмисленні причин, механізмів, наслідків та превенції геноцидальних практик у світлі російсько-української війни в контексті міждисциплінарних досліджень геноцидів та масових злочинів проти людяності.

Основний виклад дослідження. Після Другої світової війни відбулися істотні зміни в міжнародному ландшафті, які виявили три основні тенденції – появу та поширення міжурядових та міжнародних неурядових організацій, значне зростання кількості незалежних держав у зв'язку з розпадом колоніальних імперій та активний розвиток сучасного руху за права людини [18; 277]. Початок сучасного руху за права людини ознаменували Загальна декларація прав людини (1948 р.) та Конвенція про запобігання злочину геноциду та покарання за нього (1948 р.), що стала основним міжнародно-правовим документом у

сфері протидії злочину геноциду. Хоча за цією Конвенцією відбулося укладання низки міжнародних пактів та конвенцій, еволюція міжнародного права породила завищені очікування: «ніколи знов» залишається ідеалістичним гаслом, а реальність засвідчує «знов і знов». Система міжнародного права виявила певну безсилість у протистоянні масовим злочинам проти людяності. Риторика прав людини поставала корисним інструментом для Заходу у протистоянні з соціалістичним табором на чолі з Радянським Союзом, проте більшість урядів залишалися у межах Вестфальської концепції суверенітету, згідно з якою держави в межах внутрішньої юрисдикції та без зовнішнього втручання мають право на своїй території робити все, що їм заманеться [18; 278-279].

Дослідницький інтерес до геноциду як «злочину злочинів» в академічному середовищі актуалізувався у 1960-1970-х рр., коли увага західних країн була прикута до масових вбивств у Східному Тиморі, Камбоджі, Бурунді, Ефіопії, що породило спроби виявлення закономірностей у масових вбивствах, які чинилися від імені держави. В той час зросла суспільна увага до вшанування пам'яті жертв Голокосту, що спричинило вивчення його як ключового явища у цій галузі досліджень геноцидів. Академічна зацікавленість цією темою була пов'язана з усвідомленням того, що цей екстраординарний масовий злочин проти людяності засвідчив механізми нової форми інституційного зла, міцно вплетеного у тканину суспільного життя та діяльність модерних соціальних інститутів.

Увага щодо масових злочинів проти людяності посилилася в 1990-х рр., коли почалася фрагментація державного порядку в трьох важливих регіонах світу – на Балканах, Африканському регіоні Великих озер та південних ісламських кордонах колишнього Радянського Союзу. Як зауважує канадський дослідник прав людини М. Ігнат'єфф, це спричинено тиранією етнічної більшості, що прагнула на цих територіях створити стабільні національні держави, кричуще порушуючи права людини [14; 25]. Із хвилею геноцидів у Руанді, на території колишньої Югославії та Чечні в публічному дискурсі відбулося усвідомлення морально неоднозначного факту: західні країни проголошують захист прав людини як ключову мету, але одночасно заради стабільності регіону допомагають тим державам, які порушують такі права. У фокусі досліджень політичної філософії, соціальної етики постала моральна дилема лицемірної політики, що засвідчила конфлікт принципів – підтримки прав людини та забезпечення стабільності [14; 26].

Отже, на межі XX та XXI ст. формується міждисциплінарний напрям досліджень геноциду та масових вбивств, головним завданням якого постає з'ясування того, «чому “ворог” – як би його не визначали – “знищується”?» [13; 8]. Висхідною точкою цих розвідок, що спираються на мемуари, усні історії свідків та жертв, матеріали судових процесів над організаторами та виконавцями інституційних злочинів, є з'ясування історичного часу появи масових вбивств та, власне, геноциду. Хоча поняття «геноцид» ввів в обіг Р. Лемкін лише після Другої світової війни, частина дослідників вважає, що геноцидні практики – війни, різанини, масові згвалтування та інші злочини існували впродовж усієї історії людства. Як зазначає американський дослідник сучасної історії Східної Європи та геноцидів і етнічних чисток Н. Наймарк, деякі геноциди пов'язані між собою як події єдиного наративу, що мають вплив ранніх випадків на пізніші, а деякі геноциди є результатом впливів конкретних культур. Він підкреслює, що Старий Заповіт є основоположним текстом для розуміння геноцидів у межах західної цивілізації, в працях Фукідіда про завоювання та війни можна знайти філософські аргументи щодо характеру геноциду, римське знищення Карфагену постало одним історичним прецедентом цілеспрямованого винищення народу, що глибоко закарбувався у колективній пам'яті як прообраз майбутніх геноцидів, завоювань Нового світу, політики винищення корінних народів Північної Америки та Австралії [8; 23].

Інша частина дослідників наголошує на масових злочинах саме як геноцидах, специфіка яких зумовлена особливістю політичної, економічної і соціально-культурної ситуації XIX-XX ст. Зокрема, Д. Чіро та К. МакКолі акцентують на соціально-політичних чинниках, що спричиняли масові убивства у XX ст.: тривале нарощування озброєння; узгодження двох геополітичних союзів, що призвело до появи двох масштабних ворогуючих таборів; різне тлумачення справедливості та зростання відчуття її скривдженості у різних соціальних групах; агресивний імперіалізм; зростання етнічної солідарності та прагнення сформувати єдину національну спільноту; поширення гострих ідеологічних конфліктів, що базувалися на ідеологічних переконаннях необхідності «очистити» суспільство шляхом насильницького знищення «нечистого» для побудови кращого світу [11; 134-137]. Р. Джеллателі та Б. Кірнан виявили нові риси практики масових вбивств, які принесло XX ст.: масове виробництво зброї та швидке поширення важкого озброєння; винайдення та застосування отруйного газу та інших «ефективних» засобів масштабних руйнувань; швидка комунікація за допомогою радіо, телеграфу, вдосконалення логістики завдяки залізниці та автотранспорту; милітаризовані бюрократії в тоталітарних державах, які перетворюють громадян на пішаків у

військових та політичних шахівницях [13; 21]. Н. Наймарк наголошує на економічних та соціально-культурних чинниках сучасних геноцидів: розробка нових засобів вбивства стала можливою через стрімкий розвиток чорної металургії, вплив сучасних ЗМІ на політику дозволив миттєво поширювати послання ненависті на широкі території [8; 85]. Всі ці чинники вплинули на те, щоб організація вбивств була системною та контрольованою державою.

Незважаючи на відмінність тлумачення часів появи геноцидальних практик та чинників, що їх спричиняють, спільною метою досліджень масових злочинів проти людяності та геноцидів є з'ясування кола організаторів та виконавців злочинів, пояснення причин поведінки злочинців, виявлення механізмів протидії масовим злочинам, покарання та унеможливлення їх в майбутньому.

У розумінні того, як у сучасному світі стають можливими масові вбивства, постали важливими два напрями міждисциплінарних досліджень. З одного боку, психологи, соціобіологи, етнологи здійснили доволі ґрунтовну дослідницьку роботу, висновками якої стала фіксація еволюційно сформованої схильності людини до етноцентризму, ксенофобії та соціального домінування. Проте представники еволюціоністської етики обґрунтовують наявність у людини природної схильності до співпраці, кооперації, турботи, здатної посилюватися завдяки культурним чинникам, зокрема через інтеріоризацію моральних переконань, які будуть сприяти моральній залученості та практикам соціалізації.

Дослідження соціальних психологів та соціальних філософів доводять, що безпосередній соціальний контекст здатний породжувати певну «культуру жорстокості». Як зазначає американський дослідник Д. Воллер, «культура жорстокості» створює благодатний ґрунт для екстраординарного зла завдяки специфічній професійній соціалізації членів військових та воєнізованих організацій, де обов'язковим елементом є ритуальна поведінка та придушення совісті [19; 202-230]. Отже розширення знання про психологічні та соціальні чинники скоєння зла геноциду дозволяє позбавитися його демонізації, проте потребує пошуку механізмів його запобігання, зокрема засобами культури та освітніми практиками.

Проблематика масових злочинів проти людяності та геноцидів є вкрай актуальною для України, що спричинено історією ХХ ст. – злочином Голодомору та новітніми подіями ХХІ ст. – російсько-українською війною, що триває досі. Хоча Голодомор ще у 1953 р. був позначений Р. Лемкіним як класичний приклад геноциду: «Це не просто масове вбивство. Це – геноцид, винищення не лише окремих осіб, але й культури і нації» [7; 28], проте визначальними для визнання його в юридичній площині актом геноциду були 80 роки ХХ ст. Попри той факт, що офіційна радянська політика того часу була радше політикою «примусової амнезії» [2; 393], у світі відбувалася активна діяльність Світового Конгресу Вільних Українців, що сприяла розслідуванню злочину Голодомору, здійснювалася робота Комісії комітету Конгресу США з питань голоду в Україні під керівництвом історика Дж. Мейса, були започатковані наукові дослідження «терору голодом», висхідною точкою яких постала робота англо-американського історика Р. Конквеста «Жнива скорботи» [12].

Хоча зі здобуттям незалежності в Україні певний час тематика голоду 1932-1933 р. «залишалася доменом політиків національно-демократичного і націоналістичного спрямування» [6; 42], у 2006 р. прийнятий Закон України Про Голодомор 1932-1933 років, та сьогодні цей масовий злочин визнаний 28 державами як акт геноциду. Як зазначає авторитетна українська дослідниця Голодомору Л. Гриневич, після чіткої політико-правової оцінки цього злочину, заснування Українського інституту національної пам'яті, упорядкування поховань та спорудження пам'ятників, нарешті тема голоду 1932-1933 р. зайняла важливе місце в українській політиці пам'яті, ідейне спрямування якої полягає у «засудженні насилля і владної сваволі, апеляції до ідеалів державної незалежності і свободи особистості, вшануванні пам'яті мільйонів загиблих унаслідок панування комуністичної тоталітарної системи» [2; 397].

Такі події сприяли появі великого масиву різноманітних публікацій щодо проблеми Голодомору, фокус яких в останні роки зміщується від публіцистики до концептуального аналізу та проблемних студій, що спираються на радянські партійно-урядові документи часів Голодомору, дипломатичні звіти, дані спецслужб тощо [4; 946]. Як зазначає дослідник історіографії Голодомору В. Гудзь, сьогодні формується нова науково-дослідницька програма, ознаками якої є фундаментальні синтетичні праці, що здійснюють інтеграцію домінантної тоталітарної парадигми дослідження Голодомору в світові геноцидні студії, та засвідчують бурхливе зростання міждисциплінарних студій [4; 951].

Російсько-українська війна, зокрема повномасштабне вторгнення РФ в Україну сприяли зрушенням у західній академічній спільноті, що займалася дослідженнями історії, культури, політики, економіки та мов європейських країн в міждисциплінарному просторі European Studies.

Тривалий час в європейських університетах функціонували центри Russian studies, які свідомо впроваджували лінію замовчування злочинів Радянського Союзу, блокуючи спроби стверджувати рівну відповідальність комуністичного на націонал-соціалістичного режимів. Як зазначає Л. Гриневич, західна академічна спільнота постійно підтримувала російський погляд на українську історію через певну інертність або з принципових міркувань [3]. Тому сьогодні перед українською гуманітаристикою, істориками, культурологами зокрема, постає завдання формування українського наративу для того, щоб західні міждисциплінарні дослідження злочинів проти людяності та геноцидів не аналізували процеси, які відбувалися та продовжуються під час війни в Україні, з позицій російського дискурсу.

Із такої точки зору, перспективними можуть бути культурні, соціальні, психологічні аспекти геноцидів та масових злочинів проти людяності, зокрема й Голодомору і геноцидальних практик, які сьогодні використовують росіяни в умовах російсько-української війни. Потребують подальшого дослідження питання інституційного зла крізь призму співвідношення вини організаторів та виконавців масових злочинів проти людяності; участі в таких практиках колабораціоністів; ставлення представників різних соціальних груп, зокрема військових, творчої інтелігенції, інтелектуалів до державного насильства; пам'яті жертв та свідків; деформації свідомості свідків насильства та його жертв; стратегії виправдання агентів насильства; аналіз наслідків терору як засобу покарання.

Окремою темою досліджень постає травматичний досвід та подолання травм минулого заради безпеки майбутнього. Досліджуючи зміни в українській ідентичності через катастрофи, українська літературознавиця та культуролог Т. Гундорова зазначає, що «потрібні особливі зусилля – особливе «пропрацювання» пам'яті з допомогою рефлексій, щоб відірватися від такого травматичного минулого, щоб визволити сучасність і могли оцінювати минуле етично і критично» [5; 16]. Сьогодні з'являються публікації, які відображають результати досліджень психологічних, медичних наслідків голоду, що відбулися на нащадках людей, які його пережили. Травма втрати ідентичності та міцної опори в житті позначається на схильностях до хвороб, неспроможності досягати успіхів в бізнесі, послабленні родинних зв'язків тощо [3]. Тому в ситуації війни вкрай важливими є й дослідження культурної травми «як свідомо сконструйованого наративу про трагічні події, що підсилює консолідуючу цінність образів, значущих для ідентичності конкретної спільноти» [17; 1930].

По закінченню трагічних конфліктів геноцидального характеру залишається доволі серйозна проблема не лише подолання травм, але й превенції майбутніх злочинів проти людяності шляхом збереження пам'яті про страшні події. Проблема ускладнюється тим, що такі практики меморалізації часто наражаються на можливі маніпуляції історією і пам'яттю, наявністю масивів конфліктуючих спогадів, що претендують на істину.

Отже, зворотнім боком культури пам'яті є культура забуття, яка може знаходити свій вираз у «політиках забуття», коли свідомо з політичних міркувань із колективної пам'яті елімінуються певні події та постаті. Україна потрапила в орбіту такої політики Радянського Союзу, спрямованої на замовчення Голодомору та масових репресій за часів Великого терору, коли знищувалися інтелігенція, духовенство, політичні діячі, селяни, руйнувалися ціннісні орієнтації, деформувалися суспільні зв'язки та викорінювалася культурна ідентичність.

Таке забуття на інституційному рівні було важливим для підтримки легітимності злочинної за своєю суттю влади та соціальної стабільності. На індивідуальному рівні свідомості злочинця забуття призводило до заспокоєння своєї совісті через самовіктимізацію, зокрема формування уявних спогадів про персональну чи колективну травму. Завершальною стадією такого процесу є заперечення не лише своєї участі в масових злодіяннях, але й факт самих злочинів. Недарма в риториці президента РФ упродовж російсько-української війни постійно лунає риторика віктимізації росії.

Серед найпоширеніших заперечень злочинцями своєї участі є звинувачення опонентів у перебільшенні кількості жертв чи їх фальсифікаціях. Варто згадати цинізм таких виправдовувань після звільнення Київщини на весні 2022 р., коли весь світ побачив масові вбивства в Бучі, Ірпені, Гостомелі, Бородянці [10]. Заперечення масових злодіянь та геноцидів сприяє моральним інверсіям, коли злочинці втрачають моральну чутливість та баналізують свої злочинні дії, що призводить до повторення злочинів у перспективі та породжує серйозні ризики продовження геноцидальних практик [15; 523-524].

У квітні 2022 р. схвалена постанова Про Заяву Верховної Ради України «Про вчинення Російською Федерацією геноциду в Україні», у якій зазначені злочини РФ, спрямовані на знищення української культури – «деукраїнізація», «поглинання Української нації шляхом перекручування та привласнення її історії, здобутків у сферах науки, культури й мистецтва», «дії щодо заборони

використання української мови та україномовних книг, знищення таких книг, невідкладного запровадження освіти російською мовою та з російським ідеологічним спрямуванням», «примусове переміщення українських дітей на територію російської федерації та передача їх на виховання до чужого середовища з метою знищення їхньої самоідентифікації як українців», «цілеспрямовані дії з руйнування українських музеїв, історичних пам'яток в Україні, місць богослужіння» [9]. У зв'язку з цим усе частіше почала луhati риторика «культурного геноциду» щодо позначення подій в Україні [1], проте варто зазначити, що в західних академічних колах відбуваються серйозні дискусії щодо самого терміну та характеристик цього явища.

Незважаючи на те, що сьогодні в міжнародному праві відсутній термін «культурний геноцид» і це поняття розглядається радше як парарправова концепція (Paralegal Concept), відбувається активне обговорення його дефініцій та характеристик. Акценти ставляться на тому, що «культурний геноцид» означає повне знищення державою культури певної спільноти, зокрема її унікальні духовні, матеріальні, інтелектуальні, емоційні риси, що охоплюють мистецтво, спосіб життя, систему цінностей, традиції, вірування. Підсумовуючи такі дискусії фахівець у сфері міжнародного права Е. Новіч визначає базові характеристики «культурного геноциду»: тривалість процесу, який може відбуватися без масових вбивств, проте призводить до знищення певної соціальної групи через політику асиміляції чи розселення членів такої групи, зокрема насильницьке перевезення дітей; міжгенераційні наслідки знищення такої групи, що унеможливають передачу культури цієї групи наступним поколінням; знищення соціальної групи здійснюється від імені держави як спеціальна «державна політика», проте передбачає певну форму індивідуальної злочинності з боку організаторів чи виконавців [16; 4-5].

Хоча концептуальна пов'язаність «культури» та «геноциду» є очевидною, проте питання щодо їхнього правового переплетення залишається відкритим. Потребують розгляду питання «культурного геноциду», зокрема: де пролягає межа, що нормативно приписує захищати будь-яку практику соціального життя власне як культурну? Це питання впливає з певної розмитості поняття «культура» та її характеристик і набуває своєї значущості в ситуаціях можливих маніпуляцій з риторикою «культурного геноциду», коли порушення лише одного із аспектів людського життя, яке з антропологічної точки зору є за замовченням культурним, вже буде вважатися «культурним геноцидом». Така аналітична робота потрібна для вирішення вже правових питань щодо розрізнення «законних» і «незаконних» претензій з боку певних соціальних груп, які є стороною конфлікту. Культурологічні дослідження концептуальних засад аналізу «культурного геноциду», «культурних злочинів», «культурного переслідування», «культурної шкоди» є вкрай важливими для того, щоб в недалекій перспективі відбулася імплементація цих понять в міжнародне право і юридично уможливилось розв'язання питань відповідальності за культурні злочини, репарації за нанесену шкоду – знищену культурну спадщину, насильне переміщення дітей тощо. Очевидно, ці питання є вкрай важливими в Україні, в якій відбуваються різні форми «культурного геноциду», але поки що не знаходять коректного юридичного закріплення.

У результаті проведеного дослідження можна зробити наступні *висновки*.

Міждисциплінарні дослідження геноцидів та масових злочинів проти людяності почали формуватися на межі XX-XXI ст. як реакція на неспроможність системи міжнародного права гарантувати мир і безпеку у світі. Зацікавленість академічної спільноти досвідом сучасних геноцидів породила велику низку запитань: коли, чому і як стають можливими масові злочини проти людяності; якими є специфічні риси сучасних геноцидів і що їх спричиняє; як можна пояснити участь організаторів і виконавців у здійсненні екстраординарного зла; що впливає на формування «культури жорстокості»; які механізми запускають масові злочини проти людяності.

Український контекст заявленої проблематики пов'язаний із дослідженнями Голодомору та російсько-української війни, що мають ознаки геноцидальних практик. Осмислення цих трагедій актуалізують низку дослідницьких завдань перед культурологією: формування українського наративу; дослідження культурних, соціальних, психологічних, аспектів геноцидальних практик, які застосовуються сьогодні щодо українського народу; з'ясування специфіки ставлення представників різних соціальних груп до державного насильства; аналіз наслідків терору як практики покарання; виявлення особливостей віктимізації жертв та злочинців; дослідження культурної травми, культури пам'яті та культури забуття як реакції на пережиті масові злочини проти людяності.

Особливої дослідницької уваги заслуговують питання «культурного геноциду» як певної парарправової концепції, що потребує своєї імплементації в міжнародну правову систему для розв'язання проблеми відповідальності за здійсненні злочини. Тому *перспективи подальших досліджень* пов'язуються із виявленням критеріїв культурної практики, як такої, що потребує

захисту; дослідження концептуальних засад осмислення феноменів «культурного геноциду», «культурних злочинів», «культурного переслідування», «культурної шкоди» тощо.

Список використаної літератури

1. Бакальчук В. О. Культурний геноцид як складова міжнародного злочину РФ в Україні *Стратегічна панорама*. 2022. Спец. вип. С. 72-79
2. Гриневич Л. Голод 1932-1933 у публічній культурі пам'яті та суспільній свідомості в Україні. *Проблеми історії України: факти, судження, пошуки*. 2007. № 17. С. 389-401.
3. Гриневич Л. Голодомор крізь призму імперіалізму. Локальна історія 7 листопада 2024 р. <https://localhistory.org.ua/videos/bez-bromu/golodomor-kriz-prizmu-imperializmu-liudmila-grinevich/>
4. Гудзь В. Історіографія Голодомору 1932-1933 років в Україні. Мелітополь : ФОП Одрог Т. В., 2019. 1153 с.
5. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: есеї. Київ : Грані-Т, 2012. 548 с.
6. Касьянов Г. Danse macabre: голод 1932–1933 років у політиці, масовій свідомості та історіографії (1980 – початок 2000-х). НАН України. Ін-т історії України. Київ : Наш час, 2010. 271 с.
7. Лемкін Р. Радянський геноцид в Україні (стаття 28 мовами). Ред. Р. Сербин, упоряд. О. Стасюк. Київ : Майстерня книги, 2009. 208 с.
8. Наймарк Н. М. Геноцид: світова історія. Київ : HREC PRESS, 2004. 204 с.
9. Про Заяву Верховної Ради України «Про вчинення Російською Федерацією геноциду в Україні» Документ 2188-IX, Прийняття від 14.04.2022 <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2188-IX#Text>
10. Свідчення очевидців подій війни росії проти України (розповіді, спогади, щоденники за матеріалами ЗМІ): вебліографічні матеріали. Щоденники війни. Вип. 6: Події війни у висвітленні ЗМІ: публікації 3–14 квітня 2022 року https://nibu.kyiv.ua/svidch_ocheyvd/v6/
11. Chiro D., McCauley C. Why not kill them all?: the logic and prevention of mass political murder. Princeton : Princeton University Press, 2006. 268 p.
12. Conquest R. The Harvest of Sorrow: Soviet Collectivization and the Terror-Famine. New York : Oxford University Press, 1986. 412 p.
13. Gellately R, Kiernan, B. The Study of Mass Murder and Genocide The Specter of Genocide mass murder in historical perspective New York : Cambridge University Press, 2003. 396 p.
14. Ignatieff M. Human rights as politics and idolatry Princeton : Princeton University Press, 2001 [187 p.]. P. 25.
15. Jones A. Genocide: a comprehensive introduction. 2nd ed. New York : Routledge, 2011. 645 p.
16. Novic E. The Concept of Cultural Genocide: An International Law Perspective. Oxford : Oxford University Press, 2016. 266 p.
17. Storozhuk S., Kryvda N., Hoian I., Mozgova N., Doichyk M., Matviienko I., Doichyk O. Mental health after trauma: individual and collective dimensions Wiadomości Lekarskie, VOLUME LXXV, ISSUE 8 PART 1, AUGUST 2022 p. 1924-1931 DOI: 10.36740/WLek202208119 p. 1930/
18. Taulbee J. L. Genocide, mass atrocity, and war crimes in modern history: blood and conscience. Volume 1. Genocide and Mass Atrocity. Santa Barbara, California: Praeger, 2017. P. 278-279.
19. Waller J. Becoming evil: how ordinary people commit genocide and mass killing. New York: Oxford University Press, 2002. 316 p.

References

1. Bakalchuk V. O. Kulturnyi henotsyd yak skladova mizhnarodnoho zlochyngu RF v Ukraini *Stratehichna panorama*. 2022. Spets. Vyp. S. 72-79.
2. Hrynevych L. Holod 1932-1933 u publichnii kulturi pamiati ta suspilnii svidomosti v Ukraini. *Problemy istorii Ukrainy : fakty, sudzhennia, poshuky*. 2007. №17. S. 389-401.
3. Hrynevych L. Holodomor kriz pryzmu imperializmu. Lokalna istoriia 7 lystopada 2024. <https://localhistory.org.ua/videos/bez-bromu/golodomor-kriz-prizmu-imperializmu-liudmila-grinevich/>
4. Hudz V. Istoriohrafii Holodomoru 1932-1933 rokiv v Ukraini. Melitopol : FOP Odnoroh T. V., 2019. 1153 s.
5. Hundorova T. Tranzytyna kultura. Symptomy postkolonialnoi travmy: esei. Kyiv : Hrani-T, 2012. 548 s.
6. Kasianov H. Danse macabre: holod 1932–1933 rokiv u politytsi, masovii svidomosti ta istoriohrafii (1980 – pochatok 2000). NAN Ukrainy. Instytut istorii Ukrainy. Kyiv : Nash chas, 2010. 271 s.
7. Lemkin R. Radianskyi henotsyd v Ukraini (stattia 28 movamy). Redaktor Roman Serbyn, uporiadnyk Olesia Stasiuk. Kyiv : Maisternia knyhy, 2009. 208 s.
8. Naimark N. M. Henotsyd: svitova istoriia. Kyiv : HREC PRESS, 2004. 204 s.
9. Pro Zaiavu Verkhovnoi Rady Ukrainy «Pro vchynennia Rosiiskoiu Federatsiiei henotsydu v Ukraini» Dokument 2188-IX, Pryiniattia vid 14.04.2022 <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2188-IX#Text>
10. Svidchennia ocheydytsiv podii viiny rosii proty Ukrainy (rozpovidi, spohady, shchodennyky za materialamy ZMI): vebliohrafichni materialy. Shchodennyky viiny. Vypusk 6: Podii viiny u vysvitleni ZMI: publikatsii 3–14 kvitnia 2022 roku https://nibu.kyiv.ua/svidch_ocheyvd/v6/
11. Chiro D., McCauley C. Why not kill them all?: the logic and prevention of mass political murder. Princeton : Princeton University Press, 2006. 268 p.
12. Conquest R. The Harvest of Sorrow: Soviet Collectivization and the Terror-Famine. New York : Oxford

University Press, 1986. 412 p.

13. Gellately R., Kiernan B. The Study of Mass Murder and Genocide The Specter of Genocide mass murder in historical perspective New York : Cambridge University Press, 2003. 396 p.

14. Ignatieff M. Human rights as politics and idolatry Princeton: Princeton University Press, 2001. 187 p. P. 25.

15. Jones A. Genocide: a comprehensive introduction. 2nd ed. New York : Routledge, 2011. 645 p.

16. Novic E. The Concept of Cultural Genocide: An International Law Perspective. Oxford: Oxford University Press, 2016. 266 p.

17. Storozhuk S., Kryvda N., Hoian I., Mozgova N., Doichyk M., Matviienko I., Doichyk O. Mental health after trauma: individual and collective dimensions Wiadomości Lekarskie, VOLUME LXXV, ISSUE 8 PART 1, AUGUST 2022 p. 1924-1931 DOI: 10.36740/WLek202208119 p. 1930/

18. Taulbee J. L. Genocide, mass atrocity, and war crimes in modern history: blood and conscience. Volume 1. Genocide and Mass Atrocity. Santa Barbara, California: Praeger, 2017. p. 278-279.

19. Waller J. Becoming evil: how ordinary people commit genocide and mass killing. New York: Oxford University Press, 2002. 316 p.

УДК 791.43 (477):008

**INTERDISCIPLINARY STUDIES OF GENOCIDE AND MASS CRIMES : REASERCH PROSPECTS FOR
CULTURAL STUDIES IN THE CONTEXT OF THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR**

Iryna MASLIKOVA – DSc (Philosophy), Assocsate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

The aim of this paper is to explore the research prospects of cultural studies in understanding the causes, mechanisms, consequences and prevention of genocidal practices, in particular those caused by the Russian-Ukrainian war, in the context of interdisciplinary studies of genocides and mass crimes.

Research methodology. General scientific research methods were used, covering historical, socio-humanitarian, legal and cultural dimensions of the analysis of genocides and mass atrocities.

Results. Turning to interdisciplinary studies of genocide and mass crimes allows us to define their subject area, which raises questions about the causes, social and cultural conditions, mechanisms, specific characteristics of genocide, and ways to prevent it. Understanding the tragedy of the Holodomor and the events of the Russian-Ukrainian war poses a number of research challenges for Cultural studies: the formation of a Ukrainian narrative; research into the cultural aspects of genocidal practices used against the Ukrainian people; clarifying the specifics of citizens' attitudes towards state violence; analysing the consequences of political terror as a practice of punishment; identifying the characteristics of the victimisation of genocide victims and perpetrators; researching cultural trauma, the culture of memory and the culture of forgetting as reactions to mass crimes.

Novelty. New research challenges for Cultural studies were identified in connection with the Russian-Ukrainian war: identifying criteria for cultural practices that need protection; researching the conceptual foundations for understanding the phenomena of 'cultural genocide', 'cultural crimes', 'cultural persecution', 'cultural damage', etc.

The practical significance. Research into these issues will make it possible to raise the question of responsibility for genocidal practices in the legal sphere, overcome the consequences of mass crimes, and outline ways to prevent future genocides.

Key words: interdisciplinary studies, cultural studies, genocide, mass crimes, cultural genocide, cultural trauma, culture of memory, culture of forgetting, Holodomor, Russian-Ukrainian war.

Стаття надійшла до редакції 5.04.2025
Отримано після доопрацювання 28.04.2025
Прийнято до друку 2.09.2025

Наталія ДОБРОЄР – кандидат культурології, доцент, доцент кафедри культурології та філософії культури, Національний університет «Одеська політехніка», м. Одеса

<https://orcid.org/0000-0002-9712-9219>

<https://doi.org/>

dobroer75@gmail.com

Розглянуто роль цифрового середовища в культурній адаптації біженців і основні виклики та ресурси, що впливають на їх інтеграцію в приймаючі суспільства. Проаналізовано онлайн-курси мови й культури, освітні та культурні платформи, соціальні мережі, групи підтримки, сервіси кар'єрного консультування й мобільні додатки. Визначено ключові проблеми: обмежений доступ до технологій, мовні бар'єри, інформаційне перевантаження та культурна нерелевантність контенту. Водночас цифрові інструменти сприяють розвитку мовних і професійних навичок, соціальних зв'язків та збереженню культурної ідентичності. Підкреслено, що ефективна адаптація потребує поєднання цифрових ресурсів із живою взаємодією та підтримкою освітніх, громадських і державних інституцій, а також міжсекторальної співпраці й культурно чутливих рішень.

Ключові слова: біженці, цифрове середовище, культурна адаптація, культурна ідентичність.

Постановка проблеми. У сучасному світі міграційні процеси набувають безпрецедентного масштабу, а гуманітарні кризи призводять до постійного зростання кількості осіб, змушених залишати свої домівки. Особливо помітним є збільшення потоку біженців та внутрішньо переміщених осіб після початку повномасштабної війни в Україні. Для більшості з них переселення супроводжується втратою соціальних зв'язків, зміною звичного культурного контексту, психологічним напруженням та потребою у швидкому пристосуванні до нових умов життя.

Інтеграція біженців у нове суспільство передбачає не лише забезпечення базових потреб, а й створення умов для їхньої культурної, мовної та соціальної адаптації. Без повноцінного залучення до культурного життя приймаючої спільноти важко досягти стійкої інтеграції та попередити соціальну ізоляцію. Проте саме культурна адаптація є найскладнішим і найтривалішим аспектом інтеграційного процесу, оскільки вона вимагає поступового формування нової системи норм, цінностей і моделей поведінки в поєднанні з уже наявним культурним досвідом біженців.

У цьому контексті надзвичайно важливою стає роль цифрового середовища – воно дедалі частіше виступає як ключовий канал комунікації, навчання, доступу до інформації та міжкультурного обміну. Соціальні мережі, онлайн-курси, мультимедійні платформи та інтерактивні освітні сервіси відкривають нові можливості для ознайомлення з мовою та культурою приймаючої країни, налагодження соціальних контактів і отримання психологічної підтримки.

Разом із тим цифрове середовище несе й низку викликів. Брак цифрової грамотності, мовні бар'єри, культурні відмінності, недостатній доступ до технічних засобів та ризик ізоляції у віртуальних спільнотах можуть ускладнювати процес адаптації та посилювати відчуття соціального відторгнення.

Таким чином, дослідження викликів і ресурсів цифрового середовища в процесі культурної адаптації біженців є надзвичайно актуальним і відповідає сучасним завданням розвитку міжкультурної комунікації, соціальної інтеграції та цифровізації суспільства.

Аналіз останніх наукових досліджень та публікацій. У цьому контексті важливо проаналізувати наукові дослідження та публікації, автори яких досліджують роль цифрових технологій у підтримці біженців. Розгляд таких робіт дозволяє виділити основні виклики, ресурси та стратегії, що сприяють ефективній адаптації та інтеграції біженців у приймаючі суспільства. Цей аналіз доцільно розпочати зі статті Maercker та Schützwohl (2019 р.), яка детально досліджує питання культурної адаптації цифрових інтервенцій для біженців у Німеччині.

Стаття Maercker та Schützwohl (2019 р.) досліджує культурну адаптацію інтернет-інтервенцій для біженців у Німеччині через аналіз досвіду користувачів. Автори підкреслюють, що для ефективності цифрових психосоціальних програм необхідно враховувати культурні особливості біженців, зокрема мову, соціальні норми, символіку та контекстуалізацію змісту. Дослідження показало, що без відповідної адаптації інтервенції можуть бути малоефективними або взагалі неприйнятними для цільової аудиторії. На основі отриманих даних автори пропонують конкретні стратегії адаптації, такі як використання зрозумілої мови, інтеграція локальних соціальних структур і врахування культурних символів, що підвищує доступність та прийнятність цифрових інструментів для різних груп біженців [3].

Наступним важливим дослідженням у цій сфері є робота Özdemir, Görgün та Sarioğlu (2024 р.), автор

якої аналізує мобільні застосунки для підтримки біженців у процесі адаптації до культури приймаючої країни. Автори Özdemir, Görgün та Sarıoğlu аналізують мобільні додатки, створені для підтримки біженців у процесі адаптації до культури приймаючої країни. Дослідження охоплює 10 додатків на платформах Android та iOS, обраних випадковим та цілеспрямованим відбором. Використовуючи метод якісного контент-аналізу, автори виявили, що ці додатки надають біженцям необхідну базову інформацію, таку як житло, освіта, пошук роботи, охорона здоров'я, мова, щоденні вирази, юридичні документи, правила та основні права. Крім того, у 10 досліджених додатках використовуються GPS та GIS як локативні медіа для відображення місць розташування. Ці карти допомагають зменшити стрес, забезпечують відчуття безпеки та сприяють процесу адаптації, показуючи найближчі притулки, їдальні, лікарні, транспорт та місця надання притулку [5].

Наступним кроком у розгляді цифрових аспектів інтеграції біженців є стаття Potocky (2021 р.), яка узагальнює сучасні дослідження щодо ролі цифрових навичок у підтримці інтеграції та адаптації біженців. У статті *The Role of Digital Skills in Refugee Integration: A State-of-the-Art Review* (Potocky, 2021 р.) аналізується, як цифрові навички впливають на інтеграцію біженців у країнах переселення. Дослідження охоплює 39 наукових робіт, опублікованих між січнем 2020 та квітнем 2021 року, зосереджуючи увагу на практичному використанні цифрових технологій біженцями, та використовує Рамку інтеграції біженців Ndofor-Tah et al. (2019 р.) для організації та синтезу результатів. Аналіз показав, що цифрові навички впливають на всі аспекти інтеграції, включаючи доступ до інформації про права та обов'язки, мову, культуру, безпеку, стабільність, соціальні зв'язки, житло, освіту та охорону здоров'я. Водночас багато біженців мають обмежені цифрові компетенції, що ускладнює навігацію вебсайтами та оцінку достовірності онлайн-інформації. Авторка підкреслює важливість оцінки, навчання та розвитку цифрових компетенцій серед біженців для покращення їх інтеграції та адаптації, зазначаючи, що доступ до локативних технологій, електронних ресурсів та мобільних застосунків може зменшувати стрес і сприяти соціальній взаємодії [6].

У цьому контексті варто звернути увагу на дослідження Т. Майка та Л. Майка, автори якого розглядають вплив процесів «іншості» та цифрового виключення на інтеграцію біженців у Німеччині та їхнє формування ідентичності. У статті *Refugee Integration in Germany: The Interplay of Othering, Digital Exclusion, and Identity Negotiation* виявляється як процеси «іншості» (othering) та цифрового виключення впливають на інтеграцію біженців у Німеччині. Автори підкреслюють, що сприйняття біженців як «чужих» у суспільстві сприяє їхній соціальній ізоляції та ускладнює процеси інтеграції. Цифрове виключення, зокрема обмежений доступ до інформаційних технологій та онлайн-ресурсів, ще більше посилює цю ізоляцію, обмежуючи можливості для отримання необхідної інформації та участі в соціальному житті. Водночас, автори зазначають, що біженці активно займаються переговорами стосовно своєї ідентичності, адаптуючи її до нових умов та намагаючись знайти баланс між збереженням власної культури та інтеграцією в нове суспільство. Це дослідження підкреслює важливість врахування соціальних та цифрових бар'єрів при розробці політик інтеграції біженців [4].

Наступним аспектом цифрової інтеграції біженців розглядає стаття Alencar, зміст якої узагальнює дослідження щодо використання мобільних технологій біженцями для комунікації, доступу до інформації та підтримки соціальних зв'язків. У статті *Mobile communication and refugees: An analytical review of academic literature* аналізуються дослідження, що вивчають використання мобільних технологій біженцями для комунікації, доступу до інформації та підтримки соціальних зв'язків. Авторка розглядає як мобільні пристрої стають важливим інструментом для біженців, дозволяючи їм підтримувати зв'язок з родиною, отримувати інформацію про безпеку та доступ до послуг, а також сприяють їхній соціальній інтеграції. Стаття підкреслює важливість мобільних технологій у процесі адаптації біженців та їхньому залученні до нових соціальних та культурних контекстів [1].

Завершуючи огляд цифрових практик, варто звернутися до статті Bonini Baldini, авторка якої досліджує використання цифрового сторітелінгу як інструменту формування ідентичності біженців та розвитку їхньої агентності в процесі інтеграції. У статті *Digital Storytelling with Refugees: Analysis of Communication Setting from the Capability Approach Perspective* досліджується, як майстерні цифрового сторітелінгу (Digital Storytelling Workshops, DSW) сприяють формуванню ідентичності біженців та їхній здатності бути активними суб'єктами в процесі інтеграції. Авторка аналізує комунікаційний контекст майстерні в рамках європейського проекту *IntegrArt*, застосовуючи підхід можливостей (Capability Approach) Амартії Сена та Марти Нуссбаум. Цей підхід фокусується на реальних можливостях людей діяти та бути тим, ким вони хочуть бути, підкреслюючи важливість свободи вибору та здатності до самовираження. У статті розглядаються технічні, просторові та соціальні аспекти майстерні, а також взаємини влади між учасниками та організаторами. Авторка підкреслює, що процес створення цифрових історій дозволяє біженцям не лише розповідати свої історії, а й активно формувати своє бачення себе як агентів змін у суспільстві. Однак також зазначається, що після завершення майстерні важливо

забезпечити, щоб створені історії були почуті та мали реальний вплив, а не залишалися лише емоційним досвідом без подальшого соціального значення [2].

Огляд наукових досліджень показує, що цифрові технології є потужним інструментом підтримки біженців, проте їх ефективність залежить від врахування культурних, соціальних та технологічних факторів. Культурна адаптація онлайн-інтервенцій, розвиток цифрових навичок, подолання цифрового виключення та використання мобільних застосунків і цифрового сторітелінгу сприяють більш успішній інтеграції біженців та формуванню їхньої активної соціальної позиції. Водночас дослідження підкреслюють важливість комплексного підходу, який поєднує технологічну доступність, навчання та соціальну підтримку, аби цифрові ресурси не лише забезпечували інформаційний доступ, а й сприяли реальному соціальному та культурному включенню біженців у нове суспільство.

Мета даного дослідження полягає у вивченні процесу культурної адаптації біженців у цифровому середовищі. *Серед завдань*: з'ясування основних викликів, з якими вони стикаються, та визначенні ресурсів і стратегій, що сприяють ефективній інтеграції через цифрові технології, онлайн-інтервенції, мобільні застосунки та цифровий сторітелінг.

Виклад основного матеріалу. У сучасному цифровому середовищі біженці все частіше використовують онлайн-ресурси та мобільні технології для адаптації до нової культурної та соціальної реальності. Ці цифрові інструменти включають мовні курси, освітні та культурні платформи, соціальні мережі та групи підтримки, кар'єрні платформи та мобільні додатки для орієнтації у приймаючій країні. Разом із цим виникають низка викликів, пов'язаних із доступом до технологій, мовними бар'єрами, культурною релевантністю контенту та цифровою компетентністю біженців. У цій частині розглядаються основні ресурси та проблеми, що супроводжують використання цифрових платформ для підтримки культурної адаптації біженців у різних країнах.

Ми розділяємо цифрові інструменти та платформи на категорії – онлайн-курси, освітні та культурні платформи, соціальні мережі, кар'єрні платформи та мобільні додатки – через різні функції та цілі кожної групи: онлайн-курси сприяють вивченню мови та культури, освітні та культурні платформи розширюють знання про історію та соціальні норми, соціальні мережі забезпечують комунікацію та підтримку, кар'єрні платформи допомагають у професійному розвитку, а мобільні додатки полегшують повсякденну орієнтацію та доступ до послуг. Таке розділення також дозволяє виділити специфічні виклики кожної категорії, зокрема мовні бар'єри, обмежений доступ до технологій, цифрову компетентність та культурну релевантність контенту, системно оцінити ресурси та порівняти досвід біженців у різних країнах, що полегшує формування практичних рекомендацій для інтеграції.

Онлайн-курси з мови та культури приймаючої країни виступають важливим інструментом культурної адаптації біженців, поєднуючи освітню функцію з формуванням соціальної та культурної компетентності. З точки зору культурної антропології, вони створюють «перехідний простір», де біженці освоюють мовні, соціальні та культурні норми, водночас зберігаючи власну ідентичність.

У Німеччині vhs-Lernportal пропонує інтерактивні онлайн-курси німецької мови для рівнів від A1 до B2 із можливістю офлайн-використання, а також підтримкою наставника, що забезпечує соціальну взаємодію та мотивацію учасників [22]. Інтенсивні курси HAWK University (B2–C1) поєднують мовне навчання з академічною підготовкою, дозволяючи біженцям розвивати професійну мовну компетентність [11]. Офіційні інтеграційні курси BAMF поєднують вивчення мови з ознайомленням із соціальними, правовими та культурними нормами Німеччини [8].

У Великій Британії платформа Language Training for Refugees пропонує самостійне та групове навчання англійської мови для біженців і шукачів притулку, враховуючи різні рівні володіння мовою [19]. Oxford International Digital Institute пропонує безкоштовні курси «English for Culture» та «English for Business», що дозволяє біженцям отримати сертифікати та підвищити соціальну мобільність [14]. Breaking Barriers надає курси для рівня B1 та вище з акцентом на професійну інтеграцію [9].

У Франції JRS French School забезпечує безкоштовне навчання французької мови для біженців у малих групах, що дозволяє індивідуально адаптувати навчання [15]. OFII French Courses пропонують курси з акцентом на повсякденне спілкування та культурну інтеграцію [12]. Програма FLE 2.0 поєднує онлайн-вправи та традиційні заняття, готуючи біженців до академічного або професійного середовища [15].

Аналіз цих платформ показує, що вони виконують не лише освітню функцію, але й формують «соціальні простори» для взаємодії біженців із приймаючим суспільством. Разом із цим існують значні виклики: мовні бар'єри, обмежений доступ до інтернету та цифрових пристроїв, різний рівень цифрової грамотності, а також потреба у культурно релевантному контенті. Таким чином, онлайн-курси стають як ресурсом культурної адаптації, так і індикатором нерівності у доступі до культурного капіталу.

Цифрові освітні та культурні платформи. Цифрові платформи, що пропонують освітні та культурні ресурси, відіграють важливу роль у підтримці культурної адаптації біженців, однак їх використання

пов'язане з низкою викликів. Доступ до таких ресурсів може бути обмежений через технічні бар'єри, зокрема відсутність необхідних пристроїв або нестабільне інтернет-з'єднання, а також недостатню цифрову грамотність користувачів. Серед ключових ресурсів варто виділити Digital Human Library, яка надає доступ до понад 1800 віртуальних турів музеями та культурними установами, що дозволяє біженцям ознайомитися з культурною спадщиною приймаючої країни і зменшує культурну відчуженість [10], а також ThingLink – інструмент для створення інтерактивних віртуальних турів, який можна використовувати для освітніх та культурних цілей, створюючи контент, що сприяє кращому розумінню культурних особливостей і історії приймаючого суспільства [20]. Ці платформи виконують функцію «мосту» між культурами, одночасно допомагаючи біженцям ознайомитися з новими культурними контекстами та нормами та зберігати і презентувати власну культурну ідентичність, сприяючи двосторонньому культурному обміну.

Соціальні мережі та онлайн-групи підтримки. Соціальні мережі та онлайн-групи підтримки відіграють важливу роль у процесі культурної адаптації біженців, надаючи можливість обміну досвідом, отримання інформації та створення відчуття спільноти. Вони дозволяють біженцям залишатися на зв'язку з родиною та друзями, а також знаходити підтримку серед однодумців. Однак використання цих ресурсів пов'язане з певними викликами, зокрема інформаційною перевантаженістю та мовними бар'єрами, що може ускладнювати ефективне отримання та засвоєння інформації. Серед ключових ресурсів варто виділити RISE Network, мережу, створену біженцями у різних європейських країнах, яка дозволяє ділитися досвідом, підтримувати один одного та представляти автентичні голоси біженців у формуванні політик і практик, що стосуються їхніх прав та інтеграції [17], а також Settle In App, мобільний додаток, що надає інформацію про адаптацію до нової країни, включаючи культурну орієнтацію та доступ до соціальних послуг, пропонує короткі відео та інтерактивні уроки, доступний без реєстрації, що забезпечує конфіденційність та зручність використання [18]. Ці ресурси сприяють формуванню «цифрових спільнот», де біженці можуть обмінюватися досвідом, отримувати підтримку, зберігати власну культурну ідентичність, зменшувати соціальну ізоляцію та полегшувати інтеграцію у нове суспільство.

Платформи для кар'єрного консультування та навчання відіграють ключову роль у професійній інтеграції біженців у новому суспільстві. Водночас вони стикаються з низкою викликів. По-перше, біженці часто мають невизнані кваліфікації, через що їхній попередній досвід та освіта не завжди враховуються на новому ринку праці, що обмежує можливості для професійного розвитку. По-друге, не всі мають рівний доступ до програм професійного навчання та розвитку кар'єри, що створює додаткові бар'єри для економічної та соціальної інтеграції. Для подолання цих проблем були створені спеціальні цифрові платформи та програми, що надають комплексну підтримку. Програма Refugee Career Pathways (RCP) допомагає біженцям досягти самостійності через освіту та професійне навчання, надаючи кар'єрне консультування, наставництво, спеціалізоване навчання англійської мови та фінансову підтримку для покриття витрат на навчання, транспорт та догляд за дітьми [16]. Аналогічно, організація Upwardly Global надає безкоштовне кар'єрне консультування, доступ до онлайн-курсів та сертифікаційних програм, а також допомогу у пошуку роботи, що дозволяє біженцям адаптувати свої професійні навички до вимог приймаючого ринку праці [21]. З культурно-антропологічної точки зору, ці платформи виконують подвійну роль: з одного боку, вони сприяють формуванню «професійної ідентичності» біженців у новому соціальному контексті, дозволяючи адаптувати власні навички та досвід до норм та вимог приймаючого суспільства, з іншого — демонструють існуючі структурні бар'єри, які біженцям доводиться долати у процесі інтеграції. Крім того, такі ресурси підтримують економічну самостійність та зменшують ризик соціальної ізоляції, одночасно забезпечуючи простір для розвитку соціальної мобільності та професійної компетентності в умовах нового культурного та економічного середовища.

Мобільні додатки для орієнтації в новій культурній середовищі є важливим інструментом підтримки біженців у процесі адаптації, оскільки дозволяють отримувати інформацію про повсякденне життя, доступ до соціальних послуг, транспортні системи та культурні особливості приймаючої країни. Водночас їх ефективність обмежується низкою викликів. По-перше, технічні обмеження, зокрема відсутність доступу до смартфонів або стабільного інтернет-з'єднання, ускладнюють використання таких додатків. По-друге, не всі мобільні програми враховують культурну специфіку біженців, що може призводити до зниження релевантності наданої інформації та утруднити інтеграцію у нове соціокультурне середовище. Серед ключових ресурсів у цій сфері можна виділити Settle In App, який надає інформацію про адаптацію до нової країни, включаючи культурну орієнтацію та доступ до соціальних послуг [18], а також O Canada App, розроблений Міжнародною організацією з міграції, що допомагає біженцям підготуватися до інтеграції в Канаді через практичні поради, інтерактивні навчальні модулі та інформацію про державні сервіси [13]. Такі додатки створюють «цифровий простір навігації», де біженці можуть поступово освоювати культурні та соціальні норми приймаючого суспільства, отримуючи практичні знання для щоденного життя. Водночас вони демонструють нерівності у доступі до цифрових ресурсів і підкреслюють потребу у

культурно чутливих рішеннях, які враховують мовні, соціальні та культурні особливості користувачів. Таким чином, мобільні додатки одночасно виступають ресурсом культурної адаптації та показують структурні бар'єри, що існують у процесі інтеграції біженців у нові соціокультурні контексти.

Висновки. Цифрове середовище виступає одночасно як ресурсом підтримки, так і потенційним фактором соціальної ізоляції біженців. Воно надає можливості для вивчення мови, ознайомлення з культурою приймаючої країни, професійної та соціальної адаптації, водночас створюючи виклики, пов'язані з цифровою грамотністю, технічними обмеженнями та культурною релевантністю контенту. Ефективність цифрових ресурсів значною мірою залежить від міжсекторальної підтримки, яка включає освітні установи, громадські організації та державні структури, що сприяють створенню доступних та культурно чутливих онлайн-платформ. Крім того, цифрові технології повинні доповнювати живе спілкування та інтеграцію в локальні спільноти, оскільки лише комплексний підхід дозволяє біженцям формувати соціальні зв'язки, професійні навички та культурну компетентність у приймаючому суспільстві.

Список використаної літератури

1. Alencar A. Mobile communication and refugees: An analytical review of academic literature. *Sociology Compass*. 2020. Vol. 14, Issue 8. Article e12802. DOI: 10.1111/soc4.12802.
2. Bonini Baldini S. Digital Storytelling with Refugees: Analysis of Communication Setting from the Capability Approach Perspective. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 2019. № 17. С. 1–15. DOI: 10.4000/rfsic.7022.
3. Maercker A., Schützwohl M. Cultural adaptation of internet interventions for refugees: Results from a user experience study in Germany. *Internet Interventions*. 2019. Vol. 18. P. 100252. DOI: 10.1016/j.invent.2019.100252.
4. Majka T., Majka L. Refugee Integration in Germany: The Interplay of Othering, Digital Exclusion, and Identity Negotiation. *Refugee Integration: Issues and Challenges*, 2025. P. 1–15. DOI: 10.1007/978-3-031-19631-7_48.
5. Özdemir Ö., Görgün M., Sarioğlu E. B. Digital solidarity and adaptation: applications developed for refugees in host countries. *Frontiers in Sociology*. 2024. Vol. 9. Article 1479288. DOI: 10.3389/fsoc.2024.1479288.
6. Potocky M. The Role of Digital Skills in Refugee Integration: A State-of-the-Art Review. *International Journal of Information, Diversity, & Inclusion*, 2021. Vol. 5, Issue 5. Article 37514. DOI: 10.33137/ijidi.v5i5.37514.

Інтернет - ресурси

1. ACF – Refugee Career Pathways. Програма кар'єрної підтримки біженців. Режим доступу: acf.gov/orr/programs/refugees/refugee-career-pathways?utm_source=chatgpt.com.
2. BAMF – Bundesamt für Migration und Flüchtlinge. Інформаційні ресурси для біженців. Режим доступу: www.bamf.de.
3. Breaking Barriers. Платформа для мовної та соціальної інтеграції. Режим доступу: breaking-barriers.co.uk.
4. Digital Human Library. Віртуальні тури та освітні ресурси. Режим доступу: <https://www.digitalhumanlibrary.com/virtual-tours-vr-libraries/>.
5. Hawk.de – Спеціалізовані мовні курси для біженців. Режим доступу: <https://www.hawk.de>.
6. IHNICE.com. Мовні та інтеграційні ресурси для біженців. Режим доступу: <https://ihnice.com>.
7. O Canada App. Мобільний додаток для підготовки біженців до інтеграції в Канаді. Режим доступу: <https://www.iom.int/news/iom-launches-new-digital-tool-help-refugees-settle-canada>.
8. Oxford International Education Group. Курси для адаптації та інтеграції біженців. Режим доступу: <https://oxfordinternationaleducationgroup.com>.
9. Refugees.info. Інформаційний портал для біженців у Європі. Режим доступу: <https://refugees.info>.
10. Refugee Career Pathways – ACF. Програма кар'єрної підтримки біженців, що допомагає досягти самостійності через освіту та професійне навчання. – Режим доступу: acf.gov/orr/programs/refugees/refugee-career-pathways.
11. RISE Network. Онлайн-спільнота для підтримки біженців. – Режим доступу: <https://globalcompactrefugees.org/good-practices/rise-refugees-ideas-solutions-europe-network>.
12. Settle In App. Мобільний додаток для орієнтації та адаптації біженців. Режим доступу: <https://www.settlein.us.org/resettlement-made-simple>.
13. Specialist Language Courses. Платформа мовного навчання для біженців. Режим доступу: <https://specialistlanguagecourses.com>.
14. ThingLink. Інтерактивні віртуальні тури та освітні матеріали. Режим доступу: thinglink.com.
15. Upwardly Global. Кар'єрне консультування та професійна адаптація біженців. Режим доступу: https://www.upwardlyglobal.org/career-coaching/?utm_source=chatgpt.com.
16. vhs-Lernportal. Онлайн-курси та матеріали для навчання дорослих. Режим доступу: vhs-lernportal.de

References

1. Alencar A. Mobile communication and refugees: An analytical review of academic literature. *Sociology Compass*, 2020. Vol. 14, Issue 8. Article e12802. DOI: 10.1111/soc4.12802.
2. Bonini Baldini S. Digital Storytelling with Refugees: Analysis of Communication Setting from the Capability Approach Perspective. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 2019. № 17. S. 1–15. DOI: 10.4000/rfsic.7022.
3. Maercker A., Schützwohl M. Cultural adaptation of internet interventions for refugees: Results from a user experience study in Germany. *Internet Interventions*. 2019. Vol. 18. P. 100252. DOI: 10.1016/j.invent.2019.100252.
4. Majka T., Majka L. Refugee Integration in Germany: The Interplay of Othering, Digital Exclusion, and Identity

Negotiation. *Refugee Integration: Issues and Challenges*. 2025. P. 1–15. DOI: 10.1007/978-3-031-19631-7_48.

5. Özdemir Ö., Görgün M., Sarioğlu E. B. Digital solidarity and adaptation: applications developed for refugees in host countries. *Frontiers in Sociology*. 2024. Vol. 9. Article 1479288. DOI: 10.3389/fsoc.2024.1479288.

6. Potocky M. The Role of Digital Skills in Refugee Integration: A State-of-the-Art Review. *International Journal of Information, Diversity, & Inclusion*. 2021. Vol. 5, Issue 5. Article 37514. DOI: 10.33137/ijidi.v5i5.37514.

Internet-resursy

1. ACF – Refugee Career Pathways. Prohrama kariernoi pidtrymky bizhentsiv. Rezhym dostupu: https://acf.gov/orr/programs/refugees/refugee-career-pathways?utm_source=chatgpt.com.

2. BAMF – Bundesamt für Migration und Flüchtlinge. Informatsiini resursy dlia bizhentsiv. Rezhym dostupu: www.bamf.de.

3. Breaking Barriers. Platforma dlia movnoi ta sotsialnoi integratsii. Rezhym dostupu: breaking-barriers.co.uk.

4. Digital Human Library. Virtualni tury ta osviti resursy. Rezhym dostupu: digitalhumanlibrary.com/virtual-tours-vr-libraries/

5. Hawk.de – Spetsializovani movni kursy dlia bizhentsiv. Rezhym dostupu: <https://www.hawk.de>.

6. IHNICE.com. Movni ta integratsiini resursy dlia bizhentsiv. Rezhym dostupu: <https://ihnice.com>.

7. O Canada App. Mobilnyi dodatok dlia pidhotovky bizhentsiv do integratsii v Kanadi. Rezhym dostupu: <https://www.iom.int/news/iom-launches-new-digital-tool-help-refugees-settle-canada>.

8. Oxford International Education Group. Kursy dlia adaptatsii ta integratsii bizhentsiv. Rezhym dostupu: <https://oxfordinternationaleducationgroup.com>.

9. Refugees.info. Informatsiyni portal dlia bizhentsiv u Yevropi. – Rezhym dostupu: <https://refugees.info>.

10. Refugee Career Pathways – ACF. Prohrama kariernoi pidtrymky bizhentsiv, shcho dopomahaye dosyagty samostiynosti cherez osvitu ta profesiine navchannia. Rezhym dostupu: acf.gov/orr/programs/refugees/refugee-career-pathways

11. RISE Network. Onlain-spilnota dlia pidtrymky bizhentsiv. Rezhym dostupu: <https://globalcompactrefugees.org/good-practices/rise-refugees-ideas-solutions-europe-network>.

12. Settle In App. Mobilnyi dodatok dlia oriientsatsii ta adaptatsii bizhentsiv. Rezhym dostupu: <https://www.settlein.us.org/resettlement-made-simple>

13. Specialist Language Courses. Platforma movnoho navchannia dlia bizhentsiv. Rezhym dostupu: <https://specialistlanguagecourses.com>.

14. ThingLink. Interaktyvni virtualni tury ta osviti materialy. Rezhym dostupu: <https://www.thinglink.com>.

15. Upwardly Global. Kariierne konsul'tuvannia ta profesiina adaptatsiia bizhentsiv. Rezhym dostupu: https://www.upwardlyglobal.org/career-coaching/?utm_source=chatgpt.com.

16. vhs-Lernportal. Onlain-kursy ta materialy dlia navchannia doroslykh. – Rezhym dostupu: vhs-lernportal.de.

UDC 316.647.8:004.9

CULTURAL ADAPTATION OF REFUGEES IN THE DIGITAL ENVIRONMENT : CHALLENGES AND RESOURCES

Nataliia DOBROIER – Candidate of Cultural Studies, Associate Professor of the Department of Cultural Studies and Philosophy of Culture National University «Odesa Polytechnic», Odessa, Ukraine

Objective: this article examines the role of the digital environment in the cultural adaptation of refugees and identifies key challenges and resources affecting their integration into host societies. It explores how digital tools, including online language and culture courses, educational and cultural platforms, social networks, online support groups, career counseling platforms, and mobile applications, support language acquisition, cultural familiarization, professional development, social networking, and psychological well-being.

Methodology: the study employs a qualitative, cultural-anthropological approach. Data were synthesized from scientific literature, case studies, and practical examples of digital interventions across countries. The analysis examines opportunities provided by digital technologies and barriers encountered by refugees, such as limited access to devices, unstable internet, insufficient digital literacy, language difficulties, information overload, and cultural irrelevance. The research emphasizes integrating digital tools with face-to-face mentoring, community engagement, and institutional support.

Results: digital platforms contribute to developing language, professional, and social skills, provide spaces for interaction and support, and help refugees navigate daily life in new cultural contexts. However, technological access, digital competence, and culturally relevant content remain challenges.

Innovativeness: the study offers a culturally informed, cross-national perspective on digital tools for refugee adaptation, emphasizing the interplay between online resources and human-centered support to foster resilience and socio-cultural negotiation.

Practical Significance: findings stress the importance of culturally sensitive digital strategies and cross-sector collaboration. Inclusive digital environments enhance language learning, professional development, social participation, and mental well-being while reducing social isolation and digital exclusion, highlighting conditions for the effective use of existing digital tools in refugee integration.

Key words: refugees, digital environment, cultural adaptation, online courses, digital platforms, mobile applications, social networks, integration, media literacy, cultural identity.

Стаття надійшла до редакції 3.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.05.2025
Прийнято до друку 15.09.2025

УДК 008:327(477) «2022/...»

КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ ЯК ЗАСІБ ПОЗИЦІОНУВАННЯ УКРАЇНИ В УМОВАХ ВІЙНИ

Валерій СІВЕРС – доктор філософських наук, професор, професор кафедри гуманітарних дисциплін,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ
<https://orcid.org/0000-0002-5291-2381>
<https://doi.org/siversval@ukr.net>

Розглянуто культурні практики як інструмент міжнародного позиціонування України в умовах російсько-української війни. Зазначено, що культура у кризові часи перестає бути лише сферою символічного виробництва і набуває стратегічного значення – як механізм комунікації, солідаризації та репрезентації країни на глобальному рівні. Проаналізовано приклади культурної дипломатії, ініціатив, мистецьких проєктів тощо, спрямованих на збереження культурної пам'яті та формування позитивного іміджу держави. Підкреслено роль митців, музейних і освітніх інституцій у побудові культурного фронту України.

Ключові слова: культурні практики, культурна дипломатія, позиціонування, війна, культурна ідентичність, Україна.

Постановка проблеми. У сучасному світі, в якому символічний капітал стає не менш важливим за політичний чи військовий, культурна політика набуває стратегічного виміру. Зокрема, культурні практики стають не лише сферою творчої діяльності, а й способом комунікації зі світом, відтворення національної ідентичності, демонстрації цінностей свободи, солідарності й гуманізму. А в умовах війни вони перетворюються на своєрідний засіб опору, самозахисту й міжнародного утвердження країни як суб'єкта глобального культурного простору.

Повномасштабна війна росії проти України гостро актуалізувала питання культурної стійкості, самопрезентації та ролі культури як інструменту міжнародного позиціонування держави. У контексті збройної агресії культура перестала бути лише сферою естетичного вираження, вона перетворилася на зі світом. Культурна діяльність в Україні набула нового змісту: митці, інституції, куратори, науковці стали акторами культурного фронту, вони водночас фіксують події, осмислюють досвід війни і формують образ України як незалежної, творчої та демократичної нації. Саме через культурні практики – від музики й театру до цифрового мистецтва й документальних архівів – відбувається боротьба за наратив, тобто за те, як світ сприймає українську ідентичність та історію. Усе це актуалізує дослідження ролі культурних практик у позиціонування нашої країни на міжнародній арені.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У статті Е. Ольжацької «Розвиток української культурної політики в контексті російсько-української війни» [12] досліджено еволюцію культурної політики України після 2014 р., з особливим акцентом на період повномасштабної війни. Авторка аналізує, як культура стала інструментом зовнішньої політики, комунікації та формування позитивного міжнародного іміджу України. Розглянуто державні ініціативи, зокрема культурну дипломатію, цифровізацію культурної спадщини та підтримку митців як частину стратегії національної стійкості [12].

Автори статті «Наративи моральної вищості в контексті війни в Україні» [4] А.-М. Бліуц та Д. Мунтеле-Хендреш аналізують як під час війни в Україні формуються та поширюються моральні наративи, що впливають на суспільні уявлення про справедливість, героїзм і колективну ідентичність. У дослідженні використано методи когнітивного аналізу дискурсу та соціальних медіа для виявлення різних типів наративів – як проукраїнських, так і проросійських. Особливу увагу приділено культурним і комунікативним стратегіям, через які українська спільнота утверджує власну моральну позицію на міжнародній арені. Робота є вагомим внеском у розуміння того, як культура і мораль стають засобами інформаційної боротьби та формування позитивного іміджу держави [4]. Стаття Х.-М. Араусо-Карод «Культурні та креативні індустрії в контексті війни: аналіз українського випадку» [3] про те, як креативні індустрії функціонують під час війни та роблять внесок у міжнародне позиціонування. У статті проаналізовано функціонування культурних і креативних індустрій України під час війни. Автор досліджує як митці, дизайнери, продюсери та культурні інституції адаптуються до воєнних умов, поєднуючи творчість із громадянською відповідальністю. Особливу увагу приділено економічним і соціальним аспектам: виживанню культурного сектору, підтримці через міжнародні гранти, а також використанню цифрових платформ для глобального просування українського контенту [3].

Стаття С. Клавденко «Культурна дипломатія України в умовах російсько-української війни»

[8] присвячена аналізу ролі культурної дипломатії України як інструменту міжнародної комунікації у воєнний час. Автор досліджує діяльність державних і недержавних акторів – Українського інституту, Інституту книги, культурних центрів та незалежних митців – у контексті просування української культури у світі. Особливу увагу приділено культурним фестивалям, арт-резидентствам, цифровим платформам та співпраці з європейськими інституціями.

У статті А. Чібалашвілі, К. Майденберг-Годорової і К. Цепколенко «Проект “Українські мисткині зі своєю зброєю” як транскультурна мистецька акція в умовах війни» [5] аналізується мистецький проєкт «Ukrainian Women Artists with Their Weapon», створений під час повномасштабного вторгнення росії в Україну. Авторки розглядають його як приклад транскультурної дії, коли мистецтво стає не лише формою протесту, а й засобом комунікації між культурами, мовами та націями. У центрі дослідження – роль жінок-художниць, які через власну творчість репрезентують досвід війни, травми, спротиву та солідарності. Праця поєднує підходи культурології, феміністичної естетики та теорії мистецтва участі (*artivism*) [5].

Метою статті є з'ясування сутності культурних практик як механізму позиціонування України у світовому просторі та визначення їхньої ролі у формуванні її позитивного міжнародного іміджу під час війни.

Виклад основного матеріалу дослідження. В умовах російсько-української війни культура стала інструментом «м'якої сили», який не лише протистоять російській пропаганді, а й демонструє стійкість українського суспільства, його здатність творити навіть у стані руйнування. Завдяки численним міжнародним культурним ініціативам – концертам, фестивалям, виставкам, резиденціям, онлайн-архівам – Україна закріплює своє місце у світовому культурному просторі, перетворюючи мистецтво на мову дипломатії та збереження пам'яті. Так культурні практики стають не лише проявом духовної витривалості, а й важливим чинником міжнародної суб'єктності України, що впливає на її імідж, партнерства й довіру у глобальному середовищі.

Вагому роль у цьому процесі відіграє Український інститут, який реалізує програми *Ukraine Everywhere*, *Visualise*, *Ukraine on the Cultural Map of Europe*, спрямовані на представлення української культури за кордоном. Під час війни Інститут запустив серію міжнародних кампаній, зокрема *Ukraine: The War That Changed the World*, виставкові проєкти у Берліні, Парижі, Брюсселі, Вільнюсі та Празі, які привернули увагу до українського мистецтва і гуманітарного виміру спротиву.

Український культурний фонд (УКФ) забезпечує фінансову підтримку документування культурних втрат, збереження спадщини й організації культурних подій у тилкових і прифронтових регіонах. У 2023–2024 рр. УКФ реалізував програми «Культура. Регіони», «Культура. Відновлення», які сприяють збереженню локальних ідентичностей та культурної різноманітності. Загалом культурна політика України трансформувалася від внутрішньої модернізації до глобального самопозиціонування через цінності свободи, гідності та опору агресії [12].

Розглянемо конкретні ініціативи, що демонструють здатність українських культурних індустрій виконувати комунікативну та репрезентативну функцію, стати ключовим чинником м'якої сили, формувати образ стійкої, інноваційної та європейської нації [3].

YsOU Chamber Music Lab / Зміна: Rebuilding (IZOLYATSIA, 2024 р.) – проєкт, що об'єднав молодих музикантів з України, Німеччини та Іспанії. Його мета – пережити травму війни, відновити культурні корені через камерну музику, створити культурні мости з міжнародними партнерами. Спільна робота допомагає артистам тримати зв'язок зі своєю творчістю, дає змогу представляти українську культуру за кордоном, формує імідж українського мистецтва як живого та адаптивного [17].

Київ *Tango Orchestra* переосмислює українські пісні крізь призму аргентинського танго. Новий альбом «*Timeless*» містить українські композиції, оброблені в модерному стилі, з метою показати українську мелодику в новому світлі та привернути увагу міжнародної аудиторії. Традиційні мотиви і жанрова трансформація дають новий культурний продукт, який ідентифікує Україну як країну, яка зберігає свою культуру та одночасно інноваційно її трансформує [9].

Підтриманий провідними світовими оперними та концертними майданчиками *Ukrainian Freedom Orchestra* створений із українців, які втекли від війни, і музикантів з європейських оркестрів. Виконання Дев'ятої симфонії Бетховена, включення «*Ode to Joy*» з українським текстом і символами («Слава Україні!») – це жест культурного спротиву та інтеграції в міжнародний музичний контекст [15].

Mariupol #nadiya_na_svitanok / Theatre as a Shelter (IZOLYATSIA) – театральний проєкт, що відбувається навіть під обстрілами: репетиції чи вистави в укриттях, на випадок тривоги – з генератором, щоб уникнути перерв через відключення світла. Для військових, ветеранів, людей, які пережили травму війни, проєкт поєднує мистецтво з терапевтичною функцією, стає інструментом психологічної підтримки та створення спільноти [16].

Музей сучасного мистецтва України (MOCA NGO) проводить виставки у співпраці з міжнародними партнерами, бере участь у фестивалях, створює цифрові платформи, на яких твори українських митців

доступні світовій аудиторії. Наприклад, він ініціював виставку *Who Holds Up the Sky?* у Музеї образотворчих мистецтв у Бостоні [10]. Також організація працює над зберіганням і популяризацією сучасного українського мистецтва навіть з регіонів, які постраждали від війни або окупації. На глобальному рівні українські митці беруть участь у престижних подіях – Венеційській бієнале, Frankfurt Book Fair, Biennale Warszawa, Reeperbahn Festival – представляючи Україну не як жертву, а як активного суб'єкта культурного процесу, який формує нові естетичні, моральні та політичні смисли.

На міжнародній виставці WOMEX (Lisbon, 2022–2023 pp.) Україна була офіційно представлена зі стендом *Ukraine at WOMEX*, який демонстрував народну, етнічну та традиційну музику, але в сучасному трактуванні. Також представлені фотопроекти (*Jazzography*), що показували артистів-джазменів, частину яких мобілізовано або вони опинилися в умовах війни, через контраст між минулими концертами та життям у воєнний час. Це оформило образ митця як захисника, активного учасника культурного фронту [14].

Український Художній Фронт (Ukrainian Artistic Front) був започаткований у Львові в березні 2022 р. як ініціатива для збору коштів на підтримку українських ЗСУ через різноманітні мистецькі заходи – концерти, благодійні виступи, виставки і под. Це приклад культурної солідарності, коли митці використовують свою творчість як спосіб підтримки, як символ спротиву й комунікації з громадськістю як в Україні, так і за кордоном [1].

Українські Women Artists with Their Weapon (UWATW) – проект, що об'єднав жінок-композиторок та поеток. Це художня відповідь на війну, коли творчість поєднується з темами болю, надії, супротиву; показовий приклад транснаціонального мистецтва, в якому теми національного контексту звернені до глобальних аудиторій, які сприймають український досвід як частину більш ширшого гуманітарного дискурсу. Українські мисткині використовують візуальну мову, перформанс і цифрові платформи для створення нових міжнародних наративів про Україну як про країну, що бореться не лише зброєю, а й культурою [5].

Проект SUCHO – добровольча ініціатива з участю понад 1 300 фахівців (бібліотекарів, архівістів, музейників, програмістів), яка з перших днів повномасштабної агресії росії займається архівацією сайтів, оцифруванням, збереженням цифрового культурного контенту інституцій, що перебувають під загрозою, вже зберіг у цифровому вигляді десятки терабайтів культурного контенту, зібрав майже 50 ТБ даних із понад 4 500 вебсайтів українських музеїв, архівів, бібліотек; створює цифрові експозиції, які опинилися під загрозою через обстріли чи окупацію. У її межах проходять освітні воркшопи з оцифрування і цифрові галереї, він навчає співробітників інституцій культурної спадщини [11]. Це не лише збереження артефактів, а активна комунікація: SUCHO використовує архівні дані як освітній матеріал, як джерело наративів, які формують уявлення про Україну, що робить українську культурну спадщину видимою для світу [2].

Заснований Фондом Р. Ахметова Museum of Civilian Voices (Музей цивільних голосів) збирає і публікує тисячі свідчень очевидців життя під час війни – від 2014 р. до сьогодні. Його мета – не лише архівувати, а й створити простір, в якому кожна людина може поділитися своїм досвідом, щоб майбутні покоління знали, що пережили українці, і щоб свідчення використовувалися також для справедливості (наприклад, в судових процесах чи міжнародних розслідуваннях) та збереження пам'яті [13].

House of Europe – програми екстреної підтримки та культурної дипломатії, що фінансуються ЄС. Вони підтримують українських митців, менеджерів культури, журналістів і науковців через гранти, резиденції та мобільність. У період війни програма розширила свою діяльність, створивши спеціальні war-time support grants для культурних інституцій, які продовжують роботу в Україні та за кордоном. Наприклад, програма *Emergency War Response* від House of Europe має на меті підтримати митців, культурні проекти, діячів креативних індустрій, які працюють під час війни або змушені були переміститися. Це фінансова допомога, нові схеми підтримки, можливості для цифрових та дистанційних проектів [7]. *Cultural Transformation Lab* збирає спікерів, організовує онлайн-колаборації для презентацій української культури перед міжнародною публікою [6].

Відтак у контексті російсько-української війни культура постає не як другорядна сфера, а як один із ключових чинників національної стійкості, комунікації та міжнародного позиціонування. Культура стає «м'якою» зброєю, що протистоїть російській пропаганді не лише на рівні змісту, а й через сам факт свого існування. Вона демонструє здатність українського суспільства творити попри війну, зберігати гідність і формувати власну суб'єктність у глобальному культурному полі.

Завдяки діяльності таких інституцій як Український інститут, Український культурний фонд, House of Europe, SUCHO, Museum of Civilian Voices та ін., Україна вибудовує нову модель культурної дипломатії, засновану на партнерстві, діалозі та пам'яті. Ці ініціативи доводять, що мистецтво здатне не лише відображати реальність війни, а й перетворювати її на досвід спільного осмислення, сприяти відновленню довіри між людьми, націями, культурами.

Українські культурні практики виконують множинні функції і стають інструментом: символічного опору (музичні й театральні проекти, які утворюють українську суб'єктність); інформаційного впливу (цифрові архіви, документування воєнних злочинів, мультимедійні виставки); культурної дипломатії (міжнародні фестивалі, виставки, тури українських митців, участь у світових культурних форумах); збереження пам'яті (проекти на кшталт SUCHO, Museum of Civilian Voices, ініціативи Українського інституту, House of Europe). Так вони створюють нову символічну карту України – країни, яка не лише воює, а й культурно творить, розвивається, спілкується з світом на рівних; руйнують російські наративи про «спільний культурний простір», натомість утворюють українську культуру як самодостатню й відкриту до діалогу.

Так культурна дипломатія у воєнний час стала інструментом виживання і водночас відродження. Саме через культуру формується наратив, який закріплює місце України на мапі світу як держави, яке не лише бореться за свою свободу, а й творить її за допомогою своєї культурної окремішності. Крім того, культурна дипломатія стала одним із ключових механізмів міжнародної підтримки та самоутвердження України [8]. Її завдання полягає не лише у популяризації українського мистецтва, а й у поясненні світу сутності війни, руйнуванні імперських наративів і зміцненні партнерств через культурний обмін.

Висновки. Культурні практики – від музично-пісенного виконавства до цифрового архіву – в умовах війни перетворюються на потужний інструмент позиціонування України у світі, виконуючи функції дипломатії, збереження пам'яті та опору. Вони не лише документують досвід війни, а й репрезентують державу як країну свободи, інтелекту та творчості, а також силу української культури як носія свободи і гідності. Загалом культурні практики виявили потенціал креативного опору, коли мистецтво стає простором колективної терапії, соціальної мобілізації та комунікації. Українська культура у цьому сенсі перестає бути лише національною, а стає глобальним голосом свободи, який засвідчує універсальні цінності людяності, гідності та правди.

Отже, сучасні українські культурні практики – це не лише реакція на війну, а й стратегія на майбутнє. Вони формують нову культурну суб'єктність України, засновану на принципах відкритості, пам'яті та солідарності, водночас закладають підвалини для відновлення країни після війни.

Подальший науковий інтерес становить аналіз цифрових культурних стратегій України, формування нових форматів культурної дипломатії, зокрема в умовах післявоєнної відбудови.

Список використаної літератури

1. Український Мистецький Фронт – на допомогу Збройним Силам України. URL: <http://ukrainka.org.ua/node/9288> (дата звернення: 27.09.2025).
2. About SUCHO. URL: <https://gallery.sucho.org/about> (дата звернення: 21.09.2025).
3. Arauzo-Carod J.-M. Las industrias culturales y creativas en un contexto de guerra: análisis del caso de Ucrania, 2025. ECO-SOS & IU-RESCAT, Universitat Rovira i Virgili. URL: <https://aocr.org/es/las-industrias-culturales-y-creativas-en-un-contexto-de-guerra> (дата звернення: 20.09.2025).
4. Bliuc A. M., Muntele-Hendres D. Narratives of moral superiority in the context of war in Ukraine. *British Journal of Social Psychology*. 2025. № 64 (2): e 12878.
5. Chibalashvili A., Maidenbergh-Todorova K., Tsepikolenko K. The Ukrainian Women Artists with Their Weapon project as a transcultural artistic action in wartime. *Journal of Music Theory and Transcultural Music Studies*. 2024. № 2 (2). P. 117–129.
6. Cultural Transformation Lab: open call for speakers for online networking trip to Ukraine. URL: houseofeurope.org.ua/en/opportunity/355 (дата звернення: 1.10.2025).
7. Emergency war response. URL: houseofeurope.org.ua/en/programme/emergency-war-response (дата звернення: 10.10.2025).
8. Klavdienko S. Cultural Diplomacy of Ukraine in Conditions of the Russian-Ukrainian War (2024–2025). *Language Culture Politics International Journal*. 2024. № 1. P. 147–159.
9. Language of Music Conveys Important Truths About Ukraine in Wartime. URL: <https://www.kyivpost.com/post/59594> (дата звернення: 10.10.2025).
10. MOCA NGO. URL: <https://moca.org.ua/en/main> (дата звернення: 11.10.2025).
11. Museum of Civilian Voices. URL: <https://civilvoicesmuseum.org> (дата звернення: 7.10.2025).
12. Olzacka E. The development of Ukrainian cultural policy in the context of Russian hybrid aggression against Ukraine. *International Journal of Cultural Policy*. 2023. № 30 (2). P. 141–157.
13. Phase 2 of the SUCHO initiative. URL: <https://www.sucho.org/press-release-20220808-phase-2> (дата звернення: 6.10.2025).
14. Ukraine at WOMEX. URL: ui.org.ua/en/sectors-en/en-projects/ukraine-at-womex-2022/ (дата звернення: 7.10.2025).
15. Ukrainian Freedom Orchestra. URL: ukrainianfreedomorchestra.org/ (дата звернення: 7.10.2025).
16. ZMINA: Rebuilding – Theater as a Shelter: Mariupol#nadiya_na svitanok Brings Ukraine's Reality to the World Stage – IZOLYATSIA. URL: <https://izolyatsia.org/en/project/zmina> (дата звернення: 3.10.2025).
17. ZMINA: Rebuilding. The second call for proposals for international projects. URL: <https://izolyatsia.org/en/project/zmina-rebuilding/international-projects-wave-ii/> (дата звернення: 4.10.2025).

References

1. Ukrainian Art Front – to assist the Armed Forces of Ukraine. URL: ukrainka.org.ua/node/9288 (дата звернення: 27.09.2025) [in Ukrainian].
2. About SUCHO. URL: <https://gallery.sucho.org/about> (дата звернення: 21.09.2025) [in English].
3. Arauzo-Carod, J.-M. (2025) Las industrias culturales y creativas en un contexto de guerra: análisis del caso de Ucrania. ECO-SOS & IU-RESCAT, Universitat Rovira i Virgili. URL: <https://aocr.org/es/las-industrias-culturales-y-creativas-en-un-contexto-de-guerra> (дата звернення: 20.09.2025) [in Spanish].
4. Bliuc A. M., Muntele-Hendres D. Narratives of moral superiority in the context of war in Ukraine. *British Journal of Social Psychology*. 2025. 64 (2): e 12878 [in English].
5. Chibalashvili A., Maidenbergh-Todorova K., Tsepikolenko K. The Ukrainian Women Artists with Their Weapon project as a transcultural artistic action in wartime. *Journal of Music Theory and Transcultural Music Studies*. 2024. 2 (2). P. 117–129 [in English].
6. Cultural Transformation Lab: open call for speakers for online networking trip to Ukraine. URL: <https://www.houseofeurope.org.ua/en/opportunity/355> (дата звернення: 1.10.2025) [in English].
7. Emergency war response. URL: [houseofeurope.org.ua/en/programme/emergency-war-response](https://www.houseofeurope.org.ua/en/programme/emergency-war-response) (дата звернення: 10.10.2025) [in English].
8. Klaydienko S. Cultural Diplomacy of Ukraine in Conditions of the Russian-Ukrainian War (2024–2025). *Language Culture Politics International Journal*. 2024. 1. P. 147–159 [in English].
9. Language of Music Conveys Important Truths About Ukraine in Wartime. URL: <https://www.kyivpost.com/post/59594> (дата звернення: 10.10.2025) [in English].
10. MOCA NGO. URL: <https://moca.org.ua/en/main> (дата звернення: 11.10.2025) [in English].
11. Museum of Civilian Voices. URL: <https://civilvoicesmuseum.org> (дата звернення: 7.10.2025) [in English].
12. Olzacka E. The development of Ukrainian cultural policy in the context of Russian hybrid aggression against Ukraine. *International Journal of Cultural Policy*. 2023. 30 (2). P. 141–157 [in English].
13. Phase 2 of the SUCHO initiative. URL: <https://www.sucho.org/press-release-20220808-phase-2> (дата звернення: 6.10.2025) [in English].
14. Ukraine at WOMEX. URL: <https://ui.org.ua/en/sectors-en/en-projects/ukraine-at-womex-2022/> (дата звернення: 7.10.2025) [in English].
15. Ukrainian Freedom Orchestra. URL: ukrainianfreedomorchestra.org/ (дата звернення: 7.10.2025) [in English].
16. ZMINA: Rebuilding – Theater as a Shelter: Mariupol#nadiya_na_svitnok Brings Ukraine's Reality to the World Stage – IZOLYATSIA. URL: izolyatsia.org/en/project/zmina-rebuilding/theatre-as-a-shelter (дата звернення: 3.10.2025) [in English].
17. ZMINA: Rebuilding. The second call for proposals for international projects. URL: izolyatsia.org/en/project/zmina-rebuilding/international-projects-wave-ii/ (дата звернення: 4.10.2025) [in English].

UDC: 008:327(477) «2022/...»

CULTURAL PRACTICES AS A MEANS OF POSITIONING UKRAINE
IN CONDITIONS OF WARValeriy SIVERS – Doctor in Philosophical Sciences, Professor,
Professor of the National Academy of Culture and Arts Management

The aim of the article is to analyze cultural practices as a mechanism for positioning Ukraine in the world space during the war and to determine their role in the formation of a positive international image of the state.

The methodological basis of the study is the approaches of cultural studies, communication theory and symbolic interactionism. The methods of content analysis, case study, comparative analysis and discursive analysis of cultural initiatives were used. Reliance on the concepts of soft power and cultural diplomacy made it possible to comprehend Ukrainian practices as an instrument of cultural resistance and global self-positioning.

Scientific novelty. For the first time, cultural practices of wartime are considered as a systemic instrument for positioning the state in the global information and cultural field. It is shown that it is culture that ensures the long-term «soft presence» of Ukraine in the world and forms its value image.

Practical value. The results of the study can be used for: developing strategies for cultural diplomacy of Ukraine; forming programs of international communication in the field of culture; creation of analytical materials for state and public institutions working in the field of cultural policy.

Key words: cultural practices, cultural diplomacy, positioning, war, cultural identity, Ukraine.

Стаття надійшла до редакції 8.05.2025
Отримано після доопрацювання 15.05.2025
Прийнято до друку 8.20.2025

Юлія ПОЛТАВСЬКА – науковий співробітник відділу мистецької науки і освіти
Національної академії мистецтв України, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-1041-8078>
https://doi.org/mystec_art@ukr.net

Досліджено проблему реституції культурної спадщини України в історичному та сучасному контексті. Проаналізовано повернення музейних колекцій після Другої світової війни та масштаби втрат під час російської агресії 2014–2025 рр., включно з руйнуванням музеїв, бібліотек, архівів та унікальних творів мистецтва, зокрема робіт видатних українських митців. Розглянуто міжнародні правові механізми, цифрові бази даних і співпрацю з UNESCO, ICOM та INTERPOL, що сприяють відновленню колекцій. Показано значення освітніх та наукових ініціатив, адвокаційних кампаній та національної програми «Реституція під час війни» для захисту культурної ідентичності та збереження національної пам'яті України. Автор обґрунтовує необхідність розпочинати процес реституції вже під час війни, а не відкладати його на післявоєнний період. Наводить приклади заходів, які можуть прискорити процес і зробити його більш інтенсивним.

Стаття демонструє, що підготовка дій, спрямованих на реституцію під час війни, є критично важливою для збереження національної ідентичності, культурного суверенітету та історичної пам'яті України.

Ключові слова: реституція, культурна спадщина, війна в Україні, музеї, міжнародне право, Гаазька конвенція.

Актуальність проблеми. Проблема реституції культурної спадщини України в умовах повномасштабної війни набула безпрецедентної гостроти й стратегічного значення. Російська агресія 2014–2025 рр. призвела до систематичного знищення та масового вивезення культурних цінностей, руйнування музеїв, архівів, бібліотек і приватних колекцій, що становлять ядро історичної пам'яті українського народу. У цих умовах питання повернення втрачених чи викрадених артефактів перестає бути лише фаховою проблемою музейників і юристів; воно пов'язане із захистом культурного суверенітету, формуванням національної ідентичності та протидією культурному геноциду.

Сучасна геополітична ситуація вимагає переходу від традиційної моделі реституції, що зазвичай активізується в післявоєнний період, до негайної підготовки та реалізації відповідних заходів уже під час війни. Такий підхід відповідає міжнародним практикам захисту культурної спадщини, передбаченим Гаазькою конвенцією 1954 р. та рекомендаціями UNESCO, ICOM і INTERPOL, які наголошують на важливості оперативної фіксації втрат, створення цифрових реєстрів і налагодження міждержавної співпраці.

Також актуальність теми зумовлена й тим, що питання реституції в Україні залишається недостатньо розробленим у правовій, методичній та інституційній площині. Відсутність цілісної державної політики, спеціалізованих кадрів та уніфікованих процедур значно ускладнює процес повернення культурних цінностей. Саме тому науковий аналіз історичних прецедентів, сучасних механізмів та потенційних інструментів, включно з національною програмою «Реституція під час війни», є критично необхідним. Дослідження окресленої теми має не лише теоретичне, але й значне практичне значення: воно сприяє розробці сучасної стратегії збереження та відновлення культурних цінностей України, посиленню міжнародної співпраці та формуванню підґрунтя для майбутніх юридичних і дипломатичних дій у сфері реституції.

Методологія дослідження. Методологічну основу статті становить комплекс теоретичних і практико-орієнтованих підходів, що забезпечують всебічне вивчення проблеми реституції культурної спадщини України в історичному та сучасному контексті. Застосовано такі методи: *історико-порівняльний метод* – для аналізу прецедентів повернення культурних цінностей після Другої світової війни та зіставлення їх із сучасними викликами, зумовленими російською агресією 2014–2025 рр; *правовий аналіз* – для дослідження міжнародних документів; *метод системного підходу* – для визначення взаємозв'язків між державними інституціями, міжнародними організаціями тощо; *аналітичний і структурно-функціональний методи* – для оцінки існуючих механізмів фіксації втрат; *прогностичний метод* – для визначення можливих сценаріїв розвитку політики реституції та вироблення рекомендацій щодо її активізації вже під час війни.

Сукупність цих методів дозволила комплексно дослідити проблему, виявити ключові тенденції, ризики та перспективи повернення культурної спадщини України.

Огляд останніх досліджень. Питання реституції культурної спадщини України протягом останніх десятиліть набуло значної уваги в науковій літературі, що зумовлено як історичним досвідом втрат, так і так і сучасними загрозами, спричиненими російською агресією 2014–2025 рр. Дослідники аналізують

юридичні, історичні, політичні та міжнародні аспекти повернення культурних цінностей, водночас підкреслюючи складність та багатовимірність цього процесу [3, 7, 12]. У працях українських та зарубіжних авторів розглядаються, насамперед, правові механізми реституції. Зокрема, у статті В. Криволапова детально проаналізовано проблему правових термінів, протягом яких держава може вимагати повернення втрачених або незаконно вивезених культурних об'єктів. Особлива увага приділяється концепції «добросовісного набувача», яка часто блокує або ускладнює повернення українських культурних цінностей у міжнародній практиці [11].

А. Матіос наголошує на проблемі термінологічної невизначеності: поняття «реституція», «повернення», «репатріація», «реставрація статусу» часто використовуються непослідовно, що створює труднощі в юридичних процедурах і міжнародному співробітництві [6]. Важливий напрям досліджень стосується двосторонніх реституційних процесів та міжнародної взаємодії. Є. Сінкевич та О. Морозова аналізують історичні та сучасні процеси повернення культурних об'єктів між Україною та Польщею. Дослідники показують, що попри певні успіхи, більшість процесів характеризуються фрагментарністю, залежністю від політичної волі та браком системного підходу [13].

Окремий пласт сучасних досліджень присвячено реституції в умовах війни. Шульга В. наголошує на активних загрозах: незаконному вивезенні музейних предметів, руйнуванні культурних об'єктів, знищенні архівних та бібліотечних фондів. Авторка підкреслює, що культурні цінності є не лише матеріальними об'єктами, а й елементом національної ідентичності та культурного суверенітету [12].

Історичну тяглість питання ґрунтовно висвітлює Кот С., простежуючи політичні та соціальні умови, що визначали можливості повернення культурних цінностей у XX столітті, аналізуючи радянські та післявоєнні практики [3; 4].

Таким чином, огляд сучасних досліджень демонструє високий науковий інтерес до теми реституції та її ключових правових, історичних і міжнародних аспектів. Водночас *залишаються недостатньо вивчені питання*, зокрема: створення міжвідомчої інфраструктури документування втрат; розробка механізмів прискореної ідентифікації та повернення викрадених творів мистецтва; адвокаційні інструменти для міжнародних судів і трибуналів; формування національної реституційної політики, що поєднує правові, дипломатичні, інформаційні та освітні компоненти.

Мета дослідження: обґрунтувати необхідність активізації процесів реституції культурної спадщини України в умовах триваючої війни, проаналізувати історичний досвід, сучасний стан втрат і механізми їхнього відновлення, а також визначити ефективні правові, організаційні та інституційні інструменти, які можуть забезпечити прискорення та результативність повернення вивезених чи знищених культурних цінностей.

Виклад основного матеріалу дослідження. Міжнародно-правове регулювання реституції ґрунтується на комплексі універсальних конвенцій та міжурядових угод, спрямованих на запобігання незаконному переміщенню й забезпечення повернення культурної спадщини. Центральне місце у цій системі посідають документи, ухвалені під егідою ООН, ЮНЕСКО та УНІДРУА [14; 15], а також механізми співпраці в межах спеціалізованих організацій і міжнародних баз даних [9, 10, 11].

Гаазька конвенція 1954 року про захист культурних цінностей під час збройних конфліктів та два її протоколи (1954 р., 1999 р.) стали першими й одними з найвагоміших міжнародних документів, що зобов'язали держави-учасниці забезпечувати охорону культурної спадщини в мирний і воєнний час [8, 14]. Конвенція визначає поняття культурних цінностей, передбачає створення національних систем захисту, забороняє використання культурних об'єктів у військових цілях і встановлює відповідальність за їхнє знищення чи незаконне переміщення [8, 14]. Протоколи деталізують механізми повернення культурних цінностей, вивезених під час бойових дій, та порядок міжнародної співпраці у сфері їхньої реституції [8].

Конвенція ЮНЕСКО 1970 року «Про заходи, спрямовані на заборону і запобігання незаконному ввезенню, вивезенню та передачі права власності на культурні цінності» заклала правові засади боротьби з нелегальним обігом культурних об'єктів у мирний час, визначивши обов'язки держав щодо створення національних реєстрів, контролю за експортом та імпортом і сприяння поверненню незаконно вивезених пам'яток [14].

Конвенція УНІДРУА 1995 року про повернення викрадених або незаконно вивезених культурних цінностей уточнила цивільно-правові механізми реституції, передбачаючи обов'язкове повернення викрадених об'єктів їхнім законним власникам, навіть якщо вони були придбані «добросовісним набувачем», встановлює строки давності для подання вимог про реституцію та передбачає механізми компенсації [15]. В їх реалізації відіграють важливу роль спеціалізовані інституції та інформаційні системи, що координують зусилля держав і фахової спільноти у сфері збереження та реституції культурних цінностей: ICOM (International Council of Museums) [9], INTERPOL Works of Art Database [10], ICCROM [11].

Світова практика реституції має тривалу історію. Одним із перших масштабних прикладів стало повернення культурних цінностей після Наполеонівських війн (1815–1820-ті рр.) [3]. Наступним

важливим етапом стало повернення культурних цінностей після Франко-Пруської війни (1870–1871) [3]. Під час Першої світової війни (1914–1918) Німеччина вивезла значний масив творів мистецтва та архівних матеріалів, частина яких була повернена Франції, Бельгії та Польщі за умовами Версальського договору [3]. Під час Другої світової війни масштаби пограбування музейних і приватних колекцій нацистською Німеччиною були безпрецедентними. Повернення цих цінностей здійснювалося через програму Monuments, Fine Arts, and Archives (MFAA) [3].

У радянський період частина культурних цінностей, вилучених під час воєн або переміщених до росії, поверталася до українських музеїв у межах централізованих програм [4]. Після встановлення дипломатичних відносин між Україною та Німеччиною процес реституції активізувався: було повернено археологічні предмети, давню ікону та унікальне скіфське бронзове дзеркало [3].

Після анексії Криму та російської агресії 2022 року спостерігається систематичне переміщення та вивезення музейних цінностей, у тому числі Херсонського художнього музею, Маріупольського краєзнавчого музею та Мелітопольського краєзнавчого музею [5; 7]. Прецедент виставки «Крим: золото і таємниці Чорного моря» підтвердив право України на тимчасово передані експонати [3].

Водночас мова йде не лише про викрадення, а й про руйнування культурних об'єктів. Внаслідок бомбардувань і артилерійських обстрілів було знищено або пошкоджено сотні об'єктів культури – музеї, театри, пам'ятки архітектури та історичні споруди. Особливо трагічним є випадок Маріупольського драматичного театру, який став символом загибелі мирного населення, зокрема дітей, що шукали там укриття. Обстріл забрав життя сотень людей і знищив культурний простір, що уособлював історичну пам'ять міста [5; 7]. На початку війни повністю згорів Іванківський історико-краєзнавчий музей, де зберігалося понад два десятки оригінальних робіт Марії Приймаченко [5]. Під обстрілами опинилися також Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків у Києві, Охтирський краєзнавчий музей на Сумщині, Харківський художній музей та Музей Григорія Сковороди у Сковородинівці [5].

Ці факти свідчать, що сучасна російська агресія супроводжується цілеспрямованою політикою культурного нищення: руйнуванням матеріальної спадщини, вилученням музейних колекцій та переміщенням творів мистецтва на контрольовані РФ території. Такі дії порушують норми міжнародного гуманітарного права, зокрема Гаазьку конвенцію 1954 року, Конвенцію ЮНЕСКО 1970 року та Конвенцію УНІДРУА 1995 року [8, 14, 15], які зобов'язують держави захищати культурні цінності та сприяти їх поверненню законним власникам.

Масштаби вивезення та руйнування культурних об'єктів в Україні свідчать про культурний геноцид, спрямований на підриз історичної та культурної пам'яті українського народу. Згідно з нормами міжнародного права, усі завдані збитки мають бути відшкодовані через репарації та повернення викрадених цінностей, а причетні до цих злочинів особи – притягнуті до міжнародної відповідальності [5; 7].

Сьогодні реституція набула для України виняткового значення, адже масштаби викрадення та руйнування спадщини під час російської агресії є безпрецедентними з часів Другої світової війни. В умовах триваючих бойових дій держава розвиває комплексну систему фіксації, документування та міжнародної правової взаємодії, спрямовану на повернення незаконно вивезених культурних цінностей.

Першочерговим завданням є створення національної цифрової бази викрадених і пошкоджених об'єктів, інтегрованої з міжнародними платформами INTERPOL, ICOM та Європейською базою втрат культурних цінностей [9, 10, 11]. Важливими залишаються фотодокументування та 3D-сканування, які дозволяють створювати цифрові копії та закріплювати візуальні докази існування об'єктів у музейних фондах до моменту окупації [9, 11].

На міжнародному рівні ключовими інструментами є правові механізми Міжнародного кримінального суду та Гаазького трибуналу, а також адвокаційна діяльність UNESCO, ICCROM та ICOM [9, 11, 14]. Підписання меморандумів із провідними європейськими музеями створює умови для тимчасового зберігання або ідентифікації українських артефактів за кордоном [9, 11].

Не менш важливим елементом довгострокової стратегії має стати освітній та науковий компонент: підготовка фахівців із реституційного права, підвищення кваліфікації музейників, створення аналітичних центрів та проведення міжнародних конференцій [1; 2]. Це формує професійне середовище, здатне системно реагувати на виклики культурного грабунку.

У практичній площині Україна має реалізувати державну програму «Реституція під час війни», що координуватиме роботу Міністерства культури, правоохоронних органів та міжнародних партнерів [1; 5]. Відкрита база викрадених експонатів, юридичний супровід позовів у міжнародних судах та стратегічне партнерство з музеями світу перетворюють політику реституції з декларативної на дієву [5; 7]. Україна має право й обов'язок вимагати від росії репарацій, як визнання провини та відшкодування збитків за міжнародним правом [5; 7]. Відновлення музеїв і реставрація колекцій – це шлях до справедливості та відновлення гідності.

Висновки. Реституція культурної спадщини під час війни є надзвичайно важливим і невідкладним завданням, що вимагає комплексного підходу, поєднуючи правові, наукові, технічні та дипломатичні зусилля. Системна фіксація втрат, створення національних і міжнародних цифрових баз, активна міжнародна співпраця та адвокаційні кампанії дозволяють не лише відновити культурну справедливість, але й захистити національну ідентичність, культурний суверенітет і спадщину українського народу. Відкладання цих дій на післявоєнний період суттєво ускладнить повернення творів мистецтва, призведе до непоправних втрат для історичної пам'яті та послабить міжнародну позицію України у сфері культурного права.

Ефективна реституція є також сигналом для світової спільноти про неприпустимість використання культурної спадщини як інструменту агресії та війни. Вона створює прецеденти відповідальності за злочини проти культури, зміцнює міжнародні правові механізми та формує стандарти захисту культурних цінностей у майбутньому. Водночас активна робота з відновлення музеїв, реставрації колекцій та документування втраченого дає змогу підтримати духовну стійкість суспільства, зберегти пам'ять про загиблі покоління та закласти фундамент для культурного відродження після завершення бойових дій.

Таким чином, реституція є не лише правовим обов'язком, а й стратегічним чинником національної безпеки та культурного виживання України, а її своєчасне впровадження визначає перспективи відновлення історичної справедливості та збереження культурного надбання для майбутніх поколінь.

Подальші дослідження мають бути спрямовані на формування цілісної наукової моделі реституції в умовах триваючої війни, яка здатна забезпечити ефективний захист, документування та повернення культурної спадщини України, а також сприяти укріпленню міжнародного правового механізму протидії злочинам проти культури. Окремо слід виділити необхідність дослідження соціокультурних наслідків втрати культурних цінностей для українського суспільства, локальних громад та національної ідентичності. Повернення культурних об'єктів варто розглядати не лише в юридичному чи музейному, а й в антропологічному, психологічному та меморіальному вимірах.

Список використаної літератури

1. Буц М. Національне законодавство у сфері охорони культурної спадщини: проблеми та перспективи. *Вісник Нац. юрид. ун-ту*. 2023. № 1. С. 52–61.
2. Інститут історії України НАН України. Документи і матеріали з питань повернення культурних цінностей. Київ, 2020. 284 с.
3. Кот С. Повернення і реституція культурних цінностей у політичному та культурному житті України (XX – поч. XXI ст.). Київ : Інститут історії України НАН України, 2020. 312 с.
4. Кот С. Українські культурні цінності в Росії: проблеми повернення в контексті історії та права. *Серія «Повернення культурного надбання України: Проблеми. Завдання. Перспективи»*. Вип. 8. Київ, 1996. 156 с.
5. Матіос А. Терміни і поняття у сфері реституції культурних цінностей: проблема уніфікації. *Юридична Україна*. 2024. № 2. С. 34–41.
6. Ребриш С. Міжнародні інструменти захисту культурної спадщини: огляд практик. *Культурологічний альм*. 2022. № 14. С. 87–95.
7. Chehusova O. Public administration mechanisms of protecting cultural heritage: *Challenges and prospects. Public Governance and Administration*. 2022. Vol. 21, No. 3. P. 45–59.
8. Hague Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict. The Hague : UNESCO, 1954. 34 p.
9. ICOM. ICOM Red List of Cultural Objects at Risk: Emergency Edition for Ukraine. Paris : International Council of Museums, 2022. 56 p.
10. INTERPOL. Stolen Works of Art Database Annual Review 2023. Lyon : Interpol General Secretariat, 2023. 48 p.
11. Kryvolapov V. «Limitation of actions» in international cultural property law: Challenges for Ukraine. *Legal Studies Journal*. 2023. Vol. 9, No. 1. P. 112–128.
12. Main Intelligence Directorate of Ukraine. Annual Brief on Cultural Heritage Threats. Kyiv, 2025. 29 p.
13. Shulha V. O. Cultural heritage losses during the Russian aggression: Legal and ethical aspects. *Ukrainian Journal of Cultural Policy*. 2025. Vol. 4, No. 1. P. 15–28.
14. Sinkevych Ye., Morozova O. Ukrainian-Polish cultural exchange and restitution practices: Historical dynamics and contemporary challenges. *Journal of Heritage Management*. 2021. Vol. 6, No. 2. P. 78–94.
15. UNESCO. Protecting Cultural Property in Crisis: Annual Report 2024. Paris : UNESCO Publishing, 2024. 102 p.
16. UNIDROIT. Convention on Stolen or Illegally Exported Cultural Objects. Rome : UNIDROIT, 1995. 24 p.

Reference

1. Buts M. Natsionalne zakonodavstvo u sferi okhorony kulturnoi spadshchyny: problemy ta perspektyvy. *Visnyk Nats. yuryd. un-tu*. 2023. № 1. S. 52–61.
2. Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy. Dokumenty i materialy z pytan povnennia kulturnykh tsinnostei. Kyiv, 2020. 284 s.
3. Kot S. Povnennia i restytutsiia kulturnykh tsinnostei u politychnomu ta kulturnomu zhytti Ukrainy (XX – poch. XXI st.). Kyiv : Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy, 2020. 312 s.
4. Kot S. Ukrainski kulturni tsinnosti v Rosii: problemy povnennia v konteksti istorii ta prava. *Seriia*

«Povernennia kulturnoho nadbannia Ukrainy: Problemy. Zavdannia. Perspektyvy». Vyp. 8. Kyiv, 1996. 156 s.

5. Matios A. Terminy i poniattia u sferi restytutsii kulturnykh tsinnosti: problema unifikatsii. Yurydychna Ukraina. 2024. № 2. S. 34–41.

6. Rebyrsh S. Mizhnarodni instrumenty zakhystu kulturnoi spadshchyny: ohliad praktyk. Kulturolohichniy alm. 2022. № 14. S. 87–95.

7. Chehusova O. Public administration mechanisms of protecting cultural heritage: Challenges and prospects. Public Governance and Administration. 2022. Vol. 21, No. 3. P. 45–59.

8. Hague Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict. The Hague : UNESCO, 1954. 34 p.

9. ICOM. ICOM Red List of Cultural Objects at Risk: Emergency Edition for Ukraine. Paris : International Council of Museums, 2022. 56 p.

10. INTERPOL. Stolen Works of Art Database Annual Review 2023. Lyon : Interpol General Secretariat, 2023. 48 p.

11. Kryvolapov V. «Limitation of actions» in international cultural property law: Challenges for Ukraine. Legal Studies Journal. 2023. Vol. 9, No. 1. P. 112–128.

12. Main Intelligence Directorate of Ukraine. Annual Brief on Cultural Heritage Threats. Kyiv, 2025. 29 p.

13. Shulha V. O. Cultural heritage losses during the Russian aggression: Legal and ethical aspects. Ukrainian Journal of Cultural Policy. 2025. Vol. 4, No. 1. P. 15–28.

14. Sinkevych Ye., Morozova O. Ukrainian-Polish cultural exchange and restitution practices: Historical dynamics and contemporary challenges. Journal of Heritage Management. 2021. Vol. 6, No. 2. P. 78–94.

15. UNESCO. Protecting Cultural Property in Crisis: Annual Report 2024. Paris : UNESCO Publishing, 2024. 102 p.

16. UNIDROIT. Convention on Stolen or Illegally Exported Cultural Objects. Rome : UNIDROIT, 1995. 24 p.

[069.5-045.24] (477)

RESTITUTION OF UKRAINE'S CULTURAL HERITAGE : CHALLENGES, NECESSITY AND OPPORTUNITIES

Yuliia POLTAVSKA – Research Fellow, Department of Art Studies and Education,
National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv

The aim of this paper is to analyse the current state of cultural heritage restitution in Ukraine and to identify the major challenges and opportunities arising in the context of ongoing armed aggression and large-scale cultural losses. The paper examines historical prerequisites, international legal instruments, and contemporary institutional practices that shape Ukraine's approach to the return of displaced cultural property.

Research methodology. The study is based on an examination of international conventions, national legislation, expert reports, museum documentation and analytical publications. Comparative, historical, legal and empirical methods have been applied to assess the evolution of restitution mechanisms and the current strategies implemented by Ukrainian and international institutions.

Results. It has been found that Ukraine is experiencing unprecedented damage to museum collections and cultural sites due to systematic looting, forced transfers, and deliberate destruction. Despite serious obstacles, including insufficient provenance documentation, political resistance, restricted access to occupied territories, and limited enforcement tools, Ukraine has strengthened state coordination, expanded heritage monitoring, and intensified cooperation with international organisations. New opportunities have emerged through digital provenance technologies, global advocacy networks and increased international recognition of Ukraine's cultural rights.

Novelty. This paper offers one of the first complex assessments of restitution issues faced by Ukraine during an ongoing full-scale war, demonstrating how traditional restitution practices are being transformed by contemporary geopolitical and technological conditions.

The practical significance. The findings may be used by museum specialists, policymakers and legal experts to improve restitution procedures, enhance provenance research and develop more effective international cooperation aimed at protecting and returning Ukraine's cultural heritage.

Key words: restitution, cultural heritage, Ukraine, museum collections, international law, cultural losses, provenance research.

Стаття надійшла до редакції 3.05.2025

Отримано після доопрацювання 20.05.2025

Прийнято до друку 21.05.2025

УДК 001.102:340:008:[378:004]

**ІНФОРМАЦІЙНО-ПРАВОВА КУЛЬТУРА ЯК ІНТЕГРАТИВНА КОМПЕТЕНЦІЯ СУЧАСНОГО
УЧАСНИКА ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ**

Юрій ГОРБАНЬ – кандидат культурології, професор,
завідувач кафедри інформаційної діяльності та зв'язків із громадськістю,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0001-5837-4409>

[https://doi.org/](https://doi.org/y.i.gorban@gmail.com)[y.i.gorban@gmail.com](https://doi.org/y.i.gorban@gmail.com)

Оксана ОЛІЙНИК – кандидат культурології, доцент, віцепрезидент із науково-педагогічної роботи,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-4687-2408>
oksana_oliynyk@ukr.net

Василь СЕМИКРАС – кандидат філософських наук, доцент кафедри української філософії та культури,
Київський національний університет ім. Т. Шевченка, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-5125-5172>
semvv@ukr.net

Мета статті – дослідити сутність та обґрунтувати концептуальні засади формування інформаційно-правової культури як інтегративної компетенції учасників освітнього процесу в умовах глобальної цифровізації. У статті проаналізовано виклики, які цифрова трансформація суспільних відносин ставить перед системою вищої освіти, та виявлено точки синергії між правовою та інформаційною культурами в новому технологічному середовищі. *Методологія дослідження* спирається на принципи міждисциплінарності, поєднуючи інструментарій філософії права, теорії інформації, педагогіки та культурології. Системний підхід дав змогу розглянути інформаційно-правову культуру як складну, багаторівневу структуру. Формально-юридичний і компаративний методи були застосовані для аналізу правового виміру інформаційної культури та світових ментальних систем права. *Наукова новизна* роботи полягає у представленні авторського визначення поняття «інформаційно-правова культура учасників освітнього процесу». Зазначений феномен трактується не як арифметична сума компетенцій, а цілісна світоглядна система, що синтезує правосвідомість, інформаційну грамотність і навички цифрової безпеки. Обґрунтовано, що саме ця синергетична культура є необхідною умовою для правомірної та безпечної поведінки суб'єктів освіти у цифровому просторі, що насичений інформаційними загрозами та потребує нового розуміння академічної доброчесності, авторського права та захисту персональних даних. *Висновки.* Стрімка цифровізація освітнього процесу, прискорена поширенням дистанційних форм навчання, випереджає розвиток відповідних культурних і правових механізмів регуляції. Формування виключно правової чи інформаційної культури окремо є недостатнім для адекватної відповіді на сучасні виклики. Лише їх синтез в інформаційно-правовій культурі здатен забезпечити належний рівень захисту від інформаційних загроз, повагу до інтелектуальної власності та дотримання конфіденційності в цифровому освітньому середовищі. Наголошено, що розвиток цієї інтегративної компетенції має стати пріоритетом для закладів вищої освіти як запорука підготовки фахівців, здатних ефективно діяти в інформаційному суспільстві.

Ключові слова: інформаційно-правова культура, цифровізація, інформаційне суспільство, інформаційна безпека, загрози інформаційній безпеці, правосвідомість.

Постановка проблеми. Людство вступило в епоху кардинальних цивілізаційних трансформацій, де цифровізація суспільних відносин є ключовим драйвером змін [11]. Цей процес, що охопив усі сфери – від публічного управління [13] до повсякденних практик, – з особливою швидкістю трансформувач освітній простір. Цифровізація освітнього процесу, каталізатором якої стали пандемічні та безпекові виклики, перетворила дистанційне та змішане навчання з інновації на буденну реальність [8]. Упровадження новітніх цифрових засобів у підготовку майбутніх фахівців, зокрема педагогів, розглядається як нагальна вимога часу [7].

Водночас ця технологічна революція в освіті охоплює не лише дидактичні переваги, але й безпрецедентні ризики. Освітнє середовище, перенесене у віртуальний простір, стає полем для нових інформаційних загроз [4]. Питання інформаційної безпеки перестає бути суто технічним і набуває соціально-філософського та правового звучання [1]. Проблеми захисту персональних даних учасників освітнього процесу, забезпечення академічної доброчесності в умовах легкодоступності інформації та поширення інструментів штучного інтелекту, дотримання прав інтелектуальної власності на цифровий освітній контент, а також забезпечення безпеки самого освітнього процесу, особливо в умовах воєнного стану [6], виходять на перший план.

У цьому новому контексті традиційні педагогічні підходи, спрямовані на формування окремо правової та окремо інформаційної культури, виявляють свою недостатність. Академічна дискусія щодо теоретико-методичних засад формування правової культури сучасної молоді у ЗВО [5] має бути доповнена

новим виміром. Так само дослідження правового виміру інформаційної культури [2] потребують адаптації до реалій цифрової освіти. Виникає очевидний запит на синергію, формування нової інтегративної якості, яку пропонуємо визначити як інформаційно-правова культура. Саме ця компетенція стає фундаментом для безпечного та правомірного існування особистості в цифровому освітньому просторі.

Наукова новизна. Авторський внесок у розроблення проблеми полягає у представленні дефініції «інформаційно-правова культура учасників освітнього процесу». На відміну від підходів, що розглядають ці поняття окремо, зазначений феномен трактується не як сукупність окремих компетенцій, а як комплексна світоглядна структура. Вона синтезує та пов'язує між собою правову свідомість особистості, її інформаційну грамотність і практичні навички забезпечення цифрової безпеки. Обґрунтовано, що саме така синергетична культура є необхідною умовою для правомірної та безпечної поведінки суб'єктів освіти у цифровому просторі, насиченому інформаційними загрозами та потребує нового розуміння академічної доброчесності, авторського права та захисту персональних даних. На відміну від попередніх досліджень, що фокусувалися на окремих аспектах, у цій роботі запропоновано цілісний погляд на інформаційно-правову культуру як на ключову педагогічну мету в епоху цифровізації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичною базою для дослідження слугує перетин кількох наукових напрямів. Перший напрям – *теорія та практика цифровізації освіти*. Фундаментальними для нього є праці О. Спіріна, який подає енциклопедичне визначення поняття «цифровізація освітнього процесу» [11]. Н. Манойленко, С. Кононенко, та Н. Крамаренко розглядають практичні аспекти впровадження цифровізації в умовах дистанційного навчання у ЗВО [8]. Колектив авторів на чолі з Н. Лазаренко досліджує специфіку підготовки майбутніх педагогів до професійної діяльності в умовах цифрового середовища [7].

Другий напрям – *теорія права та правової культури*. Т. Жалій аналізує теоретико-методичні засади формування правової культури молоді в закладах освіти [5]. Сучасні виклики та загрози, що постають перед правовою культурою, розглядають Р. Драпушко та П. Горінов [4], О. Головчук [3]. Ключова роль правової освіти у формуванні правосвідомості та правової культури є предметом аналізу Н. Морської, Я. Ювсечко та І. Вербовського [9]. У глобальному контексті важливими є праці Ч. Коха щодо візії світової правової культури [14] та Я. Вінчорека, який застосовує системну теорію для аналізу правових культур [15].

Третій напрям – *інформаційна культура та безпека*. Монографія К. Белякова, С. Онопрієнко та І. Шопіної закладає основи розуміння правового виміру інформаційної культури в Україні [2]. Соціально-філософські аспекти інформаційної безпеки висвітлені у працях Н. Авер'янової та Т. Воропасової [1]. Адміністративно-правові аспекти інформаційної діяльності та безпеки освітнього процесу, зокрема в умовах воєнного стану, аналізуються у роботах Б. Тичної [12], О. Зозуляк і Н. Башурин [6]. Дотичними є дослідження впровадження інформаційних систем у публічному управлінні [13] й інноваційних методів у підготовці фахівців, зокрема проєктної діяльності юристів [10].

Незважаючи на значну кількість праць у кожній із зазначених сфер, проблема *синергетичного взаємозв'язку* інформаційної та правової культур у контексті освітнього процесу залишається недостатньо розкритою. Більшість досліджень фокусуються або на техніко-педагогічних аспектах цифровізації, чи на загальних проблемах правової культури, не поєднуючи їх у цілісний концепт, необхідний для адекватної реакції на виклики сучасності.

Мета статті – дослідити сутність та обґрунтувати концептуальні засади формування інформаційно-правової культури як інтегративної компетенції учасників освітнього процесу. До завдань віднесемо: ідентифікувати специфіку взаємозв'язку інформаційної та правової культури в цифровому освітньому середовищі, а також визначити виклики, що постають перед системою освіти.

Виклад основного матеріалу дослідження. Формування нової парадигми суспільних відносин, зумовлене тотальною цифровізацією [11], висуває на передній план проблему адаптації людини до реалій інформаційного суспільства. Цей процес потребує не лише технологічних навичок, але й глибокої трансформації світоглядних і ціннісних орієнтирів. Освітній простір, як авангард цих змін, першим стикається з необхідністю формування компетенцій, що відповідають новим викликам. Ключовою серед них, на нашу думку, є інформаційно-правова культура.

Для обґрунтування цієї тези необхідно розмежувати та проаналізувати її складники – правову культуру та інформаційну культуру, – щоб згодом продемонструвати точки їхнього синтезу.

Академічна дискусія щодо сутності правової культури має тривалу історію. У вузькому розумінні її часто зводять до правової грамотності, тобто суми знань про чинне законодавство. Однак такий підхід є обмеженим і не відображає повноти явища. Слідом за провідними науковцями [5, 9],

розглядаємо правову культуру як значно ширше, багаторівневе явище. Це не лише знання, але й, насамперед, *правосвідомість* – глибоко інтерналізована система цінностей, переконань і поглядів на право [9]. Далі, це *правомірна поведінка* як звичний патерн дій, заснований на повазі до закону. І, нарешті, це *якість правової системи* як такої. Формування правової культури, особливо у молоді, є складним завданням [5], що не обмежується лекціями з права, а передбачає створення у ЗВО середовища, де панує повага до норм і цінностей. Саме тому ця проблема потребує оновлення теоретико-методичних засад і переосмислення педагогічних стратегій [5].

Водночас цифрова епоха кидає правовій культурі нові, безпрецедентні виклики. Р. Драпушко та П. Горінов зауважують, що цифрове середовище (анонімність, транскордонність, швидкість) часто створює у молоді ілюзію безкарності та сприяє поширенню правового нігілізму [4]. Дія, що в «аналоговому» світі є очевидним правопорушенням (наприклад, крадіжка), у цифровому світі (піратське копіювання контенту) часто не сприймається як суспільно небезпечна. У результаті традиційні механізми формування правосвідомості виявляються недостатньо ефективними.

Правосвідомість сучасної особистості неможливо розглядати у відриві від її інформаційного контексту. Феномен інформаційної культури так само пройшов значну еволюцію. Якщо раніше він обмежувався навичками бібліотечно-бібліографічного пошуку, то сьогодні це комплексне поняття, що має виразний правовий вимір. Як доведено у праці К. Беякова, С. Онопрієнко та І. Шопіної, інформаційна культура в Україні невіддільна від її правового регулювання [2]. Це включає право на доступ до інформації, право на захист персональних даних, регулювання авторського права та відповідальність за поширення інформації.

Більше того, інформаційна культура в сучасному світі де-факто зливається з поняттям інформаційної безпеки. Соціально-філософський аналіз свідчить, що в епоху гібридних загроз та інформаційних війн здатність критично оцінювати інформацію, розпізнавати маніпуляції та дезінформацію є не просто культурною навичкою, а питанням національної та особистої безпеки [1]. Інформаційна діяльність будь-якого суб'єкта неминуче набуває чіткого адміністративно-правового статусу та регулювання [12].

Саме на цьому перетині – де правова культура стикається з цифровими викликами, а інформаційна культура набуває правового виміру – формується синергетичний феномен інформаційно-правової культури.

Цифровізація суспільних відносин [11] діє як каталізатор, що нерозривно «зшиває» ці два поняття. У цифровому просторі будь-яка дія є *одночасно* інформаційною і правовою. Наприклад, здобувач в/о, який пише курсову роботу:

1. *Інформаційний аспект*: здійснює пошук, аналіз, синтез інформації.

2. *Правовий аспект*: зобов'язаний дотримуватися правил академічної доброчесності (антиплагіат), коректно цитувати джерела (авторське право) і, можливо, використовує ліцензійне або неліцензійне програмне забезпечення (право власності).

Ця синергія особливо яскраво виявляється в освітньому процесі [8; 15]. Розглянемо виклики для трьох ключових груп учасників.

Для здобувачів в/о. Цифровізація пропонує гнучкість та доступ, але висуває підвищені вимоги до самодисципліни. Головний виклик – академічна доброчесність. Легкість копіювання та доступність генеративних моделей ШІ створюють величезну спокусу. Протистояти їй може лише сформована інформаційно-правова культура, де *інформаційна* навичка (вміння знайти) стримується *правовою* свідомістю (розумінням, що плагіат – це форма інтелектуальної крадіжки). Крім того, здобувачі вищої освіти, як активні користувачі соціальних мереж та освітніх платформ, постійно стикаються з питаннями кібербулінгу, захисту своїх персональних даних і правомірності висловлювань. Формування правової культури молоді [5] неможливе без інтеграції цих цифрових аспектів. Інноваційні методики, як-от проєктна діяльність, де здобувачі в/о (наприклад, майбутні юристи) моделюють реальні правові ситуації в цифровому середовищі, можуть бути ефективними [10].

Для педагогів і науковців. Цифровізація змінює саму суть професійної діяльності педагога [7]. По-перше, актуалізується проблема захисту інтелектуальної власності. Створені викладачем цифрові курси, лекції, тести є об'єктами авторського права, а їх несанкціоноване копіювання та поширення (наприклад, продаж здобувачам в/о старших курсів молодшим) є прямим правопорушенням. Педагог повинен володіти інформаційно-правовою культурою, щоб знати механізми захисту своєї праці (ліцензування, технічні засоби захисту). По-друге, в умовах дистанційного навчання [8] науково-педагогічний працівник неминуче стає оператором персональних даних здобувачів в/о (облік відвідуваності в Zoom, електронні журнали, листування). Це покладає на нього юридичну відповідальність за їх неправомірне розголошення чи неналежне зберігання. Його інформаційна

культура (вміння користуватися системами) має бути підкріплена правовою (знанням GDPR та українського законодавства про захист персональних даних).

Для адміністрації закладів освіти. На цьому рівні інформаційно-правова культура втілюється у розробленні та впровадженні адміністративно-правових механізмів [6]. Вона охоплює використання інформаційних систем для публічного управління та адміністрування [13], створення та актуалізацію локальних нормативних актів (політик академічної доброчесності, положень про дистанційну освіту, політик конфіденційності). В умовах екстремальних викликів, таких як воєнний стан, саме ці механізми забезпечують юридичну легітимність та фізичну/інформаційну безпеку освітнього процесу [6]. Адміністрація ЗВО несе відповідальність за створення середовища, де цифровізація [11] слугує освітнім цілям, а не створює нові загрози.

Слід також враховувати глобальний контекст. Цифровізація стирає кордони, інтегруючи український освітній процес у світовий [12]. Використання іноземних освітніх платформ, публікації у міжнародних базах даних, співпраця з іноземними колегами – занурює учасників у простір різних світових ментальних систем культури права [12]. Наприклад, американська доктрина «fair use» (добросовісне використання) в авторському праві суттєво відрізняється від європейської континентальної моделі. Як зазначає Я. Вінчорек, системна теорія допомагає зрозуміти складність взаємодії цих різних правових культур [15]. Тому інформаційно-правова культура сучасного науковця чи студента має містити й елементи правової компаративістики.

Формування правосвідомості за допомогою права в цифровому світі набуває нової специфіки. Право [9] має перестати сприйматися як щось архаїчне та «паперове». Воно повинно активно «заходити» у цифровий простір, регулюючи його. А інформаційна культура [2] має стати провідником цих правових норм, пояснюючи, *чому* не можна ділитися паролем, *чому* плагіат є неприпустимим і *як* захистити свої дані. Це двоєдиний процес, де право надає легітимні межі, а інформаційна культура – інструменти та цінності для життя в цих межах.

Висновки. Доведено, що стрімка цифровізація освітнього процесу, прискорена дистанційними форматами навчання, випереджає розвиток відповідних культурних і правових механізмів регуляції. Формування виключно правової чи інформаційної культури окремо є недостатнім для адекватної відповіді на сучасні виклики.

Встановлено, що в цифровому середовищі практично кожна інформаційна дія неминуче набуває правового виміру, а кожна правова норма (наприклад, захист інтелектуальної власності) потребує для своєї реалізації специфічних інформаційних компетенцій. Цей нерозривний зв'язок формує новий синергетичний феномен – інформаційно-правову культуру. Саме ця інтегративна культура стає фундаментом, що забезпечує захист прав інтелектуальної власності, конфіденційність персональних даних та академічну доброчесність у цифровому форматі. Вона є відповіддю на загрози правовому нігілізму, що поширюється в анонімному інтернет-середовищі та ключовим елементом загальної інформаційної безпеки.

Наголошено, що її формування має стати пріоритетним стратегічним завданням для закладів вищої освіти. Це передбачає не лише впровадження окремих курсів, але й наскрізну інтеграцію інформаційно-правових компетенцій у викладання всіх дисциплін, а також розроблення чітких адміністративно-правових механізмів на рівні інституцій. Інформаційно-правова культура є запорукою не лише безпеки освітнього процесу, але й підготовки компетентних фахівців, здатних адекватно реагувати на складні виклики сучасного інформаційного суспільства.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у поглибленому аналізі механізмів формування інформаційно-правової культури в умовах трансформації освіти, розробленні методик її оцінювання та критеріїв ефективності. Окремого вивчення потребує питання інтеграції національних і міжнародних стандартів цифрової безпеки та академічної доброчесності у систему підготовки педагогічних фахівців.

Список використаної літератури

1. Авер'янова Н. М., Воропаєва Т. С. Інформаційна безпека України: соціально-філософські аспекти. *Молодий вчений*. 2020. № 10 (2). С. 297–303. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-10-86-61>
2. Беляков К. І., Онопрієнко С. Г., Шопіна І. М. Інформаційна культура в Україні: правовий вимір : монографія. Київ : КВІЦ, 2018. 168 с.
3. Головчук О. В. Взаємозв'язок та взаємовплив політичної культури населення та політичної культури ЗМІ. *Наук. зап. Вінницьк. нац. аграрного ун-ту. Серія: Соціально-гуманітарні науки*. 2013. Вип. 2. С. 65–71.
4. Драпушко Р. Г., Горінов П. В. Сучасні виклики і загрози правової культури молоді. *Аналітично-порівняльне правознавство*. 2021. № 4. С. 18–22. DOI: <https://doi.org/10.24144/2788-6018.2021.04.3>.

5. Жалій Т. Теоретико-методичні засади формування правової культури сучасної молоді в умовах вищого закладу освіти. *Педагогічні науки*. 2017. Вип. 70. С. 47–50.
6. Зозуляк О. І., Башурин Н. Я. Управлінсько-правові механізми забезпечення безпеки освітнього процесу в умовах дії воєнного стану в Україні. *Актуальні проблеми вдосконалення чинного законодавства України*. 2023. № 63. С. 1–63. DOI: <https://doi.org/10.15330/apiclu.63.1.63-1.81>.
7. Лазоренко Н., Гуревич Р., Опушко Н., Гордійчук Г., Кобиця В. Підготовка майбутніх педагогів до професійної діяльності засобами цифровізації. *Зб наук пр. Нац. акад. Держ. прикордонної служби України. Серія: педагогічні науки*. 2022. № 30 (3). С. 291–315.
8. Манойленко Н. В., Кононенко С. О., Крамаренко Н. М. Цифровізація освітнього процесу в умовах дистанційного навчання в закладах вищої освіти. *Наук. зап. Серія: Педагогічні науки*. 2021. № 201. С. 108–112. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2021-1-201-108-112>.
9. Морська Н. Л., Ювсечко Я. В., Вербовський І. А. Роль правової освіти у формування правосвідомості та правової культури громадян України. *Наук. інновації та передові технології (Серія «Державне управління», Серія «Право», Серія «Економіка», Серія «Психологія», Серія «Педагогіка»)*. 2023. № 28. С. 983–993. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-5274-2023-14\(28\)-983-993](https://doi.org/10.52058/2786-5274-2023-14(28)-983-993).
10. Скидан С. О. Проектна діяльність майбутніх юристів у змісті вивчення мовного блоку дисциплін. *Вісник Нац. акад. Держ. прикордонної служби України. Серія: Педагогіка*. 2019. Вип. 1.
11. Спірін О. М. Цифровізація освіти, освітнього процесу. *Енциклопедія освіти*. 2-ге вид., допов. та перероб. Київ : Юрінком Інтер, 2021. С. 1099–1100.
12. Тична Б. М. Адміністративно-правовий статус збройних сил України як суб'єкта інформаційної діяльності : дис. ... канд. юрид. наук : 12.00.07 / Західноукр. нац. ун-т. Київ, 2021. 241 с.
13. Фук В. О. Мета та завдання використання інформаційних систем в сферах публічного управління та адміністрування. *Публічне управління і адміністрування: сучасний стан, проблеми та перспективи розвитку* : матеріали IV Всеукр. студ. наук.-практ. конф., 20 трав. 2021 р. Одеса, 2021. С. 94–96.
14. Koch Ch. Envisioning a Global Legal Culture. *Michigan Journal of International Law*. 2003. Vol. 25, Iss. 1. P. 1–77.
15. Winczorek J. Systems Theory and Puzzles of Legal Culture. *Archiwum Filozofii Prawa i Filozofii Społecznej*. 2012. Vol. 4 (1). P. 106–125.

Reference

1. Averianova N. M., Voropaieva T. S. Informatsiina bezpeka Ukrainy: sotsialno-filosofski aspekty. *Molodyi vchenyi*. 2020. № 10(2). S. 297–303. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-10-86-61>.
2. Bieliakov K. I., Onoprienko S. H., Shopina I. M. Informatsiina kultura v Ukraini: pravovyi vymir : monohrafiia. Kyiv : KVITs, 2018. 168 s.
3. Holovchuk O. V. Vzaïmozv'язok ta vzaïmoplyv politychnoi kultury naselennia ta politychnoi kultury ZMI. *Naukovi zapysky [Vinnytskoho natsionalnoho ahrarnoho universytetu]. Serii: Sotsialno-humanitarni nauky*. 2013. Vyp. 2. S. 65–71.
4. Drapushko R. H., Horinov P. V. Suchasni vyklyky i zahrozy pravovoi kultury molodi. *Analitychno-porivnialne pravoznavstvo*. 2021. № 4. S. 18–22. DOI: <https://doi.org/10.24144/2788-6018.2021.04.3>.
5. Zhaliy T. Teoretyko-metodychni zasady formuvannia pravovoi kultury suchasnoi molodi v umovakh vyshchoho zakladu osvity. *Pedahohichni nauky*. 2017. Vyp. 70. S. 47–50.
6. Zozuliak O. I., Bashurin N. Ya. Upravlinsko-pravovi mekhanizmy zabezpechennia bezpeky osvithnoho protsesu v umovakh dii voïennoho stanu v Ukraini. *Aktualni problemy vdoskonalennia chynnoho zakonodavstva Ukrainy*. 2023. № 63. S. 1–63. DOI: <https://doi.org/10.15330/apiclu.63.1.63-1.81>.
7. Lazorenko N., Hurevych R., Opushko N., Hordiichuk H., Kobysia V. Pidhotovka maibutnikh pedahohiv do profesiinoi diialnosti zasobamy tsyfrovizatsii. *Zbirnyk naukovykh prats Natsionalnoi akademii Derzhavnoi prykordonnoi sluzhby Ukrainy. Serii: pedahohichni nauky*. 2022. № 30(3). S. 291–315.
8. Manoilenko N. V., Kononenko S. O., Kramarenko N. M. Tsyfrovizatsiia osvithnoho protsesu v umovakh dystantsiinoho navchannia v zakladakh vyshchoi osvity. *Naukovi zapysky. Serii: Pedahohichni nauky*. 2021. № 201. S. 108–112. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2021-1-201-108-112>.
9. Morska N. L., Yuvsechko Ya. V., Verbovskiy I. A. Rol pravovoi osvity u formuvannia pravovidomosti ta pravovoi kultury hromadian Ukrainy. *Naukovi innovatsii ta peredovi tekhnologii (Serii «Derzhavne upravlinnia», Serii «Pravo», Serii «Ekonomika», Serii «Psykhologhiia», Serii «Pedahohika»)*. 2023. № 28. S. 983–993. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-5274-2023-14\(28\)-983-993](https://doi.org/10.52058/2786-5274-2023-14(28)-983-993).
10. Skydan S. O. Proektna diialnist maibutnikh yurystiv u zmisti vyvchennia movnoho bloku dystsyplin. *Visnyk Natsionalnoi akademii Derzhavnoi prykordonnoi sluzhby Ukrainy. Serii: Pedahohika*. 2019. Vyp. 1.
11. Spirin O. M. Tsyfrovizatsiia osvity, osvithnoho protsesu. *Entsyklopediia osvity*. 2-he vyd., dopov. ta pererob. Kyiv : Yurinkom Inter, 2021. S. 1099–1100.
12. Tychna B. M. Administratyvno-pravovyi status zbroinykh syl Ukrainy yak subiekta informatsiinoi diialnosti : dys. ... kand. yuryd. nauk : 12.00.07 / Zakhidnoukr. nats. un-t. Kyiv, 2021. 241 s.
13. Fuk V. O. Meta ta zavdannia vykorystannia informatsiinykh system v sferakh publiclnoho upravlinnia ta administruvannia. *Publichne upravlinnia i administruvannia: suchasnyi stan, problemy ta perspektyvy rozvytku* : materialy IV Vseukr. student. nauk.-prakt. konf., 20 trav. 2021 r. Odessa, 2021. S. 94–96.

14. Koch Ch. Envisioning a Global Legal Culture. Michigan Journal of International Law. 2003. Vol. 25, Iss. 1. P. 1–77.

15. Winczorek J. Systems Theory and Puzzles of Legal Culture. Archiwum Filozofii Prawa i Filozofii Społecznej. 2012. Vol. 4(1). P. 106–125.

UDC 001.102:340:008:[378:004

INFORMATION AND LEGAL CULTURE AS AN INTEGRATIVE COMPETENCE OF A MODERN PARTICIPANT IN THE EDUCATIONAL PROCESS

Yurii HORBAN – PhD in Cultural Studies, Professor,
Head of the Department of Information and Public Relations

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv,

Oksana OLIINYK – PhD in Cultural Studies, Associate Professor,
Vice-Rector for Scientific and Pedagogical Work

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv,

Vasyl SEMYKRAS – Ph.D. in Philosophy, Associate Professor
of the Department of Ukrainian Philosophy and Culture
Taras Shevchenko National University of Kiev, Kyiv,

The article is devoted to the study of the problem of forming information and legal culture as an integrative competence of participants in the educational process in the context of global digitalization. The relevance of the work is determined by the rapid digitalization of social relations and the emergence of new information threats that require the synthesis of legal and information cultures in the higher education system. The purpose of the study is to reveal the essence of information and legal culture, determine the specifics of the relationship between legal and information competencies in the digital educational environment, and outline the challenges facing higher education institutions. The work uses an interdisciplinary approach that combines elements of philosophy of law, information theory, pedagogy, and cultural studies, as well as analysis of regulatory and legal acts and global practices of legal culture formation. The study shows that information and legal culture is a holistic worldview system that combines legal awareness, information literacy, and digital security skills, and ensures lawful and responsible behavior of students and teachers in the digital space. It has been established that only the synthesis of legal and information cultures makes it possible to respond effectively to modern challenges, respect intellectual property, and maintain confidentiality in the educational environment.

Key words: information and legal culture, digitization, information society, information security, threats to information security, legal awareness.

Стаття надійшла до редакції 28.04.2025

Отримано після доопрацювання 16.05.2025

Прийнято до друку 7.09.2025

УДК 008:[004.94:355.01]

ВІЗУАЛЬНИЙ ПРОСТІР ВІЙНИ: РАДЯНСЬКА ЕСТЕТИКА В КОМП'ЮТЕРНІЙ ГРІ ATOMIC HEART: НОСТАЛЬГІЯ ЧИ ПРОПАГАНДА?

Артем БОГУЦЬКИЙ – здобувач освітньо-наукового ступеня кафедри культурології,
Національний університет «Києво-Могилянська академія», Київ

<https://orcid.org/0009-0002-8983-4759>

<https://doi.org/>

artenbogut@gmail.com

artem.bogutsky@ukma.edu.ua

Представлене дослідження аналізує використання радянської естетики у відеогрі Atomic Heart (2023 р.) як одного з важливих інструментів у конструюванні культурної пам'яті та потенційного засобу ідеологічного впливу. Дослідницька методологія базується на працях вітчизняних та зарубіжних учених, які досліджують пропаганду та її особливості у епоху постмодерну та постправди. Семантичний простір відеогри формується шляхом конструювання та поєднання сталінської архітектури, агітаційної символіки та ретрофутуризму. Розробники створили гру на основі селективної репрезентації радянського минулого без відображення жодних негативних проявів тоталітарного режиму, що у результаті дозволило створити привабливу фантазію, яка апелює до ностальгії у покоління, яке не має безпосереднього досвіду життя в СРСР та імперського ресентименту, функціонуючи як одна з форм «м'якої сили», яку Росія застосовує у сучасній російсько-українській війні.

Ключові слова: соціокультурні практики, соціокультурна діяльність, культуротворчі процеси, російсько-українська війна, культурологічний вимір, візуальна культура, цифрова культура, спротив агресії.

Постановка проблеми. Сучасна війна одночасно відбувається в технологічній, економічній, військовій та культурних площинах. Гібридний характер бойових дій нині дозволяє впливати навіть на тих, хто не є акторами війни. Засобами «м'якої сили» сьогодні можна досягти більше, ніж використовуючи різноманітні засоби конвенційного озброєння: від стрілецької зброї до руйнівних ракет, що сьогодні знищують житлові будинки українців. Напередодні проголошення так званої «Спеціальної Воєнної Операції» (СВО далі) 21 лютого 2022 року – президент російської федерації – володимир путін у своєму зверненні до українців пообіцяв їм продемонструвати, що значить справжня «декомунізація» [6]. Таким чином проголошуючи початок бойових дій проти соціокультурного простору як України, так і західного світу загалом. Принагідно зазначимо, що явище декомунізації було цілком закономірною подією у контексті трансформації соціокультурного простору після Революції Гідності 2014 року. Український соціум прагнув провести деколонізаційну політику з метою позбутися маркерів російської імперії. Декомунізація/ деколонізація/деімперіалізація – та будь-які інші схожі лексеми й, власне, концепції розвивалися з моменту отримання Україною незалежності у 1991 році, але найбільша їх активність припадає на період після 2014 року.

Необхідно вказати на те, що для росії – неможлива розбудова національної ідентичності, а не імперської. Адже сьогодні основою державного устрою є відвертий імперський ресентимент. Російські імперські апологети, на зразок, філософа О. Дугіна постійно вказують на необхідність відновлення концепцію російської держави в межах радянського союзу. Врешті, ці ідеї знайшли відображення в офіційній державній риториці та культурній політиці росії, включаючи популярну культуру та медіа-продукти.

Водночас, росія – одна з небагатьох країн, а можливо, єдина країна, яка замість того, щоб займатися творенням майбутнього – займається реконструкцією минулого. Цей феномен можна пояснити через концепцію «ресентименту» Ф. Ніцше. «Саме тут джерело славнозвісного протиставлення «добра» і «зла»: у злі вбачають могутність і небезпеку, певний страх, витонченість і силу, які стримують непоштивість. Отже, за рабською мораллю, «зло» навіває страх, а за мораллю панів, саме «добро» навіває і прагне навіювати страх, тоді як людину «погану» вважають за те, що гідне презирства. Протилежність набуває особливої гостроти, коли як логічний наслідок рабської моралі до «добра» цієї моралі зрештою долучається присмак зневаги, нехай навіть незначний і зичливий, бо, добрий, за уявленням рабів, добра людина має бути принаймні безпечною: він добряга, якого легко обдурити, мабуть, ледь придуркуватий, такий собі *bonhomme*» [5]. Врешті саме за таким принципом і функціонує сучасна росія, яка не може функціонувати у системі, в якій наявність зла не обов'язкова умова для розуміння цінності добра. Вищеописані трансформації у соціокультурній площині призвели до фіксації на минулому, яке постійно реконструюється та ідеалізується.

Перед початком викладення основного матеріалу необхідно ознайомити читача з коротким синопсисом гри. Події гри відбуваються в альтернативній версії радянського союзу 1955 року, де

науково-технічний прогрес досяг неймовірних висот: розвиток робототехніки призвів до масового використання роботів у повсякденному житті. Найважливішим винаходом цього періоду є унікальний квантовий комп'ютер «Колектив 1.0». Такий швидкий і проривний технологічний стрибок став запорукою не руйнації СРСР, яке відбулося у реальному світі, а навпаки, перетворення його на світового гегемона, який рятує світ своїми винаходами. Щобільше, крім вищого партійного керівництва, одним із головних лідерів цього альтернативного державного утворення є вчений Дмитро Сеченов, таємний план якого полягає у захопленні світу роботами та розповсюдження комунізму. Головним же героєм гри виступає ветеран Другої Світової та агент розвідки майор Сергій Нечаєв, якому вдається зірвати план Сеченова.

Принагідно зазначимо, що сюжет цієї гри у будь-якому випадку пов'язаний з «хорошими» комуністами, які воюють проти «поганих» комуністів. Відповідно головним у конструювання ностальгічних чи/та/або пропагандистських наративів пов'язана з ідеалізованим світом, в якому відбуваються події.

Для нашого дослідження важливою є статистика щодо проданих копій цієї гри [11] – орієнтовні продажі Atomic Heart лише у 2024 році потенційно могли сягнути відмітки у понад півмільйона проданих копій. Такі показники дозволяють говорити про високу популярність і, відповідно, проводити запропоноване нами дослідження, яке, власне, ставить перед нами важливе питання: чи є радянська естетика в Atomic Heart лише художнім прийомом, проявом ностальгії за радянським минулим, або ж вона функціонує як інструмент сучасної пропаганди, що романтизує тоталітарний російський режим? Це питання особливо актуальне, адже гра вийшла у 2023 році – тобто після року з початку повномасштабного вторгнення росії в Україну і на 9 рік від початку російсько-української війни.

Мета дослідження полягає в з'ясуванні, яким чином використання радянської естетики у такому продукті масової культури як комп'ютерна гра може використовуватися для формуванні пропагандистських наративів, пов'язаних із російсько-імперським ресентиментом. Особливу увагу буде приділено тому, як гра взаємодіє з історичною пам'яттю, які наративи про СРСР вона просуває, та як ці наративи співвідносяться з історичними фактами.

Актуальність дослідження зумовлена зростаючим впливом відеоігор, як складової візуальної культури, що формує колективну пам'ять та уявлення про історичні події, так і з точки зору дослідження того як потенційні пропагандистські наративи можуть розповсюдження засобами «м'якої сили». Принагідно вкажемо, що від відеоігри, на відміну від традиційних медіа, пропонують іммерсивний досвід, який дозволяє гравцям «прожити» альтернативні історичні сценарії і відповідно потрапити у пастку «м'якої сили».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В умовах повномасштабного вторгнення росії дослідження візуального простору війни, як однієї зі складової війни гібридної, демонструє зростаючий інтерес у вітчизняних дослідників. Дослідження функціонування російських пропагандистських наративів у цифровому середовищі є однією з важливих складових вітчизняної тактики спротиву агресії. Українська дослідниця Л. Вежбовська у своїй статті «Функціонування візуальних наративів російської пропаганди в умовах збройної війни проти України» [3] досліджує мову сучасної російської пропаганди. Особливу увагу дослідниця приділяє дослідженню таким форм візуальної пропаганди як відеокліпи та мультфільми, створенні після початку так званої «Спеціальної Воєнної Операції». Дослідження також звертає увагу на систематичний державний підхід щодо творення символів та знаків, спрямованих на дегуманізацію та десуб'єктивізацію ворога, тобто України. Наукове дослідження Н. Белоусової та З. Цюсь «Цифрове мистецтво як інструмент сучасної пропаганди у системі масових комунікацій» присвячене аналізу явища пропаганди, яке «давно відійшло від суто вербальної форми і все глибше вкорінюється у таку аудіовізуальну форму, яка має безліч переваг» [2; 164]. Дослідниці вказують на важливу роль, яку займає афективність у сучасній пропаганді, що дозволяє останній активніше та результативніше впливати на донесення необхідних повідомлень до індивідів. Відеоігри, інтернет-меми, швидкий розвиток штучного інтелекту (ШІ), кінематограф – та інші продукти цифрового мистецтва відіграють провідну роль у творенні сучасної пропаганди.

Стаття І. Малик «Символізм та візуалізація у формуванні пропагандистського комунікативного простору російською федерацією під час активної фази російсько-української війни» [4] присвячена дослідженню ролі символів як центральних фігур у системі пропагандистської комунікації. Як підтвердження, дослідниця наводить аналітичні показники російського «Левада-центру» напередодні Революції Гідності та напередодні повномасштабної фази війни у 2022 році і демонструє як

пропаганда може протягом короткого терміну перетворити колись «братній» народ українців на «фашистів/нацистів», яких необхідно знищити.

Принагідно зазначимо й інші праці дослідників, пов'язані з дослідженням візуальної мови пропаганди та її взаємозв'язку з ностальгією. Передусім це дослідження Світлани Бойм «The Future of Nostalgia» [9]. На думку дослідниці ностальгію поділяють на два головні типи: рефлексивну та відновлювану. «Відновлювальна ностальгія робить акцент на ностосі і пропонує відбудувати втрачений дім та заповнити прогалини в пам'яті. Рефлексивна ностальгія зосереджується на альгії, тузі та втраті, недосконалому процесі спогадів» [9; 41]. Сучасний російській соціокультурний простір спрямований на відновлення та конструювання Імперії. Це, власне, одна з форм «втраченого дому», про який пише дослідниця. Інше важливе дослідження проведене американською дослідницею Маріанною Гірш The Generation of Postmemory (2012 р.). У ньому досліджується феномен «пост-пам'яті» і вказується як саме нове покоління реагує на колективні, особисті та культурні травми, які пережили їх попередники.

Не менш важливою є концепція «м'якої сили», розроблена американським політологом Джозефом Наєм, засади якої описані у двох його книгах «Приречені на лідерство: мінливий характер американської могутності» (1994 р.) та «М'яка сила: засіб досягнення успіху у світовій політиці» (2004 р.).

Виклад основного матеріалу дослідження. Дослідження візуального та імпресивного відео-ігрового досвіду Atomic Heart являють собою систему комплексних естетичних рішень, спрямованих на використання, трансформацію та гіперболізацію символів та кодів, характерних для радянського соціокультурного простору. Аналіз цього простору дозволяє виокремити естетичні рішення, через які безпосередньо відбувається конструювання специфічного образу радянської дійсності, який одночасно знаходиться у площині ідеалізованої фантазії та слугує формою історичної реконструкції.

У зв'язку з тим, що події Atomic Heart відбуваються в альтернативній версії радянського союзу – семантичний простір цього візуального простору побудований на найвиразніших формах радянської естетики – архітектурі. Гра спеціально репрезентує монументальну сталінську архітектуру в її найбільш грандіозному втіленні: масивні споруди з колонами, просторі площі, величні статуї та масштабні комплекси.

Сталінська архітектура, що домінує у візуальному просторі Atomic Heart, являє собою синтез неокласицизму з елементами соціалістичного реалізму та імперського стилю. Зокрема більшість споруд реалізованих у грі, нагадують собою проєкти відомого радянського архітектора Б. Йофана. Принагідно зазначимо, що вибір таких архітектурних форм не є випадковим – головна ідея відтворити візуальну метафору «величі» радянського проєкту (Рис. 1, 2).



Рис. 1. - Environment concept art by Alexandr Melentiev



Рис. 2. – Environment concept art by Alexandr Melentiev

Важливо звернути увагу на те, що символічний простір в *Atomic Heart* представлений як фактичний – гіперболізований, проте без іронії, світ функціонує як логічний конструкт, що не лише естетизує радянську дійсність, але нормалізує та естетизує радянський спосіб життя й державний устрій загалом. На відміну від інших ігор, наприклад, «*Red Alert*», в якому зображення Радянського Союзу та інших країн учасників Холодної війни навмисно зроблено гіперболізована та сатирично (радянські солдати завжди у шапках-ушанках та п'ють лише горілку, наявні бойові ведмеді, зі сторони американців робиться акцент на силовому методі розповсюдження демократії та прагненні захопити нафтові свердловини по всьому світу).

Проблематика, пов'язана з репрезентацією ідеалізованого радянського минулого і відповідно використання цих образів у масовій культурі полягає, по-перше в ідеалізації, а, по-друге, у передачі ностальгії тим, хто ніколи не мешкав у Радянському Союзі і навіюванні ідеалізованого образу для тих, хто застав останні роки Союзу. Американська дослідниця Світлана Бойм зазначає, що «Ностальгія за батьківщиною стала центральним мотивом романтичного націоналізму. Романтики шукали «знаки пам'яті» та відповідності між своїм внутрішнім світом і зовнішнім. Вони склали емоційну карту рідної землі, яка часто віддзеркалювала меланхолійний пейзаж їхньої власної душі» [9; 12].

Американський антрополог із російським корінням Олексій Юрчак у своїй роботі «*Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*» (2006 р.) указує на причини такої сильної ностальгії, які відчувають і донині ті, кого у сучасному деколонізаційному дискурсі, можна вважати представниками російської метрополії. «Мені ніколи й на думку не спадало, що в Радянському Союзі щось може змінитися. Не кажучи вже про те, що він може зникнути. Цього ніхто не очікував. Ні діти, ні дорослі. Тоді було абсолютне відчуття, що це назавжди», – так говорив у 1994 році в телевізійному інтерв'ю Андрій Макаревич. В опублікованих мемуарах Макаревич писав, що йому, як і мільйонам радянських громадян, завжди здавалося, що він живе у вічній державі» [7; 15].

Проведений нами аналіз дозволяє стверджувати, що цільовою аудиторією гри також можуть виступати ті, хто досі не міг змиритися з відчуттям того, що це «вічне» зникло. Щобільше, розпочата росією війна свідчить, у тому числі, про її прагнення відновити кордони колишньої СРСР. Що, у свою чергу дозволяє, стверджувати, що тяжіння до утопічності радянського проекту, реалізованого у *Atomic Heart*, може бути одним з інструментів для мобілізації людських ресурсів, молоді передусім для участі у війні з метою реалізувати цю утопію вже у реальності.

Принагідно зазначимо, що ретрофутуризм, представлений у *Atomic Heart*, функціонує як візуальна стратегія переписування історії, що дозволяє представити альтернативний СРСР, де технологічний прогрес не був обмежений реальними економічними та політичними проблемами радянської системи. Візуальна мова гри пропонує потужний наратив – уявити, «а що, якби?» – спекулятивну історію, де радянський проект постає успішним не лише у військовій сфері, а й у створенні футуристичного, технологічно розвиненого суспільства майбутнього.

Учергове вкажемо на те, що у світі *Atomic Heart* радянський союз представлений як технологічно розвинена наддержава, що випереджає усі країни Заходу у розробці нейротехнологій, штучного інтелекту та роботизованих технологій. Ідеальне суспільство без дефіциту товарів, черг, незадовільних житлових умов, обмежень свободи слова та пересування. Врешті, ніхто не хоче згадувати про такий аспект, що перша людина – Юрій Гагарін полетів до космосу у 1961 році, в той

час як туалетний папір почали виробляти у СРСР 1969 року. Принагідно зазначимо, що Сергій Корольов – видатний ракетоконструктор, був репресований та відправлений до Сибіру у 1938 році і якби не прагнення СРСР перемогти у війні – доля цього генія склалася б зовсім інакше.

Ураховуючи все вищезазначене, може стверджувати, що обраний розробниками гри наративний вибір не є нейтральним – його завдання полягає в імпліцитній трансляції ідеї, що радянська система була потенційно життєздатною і могла досягти успіху за сприятливих обставин. Принагідно зазначимо, що вплив на гравця, так і вплив на сучасного російського громадянина відбувається передусім через комунікацію (Держави та індивіда у реальному світі та протагоніста та його оточення у грі). У цьому контексті важливо вкотре наголосити на тому, що «пропаганда – це форма комунікації, яка має на меті отримати відповідь, що сприятиме досягненню бажаного результату пропагандиста. Переконавання є інтерактивним процесом і має на меті задовольнити потреби як того, хто переконує, так і того, кого переконують. Модель пропаганди показує, як елементи інформативної та переконливої комунікації можуть бути включені до пропагандистської комунікації, тим самим виділяючи пропаганду як окремий вид комунікації» [12; 1].

Таким чином, пересічний користувач, граючи у Atomic Heart, може зробити логічний для себе висновок, що крах СРСР був спричинений не авторитарним політичним режимом, структурними проблемами економіки, а лише відсутністю чи можливою неможливістю реалізувати технологічний прорив. Це створює спрощене, дещо викривлене пояснення, що базується на концепції виключного технократичного історичного розвитку, що відкидає будь-які інші соціокультурні трансформації.

Важливо також зазначити, що враховуючи, наведену нами статистику купівлі зазначеної відеогри, можемо стверджувати про комерціалізацію ностальгії, передусім радянської. Тобто це підтверджує факт того, що Atomic Heart можна розглядати одним з успішних використань «м'якої сили» росією.

Говорячи про комерціалізацію радянської символіки і відповідної естетики, ми повинні вказати на те, що це також частина вибудовування стратегії комерціалізації радянського/російського, яка тепер, крім ідеологічної складової, перетворює її (естетику) на, де-факто, товар. Принагідно зазначимо, що «товар» передусім виступає як символ. Який у свою чергу «містить в собі більше інформації, ніж звичайне слово. Символ, як правило, спирається на більш давній арсенал впливу, ніж сучасні надбання. Символ – це те, що вже впливало на наших предків в якості ефективного інструментарію» [4; 71]. Важливо зазначити, що процес конструювання сучасної пропаганди у візуальному просторі слід розглядати як одну з форм деконтекстуалізації та деполітизації історичних символів. Одним із найвідоміших проявів такої стратегії у XXI столітті – це популяризація образу кубинського революціонера Ернесто Че Гевари, зображення якого активно використовували і досі використовують на таких товарах масового вжитку як чашки, футболки, і т. п. Деполітизація таким чином проявляється в ігноруванні того, що де-факто, у революційній діяльності Че Гевара користувався методами, далекими від цивілізованих. Проте, він став культовим персонажем. Урешті, під час російсько-української війни, також можемо говорити про популяризацію в росії культа вождя, передусім путіна та сталіна. Відповідно, можемо говорити, що наведена нами естетизація радянської тоталітарної та імперської дійсності у відеогрі не є політично нейтральною.

Важливо також зазначити, що відеогру Atomic Heart слід розглядати не як ізольований феномен, а як важливий елемент масової культури сучасного російського соціокультурного простору, який сьогодні спрямований на конструювання сучасності на засадах минулого. Українська дослідниця І. Малик указує на те, що підхід пов'язаний з постійним нагадуванням певного концепту та ідеї і направлений на мобілізацію населення, «адже воно також має бути «мобілізоване» задля підтримки ідеї боротьби з «українським фашизмом» зокрема та «світовим злом» загалом. Загарбницьку війну можна виграти лише при активній підтримці (чи просто підтримці) дій влади тим самим цивільним населенням країни» [4; 72].

Таким чином, пропагандистський потенціал Atomic Heart полягає у створенні привабливого естетичного та наративного конструкту, який апелює або до ностальгії, або використовує відсутність досвіду життя у СРСР. Таким чином через емоційне залучення гравця може бути сформовані позитивні асоціації з радянським/російським проектом із подальшим виправданням репресивної політики імперії. Врешті зазначена гра слугує симулякром ідеалізованої недійсності радянського минулого. Жиль Делез та Фелікс Гваттарі у своїй книзі «Тисяча плато: Капіталізм і шизофренія» (1980 р.) зазначали, що «мімікрія – це дуже погана концепція, оскільки вона спирається на бінарну логіку для опису явищ зовсім іншого характеру. Крокодил не відтворює стовбур дерева, так само як хамелеон не відтворює кольори свого оточення. Рожева Пантера нічого не імітує, нічого не відтворює, вона фарбує світ у свій колір, рожевий на рожевому; це її становлення світом, яке

відбувається таким чином, що вона сама стає непомітною, позбавленою значення, робить свій розрив, свою власну лінію втечі, до кінця слідує своїй «паралельній еволюції» [10; 11]. Сьогодні росія та її замаскований імперський продукт прагне «пофарбувати» світ у свій колір, використовуючи для цього, зокрема й відеоігри.

Висновки з дослідження й перспективи подальших розвідок у обраному напрямку. У випадку з Atomic Heart важливо враховувати також комерційну логіку медіа-індустрії, де радянська естетика використовується як маркетинговий інструмент, що дозволяє виділити продукт на перенасиченому ринку. Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що комерціалізація ностальгії є одним із типових засобів функціонування пропаганди. Врешті пропагандистський потенціал Atomic Heart полягає не в апології радянської системи, а створенні привабливого естетичного та наративного конструкту, який через емоційне залучення гравця, як особи, що бере під свій контроль ігрового персонажа та «проживає» за нього передбачене грою життя, отримує як результат потенційну ностальгію за уявним та реальним минулим. Яке, у свою чергу, може формувати позитивні асоціації з радянським проектом та створити підґрунтя для потенційної історичної ревізії минулого та підтримки російсько-імперського ресентименту.

Список використаної літератури

1. Hudoshnyk O., & Bucharska I. Медіатизація війни у фокусі наукових теорій та аналітичних практик. *Communications and Communicative Technologies*, 2024 (24). P. 78-90. <https://doi.org/10.15421/292409>
2. Белоусова Н., & Цюсю З. Цифрове мистецтво як інструмент сучасної пропаганди у системі масових комунікацій. *Acta De Historia & Politica: Saeculum XXI*, 2025 (09). P. 161-170. doi.org/10.26693/ahpsxxi2025.09.161
3. Вежбовська Л. Функціонування візуальних наративів російської пропаганди в умовах збройної війни проти України. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 2023 6 (1), 8–23. doi.org/10.31866/2617-7951.6.1.2023.279022
4. Малик І. Р. Символізм та візуалізація у формуванні пропагандистського комунікативного простору Російською Федерацією під час активної фази російсько-української війни. *Вісник НТУУ «КПІ». Політологія. Соціологія. Право* : зб. наук. пр. 2022. № 3 (55). С. 69-76. [https://doi.org/10.20535/2308-5053.2022.3\(55\).269553](https://doi.org/10.20535/2308-5053.2022.3(55).269553)
5. Ніцше Ф. По той бік добра і зла (прелюдія до філософії майбутнього) ; Генеалогія моралі / пер. з нім. А. Онишка. Львів : Літопис, 2002. 319 с.
6. Українська правда. Путін пригрозив, що «навчить Україну декомунізації». <https://www.pravda.com.ua/news/2022/02/21/7324861/>
7. Alexei Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton University Press, 2006, 352 p.
8. Behance Atomic Heart – Environment concept art. <https://www.behance.net/gallery/179988171/Atomic-Heart-Environment-concept-art>
9. Boym Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York : Basic Books, 2001.
10. Deleuze G., Guattari F. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London : Continuum, 2002.
11. How many copies did Atomic Heart sell? 2024 statistics | LEVVVEL. levvvel.com/atomic-heart-statistics/
12. Jowett G., & O'Donnell V. *Propaganda & persuasion* (six edition). SAGE, 2019.
13. 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

References

1. Bielousova N., & Tsios Z. Tsyfrovo mystetstvo yak instrument suchasnoi propahandy u systemi masovykh komunikatsii. *Acta De Historia & Politica: Saeculum XXI*, 2025. 4 (09). P. 161-170. <https://doi.org/10.26693/ahpsxxi2025.09.161>
2. Hudoshnyk O., & Bucharska I. Mediatyzatsiia viiny u fokusi naukovykh teorii ta analitychnykh praktyk. *Communications and Communicative Technologies*, 2024 (24). P. 78-90. <https://doi.org/10.15421/292409>
3. Malyk I. R. Symvolizm ta vizualizatsiia u formuvanni propahandystskoho komunikatyvnogo prostoru Rosiiskoiu Federatsiiei pid chas aktyvnoi fazy rosiisko-ukrainskoi viiny. *Visnyk NTUU «KPI». Politolohiia. Sotsiolohiia. Pravo : zbirnyk naukovykh prats*. 2022. № 3 (55). S. 69-76. Bibliohr.: 17 nazv. [https://doi.org/10.20535/2308-5053.2022.3\(55\).269553](https://doi.org/10.20535/2308-5053.2022.3(55).269553)
4. Nitshe F. Po toi bik dobra i zla (preliudiia do filosofii maibutnoho) ; Henealohiia morali / Fridrikh Nitshe ; per. z nim. Anatoliia Onyshka. Lviv : Litopys, 2002. 319 s.
5. Ukrainska pravda. Putin pryhrozyv, shcho «navchyt Ukrainu dekomunizatsii». <https://www.pravda.com.ua/news/2022/02/21/7324861/>
6. Vezhbovska L. Funktsionuvannia vizualnykh naratyviv rosiiskoi propahandy v umovakh zbroinoi viiny proty Ukrainy. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektvy dyzainu*, 2023. 6 (1). P. 8–23. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.1.2023.279022>
7. Alexei Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton University Press, 2006, 352 p.

8. Behance *Atomic Heart – Environment concept art*. <https://www.behance.net/gallery/179988171/Atomic-Heart-Environment-concept-art>
9. Boym Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York : Basic Books, 2001.
10. Deleuze G., Guattari F. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London : Continuum, 2002.
11. How many copies did Atomic Heart sell? 2024 statistics | LEVVVEL. levvvel.com/atomic-heart-statistics/
12. Jowett G., & O'Donnell V. *Propaganda & persuasion* (six edition). SAGE, 2019.
13. 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.

UDC 008:[004.94:355.01]

**VISUAL SPACE OF WAR: SOVIET AESTHETICS IN THE VIDEO GAME ATOMIC HEART :
NOSTALGIA OR PROPAGANDA?**

Artem BOHUTSKYI – Postgraduate Student of the Department of Cultural Studies,
National University of Kyiv-Mohyla Academy, Kyiv

The aim of the paper is to analyse how the use of Soviet aesthetics in a mass culture product such as a computer game can be used to shape propaganda narratives related to Russian imperial resentment. Particular attention will be paid to how the game interacts with historical memory, what narratives about the USSR it promotes, and how these narratives correlate with historical facts.

Research methodology. The research methodology is based on the works of domestic and foreign scholars who study propaganda. The works of Liliana Vezhbovskaia, Irina Malik, Natalia Belousova, and Zlata Tsioz primarily represent research conducted during the full-scale Russian invasion, in which the researchers attempt to trace the development of Russian propaganda during the war and highlight its main features. Nitsche's work is aimed at highlighting the nature of Russian imperial resentment, which today plays an important role in the politics of the Russian state. The research of Svitlana Boim, Oleksiy Yurchak, Victoria O'Donnell and Hart Jovet is devoted to the Western European vision of the nature of propaganda and its characteristics.

Results. The research allows us to conclude that the commercialisation of nostalgia is one of the typical means of propaganda. Moreover, the propaganda potential of Atomic Heart lies in the creation of an attractive aesthetic and narrative construct that, through the emotional involvement of the player – nostalgia for the imaginary and real past – can create positive associations with the Soviet/Russian project and lay the groundwork for a potential historical revision of the past and a new wave of Russian imperial resentment.

Novelty. This study synthesises nostalgia theory, post-memory concepts, and soft power analysis in a novel way to investigate video games as instruments of ideological influence in hybrid warfare. The study provides a timely critical analysis of cultural warfare during the Russian-Ukrainian war, revealing how commercialised Soviet aesthetics function as propaganda through aesthetic enticement rather than direct political messaging. This creates a new methodological framework for analysing the role of entertainment media in contemporary media wars and the development of imperial narratives.

The practical significance is determined by the growing influence of video games as a component of visual culture that shapes collective memory and perceptions of historical events, as well as from the point of view of researching how potential propaganda narratives can be disseminated through «soft power» means.

Key words: sociocultural practices, sociocultural activity, Russian-Ukrainian war, cultural dimension, cultural space, cultural problems, digital culture, resistance to aggression.

Стаття надійшла до редакції 9.04.2025
Отримано після доопрацювання 2.05.2025
Прийнято до друку 2.10.2025.

Ігор ХЛІБОСОЛОВ – доцент кафедри гуманітарних наук,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв, Київ
<https://orcid.org/0009-0003-0493-0109>
[https://doi.org/
i.khlibosolov@kmaecm.edu.ua](https://doi.org/i.khlibosolov@kmaecm.edu.ua)

Аналізується внесок провідних українських учених, які значно розвинули теорію національного культурного простору, зосереджуючись на їхніх ключових працях, концептуальних інноваціях та інтелектуальній спадщині, яку вони представляють. Саме вони створюють дискурс інтелектуальних і культурних еліт заради пошуку шляхів конструювання та побудови української ідентичності, формування національної суспільної свідомості і державної політики, спрямованої на розвиток процесів українського державотворення, підкреслюючи актуальність наукових досліджень у процесі націєбудівництва. *Методологія роботи.* Формування сучасної, цілісної української національної ідентичності та культури історично стикалося зі значними соціополітичними перешкодами, суворими обмеженнями та трагічними розривами, особливо порівняно з траєкторіями більшості західноєвропейських країн. *Наукова новизна.* Дискурс національного культурного простору розглядає формування суспільства як динамічну полісферичну цілісність через комунікацію, яка охоплює публічні сфери з виразною українською ідентичністю на усіх рівнях глобальної, глокальної та локальної комунікації. *Висновки.* Теорія національного культурного простору постає не лише академічним дослідженням у галузі культурології, а життєво важливою аналітичною основою для розуміння та усунення фундаментальних загроз суверенітету та внутрішній згуртованості України. Вона не є статичною, а динамічно реагує на нові геополітичні, технологічні та соціокультурні та історичні реалії. Відповідно до такого фокусу обґрунтовуються концептуальні моделі культурного простору, які враховують глобальні тенденції культуротворення.

Ключові слова: дискурс, національний культурний простір, ідентичність, концепція, комунікація, полісферичність, глобальний рівень, глокальний рівень, локальний рівень

Актуальність проблеми. Розробка міцної та багатогранної теорії національного культурного простору має глибоке значення для України. Як нації з історично складною траєкторією державотворення та культурного формування, ця теоретична рамка пропонує життєво важливу призму, крізь яку можна зрозуміти не лише поточний стан української культури, а й стратегічно планувати її майбутній розвиток та підвищувати її стійкість. Це особливо актуально з огляду на поточну внутрішню соціокультурну динаміку та постійний зовнішній тиск, що прагне підірвати її культурну цілісність.

Концепція «культурного простору» та її інші відповідники широко застосовуються в культурологічній, антропологічній, соціологічній, мистецтвознавчій та філософській літературі. Однак, попри це, ці терміни далеко не завжди отримують чіткі дефініції та означають виразно окреслені поняття [2]. Ця поширена невизначеність у ширшому академічному ландшафті підкреслює критичну потребу в ретельній теоретичній розробці для створення точної та дієвої рамки, особливо в специфічному та складному українському контексті. Зусилля українських науковців, спрямовані на чітке визначення та моделювання цього поняття, є фундаментальною необхідністю. Їхня робота виходить за межі випадкового використання термінології, переходячи до систематичного теоретичного конструювання, що має вирішальне значення для нації, яка активно формує свою культурну ідентичність та суверенітет.

Проблема теоретичного осмислення формування національного культурного простору у вітчизняній гуманітаристиці на тлі становлення жержавної незалежності української держави представлена працями таких учених як О. Кравченко, О. Гриценко, О. Степанова (Доманська), О. Копієвська, С. Садовенко, Т. Злобіна, В. Добровольська, В. Калуга, Л. Троєльнікова, О. Олійник, Д. Чижевський, І. Дзюба, М. Попович, Г. Романенко, В. Шейко, В. Євтух, Л. Чернюк, Т. Пепа, В. Піскун, В. Щербина. Однак життя приносить щоденні нарративи у розробку цієї проблематики, актуалізуючи її зміст.

Виклад основного матеріалу. Історіографічний аналіз наукової літератури засвідчив, що на рівні з іншими, але все ж центральним та надзвичайно важливим у теоретичній концептуалізації національного культурного простору в Україні є праці О. Гриценка. Його фундаментальна монографія «Культурний простір і національна культура: теоретичне осмислення та практичне формування» (2019 р.) забезпечує всебічне теоретичне розуміння у поєднанні з практичними міркуваннями щодо формування та підтримки національного культурного простору [2]. В монографії автор, перш ніж запропонувати актуальні для українського контексту нові моделі, критично розглядає різні світові концепції культурного простору такі, як публічні сфери Дж. Кіна, семіосфера Ю. Лотмана, постмодерний гіперпростір Ф. Джеймсона, культурний простір А. Карміна та інші. Докладним академічним викладам монографії передував критичний огляд

розвитку теоретичних уявлень про національну культуру та національний культурний простір, зроблений на підставі концепцій публічної сфери, цивілізаційного процесу, громадянського суспільства, нації як культурної (комунікативної) спільноти. О. Гриценко провів аналіз зв'язків цих теорій з вітчизняними концепціями повноти літератури/культури Д. Чижевського, повноструктурності національної культури І. Дзюби. Ним сформульовано поняття національного культурного простору як сукупності публічних сфер різних рівнів, а також поняття його цілісності та описано основні чинники, що її визначають [4].

На основі вивчення теоретичного досвіду Ю. Габермаса, Н. Еліаса, Дж. Кіна, Е. Сміта, К. Дойч, Б. Андерсона та ін. О. Гриценко пропонує «своє бачення національного культурного простору – як усієї сукупності мезопублічних та мікропублічних сфер, що функціонують у національній державі (разом із комунікаційними системами, що їх забезпечують, та з їхніми аудиторіями)» [4; 16]. Інноваційний підхід О. Гриценка визначає національний культурний простір не як статичну географічну сутність, а як динамічну сукупність мезо- та мікро- публічних сфер, що функціонують у межах національної держави разом з їхніми складними комунікаційними системами та різноманітними аудиторіями. Це визначення критично зміщує фокус від суто територіального чи етнографічного розуміння до акцентування на комунікативній та соціальній взаємодії, що становить культурний простір. Мікропублічні сфери концептуалізуються як менші, субдержавні взаємодії, що зазвичай охоплюють десятки, сотні або тисячі учасників, такі як професійні середовища, різноманітні групи за інтересами, молодіжні об'єднання та фан-клуби. Мезопублічні сфери охоплюють взаємодії за участю мільйонів громадян на національному державному рівні, наприклад, національні телевізійні канали, широко поширені друковані ЗМІ та популярні новинні чи розважальні вебсайти. Ці сфери є вирішальними для широкої національної комунікації та спільного досвіду. Макропублічні сфери стосуються глобальних дискусій та взаємодій за участю сотень мільйонів або мільярдів людей. О. Гриценко зазначає, що вони, як правило, виходять за межі національного культурного простору, якщо тільки вони явно не ідентифікуються з національною державою та її специфічною культурою.

Визначення О. Гриценком національного культурного простору як динамічної «системи публічних сфер» є глибоким теоретичним досягненням. Воно виходить за межі статичного, територіального розуміння, щоб підкреслити комунікаційні та реляційні процеси, які формують культурний простір. Це означає, що сила та цілісність національного культурного простору фундаментально залежать від якості, охоплення та інклюзивності його внутрішніх комунікаційних систем. Для політики це означає, що втручання повинні стратегічно зосереджуватися на сприянні міцним комунікаційним каналам, просуванні спільного публічного дискурсу та забезпеченні справедливого доступу до національної інформації, а не лише на фізичній культурній інфраструктурі. Ця перспектива підкреслює критичну роль медіа- та інформаційної політики в культурному суверенітеті.

Центральним і визначальним аргументом у теоретичній системі О. Гриценка є те, що цілісність та єдність національного культурного простору не є вродженими, притаманними рисами, які існують природним чином. Натомість, вони концептуалізуються як *бажані цілі*, які вимагають безперервних, свідомих зусиль та створення специфічних умов для їх досягнення та постійної підтримки. Ця конкретна перспектива є надзвичайно актуальною в сучасну епоху прискореної глобалізації та повсюдного поширення нових інформаційних технологій, які можуть як кидати виклик, так і переформовувати традиційні межі та цілісність національної культури. Позиціонуючи цілісність національного культурного простору як «бажану мету», а не «властиву рису» [4], О. Гриценко фундаментально кидає виклик будь-якому есенціалістському чи статичному погляду на національну культуру. Це означає, що національна ідентичність та культурна згуртованість не є даними чи незмінними; натомість, вони постійно конструюються, обговорюються та повинні активно захищатися. Ця динамічна перспектива має вирішальне значення для розуміння того, чому культурна політика, особливо в постколоніальному контексті, як-от Україна, полягає не просто в пасивному збереженні, а в активному, постійному формуванні, адаптації та розбудові стійкості. Вона визнає безперервну боротьбу за культурне самовизначення.

О. Гриценко критично взаємодіє та уточнює попередні концепції в українській культурній думці, демонструючи еволюційний підхід до теорії. Він обговорює концепцію Д. Чижевського про «повноту» (або «неповноту») національної літератури і, відповідно, національної культури. Д. Чижевський стверджував, що «повна» література/культура володіє всіма основними структурними елементами та може задовольнити культурні потреби всіх соціальних груп, тим самим запобігаючи залежності від іноземних культурних продуктів. Однак О. Гриценко підкреслює практичну неможливість і потенційну недоцільність досягнення ідеалу Д. Чижевського в сучасному глобалізованому світі. Він зазначає, що навіть у країнах із високорозвиненими культурами «культурно важливі» соціальні групи часто споживають значну кількість іноземних культурних продуктів.

Він також посиляється на концепцію І. Дзюби про «неповноструктурність» української культури. І. Дзюба пояснював цю неповноту тривалою історією бездержавності України, що призвело до ослаблення

або відсутності культурних зв'язків та нездатності української мови виконувати всі свої соціальні та культурні функції. Визнаючи історичну обґрунтованість спостереження І. Дзюби, О. Гриценко підтверджує сучасну складність досягнення такої повноти. Критичне залучення О. Гриценка до попередніх концепцій Д. Чижевського та І. Дзюби та їх уточнення є не лише академічним спростуванням, а є вирішальною еволюцією в українській культурній теорії.

Визнаючи обмеження цих попередніх концепцій у глобалізованому світі, робота О. Гриценка демонструє адаптивну інтелектуальну реакцію. На його думку «настання суперечливої доби глобалізації, котра прямо зачепила різні аспекти існування культур, вимагає переосмислення наших уявлень про національний культурний простір у глобалізованому світі. Зрозуміло принаймні, що від однозначного пов'язання національної культури з територією національної держави варто перейти до іншого просторового структурування цієї культури – наприклад, як сукупності публічних сфер, утворених ключовими дієвцями національного культурного життя й наділених виразною ідентичністю» [2; 39].

Це означає, що теорія національного культурного простору не є статичною, а динамічно реагує на нові геополітичні, технологічні та соціоісторичні реалії, прагнучи надати більш прагматичну та актуальну основу для культурного розвитку у XXI столітті. Цей інтелектуальний діалог підкреслює безперервний процес самовизначення в українських культурологічних дослідженнях.

Такий діалог підтримує О. Степанова (до 2017 року дослідниця публікувалася під прізвищем О. Доманська), яка є ще одним значним автором у теоретичному розумінні національного культурного простору в Україні. Її наукові студії та докторська дисертація під назвою «Національний культурний простір України: концептуальні засади розвитку і становлення» (2017 р.) спеціально зосереджені на концептуальних основах, необхідних для розвитку та формування цього простору [10].

Грунтовне дослідження національного культурного простору України наведене в докторській дисертації О. Степанової визначає необхідною умовою для розвитку нації, її консолідації наявність спільного комунікативного простору національної культури [11]. На історичному матеріалі початку XX століття вона характеризує, що «культурний простір суспільства» в цей час наповнювався об'єктами, сенсами, що надавали йому виразно національний характер. «Цінності, категорії, параметри сенсів, закладені в комунікативний простір творами художньої літератури, візуалізувались у творах живопису, театральних виставах. Завдяки зверненню митців до надбань культури традиційної комунікативний простір модерної української культури збагатився комунікативним простором культури традиційної, що пов'язало його з міцним підґрунтям традиції. Кореляція простору культури національної з простором мистецтва сприяла його розвитку та утвердженню як основи комунікативного простору нації», - робить висновок дослідниця [13; 126].

Дослідження О. Степанової також заглиблюється в фундаментальний процес формування суспільства як цілісності через комунікацію. Вона стверджує, що культура відіграє діалектичну роль у цьому процесі, одночасно створюючи та відтворюючи себе, а також формуючи комунікативний простір суспільства в цілому. Це підкреслює критичну важливість спільного та міцного комунікативного простору як передумови для національної консолідації та гармонізації індивідуальних та колективних смислів.

Концептуальні засади для розвитку національного культурного простору в дослідженні О. Степанової є всеосяжними та перспективними. Вони включають імператив сприяння розвитку національної культури та мистецтва, формування інтелектуального та духовного потенціалу як в окремих особистостях, так і в суспільстві, забезпечення широкого доступу громадян до національної культурної спадщини, активну підтримку культурного розмаїття та культурній ідентичності, а також сприяння стратегічній інтеграції української культури у світовий контекст [11]. Акцент О. Степанової на просуванні національної культури, інтелектуального потенціалу, доступі до спадщини, культурному розмаїтті та ідентичності, глобальній інтеграції виявляє цілісний та внутрішньо орієнтований на розвиток підхід до національного культурного простору. Її робота полягає не лише у визначенні статичної сутності, а викладі траєкторії культурного зростання, яка є як внутрішньо збагачуючою, так і зовнішньо залученою. Її зосередженість на «концептуальних засадах розвитку та становлення» [10] передбачає, що її дослідження має на меті керувати політикою та практикою до бажаного, еволюціонуючого майбутнього стану національного культурного простору. Це доповнює аналітичні моделі О. Гриценка, надаючи основу для дієвих стратегій та довгострокового культурного планування.

Найбільш фундаментальним принципом, що лежить в основі теорії національного культурного простору в Україні, є те, що цілісність та єдність національного культурного простору не є невід'ємними, даними атрибутами, а скоріше динамічними, бажаними цілями, які вимагають безперервних зусиль та стратегічного культивування. Ця концептуалізація робить акцент на комунікації та взаємодії з аудиторією як визначальних рисах культурного простору, підкреслюючи його соціально

сконструйовану та реляційну природу. О. Гриценко пропонує конкретні критерії для того, щоб національний культурний простір вважався єдиним та цілісним [4; 14]. Ці критерії слугують діагностичним інструментом та дорожньою картою для культурного розвитку:

- розвинені спільні символічні системи, які слугують фундаментальною комунікаційною базою для всього суспільства;
- опора на національне культурне виробництво, що забезпечує певний ступінь культурної самодостатності та автономії у формуванні національних наративів та культурного споживання;
- інклюзивна національна комунікація, що вирішує проблему внутрішньої фрагментації та ризику культурних анклавів;
- вплив внутрішніх регуляторних структур, що забезпечує питання національного суверенітету над потоком культурної інформації та медіаконтенту.

Детальні критерії О. Гриценка щодо цілісності національного культурного простору виявляють глибоке розуміння тісного взаємозв'язку між культурним, мовним та інформаційним суверенітетом. Чіткий акцент на спільних символічних системах (мова, цінності), опорі на національне культурне виробництво, інклюзивній національній комунікації та внутрішньому регуляторному впливі означає, що культурна цілісність не може бути досягнута ізольовано. Натомість, вона нерозривно пов'язана зі здатністю нації контролювати свої наративи, формувати своє мовне середовище та керувати своїм медіапростором. Це свідчить про те, що виклики будь-якому з цих аспектів (наприклад, домінування іноземних ЗМІ, мовний поділ) безпосередньо підривають інші, що призводить до фрагментованого та вразливого національного культурного простору.

«Для існування модерної національної культури, навіть у її “тонкому”, ліберальному варіанті, необхідне загальнонаціональне інформаційно-культурне поле, або ж національний культурний простір, який забезпечується функціонуванням спільної (не конче рідної для всіх) мови та мережі каналів культурної комунікації, що охоплюють усе суспільство, котре в процесі комунікації перетворюватиметься на зрілу, цілісну модерну націю», - зауважує дослідник [4; 15].

Теорія чітко визнає, що культурний простір не є статичним, а постійно формується та переформовується безліччю внутрішніх та зовнішніх факторів, включаючи всепроникні сили глобалізації та швидкий технологічний прогрес. Ця динамічна перспектива вимагає гнучкого, адаптивного та постійно реагуючого підходу до культурної політики та розвитку. Робота О. Степанової підкріплює ці принципи, підкреслюючи, що розвиток національного культурного простору передбачає формування інтелектуального та духовного потенціалу, забезпечення широкого доступу до культурної спадщини, сприяння внутрішньому культурному розмаїттю та стратегічну інтеграцію української культури у світовий культурний ландшафт [11].

Важливим для конструювання національного культурного простору є принцип історичної тягlosti української культури. Акцент на «історичних перешкодах» та «постколоніальному впливі» підкреслює, що виклики національному культурному простору України є не просто сучасними проблемами, а глибоко вкорінені в її тривалому історичному досвіді бездержавності та імперського панування. Це означає, що спостережувані «розриви» та «неповнота» є структурними слабкостями, успадкованими з минулого, які продовжують використовуватися зовнішніми акторами для підриву національної згуртованості [4; 19-21]. Розуміння цієї історичної причинності має вирішальне значення для розробки надійних, довгострокових та стійких культурних стратегій, які усувають першопричини, а не лише симптоми.

Значні відмінності в культурних орієнтаціях, фундаментальних системах цінностей та основних джерелах інформації зберігаються між різними регіонами України, а також серед великих соціальних груп. Ці розбіжності значною мірою пояснюються історичною «неповнотою» її культурно-мовного простору. Така фрагментація призводить до розбіжних, часто протилежних поглядів на критичні політичні, економічні та геополітичні виклики, тим самим створюючи ментальні основи для потенційних міжрегіональних, міжетнічних та мовних конфліктів, які безпосередньо загрожують цілісності української держави. Чіткий зв'язок, проведений Гриценком, між «мовними та культурними розбіжностями» та їхнім потенціалом «сприяти ментальним основам для міжрегіональних, міжетнічних та мовних конфліктів, що загрожують цілісності держави», встановлює чіткий та критичний причинно-наслідковий зв'язок від культурної фрагментації до глибоких ризиків національній безпеці [4, с. 22]. Це означає, що теорія національного культурного простору є не просто академічним дослідженням у галузі культурології, а життєво важливою аналітичною основою для розуміння та усунення фундаментальних загроз суверенітету та внутрішній згуртованості України. Отже, культурна політика, за умови її ефективної реалізації, стає критичним інструментом національної безпеки та консолідації. Таку тезу поділяє Бевз Т., яка досліджує загрози національній безпеці в гуманітарній сфері у контексті формування ідентичності українства в умовах соціокультурних трансформацій [1].

Використання концепції полісферичної моделі культурного простору О. Гриценка в дослідженнях процесів розвитку культур і формування культурних просторів дозволить «побудувати нову, свіжішу й ширшу аналітичну перспективу, через яку зможемо виразніше побачити різні важливі грані культур не лише сучасного суспільства, а й домодерних і ранньомодерних суспільств, зокрема – складні взаємини і взаємовпливи культур різних регіонів, етнічних і конфесійних спільнот, суспільних станів і верств, що існували в різні історичні періоди на теренах сучасної України, прослідкувати хід формування, розвитку й занепаду створених ними публічних сфер, їх взаємну культурну (не)сумісність та ідентичність» [2; 236].

Доповнюючи теорію полісферичної моделі національного культурного простору О. Гриценка положеннями теорії глобального, глокального та локального вимірів культури О. Копієвської [7] можемо стверджувати, що у просторі української культури відбуваються процеси взаємодії національного контенту, національної ідентичності із глобальними культурними впливами, які формують нові форми культури на глокальному рівні, на стику глобального і локального.

Відлік цього трансформаційного процесу можливо віднести на час здобуття Україною незалежності. У цей час зникає ідеологічний та соціалістичний наратив її культурного простору та відкриваються можливості до розквіту етнотрадицій. А також українська культура відкривається для маловідомого глобалізованого контенту. О. Гриценко стверджує, що культурний простір того часу «не становив самостійної системи з окремою національною ідентичністю». Проте це не зовсім так. Культурна політика в СРСР опиралася на догмат, який виражається формулою «національна за формою, пролетарська за змістом», [5] а, отже, національний характер простору у форматі традицій зберігався і саме він постав основою для нового шляху його формування. Власне не переформатування у інше, а формування на національній основі, як первинного елемента і першооснови. Виходячи ж з його ж полісферичної моделі культурного простору можемо констатувати, що «публічні сфери з українською ідентичністю та культурним контентом» взаємодіяли із сферою політичною, що домінувала у державі, а отже мала певну автономність і кордони.

Перед незалежною українською державою та її культурою не поставало завдання «формування такого єдиного й цілісного національного культурного простору», а скоріше постало завдання його трансформації та наповнення новим контентом і налагодження взаємодії наявного етнокультурного простору із глобальним простором культури і входження до нього. Складність формування нового культурного простору на основі колишньої радянської моделі полягає саме у пошуку нового змісту. І тут виникає різноманітність, що є характерною ознакою сучасного простору культури України.

Пропонована концепція різноманітності національного культурного простору охоплює публічні сфери з виразною українською ідентичністю на усіх рівнях глобальної, глокальної та локальної комунікації і доповнює запропоновану О. Гриценко полісферичну модель культурного простору. Різноманітність національного культурного простору із виразною українською «дискурсивною ідентичністю» [2; 238] є запорукою формування єдиного простору культури в її полісферичній моделі.

Пізнання національного культурного простору – це пізнання світу, що оточує людину і визначає місце людини у ньому. Світогляд є критерієм визначення такого місця, а, отже, та частка українського суспільства, яка не охоплена інституційним впливом все ж належить до національного культурного простору, але відображає історично сформований світогляд. Таким чином, дослідження ставить питання про наукове студіювання проблеми взаємодії світоглядів у межах національного культурного простору.

Така взаємодія за дослідженням О. Копієвської має глобальний, глокальний та локальний характери [8]. Копієвська обґрунтовує поняття повсякденності, яке розглядається нею «як складний простір семантичних смислів, осередок людського досвіду й соціального знання, знаково-символічна система, специфічність конфігурації якої визначається численними культурними практикам».

Отже, хоча й предметом докторського дисертаційного дослідження О. Копієвської не є студіювання наукової проблеми формування та становлення національного культурного простору все ж вона також визнає в культурі повсякденності простір означений культурними практиками. Її дослідження слугує додатковим аргументом у культурологічному дискурсі пошуку опертя національної культури в умовах глобальних трансформацій.

Автори Концепції нової національної культурної політики України підкреслюють, що національна культурна політика повинна бути всеохопною, безпосередньо відповідати інтересам своїх громадян та враховувати як внутрішні, так і зовнішні соціокультурні, економічні та політичні потреби та виклики. Вона також наголошує на фундаментальній відповідальності держави за культурно-ідеологічний розвиток, спрямований на зміцнення національної цілісності через спільні національні цінності та ідеї, а також використання культурної дипломатії як ключового інструменту [6].

Запуск Українським культурним фондом платформи «Культурний простір» під час поточної

російської агресії слугує переконливим практичним застосуванням цих теоретичних імперативів [12]. Ця платформа спрямована на збереження та підтримку української культури в часи глибокої кризи, демонструючи прямий та життєво важливий зв'язок між передовою культурною теорією, національними політичними цілями та нагальними, реальними діями.

Висновки. Концепції культурного простору, створені та поширювані у світовій гуманітаристиці у XX столітті ґрунтовані на ідеалізованих уявленнях про модерну національну культуру як однорідне явище, сформоване на цілісній національній території в умовах соціального й культурного домінування національних еліт. Такий історичний досвід формування етнокультурного простору уже не відповідає реаліям глобалізованого публічного простору. Проте спостерігається інерціальний вплив моделей XX століття на глобальні процеси і у цій взаємодії відбувається поступова трансформація простору культури завдяки новим формам культурної діяльності, які мають глобальний характер з національним відтінком. Національний відтінок глобальних процесів є внеском у формування глобального простору культури на основі національної культури підтриманої політикою національної держави.

У культурологічному дискурсі розглядаються проблеми формування суспільства як цілісності через комунікацію, різноманітності національного культурного простору, який охоплює публічні сфери з виразною українською ідентичністю на усіх рівнях глобальної, глокальної та локальної комунікації, полісферичну модель культурного простору. Різноманітність національного культурного простору із виразною українською комунікативністю є запорукою формування єдиного простору культури в її полісферичній моделі.

Центральна тема дискурсу полягає у формуванні єдиного національного культурного простору, який розглядається як фундаментальна основа для консолідації суспільства, основний фактор утвердження ідентичності української нації та просування гуманістичних цінностей.

Список використаної літератури

1. Бевз Т. А. Концепт ідентичності українства в умовах соціокультурних трансформацій: загрози національній безпеці в гуманітарній сфері (історіографія проблеми). *Українознавство*. 2020. № 3 (76). С. 178–200.
2. Гриценко О. А. Культурний простір і національна культура: теоретичне осмислення та практичне формування: монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2019. 256 с.
3. Гриценко О. А. Теоретичне осмислення культурного простору: попередні підсумки та прагматичні висновки щодо національного культурного простору України. *Культурологічна думка*, 2017. № 12. С. 30-55.
4. Гриценко О. А. Цілісність/єдність національного культурного простору: питома риса чи бажана мета? *Культурологічна думка*, 2016. № 10. С. 13-24.
5. Карпов В. В. Тоталітарне мистецтво та мистецтво спротиву в Україні XX століття за дослідженням Олексія Роготченко. *Український мистецтвознавчий дискурс* : наук. журн., 2025. № 1. С. 118-125.
6. Концепція нової національної культурної політики України. URL: <https://surl.li/ymdwjw>
7. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурі сучасної України : монографія. Київ : НАКККІМ, 2014. 296 с.
8. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець XX – початок XXI ст.): дис.... д-ра культурології. 26.00.06. Київ : НАКККІМ, 2018. 487 с.
9. Сепетий Д. Світоглядні інтерпретації філософії та проблема її наукового статусу. *Філософські науки*, 2023. № 9. С. 19-25.
10. Степанова О. А. Національний культурний простір України: концептуальні засади розвитку і становлення : автореф. дис. ... д-ра культурології : 26.00.0. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2017. 32 с.
11. Степанова О. А. Національний культурний простір України: концептуальні засади розвитку і становлення: дис....д-ра культурології. 26.00.01 / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 451 с.
12. Український культурний фонд спільно з МКІП запускають платформу «Культурний простір». URL: <https://surl.li/aawvtm>
13. Шершньова О. В. Формування нової моделі культурного простору (на прикладі громад Рівненщини): монографія. Острог : ФОП-видавець Свинарчук Р. В., 2019. 344 с.

References

1. Bevz T. A. Kontsept identychnosti ukrainstva v umovakh sotsiokulturnykh transformatsii: zahrozy natsionalnii bezpetsi v humanitarnii sferi (istoriografiiia problemy). [The concept of Ukrainian identity in the conditions of socio-cultural transformations: threats to national security in the humanitarian sphere (historiography problems)]. *Ukrainoznavstvo*. 2020. № 3 (76) [in Ukrainian].
2. Hrytsenko O. A. Kulturnyi prostir i natsionalna kultura: teoretychne osmyslennia ta praktychne formuvannia: monohrafiia. [Cultural space and national culture: theoretical understandings and practical formations: monograph]. Kyiv : Instytut kulturolohih NAM Ukrainy, 2019 [in Ukrainian].
3. Hrytsenko O. A. Teoretychne osmyslennia kulturnoho prostoru: poperedni pidsumky ta prahmatychni vysnovky shchodo natsionalnoho kulturnoho prostoru Ukrainy. [Theoretical understandings of cultural space: preliminary

conclusions and pragmatic conclusions of the development of the national cultural space of Ukraine]. *Kulturolohichna dumka*, 2017. № 12 [in Ukrainian].

4. Hrytsenko O. A. Tsilisnist/yednist natsionalnoho kulturnoho prostoru: pytoma rysa chy bazhana meta? [Civilization/unity of national cultural space: a characteristic feature or a desired goal?]. *Kulturolohichna dumka*, 2016. № 10 [in Ukrainian].

5. Karpov V. V. Totalitarne mystetstvo ta mystetstvo sprotyvu v Ukraini XX stolittia za doslidzhenniam Oleksiia Rohotchenko [Totalitarian art and art of resistance in Ukraine of the XX century after research by Oleksiia Rohotchenko]. *Ukrainskyi mystetstvozhnavchyi dyskurs : nauk. zhurnal*, 2025. № 1 [in Ukrainian].

6. Kontseptsiiia novoi natsionalnoi kulturnoi polityky Ukrainy [Concept of a new national cultural policy of Ukraine]. URL: <https://surl.li/ydwmjw> [in Ukrainian].

7. Kopiiievska O. R. (2014). Transformatsiini protsesy v kulturi suchasnoi Ukrainy : monohr. [Transformation processes in the culture of modern Ukraine: monograph]. Kyiv : NAKKKIM [in Ukrainian].

8. Kopiiievska O. R. (2018). Transformatsiini protsesy v kulturnykh praktykakh Ukrainy: hlobalnyi, hlokalnyi kontekst ta lokalni osoblyvosti (kinets XX – pochatok XXI st.). [Transformation processes in cultural practices of Ukraine: global, local context and local features (XX kinetics – early XXI century)]. Dys... D-ra kulturolohii. 26.00.06. Kyiv : NAKKKIM [in Ukrainian].

9. Sepetyi D. Svitohliadni interpretatsii filosofii ta problema yii naukovooho statusu. [Bright interpretations of philosophy and the problem of its scientific status]. *Filosofski nauky*, 2023. № 9 [in Ukrainian].

10. Stepanova O. A. Natsionalnyi kulturnyi prostir Ukrainy: kontseptualni zasady rozvytku i stanovlennia [National cultural space of Ukraine: conceptual principles of development and establishment]: avtoref. dys. ... d-ra kulturolohii : 26.00.01. Kyiv : Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho, 2017 [in Ukrainian].

11. Stepanova O. A. (2017). Natsionalnyi kulturnyi prostir Ukrainy: kontseptualni zasady rozvytku i stanovlennia. [National cultural space of Ukraine: conceptual principles of development and establishment]. Dys.... D-ra Kulturolohii. 26.00.01. Natsionalnyi pedahohichnyi universytet imeni M. P. Drahomanova. Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv [in Ukrainian].

12. Ukrainskyi kulturnyi fond spilno z MKIP zapuskaiut platformu «Kulturnyi prostir». URL: <https://surl.li/aawvtm> [in Ukrainian].

13. Shershnova O. V. Formuvannia novoi modeli kulturnoho prostoru (na prykladi hromad Rivnenshchyny): monohrafiia [Formation of new models of cultural space (on the example of the Rivne region): monograph]. Ostroh : FOP-vydavets Svydnarchuk R.V., 2019 [in Ukrainian].

UDC 351.85[130.02(477):008

DISCOURSE OF NATIONAL CULTURAL SPACE IN THE ACADEMIC LANDSCAPE

Igor KHLIBOSOLOV – Associate Professor of the Department of Humanities,
Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts, Kyiv

The article analyzes in detail the contribution of leading Ukrainian scholars who have significantly developed the theory of national cultural space, focusing on their key works, conceptual innovations, and the intellectual heritage they represent. Leading scholars create a discourse of intellectual and cultural elites in order to find ways to construct and build Ukrainian identity, form national public consciousness, and state policy aimed at developing the processes of Ukrainian statehood, emphasizing the relevance of scientific research in the process of nation-building. Methodology of the work. The formation of a modern, holistic Ukrainian national identity and culture has historically encountered significant sociopolitical obstacles, severe limitations, and tragic gaps, especially compared to the trajectories of most Western European countries. *Scientific novelty*. The discourse of the national cultural space considers the formation of society as a dynamic polyspheric integrity through communication, which encompasses public spheres with a distinct Ukrainian identity at all levels of global, glocal and local communication. Conclusions.

The theory of the national cultural space appears not just as an academic study in the field of cultural studies, but as a vital analytical basis for understanding and eliminating fundamental threats to the sovereignty and internal cohesion of Ukraine. It is not static, but dynamically responds to new geopolitical, technological and socio-cultural and historical realities. In accordance with this focus, conceptual models of the cultural space are substantiated, which take into account global trends in cultural formation.

Key words: discourse, national cultural space, identity, concept, communication, polysphericity, global level, glocal level, local level.

Стаття надійшла до редакції 9.04.2025
Отримано після доопрацювання 2.05.2025
Прийнято до друку 6.11.2025.

УДК 044.91-024.11:008:130.2

**АНАЛІТИКО-СИНТЕТИЧНА ОБРОБКА ІНФОРМАЦІЇ
В АСПЕКТІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ****Алла МОРГУН** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри готельно-ресторанної та музейної справи, Мукачівський державний університет, Мукачево<https://orcid.org/0000-0002-4434-4919><https://doi.org/>pr@mail.msu.edu.ua

Стаття присвячена теоретичному обґрунтуванню та розробці культурологічного підходу до аналітико-синтетичної обробки інформації (АСОІ) в умовах цифрової трансформації та глобалізації. Показано, що традиційні системи класифікації та індексування (УДК, ББК, LCSH), створені на засадах формально-логічного універсалізму XIX–XX ст., виявляють системну західноцентричну упередженість і не здатні адекватно відображати культурно-специфічний зміст документів, пов'язаних із національними культурами, фольклором, релігійними практиками, локальними історичними наративами та об'єктами нематеріальної культурної спадщини. У цифрову епоху ця проблема загострюється через масове залучення гетерогенних мультимедійних ресурсів, застосування алгоритмів машинного навчання, навчених переважно на англомовних датасетах, та явищі «цифрового колоніалізму», що посилює маргіналізацію неєвропейських культур.

Обґрунтовано доцільність трансформації АСОІ з технічного процесу в герменевтичну практику культурної інтерпретації. Запропоновано культурологічно орієнтований підхід, який передбачає на аналітичному етапі виявлення семантичних, аксіологічних, семіотичних та онтологічних шарів культурного тексту, на синтетичному – створення культурно чутливих індексів, анотацій, рефератів, онтологій і метаданих, на пошуковому – розробку інтерфейсів із можливістю вибору культурного контексту.

Визначено семантичні технології (онтології, семантичні мережі, RDF/OWL), що дозволяють перейти від жорсткої ієрархічної класифікації до багатовимірної мережевої моделі знань із фіксацією ієрархічних, асоціативних і причинно-наслідкових зв'язків. Розроблено тривірневу концептуальну модель АСОІ: 1) герменевтичний аналіз культурного тексту; 2) культурно орієнтований синтез (індекси, анотації, онтології); 3) контекстно-залежний пошук з урахуванням культурної перспективи користувача. Запропонована модель створює теоретичне підґрунтя для практичного впровадження культурологічних засад у діяльність бібліотек, музеїв, архівів та цифрових платформ України та інших полікультурних країн, забезпечуючи збереження, осмислену актуалізацію й міжкультурну трансляцію спадщини в глобалізованому інформаційному просторі. *Перспективи подальших досліджень* пов'язані з розробкою спеціалізованих онтологій національних культур, створенням стандартів культурологічно орієнтованих метаданих для цифрових колекцій об'єктів матеріальної та нематеріальної спадщини, впровадженні й апробації запропонованої тривірневої моделі в реальних бібліотечно-інформаційних системах України та інших країн із полікультурним складом, а також у проведенні порівняльних крос-культурних досліджень особливостей застосування культурологічних принципів АСОІ в різних цивілізаційних контекстах (наприклад, Україна, Польща, Канада, Індія).

Ключові слова: культурологічний підхід, аналітико-синтетична обробка інформації, семіотика культури, онтології, семантичні технології, цифрова спадщина, нематеріальна культурна спадщина, західноцентрична упередженість, цифровий колоніалізм, культурна пам'ять, герменевтика, міжкультурний діалог, метадані, бібліотечно-інформаційна діяльність, полікультурність.

Постановка проблеми. У сучасному інформаційному суспільстві аналітико-синтетична обробка інформації (АСОІ) є одним із ключових процесів бібліотечно-інформаційної діяльності, що забезпечує систематизацію, індексування, анотування та створення вторинних інформаційних продуктів. Проте в умовах цифрової трансформації та глобалізації культури традиційні підходи до АСОІ потребують переосмислення з позицій культурології.

Культурологічний вимір АСОІ полягає у врахуванні семантичних, аксіологічних, семіотичних та онтологічних особливостей культурних текстів, що формують національну ідентичність, історичну пам'ять та міжкультурний діалог.

Проблема полягає в тому, що більшість сучасних систем АСОІ (УДК, ББК, Library of Congress Subject Headings, автоматизовані бібліотечні системи) розроблялися переважно з позицій формально-логічного підходу, що призводить до втрати культурно-специфічного змісту при обробці документів, особливо тих, що стосуються національних культур, фольклору, релігійних практик чи локальних історичних наративів [5, 7, 11]. У цифрову епоху ця проблема загострюється через появу гетерогенних інформаційних ресурсів (мультимедійні об'єкти, цифрові колекції пам'яті ЮНЕСКО, соціальні мережі), де культурний контекст стає визначальним для адекватного представлення знань [3; 9].

Таким чином, актуальність теми зумовлена необхідністю розробки культурологічно орієнтованих моделей аналітико-синтетичної обробки, які б забезпечували збереження, інтерпретацію та трансляцію культурної спадщини в електронному середовищі.

Огляд останніх досліджень і публікацій. Питання аналітико-синтетичної обробки інформації активно розробляються українськими вченими протягом останніх десятиріч. Теоретичні основи АСОІ ґрунтовно викладено у підручнику М. Слободяника [13], а сучасні технології та тенденції узагальнено в монографії Л. Баландіної [1]. Особливу увагу приділено переходу до електронного середовища у роботі В. Горовий [4]. Культурологічний вимір проблеми почав активно розроблятися з 2010-х років. О. Воскобойнікова-Гузєва (2019 р.) розглядає інформаційну культуру як складову загальної культури суспільства [3], а разом із Н. Кушнарєнко (2021 р.) аналізує вплив цифрової епохи на формування інформаційної культури особистості [9]. Значний внесок у дослідження семантичних технологій з культурологічних позицій зробила О. Бойченко [2], акцентуючи на необхідності врахування культурного контексту при створенні онтологій та тезаурусів.

Питання культурологічних аспектів класифікації знань в УДК досліджує Л. Зубенко [5], а збереження культурної спадщини через АСОІ – В. Медведєва [11]. Окремо варто відзначити роботи, присвячені семіотичній культурі (Т. Кононенко [8]), онтологіям у культурологічних дослідженнях (К. Лобузін [10]) та культурній семантиці в системах індексування (Г. Шемяєва [14]).

Найновіші публікації 2022–2023 років (О. Коваленко [7], О. Сербін [12]) демонструють перехід від теоретичного осмислення до практичного впровадження культурологічних підходів у діяльність бібліотек та установ сфери культури, зокрема при роботі з фондами пам'яті ЮНЕСКО та національними цифровими колекціями. Незважаючи на значну кількість публікацій, залишається недостатньо розробленими інтегральні моделі, що поєднували б аналітико-синтетичну обробку з культурологічними теоріями (семіотика, герменевтика, аксіологія культури).

Метою статті є теоретичне обґрунтування культурологічного підходу до аналітико-синтетичної обробки інформації, виявлення ключових проблем та розробка концептуальної моделі, що враховує культурні виміри на всіх етапах АСОІ (аналітичному, синтетичному та пошуковому).

Виклад основного матеріалу. Перш за все, необхідно виявити теоретичні засади культурологічного підходу до АСОІ. Аналітико-синтетична обробка інформації (АСОІ) традиційно трактується як двоетапний процес: аналітичний (розчленування змісту документа на складові елементи, такі як ключові поняття, теми, автори) та синтетичний (узагальнення, стисле представлення у формі індексів, анотацій, рефератів чи класифікаційних рубрик) із метою оптимізації пошуку та доступу до інформації [13; 45–52]. Цей підхід, розроблений у рамках бібліотекознавства та документознавства, базується на формально-логічних принципах, де документ розглядається як нейтральний носій фактів.

Культурологічний підхід радикально розширює цю парадигму, перетворюючи АСОІ на акт культурної інтерпретації та герменевтики. Документ тут постає не лише як об'єкт, а як культурний текст – динамічна система знаків, символів, цінностей, міфів та наративів, що відображають специфіку певної культури [8]. Згідно з семіотикою У. Еко, текст є «відкритим твором», де значення виникають у взаємодії з культурним контекстом читача/користувача. Ю. Лотман у теорії семіосфери підкреслював, що культурні тексти функціонують у «семіосфері» – просторі, де значення формуються через діалог культурних кодів [14]. На аналітичному етапі це означає виявлення не лише поверхневих тем, а й глибинних культурних шарів, зокрема:

Семантичний рівень: аналіз значень, що залежать від історичного контексту (наприклад, слово «свобода» в українському фольклорі vs. західному лібералізмі).

Аксіологічний рівень: оцінка цінностей (наприклад, колективізм у східних культурах vs. індивідуалізм).

Семіотичний рівень: розпізнавання символів (вишиванка як знак національної ідентичності).

Онтологічний рівень: розуміння буття культурних феноменів (Голодомор як онтологічна травма національної пам'яті).

Синтетичний етап передбачає не механічне стиснення, а культурно чутливе узагальнення, що зберігає поліфонію значень. Теорія культурної пам'яті Я. Ассмана додає, що АСОІ повинна фіксувати «комунікативну» та «культурну» пам'ять, забезпечуючи трансляцію спадщини поколінням [11].

Слід зазначити щодо наявності культурологічних проблем традиційних систем класифікації та індексування. Так, зокрема, традиційні системи, такі як Універсальна десятикова класифікація (УДК), Бібліотечно-бібліографічна класифікація (ББК) чи Library of Congress Subject Headings (LCSH), розроблені в XIX–XX ст., орієнтовані на універсалізм і формальну логіку, але ігнорують культурну релятивність. Вони мають виражену *західноцентричну біас* (упередженість): структура побудована на європейських наукових традиціях, де пріоритет віддається раціоналізму, християнству та індустріальній модернізації [5]. Наведемо конкретні приклади проблем.

Релігія. В УДК розділ 2 присвячений релігії, але підрозділи структуровані за християнським канонем (2-1 Біблія, 2-2 Теологія). Східні практики (буддизм, шаманізм) маргіналізовані або спрощені, що призводить до втрати семантики (наприклад, концепція «карми» зводиться до етики, ігноруючи онтологію).

Фольклор і національні традиції. Українські жанри, такі як коломийки (короткі співані двовірші з Карпат) чи щедрівки (різдвяні обрядові пісні), не вкладаються в універсальні рубрики

УДК (398 Фольклор). Вони втрачають регіональну специфіку, символіку (зв'язок з аграрним циклом) та наративну функцію (збереження історичної пам'яті).

Цифрові ресурси. У гетерогенних колекціях (ЮНЕСКО Memory of the World, соціальні мережі) культурний контекст домінує. Наприклад, обробка мультимедійного об'єкта «козацькі пісні» в автоматизованих системах ігнорує етномузикологічні аспекти, зводячи до «народної музики» [7; 3].

Ці проблеми загострюються в цифрову епоху: алгоритми машинного навчання, навчені на англійських датасетах, підсилюють культурну гегемонію, призводячи до «цифрового колоніалізму» [9].

Важливо відмітити семантичні технології як інструмент культурологічно орієнтованої АСОІ (онтології, тезауруси, семантичні мережі, RDF, OWL), які дозволяють перейти від лінійної класифікації до мережевої моделі знань, де культурний контекст інтегрується як ключовий елемент [2; 10]. Традиційні тезауруси (наприклад, UNESCO Thesaurus) обмежені ієрархією, тоді як онтології моделюють багатовимірні зв'язки, а саме:

Ієрархічні: «вишиванка» → підклас «український одяг».

Асоціативні: «вишиванка» ↔ «національна ідентичність» ↔ «Голодомор» (через наратив опору).

Причинно-наслідкові: «козацтво» → викликає "Гетьманщина" → впливає на «сучасний патріотизм».

Особливо важливим є створення метаданих, що відображають культурний контекст. Наприклад, при описі об'єкта нематеріальної культурної спадщини (петриківський розпис, козацькі пісні) необхідно фіксувати не лише формальні ознаки, а й етнокультурне значення, регіональну специфіку та символіку.

Отже, культурологічними аспектами інформаційно-аналітичної діяльності установ культури є установи культури (бібліотеки, музеї, архіви) – не пасивні сховища, а активні інтерпретатори спадщини [12]. Бібліотеки, музеї, архіви виконують функцію не лише зберігання, а й інтерпретації культурної спадщини. О. Сербін підкреслює, що культурологічні засади мають бути покладені в основу всієї інформаційно-аналітичної діяльності бібліотек [12]. Це стосується створення культурологічно орієнтованих анотацій, рефератів, віртуальних виставок, цифрових колекцій. Анотації та реферати: - не формальні, а культурно чутливі (наприклад, анотація петриківського розпису фіксує символіку квітів як космогонію, регіон Дніпропетровщини). Особливо важливим є створення метаданих, що відображають культурний контекст. Наприклад, при описі об'єкта нематеріальної культурної спадщини (петриківський розпис, козацькі пісні) необхідно фіксувати не лише формальні ознаки, а й етнокультурне значення, регіональну специфіку, символіку. Це забезпечує не лише збереження, а й актуалізацію спадщини в глобальному діалозі.

Таким чином є можливість запропонувати трирівневу модель, яка інтегрує АСОІ з культурологічними теоріями (семіотика У. Еко, культурна семантика Ю. Лотмана, теорія культурної пам'яті Я. Ассмана) та традиційними методами [1; 13]:

Рівень 1 (аналітичний) – герменевтичний аналіз культурного тексту з виявленням культурних кодів, символів, наративів.

Рівень 2 (синтетичний) – створення культурологічно орієнтованих індексів, анотацій, онтологій, що враховують полікультурний контекст.

Рівень 3 (пошуковий) – розробка інтерфейсів, що дозволяють користувачеві здійснювати пошук з урахуванням культурної перспективи (наприклад, вибір культурного контексту: «українська традиція», «слов'янська міфологія» тощо).

Модель ґрунтується на інтеграції традиційних методів АСОІ [1; 13] із культурологічними теоріями.

Висновки. Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що аналітико-синтетична обробка інформації в сучасних умовах не може залишатися виключно формально-логічним і технічно орієнтованим процесом, оскільки при роботі з культурними текстами, особливо в цифровому середовищі, саме культурологічний вимір визначає адекватність представлення знань, збереження семантичної глибини та можливість міжкультурного діалогу.

Традиційні системи класифікації та індексування (УДК, ББК, LCSH), попри їхню універсальність і усталеність, виявляють системну західноцентричну упередженість і неспроможність повноцінно відображати культурно-специфічні феномени, символіку, аксіологічні системи та онтологічні особливості національних культур, фольклору, релігійних практик і травматичних історичних наративів, що призводить до спрощення або навіть втрати сутнісного змісту при обробці документів, пов'язаних із неєвропейськими чи локальними культурними традиціями. Запропонований у статті культурологічний підхід радикально трансформує АСОІ з технічного акту в герменевтичну практику інтерпретації культурного тексту, інтегруючи досягнення семіотики (У. Еко, Ю. Лотман), теорії культурної пам'яті (Я. Ассман), аксіології та онтології культури. Такий підхід передбачає на аналітичному етапі виявлення глибинних культурних кодів, символів, наративів і ціннісних вимірів, на синтетичному – створення культурно чутливих індексів, анотацій, рефератів і метаданих, а на пошуковому – розробку інтерфейсів, що дозволяють користувачеві здійснювати запит із урахуванням обраного культурного контексту.

Найперспективнішим інструментарієм для реалізації цього підходу визнано семантичні технології, передусім онтології та семантичні мережі, що дають змогу перейти від жорсткої ієрархічної класифікації до багатовимірної мережевої моделі знань із можливістю фіксації ієрархічних, асоціативних і причинно-наслідкових зв'язків, характерних для культурних феноменів. Запропонована трирівнева концептуальна модель (герменевтичний аналіз – культурно орієнтований синтез – контекстно-залежний пошук) створює теоретичне підґрунтя для практичного впровадження культурологічних засад в діяльність бібліотек, музеїв, архівів і цифрових платформ, забезпечуючи не лише збереження, а й осмислену актуалізацію та трансляцію культурної спадщини в умовах глобалізованого інформаційного простору.

Перспективи подальших досліджень полягають у переході від теоретичного обґрунтування до практичної реалізації та емпіричної верифікації культурологічного підходу, зокрема в розробці спеціалізованих онтологій окремих національних культур (з пріоритетом української культури та її регіональних варіантів), створенні міжнародних і національних стандартів культурологічно орієнтованих метаданих для цифрових колекцій об'єктів матеріальної та нематеріальної спадщини, впровадженні й апробації запропонованої трирівневої моделі в реальних бібліотечно-інформаційних системах України та інших країн із полікультурним складом, а також у проведенні порівняльних крос-культурних досліджень особливостей застосування культурологічних принципів АСОІ в різних цивілізаційних контекстах.

Особливу увагу доцільно приділити вивченню можливостей штучного інтелекту та великих мовних моделей для автоматичного розпізнавання й кодування культурних контекстів за умови попереднього навчання на культурно збалансованих датасетах, що відкриває шлях до створення справді полікультурних інтелектуальних систем аналітико-синтетичної обробки інформації.

Список використаної літератури

1. Бalandina Л. М. Аналітико-синтетична обробка документів: сучасні тенденції та технології : монографія. Київ : НБУВ, 2018. 312 с.
2. Бойченко О. В. Семантичні технології в бібліотечно-інформаційній діяльності: культурологічний вимір. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Бібліотекознавство, архівознавство, інформаційні технології*. 2021. Вип. 4. С. 12–25.
3. Воскобойнікова-Гузева О. В. Інформаційна культура в контексті культурологічних студій: теоретичні аспекти. Київ : Академвидав, 2019. 280 с.
4. Горовий В. К. Аналітико-синтетична переробка інформації в електронному середовищі: проблеми та перспективи. *Наук. пр. Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського*. 2020. Вип. 57. С. 45–59.
5. Зубенко Л. І. Культурологічні аспекти класифікації знань в УДК: сучасний український контекст. *Бібліотечна планета*. 2022. № 2. С. 18–24.
6. Ільганаєва В. О. Інформаційно-аналітична діяльність у сфері культури: теорія і практика : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2020. 198 с.
7. Коваленко О. М. Культурологічний підхід до аналітико-синтетичної обробки документів у фондах пам'яті ЮНЕСКО. *Культура України*. 2023. Вип. 79. С. 112–128.
8. Кононенко Т. П. Семіотика культури та аналітико-синтетична обробка інформаційних ресурсів. *Наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Серія: Філологічні науки*. 2019. Вип. 14. С. 87–94.
9. Кушнарєнко Н. М., Воскобойнікова-Гузева О. В. Інформаційна культура особистості в цифрову епоху: культурологічний вимір. Київ : Книжкова палата України, 2021. 420 с.
10. Лобузін К. В. Онтології в культурологічних дослідженнях: від тезаурусів до семантичних мереж. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* / за ред. проф. В.Г. Виткалова, 2022. Вип. 38. С. 65–74.
11. Медведєва В. О. Аналітико-синтетична обробка документів як інструмент збереження культурної спадщини. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2021. № 3. С. 34–42.
12. Сербін О. О. Культурологічні засади інформаційно-аналітичної діяльності бібліотек України. Київ : НАКККІМ, 2023. 256 с.
13. Слободяник М. С. Теоретичні основи аналітико-синтетичної переробки документів : підручник. Київ : Книжкова палата України, 2020. 368 с.
14. Шемяєва Г. В. Культурна семантика в системах індексування та пошуку інформації. *Наукова думка: культурологічний вимір*. 2021. № 5. С. 102–117.
15. Ярошенко Т. О. Інформаційна культура та культурологічні аспекти бібліотечно-інформаційної освіти в Україні. *Бібліотечний вісник*. 2022. № 4. С. 3–12.

References

1. Balandina L. M. Analytyko-syntezychna obrobka dokumentiv: suchasni tendentsii ta tekhnolohii : monohrafiia. Kyiv : NBUV, 2018. 312 s.
2. Boichenko O. V. Semantychni tekhnolohii v bibliotechno-informatsiinii diialnosti: kulturolohichniy vymir. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Bibliotekoznavstvo, arkhivoznavstvo, informatsiini tekhnolohii*. 2021. Vyp. 4. S. 12–25.
3. Voskoboinikova-Huzieva O. V. Informatsiina kultura v konteksti kulturolohichnykh studii: teoretychni aspekty.

Kyiv : Akademvydav, 2019. 280 s.

4. Horovyi V. K. Analitiko-syntezychna pererobka informatsii v elektronnomu seredovyshchi: problemy ta perspektyvy. *Naukovi pratsi Natsionalnoi biblioteki Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho*. 2020. Vyp. 57. S. 45–59.

5. Zubenko L. I. Kulturolohichni aspekty klasyfikatsii znan v UDK: suchasnyi ukrainskyi kontekst. *Bibliotekna planeta*. 2022. № 2. S. 18–24.

6. Ilhanaieva V. O. Informatsiino-analitychna diialnist u sferi kultury: teoriia i praktyka : *navch. posib*. Kharkiv : KhDAK, 2020. 198 s.

7. Kovalenko O. M. Kulturolohichni pidkhid do analitiko-syntezychnoi obrobky dokumentiv u fondakh pamiaty YuNESKO. *Kultura Ukrainy*. 2023. Vyp. 79. S. 112–128.

8. Kononenko T. P. Semiotyka kultury ta analitiko-syntezychna obrobka informatsiinykh resursiv. *Naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu. Serii: Filolohichni nauky*. 2019. Vyp. 14. S. 87–94.

9. Kushnarenko N. M., Voskoboinikova-Huzieva O. V. Informatsiina kultura osobystosti v tsyfrovu epokhu: kulturolohichni vymir. Kyiv : Knyzhkova palata Ukrainy, 2021. 420 s.

10. Lobuzina K. V. Ontolohii v kulturolohichnykh doslidzhenniakh: vid tezaurusiv do semantychnykh merezh. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. 2022. Vyp. 38. S. 65–74.

11. Medvedieva V. O. Analitiko-syntezychna obrobka dokumentiv yak instrument zberezhenntia kulturnoi spadshchyny. *Bibliotekoznavstvo. Dokumentoznavstvo. Informolohiia*. 2021. № 3. S. 34–42.

12. Serbin O. O. Kulturolohichni zasady informatsiino-analitychnoi diialnosti bibliotek Ukrainy. Kyiv : NAKKKiM, 2023. 256 s.

13. Slobodianyuk M. S. Teoretychni osnovy analitiko-syntezychnoi pererobky dokumentiv : pidruchnyk. Kyiv : Knyzhkova palata Ukrainy, 2020. 368 s.

14. Shemaieva H. V. Kulturna semantyka v systemakh indeksuvannia ta poshuku informatsii. *Naukova dumka: kulturolohichni vymir*. 2021. № 5. S. 102–117.

15. Yaroshenko T. O. Informatsiina kultura ta kulturolohichni aspekty bibliotekno-informatsiinoi osvity v Ukraini. *Biblioteknyi visnyk*. 2022. № 4. S. 3–12.

UDC 044.91-024.11:008:130.2

ANALYTICAL AND SYNTHETIC PROCESSING OF INFORMATION IN THE CONTEXT OF CULTURAL STUDIES

Alla MORGUN – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Hotel, Restaurant and Museum Business, Mukachevo State University, Mukachevo

The article is devoted to the theoretical substantiation and development of a cultural studies approach to analytic-synthetic information processing (ASIP) in the context of digital transformation and globalization. It is shown that traditional classification and indexing systems (UDC, BBK, LCSH), created on the principles of formal-logical universalism of the 19–20 th centuries, exhibit systemic Western-centric bias and are unable to adequately represent the culturally specific content of documents related to national cultures, folklore, religious practices, local historical narratives, and objects of intangible cultural heritage. In the digital era, this problem is exacerbated by the massive involvement of heterogeneous multimedia resources, the use of machine learning algorithms trained predominantly on English-language datasets, and the phenomenon of «digital colonialism», which intensifies the marginalization of non-European cultures. Based on the analysis of scholarly works, the expediency of transforming ASIP from a purely technical process into a hermeneutic practice of cultural interpretation is substantiated. A culturally oriented approach is proposed, which involves, at the analytical stage, identifying the semantic, axiological, semiotic, and ontological layers of the cultural text; at the synthetic stage, creating culturally sensitive indices, annotations, abstracts, ontologies, and metadata; and at the search stage, developing interfaces that allow selecting a cultural context.

Semantic technologies (ontologies, semantic networks, RDF/OWL) have been identified as the most promising toolkit, as they enable a shift from rigid hierarchical classification to a multidimensional network model of knowledge that captures hierarchical, associative, and causal relationships. A three-level conceptual model of ASIP has been developed:

- 1) hermeneutic analysis of the cultural text;
- 2) culturally oriented synthesis (indices, annotations, ontologies);

3) context-dependent search taking into account the user's cultural perspective. The proposed model creates a theoretical foundation for the practical implementation of cultural studies principles in the activities of libraries, museums, archives, and digital platforms in Ukraine and other multicultural countries, ensuring the preservation, meaningful actualization, and intercultural transmission of heritage in the globalized information space.

Prospects for further research are linked to the development of specialized ontologies of national cultures, the creation of standards for culturally oriented metadata for digital collections of tangible and intangible heritage objects, the implementation and testing of the proposed three-level model in real library and information systems of Ukraine and other countries with multicultural populations, as well as conducting comparative cross-cultural studies of the specifics of applying cultural studies principles of ASIP in different civilizational contexts (e.g., Ukraine, Poland, Canada, India).

Key words: cultural studies approach, analytic-synthetic information processing, cultural text, semiotics of culture, ontologies, semantic technologies, digital heritage, intangible cultural heritage, Western-centric bias, digital colonialism, cultural memory, hermeneutics, intercultural dialogue, metadata, library and information activities, multiculturalism.

Стаття надійшла до редакції 9.04.2025
Отримано після доопрацювання 2.05.2025
Прийнято до друку 7.07.2025.

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У ПРОЄКТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Наталія МОГИЛЕВСЬКА – Народна артистка України, доцент кафедри фешн і шоу-бізнесу,
Київський національний університет культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0008-3089-868X>

DOI

kirichenkoandrij32@gmail.com

Олександр ДАРОВАНЕЦЬ – асистент, кафедра фешн і шоу-бізнесу,
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ
<https://orcid.org/0000-0002-7465-5216>
darovanetss@gmail.com,

Андрій КИРИЧЕНКО – асистент, кафедра фешн і шоу-бізнесу,
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ
<https://orcid.org/0009-0000-6628-9749>
kirichenkoandrij32@gmail.com

Актуальність теми дослідження зумовлена проблемами, спричиненими динамічною діджиталізацією методів організації проєктів соціокультурної діяльності. Зокрема, з появою широкодоступних інструментів штучного інтелекту більшість практик змінили методологію своєї організації. *Мета статті* полягає у визначенні та описі потенційних сфер проєктної діяльності, в яких штучний інтелект може застосовуватися для підтримки або заміщення ролей. *Методологічна основа дослідження*. Визначення ролі ШІ базується на теоретичних основах концепції управлінського підходу Міхала Шостака (концепція «Мистецтво управління – управління мистецтвом»), що дозволяє не лише визначити конкретні універсальні сфери впровадження ШІ, а й диференціювати поняття суб'єктності у відповідних зразках проєктної діяльності. *Результати* дослідження засвідчують дві можливі ролі штучного інтелекту в проєктній діяльності: «допомоги» (в якості допоміжного інструменту) та «заміщення» (самогенерації). *Наукова новизна результатів* дослідження полягає у розкритті соціокультурної важливості впровадження ШІ в процеси управління проєктами. Стаття висвітлює досвід авторів у генерації креативного контенту для реалізації проєктної діяльності в рамках освітнього процесу, а також унаочнює результати аналітичного огляду сучасних практик заміщення ролі «творця» шляхом впровадження машинного самонавчання.

Ключові слова: машинне навчання, проєктна діяльність, креативний ШІ, стильова репрезентація, суб'єктність.

Актуальність проблеми. В умовах динамічної діджиталізації проєктний менеджмент є ключовим аспектом успішної реалізації виробничих процесів. Із появою широкодоступних інструментів генеративного штучного інтелекту (особливо з 2022 р.) більшість практик змінили методологію своєї організації. Незважаючи на значне впровадження нових обчислювально-аналітичних технологій, зокрема у соціокультурній сфері, існуючі підходи до управління проєктами здебільшого мають труднощі у застосуванні, пов'язані з динамічними змінами в соціокультурному, екологічному та політичному вимірах країни.

У контексті загострення збройного конфлікту важливою вимогою до проєктної діяльності стає особливість сталого розвитку, потреба в гнучкості, людино-орієнтованості ознак організованої проєктної діяльності. Нові інструменти стають «співтворцями» для споживачів, впливаючи на їхні рішення та взаємодію з брендом. Незаперечний вплив цих інструментів на вдосконалення або навіть заміну людських робочих процесів є очевидним [29; 84–93]. Ці фактори зумовлюють потребу у впровадженні інноваційних підходів, здатних адаптуватися до мінливих умов і викликів часу. У розрізі перелічених вище проблем, впровадження технології штучного інтелекту (ШІ) в проєктні практики креативної індустрії може стати вирішальним фактором для оптимізації процесів управління проєктами.

Важливим фактором дослідження є затвердження стратегічного плану Horizon Europe 2025–2027, в якому діджиталізація є одним з основних завдань [17]. Від фундаментальних досліджень до проривних інновацій та впровадження інноваційних рішень, стратегічний план спрямовує інвестиції в зелений та цифровий перехід, будуючи більш стійку, конкурентоспроможну, демократичну та інклюзивну Європу. У динамічному контексті гнучких організаційних і технологічних процесів із застосуванням ШІ створюються умови для підвищення ефективності проєктної діяльності.

Аналіз останніх публікацій. Сучасні практики впровадження штучного інтелекту в проєктну діяльність зумовлюються трансформацією методологічних принципів організації виробництва, підвищуючи ефективність управління проєктами [1], автоматизуючи рутинні завдання [5; 85–90], створюючи креатив для просування результатів [2], здійснюючи постійний моніторинг роботи команди [4; 59–65] та аналітичну звітність для подальших перспектив [10].

Зокрема, український дослідник А. Воронюк дослідив вплив ШІ-впровадження на управління ризиками, визначивши, що дана технологія надає широкі можливості для аналізу великих обсягів даних, що підвищує точність прогнозування ризиків та знижує їх вплив на проєктну діяльність. Його дослідження демонструє широкі можливості ШІ не лише в автоматизації рутинних завдань, але й підвищенні ефективності реалізації проєктів. Разом із тим, він наполягає на постійному перегляді результатів генерації задля уникнення упередженості та фальсифікації.

Розгляд питання впровадження ШІ у проєктну діяльність здебільшого базується на твердженні, що обчислювальні системи імітують людську поведінку [21; 1425–1433]. Вчені сходяться на думці, що досі не існує такої технології штучного інтелекту, яка була б самосвідомою та незалежною [19; 1–18]. Натомість Дж. Літман зазначає, що «закони про авторське право стають застарілими, коли технологія робить застарілими припущення, на яких вони базуються» [26; 22]. С. Лігон стверджує, що потрібно визнати оригінальність продуктів, створених ШІ і поставити питання про суб'єктивність штучних авторів [25; 51]. Подібну думку висловлюють науковці Ж. Ву, Д. Джі, К. Ю, Кс. Джен та М. Шідуджаман, указуючи, що модель співтворчості є переконливою, коли застосовується до шести етапів творчого процесу. Цей проєкт із шести етапів останні називають «творчістю штучного інтелекту». Ці етапи включають сприйняття, мислення, вираження, співпрацю, побудову та тестування, що дуже нагадує традиційні творчі процеси [36].

Разом із тим, науковці наполягають на обмеженні застосуванні ШІ у написанні літературних текстів. Як результат, це може призвести до зменшення різноманітності змісту в літературі, що потенційно вплине на довгострокові творчі інновації [14]. Останнє є важливим фактором для досягнення стратегічних цілей в умовах сучасного конкурентного ринку. Отже, тематика даного дослідження є актуальною і затребованою, що і підтверджує аналіз публікацій науковців.

Невирішені питання. Виявлена розбіжність поглядів на проблематику дослідження зумовлює концептуалізацію питання суб'єктності шляхом аналізу практик впровадження ШІ в проєктну діяльність. Разом із тим, варто зауважити, що всі ці аспекти функціонування штучного інтелекту постійно переглядаються у наукових публікаціях, тому дослідницька увага приділяється лише деяким розвідкам, які найбільш розкривають проблематику дослідження. Як результат, огляд літератури має невичерпний характер, висвітлює лише фрагментарно досвід впровадження ШІ у проєктну діяльність.

Мета статті полягає у визначенні потенційних сфер проєктної діяльності, в яких штучний інтелект може застосовуватися для підтримки або заміщення ролей.

Методологія дослідження базується на критичному огляді літератури з основних концепцій управління творчим процесом та класифікації рішень у галузі штучного інтелекту. Теоретичну основу складає концепція управлінського підходу М. Шостака (концепція «Мистецтво управління – управління мистецтвом») із використанням метафори організації як твору мистецтва [33; 351–368], що дозволяє розглядати управління з естетичної точки зору, визначати не лише конкретні універсальні сфери впровадження ШІ, а й диференціювати поняття суб'єктності у відповідних зразках проєктної діяльності. Польський науковець досліджує процес сприйняття результатів генерації, культурні та соціальні контексти, подолання естетичних кордонів, етичні міркування. «Поширюючи теорію естетичної ситуації в сферу менеджменту і розглядаючи творця як менеджера естетичної ситуації, можна сказати, що рефлексивність відіграє вирішальну роль у процесі самоуправління та управління естетичною ситуацією» – зазначає М. Шостак [33; 172].

Наукова новизна. У дослідженні застосовано комплексний аналіз існуючого досвіду впровадження штучного інтелекту в проєктну діяльність, щоб забезпечити можливість використання елементів з будь-якої точки зору як стандартизуючого елемента. Зокрема, дослідження частково ґрунтується на принципах інтегрованих маркетингових комунікацій (ІМК), спираючись на визначення Дж. Кліачко та Р. Уттамчандані [22; 201–220] щодо важливості впровадження просувних технологій задля людино-орієнтованості бізнес-процесів стратегічного управління.

Результати дослідження. 1. Теоретичний концепт функціонування ШІ в проєктній діяльності. Технологія штучного інтелекту дозволяє виконувати завдання (вирішувати проблеми, навчання, міркування, сприйняття, розпізнавання мови, переклад і прийняття рішень) у певній послідовності, запрограмованих людиною [7]. Алгоритм машинного навчання може знаходити взаємозалежності, особливості та правила в кожній множині завантажених об'єктів. Обробивши значну кількість даних, нейромережа узагальнює дані і формує в їх дата-сети.

Існує два загальноновживаних терміни: слабкий і сильний штучний інтелект. Слабкий штучний інтелект передбачає виконання конкретного завдання, адже система ШІ спеціалізується на виконанні запрограмованих функцій [15]. Натомість сильний штучний інтелект може володіти когнітивними здібностями, подібними до людських, що дозволяє штучній системі виконувати будь-які інтелектуальні завдання, які може виконувати людина. Варто зазначити, що на даний момент немає в загальному доступі доказів існування сильного штучного інтелекту, однак згідно теорії сингулярності ця перспектива

можлива ближче до 2035 р. [32; 37–49]. На відміну від поширеної думки, варто підкреслити, що штучний інтелект, що використовується у творчих галузях, не належить до категорії сильного штучного інтелекту. Він базується на наданих йому даних і може створювати лише в рамках, визначених його творцями (Cetinic & She, 2022). Нейромережі, що навчаються на базах даних для генерації розширених послідовностей, слугують основою більшості сучасних генеративних інструментів штучного інтелекту (ChatGPT і GPT-4, Copilot, BERT, Bard, Midjourney AI, Leonardo.AI, KLING AI).

Упровадження ШІ у проєктний менеджмент дозволяє автоматизувати певні виробничі процеси, підвищити рівень аналітичної роботи та забезпечити адаптивність до динамічних ринкових змін, що є ключовими факторами ефективного управління в сучасних умовах невизначеності.

По-перше, штучний інтелект використовується для створення музики шляхом аналізу шаблонів і структур з великих наборів даних музичних композицій (Lopez de Mantaras & Arcos, 2002). Проте ця форма творчості не отримала широкого визнання, а програми, спрямовані на її розвиток, все ще перебувають на стадії розробки (наприклад, Avva, Jukedeck, Suno, Udio, ElevenLabs, NotebookLM).

По-друге, завдяки ШІ можливо автоматично генерувати текст для публікацій, адаптувати його під різні формати соціальних мереж (наприклад, ChatGPT, Gemini, Perplexity, Claud, Google Bard). Моделі штучного інтелекту вже здатні генерувати поезію та романи [23]. Наразі загальнодоступні додатки, які генерують зображення (наприклад, Midjourney, DeepDream, Runway M), і використовують різні модальності для взаємодії з людьми (наприклад, Gemini (чат-бот)). Runway M, KLING AI, Sora, Hailuo, Adobe Firefly дозволяє інтерактивно та творчо досліджувати можливості штучного інтелекту, надаючи художникам контроль над кінцевим використанням згенерованого контенту. Також ШІ допоможе аналізувати ефективність кожної публікації, пропонуючи рекомендації щодо охоплення та залучення аудиторії.

По-третє, художники створюють інтерактивні інсталяції зі штучним інтелектом, які реагують на рухи, емоції або зміни навколишнього середовища аудиторії [12]. Прикладом можуть слугувати проєкти «NOOR» та «AIBO», організовані за участі компаній «Isolation Foundation» та «IZONE Creative Association», що являють собою імєрсивні вистави з ефектом повного занурення. На головній героїні вистави розміщені датчики, які шляхом електроенцефалограми сприймали дані про її стан і трансформували в певні символи та кольори на екрані. Крім того, алгоритми штучного інтелекту можуть використовуватися в додатках доповненої та віртуальної реальності для створення імєрсивних художніх вражень. Такі додатки вже можна побачити у віртуальних художніх галереях (Kwon & Morrill, 2022). У такий спосіб саме ШІ стає творцем імєрсивної вистави, представивши на екрані результати своєї алгоритмічної діяльності.

2. Механіко-людська діяльність в проєктній діяльності.

Цифрові двійники, віртуальні версії фізичних систем, складні структури автоматизованої системи зберігання – інваріації сучасного роботизованого процесу. Цифрові двійники мають унікальну здатність моделювати поточну конструкцію та майбутню поведінку системи для підтримки широкого спектру завдань, таких як віртуальне введення систем в експлуатацію, оптимізація виробництва або забезпечення профілактичного обслуговування.

Наступним кроком є створення кіборга, який буде повністю контролюватися людиною в єдиному механізмі. Чіпи N1 Ілона Маска, імплантовані в людський мозок, та інші протези дозволяють безпосередньо взаємодіяти з обчислювальними пристроями для виконання механічно-людських дій. Ці вдосконалення можуть поліпшити пам'ять або дозволити взаємодію з обчислювальними пристроями для здійснення «технічно-живої» діяльності. У системі віртуального середовища комп'ютер генерує сенсорні імпульси органів чуття людини. Тип і якість цих даних визначають рівень занурення і відчуття перебування у віртуальній реальності. Інформація має бути високої роздільної здатності, якісною та узгодженою на всіх екранах, вона повинна надаватися всім органам чуття користувача. Враховуючи вищесказане, митець у практиці створення віртуального контенту є автором процесу культуротворення, у той час як користувач є реципієнтом, адже творчий акт здійснюється шляхом сканування його інтелектуальної діяльності.

Прикладом художника-кіборга є феномен Ніла Гарбіссона (2019 р.), який має імплантати, що дозволяють йому чути кольори. З іншого боку, відомі експерименти, проведені художником і драматургом Ріком Ландером з ехоборгами – людьми, які говорять і створюють речі шляхом виконання ШІ-інструкцій [8]. Впродовж останніх років розроблялася концепція ехоборгів, яка передбачала підключення художників-людей до комп'ютера за допомогою навушників, які вимовляли діалоги, згенеровані штучним інтелектом.

Прикладом слугує Echoborg Program – інтерактивна вистава, в якій актриса Марі-Елен Бойд взаємодіє з аудиторією, перебуваючи під контролем прихованої системи штучного інтелекту. Сценарій вистави створений художником і драматургом Ландером, який використовував концепцію

ехоборга, розроблену соціальними психологами Кевіном Корті та Алексом Гіллеспі. Мета проєкту – колективно подумати про вплив автоматизації на людей, при цьому штучний інтелект навчається від глядачів і має свої власні цілі. Відтак, кожна вистава є унікальною – вона залежить від розмови [8].

Інтерфейс «мозок-комп'ютер» (BCI – brain-computer interface) – це технологія, що дозволяє людині керувати протезами або давати вказівки комп'ютеру, використовуючи лише сигнали мозку. BCI «використовують штучно генеровані електричні сигнали для стимуляції мозкової тканини з метою передачі певного типу сенсорної інформації або моделювання певної неврологічної функції» [21].

Хоча ця технологія ще перебуває на початковій стадії розвитку, припускаємо, що інтерфейс «мозок-комп'ютер» матиме потенціал для вираження сигналів мозку, що представляють творчу думку, а не сигналів, що генеруються для фізичного вираження цієї думки.

3. Виклики, пов'язані з інтеграцією штучного інтелекту.

3.1. Упередженість результатів функціонування алгоритмів.

Результати огляду практик ехоборгів, кіборгів та генерації креативного контенту порушують важливі питання правильності/упередженості отриманих результатів, адже думка про те, що інтерфейс «мозок-комп'ютер» може функціонувати невірно, спонукає задуматися над подальшими перспективами.

Упередженість штучного інтелекту призводить до надання переваги або дискримінації певних груп або результатів [31]. Це відбувається з кількох причин: навмисно введений розробником алгоритм або сфабриковані, негігієнічні дані, малий об'єм даних або їхня неактуальність. Поява упередженості може призвести до спотворених результатів і, як наслідок, до неетичних дій.

У 2022 р. проти компанії Apple було подано позов до суду через те, що дані датчика кисню в крові користувача Apple Watch формувались упереджено у ставленні до темношкірих людей. Подібний випадок стосувався Twitter, який надавав перевагу в кадрюванні обличчя білошкірих людей, а не темношкірих, жінкам, а не чоловікам. Відтак, упередженість може становити значні обмеження з точки зору натхнення для творчого процесу. Залежно від даних, на яких базуються алгоритми, значна частина інформації, яка могла б слугувати користувачу важливим джерелом інформації у творчому процесі, не береться до уваги. У результаті користувач опиняється «в інформаційній бульбашці», яка обмежує його можливості та гальмує творчий процес. У серпні 2020 р. Роберт МакДеніел став об'єктом кримінального правопорушення завдяки алгоритму прогнозування поліцейського департаменту Чикаго, який позначав його як «особу, яка становить інтерес» [3].

Проблема упередженості корелюється з питаннями авторства, адже машинне навчання базується на результатах людської діяльності, створює генеративний продукт, що містить у собі контент реальних художніх творів (музичних, образоборчих, просторових тощо). Доказовим є метод перенесення стилю творця. Зокрема, генеративні змагальні мережі (GAN) – тип алгоритму машинного навчання, застосовуються для створення продукту на основі заданого набору параметрів та модифікації вже існуючого інваріанту [16; 326]. Здійснена *стильова репрезентація* вказує лише на ознаки імітації традиційних технік виконання [6; 187–195]. «Система використовує нейронні репрезентації для розділення та рекомбінації змісту та стилю довільних зображень, забезпечуючи нейронний алгоритм створення художніх зображень з високою якістю сприйняття» [6; 190].

Істотним обмеженням у сфері упереджень штучного інтелекту є відсутність усвідомлення їхнього існування. Не існує об'єктивних систем, які б контролювали рівень упередженості в певній системі, і, як наслідок, їх важко виявити. Тільки експериментуючи з певною програмою, люди можуть помітити певні обмеження, що може значно подовжити творчий процес і викликати розчарування в учасниках дійства. Загальнодоступні моделі генеративного штучного інтелекту, які можуть використовуватися у творчих процесах, базуються на великих обсягах даних, але не зрозуміло, наскільки вони широкі і чи не обмежують вони користувача. Оскільки творці лише вчаться співіснувати з генеративним штучним інтелектом, вони повинні бути обізнані з низкою обмежень та етичних викликів, пов'язаних з його використанням, що більш детально описано в наступному розділі статті.

3.2. Проблема суб'єктності в AI-практиках.

«Сутність процесу сприйняття твору мистецтва полягає в естетичному досвіді, тобто досвіді взаємодії людини з творами мистецтва або творіннями природи, завдяки якому вона досягає естетичних цінностей, притаманних їм. Ключовим у процесі сприйняття є інтерпретація, контекстуальне дослідження, спрямоване на виокремлення та пояснення внутрішнього значення явища» [34; 182]. Трансформаційний потенціал ШІ-інструментів здатен революціонізувати творчий процес, докорінно змінивши те, як творці задумують ідеї та втілюють їх у життя. Алгоритми, моделі, обчислювальні методи та методології використовуються для створення інтелектуальних систем, які можуть імітувати людську поведінку, автоматично виконувати завдання та навчатися на основі даних.

Тим не менш, розробка систем на основі ШІ-систем часто спирається на набори даних, що містять матеріали, захищені авторським правом, що викликає палкі дебати в різних сферах; ці ШІ-системи часто базуються на інформації з онлайн-джерел без явного дозволу, що спонукає до серйозного вивчення питань, пов'язаних із правами інтелектуальної власності та обмежень добросовісного використання [35; 1–10]. Впровадження штучного інтелекту в соціокультурну сферу порушує етичні питання, починаючи від його потенційного впливу на людську творчість і автономію, завершуючи фундаментальною автентичністю та цінністю творів мистецтва, створених штучним інтелектом. Одне з нагальних питань стосується побоювань, що штучний інтелект може затьмарити або зменшити людську творчість та автономію в художньому процесі. Оскільки штучний інтелект бере на себе завдання, які традиційно виконували митці, існує ризик відсутності або недооцінки людської творчості [28]. Над те, поширення штучного інтелекту загрожує емоційному та особистісному зв'язку, що потенційно може призвести до дегуманізації художньої діяльності. Втрата цієї емоційної глибини може призвести до повної комерціалізації проєктів соціокультурної діяльності, позбавленого автентичності, притаманної людському самовираженню [8; 20]. Непрозорість процесу створення мистецтва штучним інтелектом створює проблеми щодо відповідальності та автентичності.

Крім того, нездатність штучного інтелекту повністю взаємодіяти з людськими цінностями та емоціями ставить під загрозу автентичність та емоційну глибину творів мистецтва, на які впливає штучний інтелект. Традиційна роль рефлексивності в мистецтві також може бути змінена штучним інтелектом, що потенційно зменшить особисту та емоційну залученість як творців, так і споживачів до творів мистецтва. Більше того, етичні міркування поширюються на сприйняття мистецтва, створеного штучним інтелектом, оскільки прийняття ролі штучного інтелекту в творчому процесі та загальне сприйняття його участі сильно різняться. Вплив штучного інтелекту на ціноутворення та оцінку творів мистецтва є ще одним фактором занепокоєння, оскільки він може спотворити традиційну динаміку ринку та критерії оцінки. Таким чином, інтеграція штучного інтелекту в виробництво мистецтва вимагає ретельного вивчення та врахування його наслідків для людської творчості, автономії, автентичності та суспільних цінностей.

Висновки. Результати дослідження доводять, що застосування штучного інтелекту у проєктній діяльності має суттєвий вплив на оптимізацію процесів управління, підвищення ефективності та адаптивності бізнес-моделей. Впровадження штучного інтелекту у виробничі процеси сприяє створенню креативних стратегій управління ризиками та генерації відповідного контенту, що є важливими факторами для успішного функціонування в умовах невизначеності. Впровадження ШІ дозволяє здійснювати багатовекторний аналіз даних у режимі реального часу, що забезпечує більш точне прогнозування ринкових трендів та потенційних викликів. Це, в свою чергу, дозволяє компаніям ефективніше розподіляти ресурси та впроваджувати інновації, підвищуючи свою операційну ефективність. Такі дослідження дозволили б планувати творчий процес більш продумано та стабільно.

Впровадження штучного інтелекту в соціокультурну сферу порушує етичні питання, починаючи від його потенційного впливу на людську творчість і автономію, завершуючи фундаментальною автентичністю та цінністю творів мистецтва, створених штучним інтелектом. Одне з нагальних питань стосується побоювань, що штучний інтелект може затьмарити або зменшити людську творчість та автономію в художньому процесі. Вплив штучного інтелекту на ціноутворення є ще одним фактором занепокоєння, оскільки він може спотворити традиційну динаміку ринку та критерії оцінки.

На основі проведеного дослідження можна зробити висновок, що штучний інтелект реалізує допоміжну роль в організації проєктної діяльності. Проте, постійний розвиток цієї технології в рамках функціонування інтерфейсу «мозок-комп'ютер» може перевести її в роль заміщення суб'єкта творчості. Адже сучасні практики протезування чіпів та механізованих частин доводять можливість штучного інтелекту до самонавчання, вдосконалення та самогенерації.

Список використаної літератури

1. Бушуєв С., Бушуєв Д., Бушуєва В., Бушуєва Н., & Тихонович Ю. Розробка стратегічного управління проєктами під впливом штучного інтелекту. *Вісник Нац. технічн. ун-ту «ХПІ». Серія: Стратегічне управління, управління портфелями, програмами та проєктами*, 2024. 1 (8). <https://doi.org/10.20998/2413-3000.2024.8.1> 4.
2. Воронюк А. Твій AI маркетолог. Як вивільнити 15,5 годин щотижня з маркетингової рутини. *ArtHuss*, 2025. 212 с.
3. Саджид С. Упередження ШІ та культурні стереотипи: наслідки, обмеження та пом'якшення. *Unite*. 2023. <https://www.unite.ai/uk/ai-bias-cultural-stereotypes-effects-limitations-mitigation/>
4. Свінцицька О. М., Сугоняк І. І., & Пулеко І. В. Оптимізація бізнес-процесу на основі інформаційної технології в комунікаціях ІТ-проєктів. *Технічна інженерія*, 2021. 1 (87) Р. 59–65. [doi.org/10.26642/ten-2021-1\(87\)-59-65](https://doi.org/10.26642/ten-2021-1(87)-59-65)
5. Складенко О. В., Федік О. І., & Колодінська Я. О. Digital рішення для управління проєктами та бізнес-процесами в умовах сучасних викликів. *Економіка і управління*, 2021. 2. С. 85–90.

6. Совгира Т. І. Технологія у створенні художнього твору та організації творчого процесу. *Питання культурології*, 2021. 38. С. 187–195.
7. Akerkar R. Springer briefs in business. Artificial intelligence for business. Springer, 2019. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-97436-1>
8. Am Echoborg. (2024). About. <https://echoborg.com/about.html>
9. Ingarden R. (1970). *Studia z estetyki* (T. 3) [Studies in aesthetics (Vol. 3)]. Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
10. Bainey K. AI-Driven Project Management: Harnessing the Power of Artificial Intelligence and ChatGPT to Achieve Peak Productivity and Success. John Wiley and Sons Ltd. 2024. 384 p.
11. Breakthrough Technology for the Brain [site]. URL : <https://neuralink.com/> (дата звернення: 15.08.2022).
12. Chen X., & Ibrahim Z. A comprehensive study of emotional responses in AI-enhanced interactive installation art. *Sustainability*, 2023. 15 (22). <https://doi.org/10.3390/su152215830>.
13. Cetinic E., & She J. Understanding and creating art with AI: Review and outlook. *ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications, and Applications*, 2022. 18 (2). P. 1–22. <https://doi.org/10.1145/3475799>
14. Doshi A. R., & Hauser O. P. Generative artificial intelligence enhances creativity but reduces the diversity of novel content. *Science Advances*, 2024. 10 (28). <https://doi.org/10.1126/sciadv.adn5290>
15. Flowers J. Ch. (2019, 25–27 March). Strong and weak AI: Deweyan considerations. In A. Chella, D. Gamez, P. Lincoln, R. Manzotti, & J. Pfautz (Eds.), *TOCAIS 2019: Towards Conscious AI Systems. Papers of the 2019 Towards Conscious AI Systems Symposium Co-Located with the Association for the Advancement of Artificial Intelligence 2019 Spring Symposium Series (AAAI SSS-19)*, Stanford, California, United States. <https://ceur-ws.org/Vol-2287/paper34.pdf>
16. Gatys L. A., Ecker A. S., Bethge M. A. Neural Algorithm of Artistic Style. *Journal of Vision*, 2016. 16 (12), 326 s. doi: 10.1167/16.12.326
17. European Commission: Directorate-General for Research and Innovation (2024). Horizon Europe strategic plan 2025-2027. Publications Office of the European Union. <https://data.europa.eu/doi/10.2777/092911>
18. Haase J., & Hanel P. H. P. Artificial muses: Generative artificial intelligence chatbots have risen to human-level creativity. *Journal of Creativity*, 2023. 33 (3). <https://doi.org/10.1016/j.jyoc.2023.100066>
19. Hadzi A. & Roio D. Restorative justice in artificial intelligence crimes. *Journal for Digital Cultures*, 2020. 5. P. 1-18.
20. Harbisson N. Hearing colors: My life experience as a cyborg. In X. Pavie (Ed.), *Creativity, imagination and innovation: Perspectives and inspirational stories*, 2019. P. 117–126. World Scientific. doi.org/10.1142/9789813273009_0015I
21. Janjanam L., Saha S. K., Kar R. & D. Mandal. Wiener model-based system identification using moth flame optimised Kalman filter algorithm. *SIViP*, 2022. 16, P. 1425-1433.
22. Kliatchko J., & Uttamchandani R. A new framework for IMC planning. *Journal of Marketing Communications*, 2024. 30 (2). P. 201–220.
23. Köbis, N., & Mossink, L. D. Artificial intelligence versus Maya Angelou: Experimental evidence that people cannot differentiate AI-generated from human-written poetry. *Computers in Human Behavior*, 2021. 114. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2020.106553>
24. Kwon H., & Morrill K. (2022). Virtual reality: Immersive and situated art education with 360-degree cameras, and augmented and virtual reality technology. *Art Education*, 2022. 75 (4). P. 27–32. doi.org/10.1080/00043125.2022.2053458
25. Ligon S. AI Can Create Art, but Can It Own Copyright in It, or Infringe? *LEXIS*, 2019. 51. <https://plus.lexis.com/api/permalink/921f2d6f-b054-41cf-b07f-8e3724a08702/?context=1530671>
26. Litman J. Digital Copyright, 3 th ed. Amherst, N.Y. : Prometheus Books, 2006.
27. Lopez de Mantaras, R., & Arcos, J. L. AI and music: From composition to expressive performance. *AI Magazine*, 2002. 23 (3). P. 43–57.
28. Modliński, A., & Moreira Pinto, L. Managing substitutive and complementary technologies in cultural institutions: Market/mission perspectives. *Journal of Contemporary Management Issues*, 2020. 25 (Special Issue). P. 1–10. <https://doi.org/10.30924/mjcmi.25.s.2>
29. Pavlik J. V. Collaborating with ChatGPT: Considering the implications of generative artificial intelligence for journalism and media education. *Journalism and Mass Communication Educator*, 2023. 78 (1). P. 84–93. <https://doi.org/10.1177/10776958221149577>
30. Ragheb M. S., Qureshi A., & Zeki A. M. Intelligence projects: Analyzing and reviewing AI capabilities in IT project management. In *5th International Conference on Communication Engineering and Computer Science (CIC-COCOS'24)*. Cihan University-Erbil Conferences, 2024. [conferences.cihanuniversity.edu.iq /index.php/COCOS/COCOS24/paper/view/1560](https://conferences.cihanuniversity.edu.iq/index.php/COCOS/COCOS24/paper/view/1560)
31. Roselli D., Matthews J., & Talagala N. (2019, 13–17 May). Managing bias in AI. In L. Liu & R. White (Eds.), *WWW '19: Companion Proceedings of the 2019 World Wide Web Conference* (P. 539–544), San Francisco, United States. Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/3308560.3317590>
32. Sovhyra T. Technology Singularity in Culture: the Urgency of the Problem in the COVID-19 Pandemic. *Journal of Urban Culture Research*, 2021. 22. P. 37–49.
33. Szostak M., & Sułkowski Ł. Manager as an artist: Creative endeavour in crossing the borders of art and organizational discourse. *Creativity Studies*, 2020. 13 (2). P. 351–368. DOI: 10.3846/cs.2020.11373.
34. Szostak M. Reflexivity in Aesthetic Situation Management. *Discourses on Culture*, 2023. 20 (1). P. 161-198. <https://doi.org/10.2478/doc-2023-0015>

35. Veiga A. P. Generative ominous dataset: Testing the current public perception of generative art. In Proceedings of the 20 th international conference on culture and computer science: Code and materiality, 2023. P. 1–10.
36. Wu Zh., Ji D., Yu K., Zeng X., Wu D., & Shidujaman M. (2021). AI creativity and the human–AI co-creation model. In M. Kurosu (Ed.), *Human–Computer Interaction: Theory, Methods and Tools, HCII 2021, Lecture Notes in Computer Science*. P. 171–190. Springer Nature. https://doi.org/10.1007/978-3-030-78462-1_13

References

1. Bushuiev S., Bushuiev D., Bushuieva V., Bushuieva N., & Tykhonovych Yu. Rozrobka stratehichnoho upravlinnia proiektamy pid vplyvom shtuchnoho intelektu. Visnyk Nats. tekhnichn. un-tu «KhPI». Serii: Stratehichne upravlinnia, upravlinnia portfeliamy, prohramamy ta proektamy, 2024. 1 (8). doi.org/10.20998/2413-3000.2024.8.1 4.
2. Voroniuk A. Tvii AI marketoloh. Yak vyvilnyty 15,5 hodyn shchotyzhnia z marketynhovo rutyny. ArtHuss, 2025. 212 c.
3. Sadzhyd S. Uperedzhennia ShI ta kulturni stereotypy: naslidky, obmezhenia ta pomiakshennia. Unite. 2023. <https://www.unite.ai/uk/ai-bias-cultural-stereotypes-effects-limitations-mitigation/>
4. Svintsytska O. M., Suhoniak I. I., & Puleko I. V. Optyimizatsiia biznes-protsesu na osnovi informatsiinoi tekhnolohii v komunikatsiakh IT-proiektiv. Tekhnichna inzheneriia, 2021. 1 (87) R. 59–65. [doi.org/10.26642/ten-2021-1\(87\)-59-65](https://doi.org/10.26642/ten-2021-1(87)-59-65)
5. Skliarenko O. V., Fedik O. I., & Kolodinska Ya. O. Digital rishennia dlia upravlinnia proektamy ta biznes-protsesamy v umovakh suchasnykh vyklykiv. Ekonomika i upravlinnia, 2021. 2. S. 85–90.
6. Sovhyra T. I. Tekhnolohiia u stvorenni khudozhnoho tvorbu ta orhanizatsii tvorchoho protsesu. Pytannia kulturolohii, 2021. 38. S. 187–195.
7. Akerkar R. Springer briefs in businees. Artificial intelligence for business. Springer, 2019. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-97436-1>
8. Am Echoborg. (2024). About. <https://echoborg.com/about.html>
9. Ingarden R. (1970). *Studia z estetyki* (T. 3) [Studies in aesthetics (Vol. 3)]. Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
10. Baine K. AI-Driven Project Management: Harnessing the Power of Artificial Intelligence and ChatGPT to Achieve Peak Productivity and Success. John Wiley and Sons Ltd. 2024. 384 p.
11. Breakthrough Technology for the Brain [site]. URL : <https://neuralink.com/> (data zvernennia: 15.08.2022).
12. Chen X., & Ibrahim Z. A comprehensive study of emotional responses in AI-enhanced interactive installation art. Sustainability, 2023. 15 (22). <https://doi.org/10.3390/su152215830>.
13. Cetinic E., & She J. Understanding and creating art with AI: Review and outlook. ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications, and Applications, 2022. 18 (2). R. 1–22. <https://doi.org/10.1145/3475799>
14. Doshi A. R., & Hauser O. P. Generative artificial intelligence enhances creativity but reduces the diversity of novel content. Science Advances, 2024. 10 (28). <https://doi.org/10.1126/sciadv.adn5290>
15. Flowers J. Ch. (2019, 25–27 March). Strong and weak AI: Deweyan considerations. In A. Chella, D. Gamez, P. Lincoln, R. Manzotti, & J. Pfautz (Eds.), TOCAIS 2019: Towards Conscious AI Systems. Papers of the 2019 Towards Conscious AI Systems Symposium Co-Located with the Association for the Advancement of Artificial Intelligence 2019 Spring Symposium Series (AAAI SSS-19), Stanford, California, United States. ceur-ws.org/Vol-2287/paper34.pdf
16. Gatys L. A., Ecker A. S., Bethge M. A. Neural Algorithm of Artistic Style. Journal of Vision, 2016. 16 (12), 326 s. doi: 10.1167/16.12.326
17. European Commission: Directorate-General for Research and Innovation (2024). Horizon Europe strategic plan 2025-2027. Publications Office of the European Union. <https://data.europa.eu/doi/10.2777/092911>
18. Haase J., & Hanel P. H. P. Artificial muses: Generative artificial intelligence chatbots have risen to human-level creativity. Journal of Creativity, 2023. 33 (3). <https://doi.org/10.1016/j.yjoc.2023.100066>
19. Hadzi A. & Roio D. Restorative justice in artificial intelligence crimes. Journal for Digital Cultures, 2020. 5. R. 1-18.
20. Harbisson N. Hearing colors: My life experience as a cyborg. In X. Pavie (Ed.), Creativity, imagination and innovation: Perspectives and inspirational stories, 2019. R. 117–126. World Scientific. doi.org/10.1142/9789813273009_00151
21. Janjanam L., Saha S. K., Kar R. & D. Mandal. Wiener model-based system identification using moth flame optimised Kalman filter algorithm. SIViP, 2022. 16, R. 1425-1433.
22. Kliatchko J., & Uttamchandani R. A new framework for IMC planning. Journal of Marketing Communications, 2024. 30 (2). R. 201–220.
23. Köbis, N., & Mossink, L. D. Artificial intelligence versus Maya Angelou: Experimental evidence that people cannot differentiate AI-generated from human-written poetry. Computers in Human Behavior, 2021. 114. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2020.106553>
24. Kwon H., & Morrill K. (2022). Virtual reality: Immersive and situated art education with 360-degree cameras, and augmented and virtual reality technology. Art Education, 2022. 75 (4). R. 27–32. <https://doi.org/10.1080/00043125.2022.2053458>
25. Ligon S. AI Can Create Art, but Can It Own Copyright in It, or Infringe? LEXIS, 2019. 51. <https://plus.lexis.com/api/permalink/921f2d6f-b054-41cf-b07f-8e3724a08702/?context=1530671>
26. Litman J. Digital Copyright, 3 th ed. Amherst, N.Y. : Prometheus Books, 2006.
27. Lopez de Mantaras, R., & Arcos, J. L. AI and music: From composition to expressive performance. AI Magazine, 2002. 23 (3). R. 43–57.
28. Modliński, A., & Moreira Pinto, L. Managing substitutive and complementary technologies in cultural institutions: Market/mission perspectives. Journal of Contemporary Management Issues, 2020. 25 (Special Issue). R. 1–10. <https://doi.org/10.30924/mjcmi.25.s.2>

29. Pavlik J. V. Collaborating with ChatGPT: Considering the implications of generative artificial intelligence for journalism and media education. *Journalism and Mass Communication Educator*, 2023. 78 (1). R. 84–93. <https://doi.org/10.1177/10776958221149577>
30. Ragheb M. S., Qureshi A., & Zeki A. M. Intelligence projects: Analyzing and reviewing AI capabilities in IT project management. In 5th International Conference on Communication Engineering and Computer Science (CIC-COCOS24). Cihan University-Erbil Conferences, 2024. conferences.cihanuniversity.edu.iq/index.php/COCOS/COCOS24/paper/view/1560
31. Roselli D., Matthews J., & Talagala N. (2019, 13–17 May). Managing bias in AI. In L. Liu & R. White (Eds.), *WWW 19: Companion Proceedings of the 2019 World Wide Web Conference* (R. 539–544), San Francisco, United States. Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/3308560.3317590>
32. Sovhyra T. Technology Singularity in Culture: the Urgency of the Problem in the COVID-19 Pandemic. *Journal of Urban Culture Research*, 2021. 22. R. 37–49.
33. Szostak M., & Sułkowski Ł. Manager as an artist: Creative endeavour in crossing the borders of art and organizational discourse. *Creativity Studies*, 2020. 13 (2). R. 351–368. DOI: 10.3846/cs.2020.11373.
34. Szostak M. Reflexivity in Aesthetic Situation Management. *Discourses on Culture*, 2023. 20 (1). R. 161–198. <https://doi.org/10.2478/doc-2023-0015>
35. Veiga A. P. Generative ominous dataset: Testing the current public perception of generative art. In *Proceedings of the 20th international conference on culture and computer science: Code and materiality*, 2023. R. 1–10.
36. Wu Zh., Ji D., Yu K., Zeng X., Wu D., & Shidujaman M. (2021). AI creativity and the human–AI co-creation model. In M. Kurosu (Ed.), *Human–Computer Interaction: Theory, Methods and Tools, HCII 2021, Lecture Notes in Computer Science*. R. 171–190. Springer Nature. doi.org/10.1007/978-3-030-78462-1_13

UDC 792.028:004.896

THE ROLE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN PROJECT ACTIVITIES

Natalia MOGILEVSKA – Associate Professor, Department of Fashion and Show Business,
Kyiv National University of Culture and Arts

Oleksandr DAROVANETS – Assistant, Department of Fashion and Show Business,
Kyiv National University of Culture and Arts

Andriy KYRYCHENKO – Assistant, Department of Fashion and Show Business,
Kyiv National University of Culture and Arts, Assistant

The relevance of the problem is determined by the problems caused by the dynamic digitalisation of methods for organising socio-cultural activities. In particular, with the advent of widely available artificial intelligence tools, most practitioners have changed their organisational methodology.

The purpose of the article is to identify and describe potential areas of project activity in which artificial intelligence can be used to support or replace roles.

Methodological basis of the research. The definition of the role of AI is based on the theoretical foundations of Michal Shostak's management approach concept (the concept of 'The Art of Management – Management of Art'), which allows not only to identify specific universal areas of AI implementation, but also to differentiate the concept of subjectivity in relevant models of project activity.

Results and conclusions confirm two possible roles of artificial intelligence in project activities: 'assistance' (as a supporting tool) and 'replacement' (self-generation). The scientific novelty of the research results lies in revealing the socio-cultural importance of introducing AI into project management processes. This article highlights the authors' experience in generating creative content for the implementation of project activities within the educational process, and also illustrates the results of an analytical review of current practices of replacing the role of the 'creator' through the introduction of machine self-learning. However, the continuous development of this technology within the framework of the brain-computer interface may transform it into a substitute for the creative subject. After all, modern practices of prosthetics using chips and mechanised parts demonstrate the ability of artificial intelligence to self-learn, improve and self-generate.

Key words: machine learning, project activities, creative AI, stylistic representation, subjectivity.

Стаття надійшла до редакції 9.04.2025
Отримано після доопрацювання 2.05.2025
Прийнято до друку 2.10.2025.

ДІМ ЯК СКЛАДОВА КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ ПІД ЧАС ВІЙНИ ЗА НЕЗАЛЕЖНІСТЬ УКРАЇНИ

Вадим МЕЛІХОВ – здобувач освітньо-наукового ступеня
кафедри культурології та музеєзнавства, викладач кафедри бальної хореографії,
Харківська державна академія культури, м. Харків,
<https://orcid.org/0000-0002-9144-7240>
[https://doi.org/
mdstudio@gmail.com](https://doi.org/mdstudio@gmail.com)

Здійснено культурологічну рецепцію сучасної хореографії як стратегії формування культурної пам'яті на прикладі теми дому в балетних виставах «Мойсей» (OSDC Dance Theater) і «Д.І.М.» (Insha Dance Company). Визначено, що специфікою трансляції культурної пам'яті в сучасній хореографії є репрезентація індивідуального досвіду, суспільних цінностей і мистецьких тенденцій в ритмопластичній образності. Встановлено, що в сучасних мистецьких практиках присутня традиційна архетипіка дому, яка зумовлює світогляд і матеріальну культуру. Російсько-українська війна додала до семантики дому тотожність із тілом і вірою в майбутнє. Виокремлення сутнісних рис дому як категорії культури показало його емблематичність, поєднану з культурною пам'яттю української нації через досвід травми. Дім репрезентовано засобами танцювальної виразності як ідея, тілесні практики і рух, які сукупно виконують культуротворчу функцію.

Ключові слова: культурна пам'ять, сучасна хореографія, дім, хореографія, культура, архетип, образ.

Постановка проблеми. Війна за державну незалежність України актуалізувала дискусії навколо культурної пам'яті. Тоді як мистецька рефлексія війни почала працювати з темами національної ідентичності й гуманітарної кризи внаслідок бойових дій. Категорія дому архетипічно властива українській культурі, що простежується як елемент культурної пам'яті й тема в мистецтві, зумовленому війною. У свою чергу сучасна хореографія, як сукупність технік і стилів кінця XX – початку XXI ст., за допомогою засобів танцювальної виразності здатна репрезентувати досвід війни як частину культурної пам'яті в ритмо-пластичній образності. Однак потенціал мистецтва танцю в формуванні колективного досвіду культурної пам'яті української нації все ще потребує академічного обстоювання. Тому варто зосередити увагу культурології на сучасній хореографії як культурно-мистецькій репрезентації колективної пам'яті. Для унаочнення теми дому засобами хореографічної виразності як практики культурної пам'яті обрано балетні вистави «Мойсей» (OSDC Dance Theater, 2024) і «Д.І.М.» (Insha Dance Company, 2024), створені під час повномасштабної фази війни за незалежність України як твори великої форми, що відповідають тенденціям хореографічного мистецтва XXI ст. із властивою їм синтетичністю.

Мета статті – культурологічна рецепція сучасної хореографії як стратегії формування культурної пам'яті на прикладі теми дому.

Окреслена мета зумовила пошук відповідей на такі питання як визначення специфіки трансляції культурної пам'яті засобами мистецької виразності в сучасній хореографії, встановлення семантики української архетипіки дому; виокремлення сутнісних рис дому як категорії культури в сучасній хореографії на прикладі творів «Мойсей» (OSDC Dance Theater) і «Д.І.М.» (Insha Dance Company).

Аналіз останніх досліджень і публікацій з теми. Характерною рисою наукової літератури з репрезентації національної ідентичності й культурної пам'яті засобами хореографічної виразності є перехід від художньо-мистецької цінності танцю до його стратегічної значущості як культурної практики за умов повномасштабного вторгнення. Концепція мистецтва, як коммеморативної практики, представлена в розвідках А. Ассмана [1], Ф. Єйтса [13], М. Гольки [2] та П. Коннертона [5]. Філософсько-антропологічні дослідження хореографії здійснювали В. А. Бріджиншоу [11], А. Лепецькі [12] та А. К. Олбрайт [9]. Загальні тенденції в сучасній хореографії містить колективна розвідка О. Бігус, Р. Савченко, І. Хомячук та ін. [10]. Актуальні процеси в балетному мистецтві відобразила В. Зінченко [4]. Художню представленість культурної пам'яті, на прикладі хореографії України на сучасному етапі, вивчали О. Курдупова, Л. Дегтяр і Е. Самойлова [6]. Архетипіку дому розглянули А. Демченко [3], О. Сидоренко [7], Н. Сизоненко [8]. Тож при наявності теоретичного доробку балетні вистави «Мойсей» (OSDC Dance Theater) і «Д.І.М.» (Insha Dance Company), створені під час повномасштабного вторгнення, потребують упровадження до мистецтвознавчо-культурологічного наукового обігу як суспільні практики культурної пам'яті.

Виклад основного матеріалу. Визначення специфіки трансляції культурної пам'яті засобами виразності в сучасній хореографії в першу чергу потребує характеристики культурної пам'яті, а також встановлення зв'язку з мистецькими практиками в сучасній культурі. Пролегоменами до проблематики культурної пам'яті є концепція Ф. Єйтса [13] про пам'ять, що конструє культуру в

образно-просторовому вимірі, що відносно нашої теми співставно з хореографічним мистецтвом. Вслід за Я. Ассман, яка визначив культурну пам'ять «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» [6; 95], А. Ассман вказала на зв'язок між культурною пам'яттю й мистецтвом шляхом встановлення рівнозначності між матеріальними і нематеріальними носіями, цінність яких для комеморації зумовлена різною тривалістю збереження цих носіїв та відмінностями у способах інтерпретації [1, 230].

Також для розкриття питання варто навести позицію М. Гольки, який вважав, що мистецтво відрізняється довготривалим, порівняно з іншими інформаційними носіями, зберіганням, що зумовлене його матеріальною та культурною цінністю, до якої додається історико-культурний контекст створення [2; 110]. Тоді як культурно-антропологічна концепція П. Коннертона, під впливом Ф. Єйтса [13], містить розуміння колективної пам'яті як перформативного процесу, що реалізується в фізичному просторі, має символічний сенс та фіксується в тілі. У свою чергу практика культурної пам'яті полягає в формуванні цілісного нарративу, що складається з забування та запам'ятовування, «репрезентуючи його для себе у формі слів і образів» [5; 114]. Тобто спільним місцем у наведених концепціях культурної пам'яті є залучення образу, фіксація індивідуального досвіду в тілі, а також реалізація комеморації в фізичному просторі. Отже, засоби художньої виразності сучасної хореографії уможливають її залучення до процесу формування культурної пам'яті через здатність репрезентувати індивідуальний досвід, фіксований в тілі, суспільні цінності та мистецькі тенденції завдяки ритмопластичній образності відповідно до танцювальних технік і стилів.

Окремо варто наголосити на тому, чому балетна вистава розглядається як приклад сучасної хореографії. Але перед тим зазначимо, що саме балетна вистава, як явище українського мистецтва, стала першою великою формою, яка від початку російсько-української війни репрезентувала теми національної ідентичності, патріотизму, війни, втрати, надії засобами хореографічної виразності. Авторки колективної праці про культурну пам'ять в хореографічному мистецтві О. Курдупова, Л. Дегтяр і Е. Самойлова навели приклади таких створених під час російсько-української війни балетних вистав як «Кобзар» (2016 р.), «За двома зайцями» (2017 р.), «Мойсей» (2024 р.), «Кассандра» (2024 р.), «LISOVA» (2025 р.), «Елегія воєнного часу» (2024 р.) і «Драконячі пісні» (2024 р.) [6; 97]. Тоді як дослідниця музичної складової балетних вистав В. Зінченко вказала на здатність музичного й танцювального мистецтва реагувати на події війни: «сучасні композитори: перед обличчям війни вони є не лише учасниками, а й голосами, що «кричать» про почуття своєї нації. Нині представлено кілька версій балетних рефлексій на війну в Україні: балет «Долі» (2016 р., прем'єра 2017 р.) Ю. Гомельської, «Mariupol» (2022 р.) І. Гаркуши, «Мій дім на двох ногах» (2023 р.) В. Рекала» [4; 193]. Інакше кажучи, балетне мистецтво на сучасному етапі демонструє синтез напрямів, жанрів, течій і стилів, а також вдається до експериментів із літературним матеріалом, сценографією та музикою. З цієї причини балетна вистава є складовою сучасної хореографії та відповідає потребі української нації формувати культурну пам'ять. Безпосередньо ж сучасна хореографія є мистецькою практикою, спроможною долучатися до культурної дипломатії та спілкуватися з міжнародною спільнотою зрозумілою для нею мовою танцю. Зокрема, на євроінтеграційній орієнтованості хореографії та мистецької освіти в галузі, як поєднанні світоглядної та фахової підготовки, наголосили автори колективної розвідки О. Бігус, Р. Савченко, І. Хомячук та ін. [10; 1289].

Встановлення семантики української архетипіки дому спонукає звернутися до пласту архаїчної культури, після чого висвітлити представленість категорії дому в художньо-мистецьких репрезентаціях. Вивчення наукової літератури показало, що образ дому є однією з культурних універсалій. Тоді як український контекст дому проявляє себе в матеріально-конкретному втіленні хати [8; 118] і рідної землі [7; 342], алегоричному позначенні прихистку, безпеки, зв'язку зі спільнотою [3; 208] або як збиральне уособлення суспільно значущих цінностей [7; 341]. Також мистецьким рецепціям дому властива тріада «дім – не-дім – антидім», де, згідно з А. Демченко, «дім – це своєрідна модель світу... простір упорядкований і сакральний... «не-дім» розглядаємо як тимчасовий притулок під час небезпеки, війни... «антидім»... приреченість на насильницьку смерть (тюрма, табір біженців, цвинтар), де людина опиняється на межі існування» [3; 208]. Відтак категорія дому в українських художньо-мистецьких рецепціях спирається на традиційні уявлення, де дім є категорією, що формує світогляд, впорядковує символічно-ціннісну шкалу й зумовлює розбудову простору матеріальної культури.

Тоді як війна за незалежність України зумовила новий вимір мистецьких інтерпретацій дому, який набуває актуальності у питаннях відтворення культурної пам'яті засобами хореографічної виразності. На думку О. Сидоренко, через повномасштабне вторгнення відбулося розширення семантичного діапазону архетипіки дому в художньо-мистецьких репрезентаціях. Зокрема, для нашого дослідження ключовими є асоціації дому з власним тілом і з омріяним майбутнім [7; 342–344]. Тобто

конотації дому хоча і збагачують образну палітру, проте відповідають усталеним сенсам дому як цінності, значимість якої посилюється за умов загрози втрати.

Виокремлення сутнісних рис дому як категорії культури в сучасній хореографії на прикладі творів «Мойсей» (OSDC Dance Theater) і «Д.І.М.» (Insha Dance Company) потребує спершу надати характеристику двом виставам. Балетну виставу «Мойсей» створила засновниця «OSDC Dance Theater» балетмейстерка О. Шляхтич; композитор Т. Старенков, художник-сценограф П. Богомазов, художниця з костюмів М. Руденко, графічний дизайнер Safdi. Прем'єра відбулася 29 жовтня 2024 р. за підтримки Українського культурного фонду в рамках проєкту «Fortress» на сцені Національної опери України (м. Київ). Сюжетно вистава «Мойсей» є балетною версією однойменної поеми (1905 р.), яка розповідає про мандри єврейського народу пустелею на чолі з Мойсеєм у пошуках власної батьківщини. Сценографія, малюнок танцю та музика синхронізовано відтворюють атмосферу пустелі та ситуацію зневіри. Масові сцени та сольні партії виконавців тяжіють до модернової хореографії та перемежуються з пластичними драматичними сценами, які рухають сюжет.

Балетна вистава «Д.І.М.» створена «Insha Dance Company» на чолі з Іллею Мірошніченком і Катериною Кузнецовою, композитор В. Рекало, художник-сценограф і художник із костюмів Б. Поліщук, художниця з освітлення – С. Змеєва. Твір реалізований за підтримки Федерального міністерства закордонних справ Німеччини та Стабілізаційного фонду культури від Goethe-Institut. Прем'єра відбулася 6 травня 2024 р. на сцені Київського муніципального академічного театру опери та балету. Сюжет розповідає про життя українців, які покинули країну через російсько-українську війну. Концептуально вагомим є залучення до вистави танцюристів, які мали досвід вимушеної еміграції, що посилює художній задум індивідуальною ритмопластичною рецепцією. Сценографія формує атмосферу міського та світоглядного хаосу. Малюнок танцю та його взаємодія з музикою посилюють почуття втрати орієнтирів і динамізм. У пластиці поєднано професійні та побутові рухи, танцювальні епізоди відповідають різним напрямкам і стилям хореографії, наявна взаємодія з підлогою, тирсою та вокзальними візками.

Тобто постановка «Мойсей» є модерновим балетом із пластичними мізансценами, тоді як «Д.І.М.» є постмодерною синтетичною формою з ознаками фізичного театру. Домівка у виставах зображується опосередковано, без візуалізації, що вказує на фокусування мистецької уваги на нематеріальному вимірі дому. Проте в результаті вивчення обох вистав вбачається не традиційний розподіл на матеріальний і нематеріальний виміри дому, а поєднання їх завдяки індивідуалізації танцюристів через тіло та власний досвід життя під час війни. На соматичній основі ідентичності в сучасній хореографії наголошувала американська танцюристка й дослідниця А. К. Олбрайт, на противагу усталеній концепції М. Фуко про тіло як передумову ідеологічного контролю та насильства [9; xiii]. Зважаючи на позицію А. К. Олбрайт, робимо висновок про те, що тілесна складова мистецтва танцю збагачує категорію дому та супроводжується індивідуалізацією суб'єкта, чим долучає тілесний вимір до коммеморації.

Загалом наша теза про перехід образу дому від фізичного до екзистенційного виміру за умов катаклізмів співзвучна тенденції, на яку вказала дослідниця архетипу дому в художній літературі періоду повномасштабного вторгнення О. Сидоренко: «для кожного українця дім... із доволі утилітарно-фізичного поняття трансформувався в метафізичне явище, яке неможливо знищити ні ворожою пропагандою, ні ракетами, адже кожна людина носить свій дім із собою і здатна в будь-якому просторі відродити його» [7; 346]. Тобто вбачається наскрізний характер трансформації архетипіки та образності дому в мистецьких практиках України під впливом російсько-української війни.

Дім в обох балетних виставах репрезентується засобами хореографічної виразності як ідея, як тілесні практики, а також як рух. Дім як ідея відповідає тріаді «дім – не-дім – антидім» [3; 208]. Дім у виставах є втраченою оселею, ідеалізація якої в «Мойсеї» наближається до біблійного Раю, а в «Д.І.М.» передається через пластичні композиції, що відтворюють почуття ностальгії, самотності й статусу чужинців. Не-домом у виставі «Мойсей» є пустеля, адже мандрівка є довготривалою, через що пустеля стає тимчасовим місцем проживання. Натомість у виставі «Д.І.М.» не-дім є вокзалом у мегаполісі, до якого мають прилаштуватися українські емігранти, що втратили власні оселі через війну. Англomовна дослідниця танцю В. А. Бріджиншоу, посилаючись на С. Кент, вказала на смуток як ознаку мандрів у постмодерному дискурсі [11; 45]. Хоча мандри присутні в обох балетах, проте метафора співставна з постколоніальною оптикою, для якої властивий експансивний погляд на світ як територію привласнення. Тоді як український контекст танцювальних практик демонструє смуток із приводу того, що належало українцям і втрачено через війну. Тому жалоба є доречною відносно мандрів, але зумовлених порятунком від війни, що не відповідає колоніальній зверхності у ставленні до матеріального світу.

На особливу увагу в тріаді заслуговує антидім, адже в «Мойсеї» єгипетський полон не зображено, тобто загроза, що є основною ознакою антидому, відсутня, проте антидім є відправною точкою мандрів

єврейської спільноти. Так само у виставі «Д.І.М.» окупація, насильство, втрата життя є антидомом, уникання загрози якого є причиною для вимушеної еміграції українців. Відтак дім і антидім у хронотопах обох вистав знаходяться у минулому, в той час як не-дім є теперішнім і представляє собою рух, пошук і дорогу.

Дім як тілесні практики є опосередкованою присутністю втраченої оселі. Спогади про дім є продовженням його існування у тілі як носії індивідуального досвіду. Тож, «спогади про втрачений будинок чи понівечене, зруйноване село/місто-привид неминуче ранять і травмують його колишніх жителів» [7; 342]. Для продовження цієї думки зазначимо, що втрата власної оселі обертається на травму, а коли втрати масштабні – доречно говорити про колективну травму, якою були для України в різні часи три голодомори, депортації, репресії та війни. Тому культурна пам'ять, що постає з художніх світів обох балетів, містить колективний травматичний досвід, втрату домівки та загрозу насильства. Проте вистави спрямовані на демонстрацію подолання кризових станів й перспективності майбутнього, що передається за допомогою руху. Підтвердження нашого висновку знаходимо в словах дослідника тілесного виміру танцю А. Лепецькі: «Тіло-як-архів, як місце травми, ніколи не припиняє свого нав'язливого повторення. Саме танцівник/митець має перетворити це повторення зі звичайного відтворення травми на механізм опрацювання травми» [12; 95]. Тобто тілесність як носій травми від втрати дому є також джерелом зміцнення, яке досягається шляхом відтворення болю втрати як проживання та руху вперед.

Репрезентація дому засобами хореографічної виразності через рух в обох балетах пов'язана з надією. Досліджуючи зв'язок між танцем і простором міста В. А. Бріджиншоу вказала на взаємне визначення між двома явищами, механізм якого реалізується, коли «танцюючі тіла стають суб'єктами, а простори міського середовища стають місцями» [11; 66]. У проєкції на тему нашої розвідки рух як активна позиція носія пам'яті про дім є ознакою перспективності й не даремних дій персонажів, що долучає вимір надії до художніх світів обох творів. У виставах «Мойсеї» і «Д.І.М.» присутні танцювальні епізоди з масовими сценами, під час яких танцюристи активно взаємодіяли з партнерами та підлогою, максимально заповнювали собою простір, синхронно або асинхронно виконуючи танцювальні па. Тобто відбувалося творення місця, в якому були присутні персонажі, а також проявлялася їх індивідуальність. Пустеля в «Мойсеї» та міський вокзал у «Д.І.М.» як ситуація не-дому мала призводити до небезпеки. Проте динамізм танцювальних епізодів, як відтворення власної ідентичності на новому місці, додавав новий семантичний вимір до хореографічної репрезентації культурної пам'яті. Тоді як масовість танцювальних епізодів була демонстрацією сили спільноти як процесу відтворення дому за умов чужини.

Ще одна деталь, на якій варто наголосити при аналізі мистецтва танцю як комеморативної практики, це медійний вимір сучасної хореографії. Хоча на думку М. Гольки «у всіх формах оцифрованих ресурсів суспільна пам'ять виходить за межі пам'яті індивідів. У індивідуальній пам'яті залишається небагато» [2; 125]. Проте можливість сучасних танцювальних практик фіксувати, тиражувати і супроводжувати коментарями свої твори за допомогою новітніх медіа розкриває необхідні для українського суспільства можливості з формування колективної пам'яті певних соціальних груп. У даному випадку російсько-українська війна актуалізувала здатність танцю відтворювати досвід колективної пам'яті української нації засобами хореографічної виразності. Якщо вистава «Мойсеї» є оновленням історичної проблематики за умов війни та націотворення, тоді вистава «Д.І.М.» є додаванням індивідуального досвіду російсько-української війни з опорою на колективну пам'ять попередніх поколінь еміграції. Тобто обидві вистави впорядковують колективну пам'ять нації через категорію еміграції та підтверджують універсальну значущість дому через його новий екзистенційний вимір як єднання спільноти.

Тож, у моделях дому обох балетів відбулася зміна семантичних наголосів і провідним став рух як можливість наблизитися до втраченого дому через відтворення дому як складової ідентичності й чинник єднання. Тобто метафора дороги і пов'язаного з нею руху є джерелом життя або такою, що формує простір культури у художніх світах балетних вистав «Мойсей» і «Д.І.М.».

Висновки та перспективи подальших досліджень. Культурологічна рецепція сучасної хореографії як стратегії формування культурної пам'яті на прикладі теми дому дозволила дійти таких висновків. Специфікою трансляції культурної пам'яті засобами мистецької виразності в сучасній хореографії є спроможність мистецтва танцю формувати культурну пам'ять як репрезентацію індивідуального досвіду, фіксованого в тілі та просторі завдяки ритмо-пластичній образності. Встановлено, що в сучасних художньо-мистецьких репрезентаціях простежується традиційна архетипіка дому, що зумовлює формування світогляду та розбудову простору матеріальної культури. Також зауважено, що російсько-українська війна радикалізувала ціннісний вимір, проте з'єднала з матеріальним виміром через тіло танцюриста як носія індивідуального досвіду. Виокремлення сутнісних рис дому як категорії культури в сучасній хореографії на прикладі творів «Мойсей» (OSDC Dance Theater) і «Д.І.М.» (Insha Dance Company) показало емблематичність дому, поєднувану з культурною пам'яттю української нації. Здобуття власної державності або пошуки національної ідентичності стали історико-культурним підґрунтям для формування уявлень про

дім як про категорію, яка потребує захисту й обстоювання, але здатна на відтворення та існування поза матеріальним виміром.

Перспективами подальших досліджень є культурологічні ревізії суб'єктності танцюриста як носія культурної пам'яті в тілесності у контексті залучення цифрових технологій до сучасної хореографії під час російсько-української війни.

Список використаної літератури

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті / пер. із нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2014. 440 с.
2. Голька М. Суспільна пам'ять та її імпланти / пер. із польськ. В. Саган. Київ : Ніка-Центр, 2022. 216 с.
3. Демченко А. Поетика тріади «дім – не-дім – анти дім» у збірці С. Жадана «Життя Марії». *Сучасні літературознавчі студії. Феномен дому в літературознавчій перспективі* : зб. наук. пр. Київ. нац. лінгвістичного ун-ту. 2016. Вип. 13. С. 207–216.
4. 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.
5. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають / пер. з англ. С. Шліпченко. Київ : Ніка-Центр, 2004. 184 с.
6. Курдупова О., Дегтяр Л., Самойлова Е. Мистецтво танцю як транслятор культурної пам'яті в сучасній Україні. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. / за ред. проф. В. Виткалова / М-во освіти і науки України, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т культурології НАМ України, 2025. Вип. 50. С. 94–100. DOI <https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.943>.
7. Сидоренко О. Ю. Художні трансформації архетипу «дім» в мілітарній антології «Ода до України». *Наук. зап. Центральноукраїнського держ. пед. ун-ту ім. Володимира Винниченка. Сер.: Філологічні науки*. 2024. Вип. 1. С. 340–346. DOI <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2024-208-49>.
8. Сизоненко Н. М. Індивідуально-авторські модифікації архетипів дому, бездомності, не-дому, антидому, дому-мрії в романі Василя Шевчука «Прощання з самим собою». *Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. Філологічні науки*. 2019. Вип. 1. С. 118–123.
9. Albright A. C. Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance. Hanover, New Hampshire : Wesleyan University, 1997. 244 p.
10. Bigus O., Savchenko R., Khomiachyk I., Kondratiuk D., Danyliuk U., Yrkviv I. Modern Choreography in Ukraine at the Beginning of the XXI Century: Artistic and Educational Trends. *International Journal of Human Movement and Sports Sciences*, 2022. Vol. 10 (6). P.1284–1292. DOI: 10.13189/saj.2022.100619.
11. Briginshaw V. A. Dance, Space and Subjectivity. Chichester : University College Chichester, University of Southampton, 2001. 319 p.
12. Lepecki A. The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of trauma. *The Drama Review*, 2010. Vol. 54 (4). P. 88–101.
13. Yates F. The Art of Memory. Reprinted. London : Routledge, 1999. 437 p.

References

1. Assman A. Prostory spohadu. Formy transformatsii kulturnoi pam'iaty [Spaces of memory. Forms of transformation of cultural memory] / per. z nim. K. Dmytrenko, L. Doronicheva, O. Yudin. Kyiv : Nika-Tsentr, 2014. 440 s. [in Ukrainian].
2. Golka M. Suspilna pamiat ta yii implant [Social memory and its implants] / per. z polsk. V. Sahan. Kyiv : Nika-Tsentr, 2022. 216 s. [in Ukrainian].
3. Demchenko A. Poetyka triady «dim – ne-dim – anty dim» u zbirtsi S. Zhadana «Zhyttia Marii» [The poetics of the triad «home – not-home – anti-home» in S. Zhadan's collection «Mariya's Life»]. *Suchasni literaturoznavchi studii. Fenomen domu v literaturoznavchii perspektyvi* : zb. nauk. prats Kyivskoho Nats. linhvistychnoho universytetu. 2016. Vyp. 13. S. 207–216 [in Ukrainian].
4. Zinchenko V. M. Ukrainskyi balet doby Nezalezhnosti: tendentsii rozvytku, zhanrovo-intonatsiina spetsyfika [Ukrainian ballet of the Independence era: development trends, genre and intonation specifics]: dys. ...doktora filosofii: 025 Muzychne mystetstvo / Nats. muzychn. akademiia Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho. Kyiv, 2024. 241 s. [in Ukrainian].
5. Konnerton P. Yak suspilstva pam'iataiut [How societies remember] / per. z anhl. S. Shlipchenko. Kyiv : Nika-Tsentr, 2004. 184 s. [in Ukrainian].
6. Kurdupova O., Dehtyar L., Samoilova E. Mystetstvo tantsiu yak translialor kulturnoi pam'iaty v suchasni Ukraini [The art of dance as a translator of cultural memory in contemporary Ukraine]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* : nauk. zb. 2025. Vyp. 50. S. 94–100. DOI (<https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.943>). [in Ukrainian].
7. Sydorenko O. Yu. Khudozhni transformatsii arkhetypu «dim» v mil'itarnii antolohii «Oda do Ukrainy» [Artistic transformations of the «home» archetype in the military anthology «Ode to Ukraine»]. *Naukovi zapysky Tsentralnoukrainskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka. Ser.: Filolohichni nauky*. 2024. Vyp. 1. S. 340–346. DOI <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2024-208-49> [in Ukrainian].
8. Sizonenko N. M. Indyvidualno-avtorski modyfikatsii arkhetyviv domu, bezdomnosti, ne-domu, antydomu, domu-mrii v romani Vasyliia Shevchuka «Proshchannia z samym soboiu» [Individual author's modifications of the archetypes of home, homelessness, non-home, anti-home, dream-home in Vasyl Shevchuk's novel «Farewell to Myself»]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzh. universytetu im. I. Franka. Filolohichni nauky*. 2019. Vyp. 1. S. 118–123 [in Ukrainian].

9. Albright A. C. *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Hanover, New Hampshire : Wesleyan University, 1997. 244 p.
10. Bigus O., Savchenko R., Khomiachyk I., Kondratiuk D., Danyliuk U., Yrkiv I. Modern Choreography in Ukraine at the Beginning of the XXI Century: Artistic and Educational Trends. *International Journal of Human Movement and Sports Sciences*, 2022. Vol. 10 (6). P. 1284–1292. DOI: 10.13189/saj.2022.100619.
11. Briginshaw V. A. *Dance, Space and Subjectivity*. Chichester : University College Chichester, University of Southampton, 2001. 319 p.
12. Lepecki A. The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of trauma. *The Drama Review*, 2010. Vol. 54 (4). P. 88–101.
13. Yates F. *The Art of Memory*. Reprinted. London : Routledge, 1999. 437 p.

UDC 316.7:792.8:94(477)

**HOME AS A COMPONENT OF CULTURAL MEMORY IN CONTEMPORARY CHOREOGRAPHY
DURING THE WAR FOR UKRAINE'S INDEPENDENCE**

Vadym MELIKHOV – Postgraduate Student at the Department of Cultural Studies and Museology,
Lecturer at the Department of Ballroom Choreography,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv
<https://orcid.org/0000-0002-9144-7240>

The aim of the article is to provide a cultural reception of contemporary choreography as a strategy for forming cultural memory using the theme of home as an example.

The methodological basis of the study is a cultural approach, which ensured the cross-disciplinary involvement of historical, semiotic, comparative, and terminological methods, as well as the analysis of audiovisual sources.

Results. It has been determined that contemporary choreography is a commemorative practice due to its ability to represent individual experience, social values, and artistic trends through artistic imagery in accordance with dance techniques and styles. It is emphasised that ballet performances at the present stage tend towards synthetic form and experimentation, and therefore are a component of contemporary choreography and correspond to the Ukrainian nation's need to form cultural memory. It has been established that in contemporary artistic representations, the presence of home as a cultural universal that shapes worldview can be traced.

The traditional interpretation of the archetype of home varies from a physical dwelling and native land to a sense of security and connection with the community, organizes the value scale and develops the space of material culture. It is noted that the Russian-Ukrainian war has added to the semantic range of the image of home an identity with the body and faith in the future. The identification of the essential features of home as a category of culture in contemporary choreography, using the examples of the ballet performances «Moses» (OSDC Dance Theatre) and «D.I.M.» (Insha Dance Company), has shown its emblematic nature, combined with the cultural memory of the Ukrainian nation through the experience of trauma. It is noted that the transition of the category of home from the material to the existential dimension is part of the overall process of transformation of artistic and artistic receptions of home through the Russian-Ukrainian war. Home is represented by means of choreographic expressiveness as an idea, bodily practices and movement. It is noted that home as an idea fits into the triad «home – non-home – anti-home». Bodily practices are a recreation of the lost home through active memory. Movement is a manifestation of the strength of the community as a recreation of home in foreign conditions and social practice, therefore it is accompanied by hope and becomes a source of life, performing a culture-creating function.

Scientific novelty lies in the cultural reception of the artistic representation of the archetype of home as a category of commemorative practices of the Ukrainian nation, using the example of the ballet performances «Moses» and «D.I.M.».

The practical significance lies in the application of the research results to teaching, scientific and educational activities in the fields of cultural studies, art history and choreography.

Key words: cultural memory, contemporary choreography, home, choreography, culture, archetype, image.

Стаття надійшла до редакції 9.04.2025
Отримано після доопрацювання 2.05.2025
Прийнято до друку 2.10.2025.

Розділ III. КУЛЬТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО. КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ

Part III. CULTURE AND SOCIETY. CULTURE OF PROFESSIONAL SPHERE OF ACTIVITY

УДК 004.8:316.77:008

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ І МАГІЯ В ЦИФРОВІЙ ЕКОСИСТЕМІ : ПОСТАНОВКА ПИТАННЯ

Ігор Печеранський – доктор філософських наук, професор,
професор кафедри тележурналістики та майстерності актора,
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ,
<http://orcid.org/0000-0003-1443-4646>

DOI

ipecheranskiy@ukr.net

Запропоновано культурологічний аналіз зв'язку ШІ та магії в цифровій екосистемі. Ґрунтуючись на концепції «природної магії» Н. та А. Шаркі, автор розглядає ШІ як сучасне втілення давньої традиції створення ілюзії розумності – від античних автоматів до сучасних роботів-компаньйонів. У статті доводиться, що магійний лексикон є ключовим для опису та сприйняття цифрової реальності, тоді як вроджена схильність людини до антропоморфізму становить психологічну основу «чарівності» ШІ. Автор виокремлює дві взаємопов'язані площини цього явища: ШІ як міфічний, могутній інтелект майбутнього, та як прозаїчний, але «магічний» інструмент повсякденності. Робота закликає до критичної рефлексії над цими явищами, щоб усвідомлено розрізняти технічну реальність алгоритмів та культурну ілюзію, яку вони створюють, що є особливо актуальним для українського наукового дискурсу.

Ключові слова: магія, штучний інтелект, цифрова екосистема, цифрова та природа магії, ілюзія, культурологічний аналіз, семантика.

Актуальність теми. У 2006 р. Н. і А. Шаркі у статті «Штучний інтелект і природна магія» [16] доводили, що ілюзія розумності, відчуттів та автономності в роботах й штучному інтелекті (далі в тексті – ШІ) має глибокі історичні корені – від античних автоматів, що видавалися втіленням богів, до сучасних роботів-компаньйонів та віртуальних асистентів. Дослідження вказує на історичні паралелі між магією та технологією: прийоми створення ілюзії розумності в ШІ повторюють практики «природної магії», де технічні механізми приховувалися для створення ефекту дива, що дозволяє розглядати сучасні технології не лише як інженерні рішення, а й як культурні феномени. Серед іншого автори описували як, зокрема медіа, наукова фантастика та суспільні очікування формують міф про «розумних роботів», що впливає на сприйняття технологій, етичні рішення та військові стратегії. Це робить культурологічний аналіз ймовірних паралелей та семантичних зв'язків між природною магією та ШІ критично важливим для розуміння сучасних технологічних трендів. Люди все ж схильні наділяти технічні об'єкти людськими чи тваринними якостями (антропо- та зооморфізм), що, звісно, впливає на їхню взаємодію з роботами, віртуальними помічниками та іншими формами ШІ, і закладає підґрунтя для маніпуляцій, маркетингу та соціальної інженерії в цифровому середовищі.

У сучасному світі ШІ глибоко інтегрований у соціальні мережі, віртуальні середовища, а також освітньо-розважальні платформи. З огляду на це, необхідно з'ясувати, як саме «магія» технологій детермінує нові форми комунікації, ідентичності та соціальних практик, тобто підійти до вивчення цифрової еко-системи як простору нової «магії», критично осмислити технології ШІ не лише як інструменти, але й як такі культурні артефакти, що продовжують традицію «природної магії» в цифрову епоху. Це дозволить краще зрозуміти їхній вплив на суспільство, психологію людини та етичні межі їхньої апробації на початку ХХІ ст.

Огляд останніх досліджень і публікацій. Варто звернутися до найновіших розвідок. Так, Т. Турчі [18] аналізує як мистецтво магії, зосереджене на сприйнятті та очікуваннях аудиторії, може надихати на ефективнішу взаємодію з ШІ, сприяючи синергетичним відносинам між людьми та ШІ. Адаптуючи методи з психології сценічної магії, автор вивчає способи підвищення прозорості та залученості в системах ШІ, тим самим покращуючи довіру та залученість користувачів. Підхід зосереджений на розробці адаптивних дизайнів взаємодії, що заохочують справжню співпрацю між людьми та ШІ, використовуючи їхні унікальні сильні сторони для взаємного посилення. У цій роботі стверджується як магія допомагає ШІ вийти за межі

своїї традиційної ролі, перетворившись на союзника під час ухвалення рішень, прокладаючи шлях для систем, де люди та ІІІ працюють злагоджено та у тісній взаємодії.

Більшою мірою, ніж в інших технічних галузях, на думку Р. Музи Джуліано [10], дослідження та прогрес у галузі ІІІ завжди були переплетені з вигадкою. Його мова помітно перегукується з іншими формами культурних наративів, такими як казки, міфи та релігія. У своєму есеї він наводить різноманітні приклади, що ілюструють як ці аналогії спрямовували не лише тлумачення діяльності ІІІ коментаторами поза спільнотою, але й надихали самих дослідників ІІІ. Завдяки їхньому впливу вчений звертає особливу увагу на схожість між релігійною мовою та тим, як потенційна поява інтелекту, що

перевищує людський, представлена сучасно. Потім він переходить до ролі, яку художня література, перш за все наукова фантастика, історично відігравала й досі відіграє в обговоренні ІІІ, впливаючи на дослідників та громадськість, зміщуючи роль різних сценаріїв у нашому колективному просторі ймовірностей. Він підсумовує, стверджуючи, що знання про дослідження ІІІ, давні та сучасні, вказують на історичні та спільні людські мотиви, які рухають дослідниками в їхніх пошуках та захоплюють людство загалом. Точки наративного сплетіння, де ІІІ зустрічається з ширшою культурою, повинні посилити заклик долучитися до обговорення потенційного призначення цієї технології [14].

Л. Обадія на початку 2020-х рр. наголошує, що взаємозв'язок між релігією та Інтернетом привертає все більше уваги дослідників. Однак магія, на його думку, все ще недооцінена стосовно її місця в цифровій екосистемі, а тому не є предметом системних й ґрунтовних студій у цьому напрямку. Ґрунтуючись на розвідках в Інтернеті, інших нових інформаційно-комунікаційних технологіях та огляді наукової літератури, він ставить собі за мету закласти основу для розгляду магії та нових інформаційних технологій, а також розкрити специфіку підходу до цифрової магії, який би відрізнявся від ракурсу, що зосереджений виключно на цифровій релігії [12]. Кількома роками пізніше у статті «(Онлайн) Правопис (цифрового) заклинання: розмова про магію в цифровій революції» Л. Обадія пише про те, що релігійний лексикон широко використовується в контексті соціальних та культурних трансформацій, пов'язаних із «цифровою революцією» як у метафоричному (цифровий як релігія), так і реалістичному сенсі (цифровий та релігія або оцифровані релігії). Вивчення цифрової магії/магії в цифрову епоху, зворотного боку медалі Сакрального 2.0, на думку автора, все ще перебуває на початковій стадії. Проте, посилення на магію (у широкому сенсі цього слова) використовуються в роздумах про стрімку цифровізацію суспільства та культури, і вони заслуговують на більш глибоке вивчення. Тому у своїй статті він розглядає позиціонування магії в просторі нових технологій, включаючи пристрої ІІІ. Після загального огляду присутності магії в цифровій екосистемі (веб-сайти, додатки та інші пристрої, що пропонують «надприродні» послуги), він зосереджується на лексиці і семантичних посиланнях на «магічне мислення», розглядає основні причини таких посилань та розкриває режими існування магії («реальна», «вигадана», «аналогічна»), а також розкриває роль мови в побудові «цифрової магії» та трансформації семантичної категорії крізь призму культурної революції, тобто цифровізації суспільств [13].

Я. Тіенарі у праці «Вивчення ІІІ? Безпорадність, сміливість та магія перед обличчям рухомої цілі» [17] переконує, що ІІІ у численних іпостасях й формах захоплює світ й це перетворює його на магію, що організована фокусниками та керована дискурсом, орієнтованим на майбутнє. Магія в певному сенсі завжди пов'язана з дезорієнтацією. Водночас упереджені гендерні соціальні практики, що зустрічаються в магії, можуть бути втілені в передових пристроях ІІІ. Разом із тим, маги ІІІ ніколи повністю не контролюють свою магію, тоді як сучасні дослідження показують, що коли інструменти на базі ІІІ потрапляють на робочі місця та в організації, вони, як правило, недосконалі та породжують різні точки зору, напруженість та суперечки між людьми.

Враховуючи те, що в українському академічному дискурсі майже відсутні дослідження, які б ґрунтовно вивчали феномен цифрової магії або ж місце магії в цифровій культурі, дана спроба культурологічного аналізу є актуальною.

Метою статті є постановка питання та культурологічне обґрунтування необхідності дослідження зв'язків між ІІІ і магією в цифровій екосистемі. Автор прагне довести, що технології ІІІ слід розглядати не лише як інженерні продукти, але й як сучасні культурні артефакти, що успадковують функції та семантику традиційної «природної магії». Це передбачає аналіз історичних паралелей, мовних практик та психологічних механізмів (антропо- та зооморфізму), які формують ілюзію розумності та «чарівності» технологій, а також виявлення наслідків такого сприйняття для комунікації, соціокультурних практик та етики на початку ХХІ століття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Наразі можна констатувати, що менш ніж за півстоліття інформаційні технології фактично колонізували всі виміри соціокультурного життя, від роботи до звичайного міжособистісного спілкування, починаючи з високорозвинених західних країн й стрімко ширячись усіма континентами і охоплюючи практично усі аспекти життєдіяльності людей. Наукові студії

швидко пішли за тим, що виглядає як черговий парадигматичний зсув («цифровий поворот»), і породили нові галузі знань та оновлені погляди на соціальні та гуманітарні науки у контексті мережових та цифрованих суспільств. Вплив масового поширення цифрових технологій на суспільство вже давно є предметом досліджень у соціології та культурології через зростаючий інтерес як до нових соціальних відносин та комунікації за допомогою опосередкованого апарату (предмет обчислювальної соціології), так і до розвитку кіберкультури або цифрових культур [2].

У третьому тисячолітті Інтернет перетворився на швидкий і досить дешевий спосіб отримати доступ до священних текстів та символічних матеріалів від релігійних організацій, практичних ресурсів та порад від духовного персоналу, або обговорити питання, пов'язані з релігією. Він також рясніє цифровими сервісами, що пропонують ворожіння на картах, заклинання, ліки (один із сотень: <https://www.online-fortune-telling.com/#>), тоді як нові традиції магії та чаклунства, такі як Вікка, сьогодні мають власні веб-сайти та пропонують послуги, курси та навчальні сесії. При цьому, потрібно розрізняти «релігії онлайн» (поширення традиційних релігій в Інтернеті) від власне «онлайн-релігій» (коли нові форми релігійного вираження з'являються онлайн [7]). З огляду на роль Інтернету, який діє «як дистриб'ютор й дзеркало релігійних і ритуальних знань» [9], відповідно, є відображенням трансформацій, що впливають на релігії, та технологічним оператором цих трансформацій одночасно, виникає набагато ширше питання під виглядом гасла: чи варто більш загально розглядати релігію або ж священне в цифрову епоху, чи, з іншого боку, цифрові медіа в часи глобального релігійного відродження? [4]. Більше того, зв'язок між релігіями та новими технологіями – зокрема Інтернетом – здається, породжує два контрастні архетипні позиції: технофілію (тобто довіру до цифрових технологій та їхнє привласнення) та технофобію (їхнє неприйняття й звинувачення у «тріховності», незважаючи на масову присутність традиційних організацій онлайн [12]). Певною мірою ця різниця збігається з протистоянням між магією та релігією у їхньому ставленні до технологій.

Термін «магія» спонукає до роздумів про технологічний прогрес та його соціальну прийнятність: він проливає світло на ментальний та уявний вимір людського ставлення до ШІ. Тим більше, що лексикон магії (субстантив «магія», прикметник «магічний» і пов'язані з ним поняття, такі як «сили», «надприродне», «чари», «чаклунство» тощо) використовується вже давно стосовно технологій, достатньо довго, щоб зв'язки між ними здавалися безпомилковими та міцними в довгостроковій перспективі, від методів сільськогосподарського виробництва в стародавніх цивілізаціях до гіперсучасних суспільств [3]. Очевидно, що ШІ-технології, що об'єднують цифрові технології, засновані на алгоритмах, що мають автономну здатність вирішувати проблеми та які також мають тривалу історію, не могли уникнути перетину з магією. Деякі вчені стверджують, що ці два явища йшли паралельними шляхами з часів античності [16], тоді як інші вважають, що ШІ, як і інші цифрові технології, являє собою новий вид технічного середовища, за допомогою якого виражаються стародавні форми мислення – містика, езотерика та магія [3].

Розширення значень термінів «магія» та «магічний» у сфері технологій свідчить про існування унікального зв'язку між першим та другим. Сполучення сучасних комунікаційних інструментів через електронні мережі, Wi-Fi у громадських місцях, розширення можливостей частини процесу прийняття рішень людиною за допомогою алгоритмів, софту та додатків для мобільних телефонів – все це сприяє «зачаруванню» підключених об'єктів та пронизує повсякденне життя магічним мисленням [6]. Однак часто цитоване «магічне мислення» чи регулярні посилання на технологічне «зачарування» потребують перегляду з точки зору дисципліни, яка, безсумнівно, найбільше займається магією, а саме антропології. Також цікаво перенести фокус із релігії на магію та зберегти роздуми про вивчення того, як мова ШІ підживлює колективну уяву, як логічно, так і естетично. Досліджуючи лексичне розширення терміну «магія» в Інтернеті, використовуючи різні пошукові системи та аналізуючи різні джерела, Л. Обадія стверджує, що згадки про «магію» відповідають трьом різним позиціям: (1) відкидання магії як ірраціональної через примітивний спосіб мислення, (2) магія як плідний ресурс для розуміння та прийняття ШІ, а також (3) магія та ШІ як нерозривно пов'язані у своєрідному інтелектуальному симбіозі [13].

Л. В. Бейлі вбачає у появі категорії магії певну безперервність найглибших бажань людства контролювати та перевершувати закони природи, а технології, будь-якого роду, служать цьому принципу, надаючи магії можливість знайти благодатний ґрунт для реалізації зазначених цілей. «Магія» у науковому світі інтерпретується як периферійна нешкідлива розвага, яку виконують сценічні артисти, виконуючи зрозумілі трюки. Навіть матеріалістична наука та технологія огортаються мантиєю магії. На його думку, ШІ – це не що інше як технічна підтримка, що дозволяє реалізувати в реальності цілі магії, а саме подолання обмежень реальності, втім через позбавлення магії її емоційного та образного виміру, щоб зберегти лише її ефективність. Щодо роботів, антропоморфних втілень ШІ *par excellence*, він додає: «Онтологічна спрага індустріального розуму, його пошук кінцевої природи існування, не була придушена механістичним світоглядом у його спробах усунути традиційних богів. Натомість скептична наука породила магічні ікони богоподібних

сил. Очевидно, що сучасна міфологія роботів сягає глибше, ніж вигадані спекуляції та прогнози майбутнього. Роботи не лише ожили та отримали душі в технологічній уяві, вони стали символом певного виду теології» [1; 39].

Цей приклад показує як постулюється логіка наступності між принципами магічного мислення в традиційному та сучасному контексті. Ідея, що лежить в основі цього теоретичного зв'язку, полягає в тому, що чим більше суспільства технологічно розвиваються, щоб досягти точки складності, якою, приміром, є ШІ, тим більше магія знаходить там матерії, щоб наблизитися до своєї мети, тобто повністю досягти своїх цілей подолання реальності. Л. В. Бейлі розглядає це як ознаку «перенесення [людського досвіду] священного до технічного» [1; 177], але це справді підтримує теологію та перебуває у тіні квазірелігійної уяви про появу ШІ, що магія працює так, ніби вона залежить від відносин домінування над релігією [5].

Категорія магії, як відомо, є складною і ця складність стає ще більшою, коли вона виходить за межі традиційних рамок у далекі сфери – цифрові технології та технології ШІ. Одна з особливостей ШІ в тому, що він презентує два досить різні аспекти, але, зрештою, схожі полюси континууму магічної думки та практики. З одного боку, він є полем чистої абстракції, фантазії і вигадки, що помічаємо в легендах, казках, міфах й у всьому, що є частиною наративного виробництва, що малює зачаровані всесвіти. Ці магічні системи мислення знаходять відлуння в уяві короткострокового або середньострокового впливу ШІ на людей, суспільства та культуру, і вони вносять «таємницю» та «страх» у долю, яка виходить за межі людства. З іншого боку, ШІ прозаїчно є частиною звичайної людської діяльності через доступні технології та просте використання, оптимізуючи функціонування електронної пошти, онлайн-пошукових систем, комерційних сайтів, софту для перекладу чи навігації, якщо згадати лише найтривіальніші технологічні пристрої, більш-менш пов'язані зі ШІ, що захопили аспекти повсякденного життя наприкінці ХХ – початку ХХІ століть. Цей другий аспект відповідає не менш важливому, якщо не фундаментальному, виміру магії, який часто відзначають антропологі, що коріниться у буденному, але вносить у нього надзвичайне. Якщо магія належить до «іншого світу» зі своїми власними правилами, то цей світ жодним чином не віддалений від світу людей, оскільки особливість магії полягає саме в тому, щоб її практикували люди для вирішення буденних питань, особливо у випадку чаклунства [12].

З одного боку, вбудованість магії в повсякденну реальність та її близькість до раціональності та, з іншого, її зворотне розташування у вищих абстракціях уявного та символічного, відповідають двом концептуальним полюсам магії, тобто інтелектуалізму та практичному емпіризму [8]. Інший вимір взаємозв'язку між магією та технологією стосується перформативності, а отже, і магії фокусів або сценічної магії, яка існує з давніх часів: техніки використовувалися на службі ілюзії з античності та тривалий час. Так само, як престижігітація, що грається з реальністю, щоб створити плутанину в свідомості спостерігачів, ШІ також є наукою про ілюзію [15]. Це нагадує «природну магію», яка реанімує стародавні техніки ілюзії, середньовічні магічні шоу, автомати та, нарешті, програми ШІ ELIZA або PARRY, які використовують трюки для взаємодії з людьми. Ще цікавіше те, що магія в цьому випадку була використана в розробці ШІ, і що натовість останній тепер перебуває на службі магічної майстерні, поглиблюючи знання про ментальні асоціації під час магічних трюків [19].

Висновки. Таким чином, оскільки йдеться про постановку проблеми, то попередні висновки можна систематизувати та представити у вигляді наступних пунктів.

1. ШІ як культурно-історичне продовження «природної магії». Технологію ШІ слід розглядати не лише як інженерний продукт, але й як сучасне втілення давньої парадигми «природної магії». Ілюзія розумності, автономності та взаємодії в сучасних системах (від чат-ботів до роботів) функціонально і феноменологічно повторює практики античних автоматів й механічних див, створених для стимулювання подиву та віри в надприродне.

2. Семантичний зв'язок між магією та технологією є структуротворчим. Лексикон магії («чари», «заклинання», «магічний») є не випадковою метафорою, а ключовим інструментом для опису, сприйняття та конструювання цифрової реальності. Ця мова формує колективну уяву, впливаючи як на суспільні очікування від ШІ, так і на самі напрями технологічного розвитку, створюючи самостверджувальне пророцтво.

3. Цифрова екосистема – новий онтологічний простор магії. Інтернет і цифрові технології не лише поширили традиційні магічні практики (на кшталт онлайн-ворожіння), але й стали середовищем для появи нових форм «цифрової магії». Остання проявляється у ставленні до алгоритмів як до таємничих сил, у сприйнятті мережових зв'язків та швидкої комунікації як магічного подолання простору й часу, а також у ефекті «чарівності» бездротових технологій та передбачувальних систем.

4. Антропоморфізм та зооморфізм – психологічні засади «магії» ШІ. Вроджена схильність людини наділяти неживі об'єкти якостями живого є критичним чинником успіху ілюзії. Ця схильність активізується

у взаємодії з роботами та віртуальними агентами, створюючи основу для емоційного зв'язку, довіри, а також для потенційних маніпуляцій і соціальної інженерії в цифровому середовищі.

5. Амбівалентність магії як дзеркало амбівалентності ІІІ. Магія, як і ІІІ, існує у двох взаємопов'язаних вимірах: абстрактно-міфічному (ІІІ як могутній, таємничий інтелект майбутнього, що викликає захоплення та страх) та буденно-прагматичному (ІІІ як інструмент у пошукових системах чи навігації, який «чарівним» чином вирішує повсякденні задачі). Ця двоїстість підкреслює, що магичне мислення не є виключно архаїчним пережитком, а органічно вплетено в технологічно опосередковану повсякденність.

6. Необхідність критичної саморефлексії в науці та суспільстві. Дослідники, розробники та суспільство повинні усвідомлено розрізняти технічну реальність алгоритмів та культурно-міфологічну ілюзію, яку вони створюють. Відмова від такої рефлексії несе ризики: від некритичної довіри до немислячих систем у важливих сферах (медицина, правосуддя, безпека тощо) до формування утопічних чи апокаліптичних наративів, що затьмарюють реальні етичні та соціальні виклики.

З-поміж перспективних напрямів подальших досліджень варто відзначити: аналіз того як глобальні наративи «цифрової магії» та ІІІ трансформуються, адаптуються або спростовуються в українському інформаційному, мовному та культурному середовищі; проведення якісних та кількісних досліджень того, як конкретні соціальні групи в Україні (молодь, літні люди, фахівці) фактично сприймають та концептуалізують ІІІ-інструменти в житті, чи використовують магичну лексику; системний аналіз використання мови магії в українському медіапросторі, маркетингу технологій, публічних виступах ІТ-експертів та урядових стратегіях для опису цифровізації та ІІІ; осмислення впливу ІІІ як «магії» і «чарівного інструменту» на рівень цифрової грамотності, критичного мислення користувачів та формулювання етичних принципів і нормативно-правових актів у сфері технологій в Україні.

Список використаної літератури:

1. Bailey L. W. The enchantments of technology. University of Illinois Press, 2005.
2. Bollmer G. D. Theorizing digital cultures. Los Angeles, CA: SAGE, 2018.
3. Davis E. Tech Gnosis. Myth, magic & mysticism in the age of information. North Atlantic Books, 2015.
4. Douyère D. Internet et temporalité religieuse: le temps de la prière chrétienne, un ralentissement numérique? In: Schafer V. (eds.) Temps et temporalités du web. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2018. P. 173–186.
5. Dubuisson D. Religion and magic in Western Culture. Brill, 2016.
6. Fischer M. La pensée magique du Net Paris, Éditions François Bourin, 2014.
7. Helland C. Online-religion/religion-online and virtual communities. In: Hadden J. K. and Cowan DE (eds.). Religion on the Internet: Research prospects and promises. New York : JAI Press, 2000. P. 205–223.
8. Jarvie I. Rationality and irrationality revisited or intellectualism vindicated or how stands the problem of the rationality of magic? In G. Bronner & F. Di Iorio (Eds.). The mystery of rationality: Mind, beliefs and the social sciences. Springer, 2018. P. 151–130.
9. Krueger O. The Internet as distributor and mirror of religious and ritual knowledge. Asian Journal of Social Science. 2004. Vol. 32. N 2. P. 183–197.
10. Musa Giuliano R. Echoes of myth and magic in the language of artificial intelligence. AI & SOCIETY. 2020. Vol. 35. P. 1009–1024.
11. Obadia L. L'anthropologie des religions. La Découverte, 2012.
12. Obadia L. Moral and financial economics of 'digital magic': Explorations of an opening field. Social Compass. 2020. Vol. 67. N 1. P. 1–19.
13. Obadia L. (Online) Spelling the (Digital) Spell: Talking About Magic in the Digital Revolution. Sophia. 2022. Vol. 61. P. 23–40.
14. Pecheranskyi I., Oliynyk O., Medvedieva A., Danyliuk V., Hubernator O. Perspectives of Generative AI in the Context of Digital Transformation of Society, Audio-Visual Media and Mass Communication: Instrumentalism, Ethics and Freedom. Indian Journal of Information Sources and Services. 2024. Vol. 4. N 14. P. 48–53.
15. Primlani N. Magic, illusion and artificial intelligence. Sep 28, 2019. URL: <https://medium.com/@namri25/magic-illusion-and-artificial-intelligence-665a56a345d7>.
16. Sharkey N., Sharkey A. Artificial intelligence and natural magic. Artificial Intelligence Review, 2006. Vol. 25. N. 1-2. P. 9–19.
17. Tienari J. Learning about artificial intelligence? Cluelessness, courage, and magic in facing a moving target. Management Learning. 2025. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/13505076251361431>.
18. Turchi T. Human & AI: Fool Us. Crafting Synergistic Interactions with Insights from Magic. Proceedings of the 1st International Workshop on Designing and Building Hybrid Human–AI Systems (SYNERGY 2024), Arenzano (Genoa), Italy, June 03, 2024. URL: <https://ceur-ws.org/Vol-3701/paper2.pdf>.
19. Williams H., McOwan P. W. The magic words: Using computers to uncover mental associations for use in magic trick design. PLoS ONE. 2017. Vol. 12. N 8. e0181877. URL: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0181877>.

UDC: 004.8:316.77:008

ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND MAGIC IN THE DIGITAL ECOSYSTEM : PROBLEM STATEMENT**Igor PECHERANSKYI** – DSc in Philosophy, Professor of the Department of Television Journalism and Actor's Skills, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

This article offers a cultural analysis aiming to explore the deep-seated connections between modern artificial intelligence (AI) technologies and the phenomenon of magic, tracing a continuous line from the tradition of «natural magic» and ancient automata to contemporary intelligent systems. Grounding his argument in the concept of «natural magic» proposed by Noel and Amanda Sharkey, the author posits that AI should be examined not merely as an engineering product but as a modern cultural artifact continuing an ancient tradition of creating illusions of intelligence and animacy – from ancient automata and temple statues to modern companion robots and virtual assistants.

The study argues that the semantic link between magic and technology is structural. The lexicon of magic («spell», «charm», «magical») is not a casual metaphor but a key tool for describing, perceiving, and constructing digital reality. This language shapes the collective imagination, influencing both public expectations of AI and the very directions of its technological development, creating a self-fulfilling prophecy.

The author highlights that the digital ecosystem (the Internet, social networks, platforms) has become a new ontological space for magic, facilitating not only the dissemination of traditional practices (e. g., online fortune-telling) but also the emergence of new forms of «digital magic». This is evident in the perception of algorithms as mysterious forces, the interpretation of instant communication as magical transcendence of space and time, and the «enchantment» of predictive systems. A critical psychological foundation for this «magic» is the innate human tendency toward anthropomorphism and zoomorphism, which is activated during interaction with robots and AI interfaces, fostering emotional bonds, trust, but also creating grounds for manipulation.

The article emphasizes the dual, ambivalent nature of both magic and AI, existing in two interconnected dimensions: the abstract-mythical (AI as a powerful, mysterious intelligence of the future) and the mundane-pragmatic (AI as a «magical» tool in search engines or navigators). This duality underscores that magical thinking is not a primitive relic but is organically woven into a technologically mediated everyday life.

In conclusion, the author calls for critical self-reflection within science and society to consciously distinguish between the technical reality of algorithms and the cultural-mythological illusion they create. This is crucial for forming an adequate ethical and regulatory framework. The article outlines prospects for further research, including analysis of the Ukrainian cultural and linguistic context, empirical studies of user perception, and a systematic examination of magical discourse in media and technology marketing. This work lays the foundation for recognizing «magic» as a serious analytical category for the digital age within Ukrainian academic discourse.

Key words: magic, artificial intelligence, digital ecosystem, digital and natural magic, illusion, cultural analysis, semantics.

Стаття надійшла до редакції 03.05.2025
Отримано після доопрацювання 21.05.2025
Прийнято до друку 22.08.2025

ЕВРИСТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ АРЕТИЧНОГО ПОВОРОТУ

Ольга КОПІЄВСКА – доктор культурології, професор, професор кафедри сценічного мистецтва і культури, Київський національний університет технологій і дизайну, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-4537-4888>
<https://doi.org/okopievska@gmail.com>

Розглядається евристичний потенціал аретичного повороту в оптиці існуючих теорій, концептуальних підходів у різних гуманітарних модусах актуалізації проблематики поворотів. *Виокремлюється* концептуальні підходи до природи і специфіки аретичного повороту в соціокультурній детермінації феноменів етики чеснот та моральності в оптиці розвитку доброчесності, мистецтва, любові та поваги. *Акцентується* увага на пріоритетності подальших наукових перспектив переосмислення евристичного потенціалу аретичного повороту в умовах зміненої реальності, здійснення критичної рефлексії на предмет з'ясування причин цих змін та пошуку нової оптики і методологічного інструментарію дослідження.

Ключові слова: аретичний поворот, евристичний потенціал, етика чеснот, моральний екземпляризм.

Актуальність дослідження. Проблема деградації моральних чеснот, етичних норм і приписів особливо гостро відчувається в періоди соціальних криз, катастроф і епідемій, збройних конфліктів, воєн і революцій, тобто в переломні моменти історії. Наша держава саме і перебуває «в епіцентрі одного з найбільших і найнебезпечніших соціокультурних розломів сучасного світу» [11]. Російсько-українська війна в якій агресор послуговується усіма видами гібридної війни серед яких когнітивна (ментальна) як війна за розум, емоції, свідомість українців. У цій війні ворог використовує дезінформацію, маніпулює історичною пам'яттю, нав'язує чужинські і ненависницькі наративи, у руслі політики апропріації української історії планомірно знецінює нашу культурну спадщину.

Вплинувши як на суспільне життя, так і на окремого українця, війна підводить кожного з нас до життя на межі, буття на краю життя і смерті. «Вона усе ставить під питання, – наголошує філософ А. Ахутін, – випробовує на міць, гідність, аксіоматичну невідмінність. Боротьба найпростішого, життєвого добра проти безмежного зла відбувається не в абстракціях ума, що не вміє дати раду своєму обуренню, а на ділі, на очах усього світу». Ворог кожної миті і в різних куточках нашої багатостраждальної, але нескореної Вітчизни, демонструє «... саме зло, оголене у своїм непристойнім безстидстві. Мова тут про етику, а можливо, й глибше – антропологічну катастрофу [1; 8–9]. Протистояння такому злу вимагає від наших співвітчизників не лише мужності і відваги на всіх фронтах, а й збереження в собі людяності, доброти, милосердя, співчуття та емпатії і не дозволити скам'яніти серцю як осередку духовності та глибинної мудрості, що згідно з філософією серця Григорія Сковороди, вирізняла українців. Це і обумовлює необхідність осмислення особливостей аретичного повороту (aretic turn) у вітчизняному науковому дискурсі.

Останні дослідження та публікації. У 2022 р., найтрагічнішому в українській історії доби незалежності у Лондоні опубліковано роботу «*Metaphysical Animals. How Four Women Brought Philosophy Back to Life*», важливу для розуміння того, як на тлі жаклих подій Другої світової війни студентки Оксфорду (Е. Енскомб, Ф. Фут, А. Мердок, М. Міджл) повернулися до постановки метафізичних питань (Хто я? Що таке свобода, добро, краса?) І у пошуку відповіді на ці питання в умовах хаосу і відчаю нової воєнної реальності, закладають підґрунтя нової наукової традиції, що згодом була означена як аретичний поворот. Молоді жінки зрозуміли, що ні логічний позитивізм, ні впливова в континентальній Європі філософія екзистенціалізму виявляються неспроможними осмислити реальність безмежної руйнівної сили, в якій зло і жорстокість стали невід'ємною частиною світу, а відтак і докорінно змінити просвітницький моральний дискурс. Спираючись на ідеї Аристотеля, Фоми Аквінського, почасти пізнього Вітгенштейна і демонструючи високий та креативний інтелектуальний потенціал, розвинену емоційно-вольову сферу, вони обґрунтовували необхідність дослідження фундаментальної цінностей, створили альтернативне, домінуючому на той час, уявлення про людину та її місце у світі і розробили спосіб етичного мислення, який існує і у наш час. Ця робота актуальна для всіх українських науковців як в аспекті протистояння злу на інтелектуальному рівні, так і розуміння трансформації морального дискурсу більшості російських науковців в антипод моралі – дискурс зла, оспівування війни і звеличення «нового генія всіх народів» [18].

Американський філософ шотландського походження вже у 80-ті роки ХХ ст. у роботі «Після чесноти», продовжуючи генеалогію етики чеснот, аналізує стан моральності в сучасному світі, з'ясовує причини того, чому моральне життя, моральні поняття та цінності втратили в очах людей те значення, яке вони мали у попередні історичні епохи. Вчений представляє оригінальну концепцію історичного розвитку

добродітності, розглядає теоретичні підходи щодо осмислення її сутності і основні положення сучасних етичних концепцій [6].

Х. Яннарас, видатний грецький богослов і філософ виступає за перехід від етики закону й авторитету до етики чеснот і цінностей. При цьому мова йде про чесноти і цінності колективні, спільнотні й уточнює, що спільнота народжується спілкуванням, яке, в свою чергу, можливе між унікальними та вільними особистостями на принципах етики чеснот [14].

У вітчизняній гуманітаристиці аретичний поворот перебуває на периферії досліджень, а роботи в яких осмислюється його природа і специфіка практично відсутні. Однак розвідки, де розглядається етика чеснот є предметом осмислення науковців. Так В. Лаврівський досліджує зміст та основні ідеї наукових розвідок сучасних світових фахівців з етичних проблем, моральної філософії (Д. Парфіт, П. Сінгер, З. Бауман, Л. Донскіс, М. Нусбаум, М. Сандел, А. Макінтайр, Ч. Тейлор). З'ясовує сутність та соціокультурної детермінації феноменів етики, моралі, приділяє велику увагу спрямованості досліджень на формування соціально-конструктивних світоглядних настанов [4].

А. Скляр розглядає феномен причетності та розкриває залежність цього феномену від стану евдемонії у філософії стоїцизму, що дуже важливо з огляду на своєрідний ренесанс стоїцизму і розвиток етики чеснот у формі *modern stoicism*, або неостоїцизму [10].

Я. Шрамко на тлі огляду основних концепцій і підходів у галузі нормативної етики, підкреслює той факт, що фактичне відродження етики чеснот пов'язують з Елізабет Енскомб, аналізує інші варіанти (версії) етичних теорій, що ґрунтуються на понятті чесноти, торкаючись і морального екземпляризму Лінди Загребські [13]. Проблеми етики чеснот в аспекті екзистенційно-онтологічні основи людського життя розглядає вітчизняна вчена Ю. Бродецька [3; 40–41]. Ю. Мануйло аналізує концепцію етики чеснот А. Макінтайра в аспекті її актуальності, пов'язаною з його критикою сучасного морального дискурсу, природи моральних суджень тощо [7]. М. Петренко здійснює аналіз дискусій щодо з'ясування сучасних морально-етичних викликів [9].

Таким чином феномен аретичного повороту, його евристичний потенціал в аспекті формування нових наукових напрямів недостатньо осмислюється у вітчизняній гуманітаристиці.

Мета дослідження – виявити особливості аретичного повороту і його евристичний потенціал в аспекті формування нових наукових напрямів.

Виклад основного матеріалу. В другій пол. XX ст. в англо-американському і європейському соціо-гуманітарному дискурсі у різних модусах актуалізується проблематика поворотів (*turns*). Поняття повороту з допомогою якого філософи, соціологи, психологи, мистецтвознавці, економісти та ін., аналізували соціокультурні трансформації, виявилось надзвичайно затребуваним і продуктивним. Поворот розуміється як повернення до витоків, або вже відомого і усталеного задля необхідності його переосмислення в умовах зміненої реальності, здійснення критичної рефлексії на предмет з'ясування причин цих змін та пошуку нової оптики і методологічного інструментарію дослідження. Один із перших таких поворотів, спрямований на осягнення першопричини усього сущого, основ буття, відбувся на європейських теренах ще у Давній Греції у дискурсі переходу від міфу до логосу, від міфологічної свідомості до раціоналізму.

Що ж до поворотів XX ст., то їх причина пов'язана, з одного боку, з кризою культури кінця XIX-поч. XX ст., яку ґрунтовно осмислювали, насамперед, представники «філософії життя» (Ф. Ніцше, В. Дільтей, Г. Зіммель, А. Бергсон та ін.). А з іншого, з епістемологічною кризою тогочасної науки, що обумовлювало необхідність розробки нової мови наукового пізнання відмінної від класичної. Це і стало підґрунтям лінгвістичного повороту «*linguistic turn*», який на поч. XX ст. був ініційований дослідженнями Л. Вітгенштейна і Ф. де Сосюрра. «Реальність немислима поза мовою», як базова установка повороту, ставить пізнання в тотальну залежність від мови і тому, як стверджує американський філософ Р. Рорті, охоплює всю філософію XX ст.: Хайдеггера і Гадамера, Хабермаса і Дерріда, Карнапа і Айєра, Остіна і Вітгенштейна [21].

Лінгвістичний поворот дозволяє розкрити нове розуміння мови, як конститууючої умови свідомості, досвіду і пізнання, «по-новому осмислити відношення між мовою і реальністю», визначає перехід від мислення про мову до мислення через мову і «у новому ракурсі осмислити проблеми відношення суб'єкта і об'єкта, видимості і реальності» [21]. Лінгвістичний поворот стає і методологічним прецедентом і алгоритмом для дослідження чисельних поворотів серед яких: онтологічний, просторовий, медіальний, візуальний (іконічний, пікторальний), антропологічний, перформативний, прагматичний та ін. Варто зауважити, що чисельність поворотів продовжує множитися [17].

Відмова від традиційних методологічних підходів і пояснювальних моделей, що відбувається, як правило, у дискурсі поворотів, забезпечили плідне підґрунтя як для появи нової оптики розгляду усталеної тематики, так і постановки нових проблем та ракурсів їх дослідження, відкрили можливість

нестандартного бачення реальності. Сутнісною ознакою повороту є його «перехід», а фактично «парадигмальна трансплантація», з однієї предметної області в іншу.

Аретичний (від гр. *ареті* – доброчесність, чеснота, добротність та ін.)¹ добродетельний поворот («*aretic turn*»), вписується у низку цих поворотів, але викликає зацікавленість переважно у спеціалістів з етики та епістемології, залишаючись, порівняно з іншими поворотами, на периферії вітчизняного наукового дискурсу. Цей поворот безпосередньо пов'язаний з лінгвістичним, оскільки її засновниця британська філософ-аналітик, учениця Л. Вітгінштейна Е. Енскомб (Elizabeth Anscombe). Він засвідчив повернення до розуміння моралі, яка була визначальною в Європі, починаючи з Давньої Греції, де філософи Платон, Аристотель і стоїки сформували відмінні одна від одної теорії аретичної моралі. Фома Аквінський на основі праць Аристотеля і Августина Блаженного розробив християнський варіант етики чеснот. У Новий час ці ідеї знайшли відображення у працях Д. Юма, А.Сміта, а у XIXст. – у творчості Ф. Ніцше.

Коло проблем та питань, які значною мірою визначили подальший розвиток моральної філософії та етики чеснот, окреслюються в її роботі «*Намір*» (1957). При цьому вважається, що імпульсом для становлення сучасної етики чеснот (*virtue ethics*) була публікація Е. Енскомб статті «Сучасна моральна філософія» (1958 р.), яка, виявившись точкою відліку аретичного повороту, означила експліцитну концептуалізацію етики чеснот [15; 52].

Е. Енскомб обґрунтовує необхідність переосмислити моральну дихотомію «належного і суцього», відмовившись від поняття належного і пов'язаних із ним понять морального обов'язку, правильного і неправильного, оскільки всі вони стосуються ідеалів, того, як повинно бути. Крім того, ці поняття виникли і набули значення у певному культурно-історичному контексті, а «сущє» як реальність, фактична дійсність виявилася відмінною від ідеалу теорії моралі в основі якої категоричний імператив І. Канта. І тому Е. Енскомб пропонує науковцям змінити ракурс дослідження, зосередившись на характері людини, її чеснотах. І в контексті переосмислення моралі, звернутися до античної та середньовічної спадщини, що є однією з ознак повороту як дискурсивної практики. Передусім це стосується засновника етики Аристотеля, в якій філософ окреслює особливу сферу життєдіяльності людини – сферу її реальних пристрастей і вчинків, спираючись при цьому не на поняття обов'язку або зобов'язання, а на поняття доброчесності/чесноти (*ареті*). Однак, перед тим як побудувати етику доброчесності (*virtue ethics*) Е. Енскомб стверджує, що необхідно зрозуміти сутність і природу людської дії, виявити її причини, зв'язок із мотивами, переконаннями і намірами людини [15].

Роботи Ф.Фут також значно вплинули на розвиток етичної теорії, а її мисленнєвий експеримент увійшов в історію етики як «Проблема вагонетки» – моральної дилеми, яка передбачає вибір між бездіяльністю, що призводить до смерті п'ятьох людей, і свідомим втручанням задля їх врятування ціною загибелі одного.

У сучасній етиці чеснот виокремлюють різні напрями і школи, але зупинимось лише на неоплатонізмі й агентно-орієнтованій (зразковій або екземплярній) етиці чеснот.

Засновницею неоплатонічного дискурсу етики чеснот вважається всесвітньо відома письменниця, професорка філософії Оксфордського університету Айріс Мердок.² В основі значної частини її філософських і художніх творів – платонівська теорія ідеального «незримого» надчуттєвого світу істинної реальності, що існує за межами емпіричної, «зримої» реальності, яка є лише відображенням першої. Звернення до філософії Платона обмовило написання серії есе в яких вона розробила ряд концептуальних положень теорії моралі, послуговуючись поняттями добра (блага), любові, істини, краси, мистецтва. В діалогах «Мистецтво та Ерос» і «Над богами» А. Мердок використовує платонівський образ добра як світла сонця, за допомогою якого ми бачимо всі інші речі. «Вона описує добро як сонце, – пише дослідниця її творчості М. Антоначчо, – як світло, що робить можливим знання, і як джерело самого світла» [16; 52]. Опис добра як сонця дозволяє розглянути два його аспекти: трансцендентальний, що підкреслює зв'язок добра з людиною у «зримій реальності», а також трансцендентний – добро як вища досконалість, що вирізняє істино доброчесних. «Добро є одночасно найближчою річчю...І найдальшою річчю... що сяє зовні, а також виходить з глибини душі» [19; 107–108, 110]. Добро у його трансцендентності як вища доброчесність, відповідність ідеї блага є здатністю позбавитися від мороку егоїстичної свідомості й досягнути істинний світ [20; 93].

У любові, як одній з головних категорій етики чеснот, А.Мердок убачає фундаментальну форму моральної свідомості, яка пронизує всі наші стосунків з іншими. Так уже у своєму ранньому есе «Піднесене і Добре (Благе)» А. Мердок пише: «Ми потребуємо моральної філософії, де концепція любові, яка так рідко згадується нині філософами, знову стане центральною» [23; 44].

У цій же роботі вона висловлює ідею про єдність мистецтва та моралі і повертатися до якої в аспекті її розвитку буде і у пізніших філософських есе. «Мистецтво і мораль... єдині. Суть у них одна. Суть обох – любов. Любов – це сприйняття окремих індивідуумів. Любов – це надзвичайно важке усвідомлення реальності чогось/когось іншого, крім самого себе. Любов, а отже, мистецтво і мораль є відкриттям реальності. Те, що нас вражає і спонукає до усвідомлення нашого покликання – це не безформність природи, як уявляв Кант, а її невимовна особливість....» [23; 44.]. Що ж до етики і естетики, предметом яких є мистецтво і мораль, то вони, як стверджує А.Мердок, «зустрічаються в просторі свідомості мислячої людини» [23; 52–53].

Ворогами мистецтва і моралі, а отже, і любові, А. Мердок вважає егоїзм і самозакоханість, подолати які можливо завдяки захопленню мистецтвом, досягненню його глибини, особливо – трагічним, і як приклад наводить трагедію В. Шекспіра «Король Лір».

А. Мердок звертала особливу увагу на двоїстість, амбівалентність Еросу, який у Платона уособлює Афродіта Уранія «небесна і духовна», і Афродіта Пандемос, «земна і тілесна». Амбівалентна дихотомія вирізняє і Красу, її вищу і нижчу форми. Ерос у своїй земній іпостасі може бути «чорним»: небезпечним, згубним і фатальним, а відтак, стати руйнівною силою людського морального буття. Але в той же час і «..... любов, що у своїй вищій формі практично ідентична Благі, також здатна до безконечної деградації, ставши джерелом наших найбільших помилок». Це відбувається тому, що любов, як і мистецтво, впливає на нас у такий спосіб, що ми не здатні це контролювати, оскільки вона діє на дуже глибинному рівні, що не підвладний досягненню раціонального мислення й іноді викликає ці руйнівні сили [22]. Однак, як вважає А. Мердок, все залежить від людини, її здатності подолати спокуси «чорного Ероса» і шляхом морального самовдосконалення здійснити «трансцендентальний прорив» до «любові як Вищого Блага», досягнувши «творчого осяяння» як єднання мистецтва і моралі, Краси і Добра (Блага). Ідеєю такого єднання пронизані філософські твори А. Мердок.

А. Мердок постійно підкреслює такий важливий прояв любові як повага до Іншого, усвідомлення того, що перед твоїм «Я» постає інше «Я». І саме мистецтво навчає повазі до іншого, а значить, і підвищує нашу здатність до емпатії, вчить відчувати, розуміти та поважати емоції інших. Хоч ця любов і народжується з турботи та поваги до інших, не обмежуючись лише співчуттям, потребує активної дієвої допомоги іншій людині, що є виявом такої чесноти як щедрота. І тим самим дозволяє подолати власний егоїзм, виявивши найвищу людяність, жалість, співчуття як «правду» дієвої життєвої практики турботи не про себе, а про Іншого. З цією практикою пов'язаний і один із важливих принципів моральної концепції А.Мердок – практичне розуміння мудрості, яка повинна походити не від розуму, а від серця. В іншому випадку вона виявиться безмістовною і бездіяльною у своїй відірваності від реального життя.

Агентно-орієнтована етика чи моральний екземпляризм пов'язана іменами Л. Загзебські і М. Слота. Так, теорія морального екземпляризму американської вченої Лінди Загзебські ґрунтується на аристотелівській ідеї про евдемонію згідно з якою «основою моралі і смыслом життя є щастя, досягнення якого є вищим критерієм будь-якої доброчесності (чесноти) і рушійною силою моральних вчинків людини» [12; 124]. Основне поняття цієї теорії – моральний зразок (*moral exemplar*) з допомогою якого означається морально доброчесна людина. В свою чергу, поняття чесноти в екземпляризмі визначається через референцію до конкретних людей. Тобто, остенсивним шляхом, через безпосереднє посилання на зразки, а не через набір правил чи визначень. Л.Загзебські і вважає заслугою своєї теорії саме те, що якості, які роблять людину доброчинною, визначаються не апіорі, не з допомогою складних абстрактних формулювань і правил, а апостеріорі, з емпіричного досвіду, що здобувається шляхом спостереження за взірцями. Морально доброчинною, зразковою і екземплярною вважається поведінка суб'єкта (доброчинного агента), що мотивована чеснотами емпатії, доброти, співпереживання, милосердя, співчуття, справедливості та ін. як рисами характеру. Такою «парадигмально» хорошою людиною зачаровуються інші люди, оскільки вона пробуджує в них емоцію захоплення (*admirable*). Л.Загзебські розглядає останню як когнітивне та афективне сприйняття подібної моральної досконалості людини. Вона пише, що на противагу розробці абстрактних понять, настанов і правил для її визначення використовуються практики, відомі ще з давніх часів «саме в практиці ідентифікації *moral exemplar* і в тому типі досвіду, якому багато хто з нас довіряє, досвіді захоплення, сформованому наративами, які є складовою культурної традиції [24; 52].

У розпізнаванні взірців, як гідних захоплення людей, перевага надається не «визначенням» (*definition*), а «опису» (*depiction*), наративам, моральним судженням, життєписам (наприклад, Конфуція, Будди, Ісуса Христа та ін.), з посиланням на їх чесноти (мудрість, справедливість, тощо) чи благородні дії. Подібні наративи, зосереджуючись на окремих людях, мають вирішальне значення для морального

виховання, оскільки культивують захоплення *moral exemplar*, пробуджують потребу його наслідування.

Попри внесок Е. Ескомб, Ф.Фут та А.Мердок у формування сучасної етики чеснот, вона асоціюється насамперед з ім'ям американського філософа, А. Макінтайра, предметом аналізу якого змістовне осмислення сутності поняття доброчесності/чеснота (*ареті*), його еволюція, починаючи з архаїчної Давньої Греції, зображеному у героїчному епосі «Іліади» та «Одіссеї» Гомера, завершуючи Ніцше, який вважав себе спадкоємцем аристократичного етосу саме гомерівських поем. При цьому вчений, як і Е. Ескомб, особливого значення надає моральній традиції, інтелектуальним ядром якої постала класична концепція доброчинності, представлена Аристотелем переважно в «Нікомаховій етиці». «Найважливішою для ідентичності європейської моральної культури – пише український філософ В. Малахов, – Е. Макінтайр вважає традицію чеснот, що виникла в процесі становлення давньогрецького поліса, знайшла теоретичне втілення в етичних і політичних творах Аристотеля» [5; 92]. А. Макінтайр стверджує, що ця традиція була практично анігільована в контексті становлення модерного суспільства. А в межах ідеологічної доктрини Просвітництва як онтологічної основи модернізації та її практичної реалізації відбувається світоглядне переосмислення етичної проблематики і формулювання нових раціональних і секулярних засад. І, починаючи з XVIII століття моральна теорія І. Канта як «етика обов'язку», деонтологія стала вважатися визначальною. О. Бродецький зауважує, що «тут обґрунтуванню моралі було надано більш виявленого раціонального характеру і відповідало загальній настанові епохи на першість розуму в усіх життєвих проявах людини» [2].

А. Макінтайр, як і Е. Ескомб вважає, що європейська етична традиція завжди ґрунтувалася на етиці чеснот Аристотеля, але починаючи з XVIII століття моральна теорія І. Канта як «етика обов'язку» стала вважатися визначальною. Однак ното *esopoticus* капіталістичного суспільства не особливо орієнтувався на культивування власних чеснот, що починає суттєво піддажувати засади кантіанської етичної традиції як етики належного. А в першій половині XX ст. Перша і Друга світові війни, засвідчили практичну неможливість її реалізації в досяжній перспективі. А.Макінтайр доводить, що в др. пол. XX ст., вона поступово втрачає своє значення і тим самим обумовлює повернення (з поправкою на сучасність і на нові теоретико-методологічні засади) до етики доброчесності Аристотеля як етики сущого, а не належного.

Висновки. Особливості аретичного повороту полягають у зміні ракурсів наукового дослідження, відмові від методологічних підходів і пояснювальних моделей логічного позитивізму, що забезпечило плідне підґрунтя для появи нової оптики розгляду традиційної тематики і постановки нових проблем та методів і принципів їх дослідження.

Нестандартне бачення нової реальності дозволило створити альтернативне, домінуючому на той час, уявленню про людину, її місце у світі, обумовило необхідність дослідження фундаментальних цінностей, які визначають характер людини, її чесноти і мотиви поведінки, у новому моральному дискурсі, сформованому в межах етики чеснот.

Евристичний потенціал аретичного повороту виявився у критичній рефлексії етичної концепції Аристотеля і створенні підґрунтя для становлення сучасної етики чеснот (*virtue ethics*), експліцитну концептуалізацію якої започаткували Е. Ескомб, Ф. Фут, А. Мердок, а продовжив А. Макінтайр.

Перспектива подальших досліджень. Звернення фундаторів аретичного повороту до Аристотеля та Фоми Аквінського, які були найбільш значимими представниками теорії природного права, спричинило трансформацію у його дискурсі філософії права й формуванням юриспруденції чеснот (*virtue jurisprudence*). Моральний екземпляризм видається перспективним та новим підходом щодо використання *moral exemplar*, як прикладу для наслідування і тим самим стати основою інноваційних моделей освіти, виховання та культурних практик.

Примітки

¹ В українській мові відсутній усталений переклад *ареті* – давньогрецького складного і багатозначного терміну.

² Особливості втілення філософських ідей у художній творчості А. Мердок достатньо ґрунтовно і на якісному рівні представлено у вітчизняному літературознавстві, де з'явився навіть термін «мердокознавство», див. узагальнюючу статтю Міронова Н., Рецепція творчості А. Мердок в українському літературознавстві. *Наук. вісник Міжнар. гуманіт. ун-ту*. Сер.: Філологія. 2023 № 60, т. 2. С. 116–123.

Список використаної літератури

1. Ахутін А. Війна і інтелект. Київ, Дух і літера, 2023. 152 с.
2. Бродецький О. Антропологічно-ціннісні засади гуманістичного потенціалу релігійної етики: дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.09. Київ, 2017. 404 с.
3. Бродецька Ю. Ю. Етика співбуття: екзистенційно-онтологічні основи людського життя. Дніпро, 2021. 271 с.

4. Лаврівський В. Наукові розвідки етичної проблематики у сучасній світовій філософській думці. *HUMANITIES STUDIES: Collection of Scientific Papers* / Ed. V. Voronkova. Zaporizhzhia: Publishing house «Helvetica». 2025. № 23 (100). P. 53–58.
5. Макінтайр Е. За чеснотою. *Дух і літера*. 2001. № 7–8. С. 92–110. URL: ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/22ad653e-d9e2-419e-bb2f-92e47e6b6cf8/content (дата звернення: 09.09.2025).
6. Макінтайр Е. Після чесноти: дослідження з теорії моралі / пер. з англ. за наук. ред. В. Малахова. Київ : Дух і літера, 2002. 436 с.
7. Мануйло Ю. Є. Проблеми етики чеснот: Розгляд етичної теорії А. Макінтайра. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2024. № 47. С. 51–56.
8. Міронова Н. М., Рецепція творчості Айріс Мердок в українському літературознавстві. *Наук. вісник Міжнар. гуманіт. ун-ту*. Сер.: Філологія. 2023 № 60, т. 2. С. 116–123.
9. Петренко М. О. Сучасні морально-етичні виклики: соціокультурні засади та філософські дискурси. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2021. № 33. С. 44–49.
10. Скляр А.В. Феномен причетності як складова стану евдемонії у філософії стоїцизму. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2021. № 32. С. 107–113.
11. Смолій В.А., Ясь О.В. Сучасна російсько-українська війна у світлі постколоніалізму. *Вісник НАН України*. 2022. № 6. С. 3–15.
12. Тофтул М. Г. Сучасний словник з етики : словник. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 416 с.
13. Шрамко В. Аналітична нормативна етика і тенденції її розвитку. *Актуальні проблеми духовності: зб. наук. пр.* / ред.: Я.В. Шрамко. Кривий Ріг : КДПУ, 2022. Вип. 23. С. 9–31.
14. Яннарас Х. Свобода етосу / пер. з англ. В. Верлока. Київ : Дух і Літера, 2003. 268 с.
15. Anscombe G. E. M. Modern Moral Philosophy. *Philosophy*. 1958. Vol. 33, № 124. P. 1–19.
16. Antonaccio M. Picturing the Human: The Moral Thought of Iris Murdoch. Oxford University Press. 2000. 244 p.
17. Bachmann-Medick D. Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture. Berlin, Boston: de Gruyter, 2016. URL: <https://www.fabula.org/actualites/73194/bachmann-medick-cultural-turns.html>
18. Mac Cumhaill C., Wiseman R. Metaphysical Animals. How Four Women Brought Philosophy Back to Life. London, 2022. 416 P.
19. Murdoch I. Acastos: Two Platonic Dialogues – Art And Eros, a Dialogue About Art; Above the Gods, a Dialogue About Religion. New York : Viking Press. 1987. 144 p.
20. Murdoch I. The Sovereignty of Good. L. - N. Y., 2003. 105 p.
21. Rorty R. The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method / [ed. by Richard Rorty]. Chicago : University of Chicago Press, 1992. 416 p.
22. The Sovereignty of Good. London : Routledge and Kegan Paul, 1970. 103 p.
23. The Sublime and the Good. Chicago Review, 1959. № 13. P. 42–55.
24. Zagzebski L. Exemplarist Virtue Theory. *Metaphilosophy*. 2010. Vol. 41, № 1-2. January. P. 41–57.

References

1. Akhutin A. Viina i intelekt. Kyiv, Dukh i litera, 2023. 152 s.
2. Brodetskyi O. Antropolohichno-tsinnisni zasady humanistychnoho potentsialu relihiinoi etyky: dys. ... d-ra filos. nauk : 09.00.09. Kyiv, 2017. 404 s.
3. Brodetska Yu. Yu. Etyka spivbuttia: ekzystentsiino-ontolohichni osnovy liudskoho zhyttia. Dnipro, 2021. 271 s.
4. Lavrivskyi V. Naukovi rozvidky etychnoi problematyky u suchasni svitovii filosofskii dumtsi. *HUMANITIES STUDIES: Collection of Scientific Papers* / Ed. V. Voronkova. Zaporizhzhia: Publishing house «Helvetica». 2025. № 23 (100). P. 53–58.
5. Makintair E. Za chesnotoiu. Dukh i litera. 2001. № 7–8. S. 92–110. URL: ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/22ad653e-d9e2-419e-bb2f-92e47e6b6cf8/content (data zvernennia: 09.09.2025).
6. Makintair E. Pislia chesnoty: doslidzhennia z teorii morali / per. z anhl. za nauk. red. V. Malakhova. Kyiv : Dukh i litera, 2002. 436 s.
7. Manuilo Yu. Ye. Problemy etyky chesnot: Rozghliad etychnoi teorii A. Makintaira. Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii. 2024. № 47. S. 51–56.
8. Mironova N. M., Retseptsiia tvorchosti Airis Merdok v ukrainskomu literaturoznavstvi. *Nauk. visnyk Mizhnar. humanit. un-tu*. Ser.: Filolohiia. 2023 № 60, t. 2. S. 116–123.
9. Petrenko M. O. Suchasni moralno-etychni vyklyky: sotsiokulturni zasady ta filosofski dyskursy. Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii. 2021. № 33. S. 44–49.
10. Skliar A.V. Fenomen prychetnosti yak skladova stanu evdemonii u filosofii stoitsyzmu. Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii. 2021. № 32. S. 107–113.
11. Smolii V.A., Yas O.V. Suchasna rosiisko-ukrainska viina u svitli postkolonializmu. *Visnyk NAN Ukrainy*. 2022. № 6. S. 3–15.
12. Toftul M. H. Suchasnyi slovnyk z etyky : slovnyk. Zhytomyr : Vyd-vo ZhDU im. I. Franka, 2014. 416 s.
13. Shramko V. Analitychna normatyvna etyka i tendentsii yii rozvytku. Aktualni problemy dukhovnosti: zb. nauk. pr. / red.: Ya.V. Shramko. Kryvyi Rih : KDPU, 2022. Vyp. 23. S. 9–31.
14. Iannaras Kh. Svoboda etosu / per. z anhl. V. Verloka. Kyiv : Dukh i Litera, 2003. 268 s.
15. Anscombe G. E. M. Modern Moral Philosophy. *Philosophy*. 1958. Vol. 33, № 124. P. 1–19.

16. Antonaccio M. *Picturing the Human: The Moral Thought of Iris Murdoch*. Oxford University Press. 2000. 244 r.
17. Bachmann-Medick D. *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*. Berlin, Boston: de Gruyter, 2016. URL: <https://www.fabula.org/actualites/73194/bachmann-medick-cultural-turns.html>
18. Mac Cumhaill S., Wiseman R. *Metaphysical Animals. How Four Women Brought Philosophy Back to Life*. London, 2022. 416 R.
19. Murdoch I. *Acastos: Two Platonic Dialogues – Art And Eros, a Dialogue About Art; Above the Gods, a Dialogue About Religion*. New York : Viking Press. 1987. 144 r.
20. Murdoch I. *The Sovereignty of Good*. L. - N. Y., 2003. 105 p.
21. Rorty R. *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method* / [ed. by Richard Rorty]. Chicago : University of Chicago Press, 1992. 416 r.
22. *The Sovereignty of Good*. London : Routledge and Kegan Paul, 1970. 103 r.
23. *The Sublime and the Good*. Chicago Review, 1959. № 13. R. 42–55.
24. Zagzebski L. *Exemplarist Virtue Theory*. *Metaphilosophy*. 2010. Vol. 41, № 1-2. January. R. 41–57.

UDC 008:17.023.34:001.8

THE HEURISTIC POTENTIAL OF THE ARETAIC TURN

Olha KOPIIEVSKA – Doctor of Science in Cultural studies, professor, professor of the Department of Performing Arts and Culture, Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv

Purpose of Article. The purposes of the article are to analyse the peculiarities of the aretaic turn, to reveal its heuristic potential in the context of new scientific directions forming.

Research methodology. The principles of analysis, systematisation and generalisation have allowed us to reveal the essence, characteristic features and heuristic potential of the aretaic turn, while the semantic and linguistic analysis has ensured the clarification of the conceptual and categorical apparatus of contemporary virtue ethics. The retrospective and comparative analyses have given an opportunity to clarify the continuity and interrelationships among different types of moral discourses.

Results. The aretaic turn's peculiarities consist in changing the scientific research perspectives, rejecting methodological approaches and explanatory models of logical positivism, which provided the basis for the emergence of a new visions on traditional issues and the formulation of new problems and methods, as well as principles for their study. An unconventional vision of the new reality has made it possible to create an alternative one to the then-dominant view of man and his place in the world, and necessitated the study of fundamental values that determine human nature, virtues, and motives for behaviour in a new moral discourse, formed within the framework of virtue ethics.

Research Novelty. For the first time in domestic humanities, the phenomenon of the aretaic turn is comprehended, its characteristic features and heuristic potential in terms of the new scientific directions formation are highlighted.

Practical Significance. The founders of the aretaic turn considered Aristotle and Thomas Aquinas as significant representatives of natural law theory in history, which led to the transformation of the philosophy of law and the formation of virtue jurisprudence. Moral exemplarism seems to be a promising and new approach to be used as an example to follow. Thus it becomes the basis for innovative models of education, upbringing, and cultural practices.

Key words: aretaic turn, heuristic potential, virtue ethics, moral exemplarism.

Стаття надійшла до редакції 03.05.2025
Отримано після доопрацювання 21.05.2025
Прийнято до друку 22.05.2025

УДК [7+008+316.7]-025.12-057.17:005.8(045)

ЗДОРОВИЙ СПОСІБ ЖИТТЯ ЯК СТРАТЕГІЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ СУСПІЛЬСТВА

Свєген БОРІНШТЕЙН – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософських та соціологічних студій та соціокультурних практик, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського»
<https://orcid.org/0000-0002-0323-4457>

<https://doi.org/eborin197013@gmail.com>

Зоя АТАМАНЮК – доктор філософських наук, професор, професор філософських та соціологічних студій та соціокультурних практик, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського, м. Одеса, Україна,
<https://orcid.org/0000-0001-7299-409X>
zoya209@ukr.net

Олена ЛІСЕЄНКО – доктор соціологічних наук, професор, професор кафедри філософських та соціологічних студій та соціокультурних практик, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського»,
<https://orcid.org/0000-0002-0408-5203>
helenloveodessa@gmail.com

Досліджено проблему формування здорового способу життя особистості як проекту соціокультурного розвитку суспільства у сучасному світі стоїть на рівні з глобальними проблемами людства, як складова охорони здоров'я. Обґрунтовано значущість формування здорового способу життя особистості завдяки проекту та стратегії соціокультурного розвитку суспільства. З'ясовано, що здоровий спосіб життя у сучасному суспільстві є не лише індивідуальною нормою, а й показником рівня культурного розвитку нації. Виявлено, що соціокультурний проект є важливою складовою для популяризації формування ЗСЖ у суспільстві.

Ключові слова: соціокультурний проект, здоровий спосіб життя, культура, стратегія, соціокультурний розвиток, цінності.

Актуальність проблеми. Проблема формування здорового способу життя особистості як проекту соціокультурного розвитку суспільства у сучасному світі стоїть на рівні з глобальними проблемами людства, як складова охорони здоров'я. Сучасний світ прагне здорового довголіття, що є ключовим елементом соціального й економічного добробуту суспільства. Здоровий спосіб життя є визначальним фактором сприяння фізичному та психологічному здоров'ю, є методом збільшення тривалості активного життя особистості. Базою для розвитку здорового способу життя є власне прагнення і бажання людини бути здоровою, активною, вільною від згубних звичок. Відношення до здоров'я формується з дитинства, з моменту усвідомлення людиною власної особистості з правилами, позицією, соціальним статусом. Тому, важливим є сприяння на соціокультурному рівні заохочення ведення здорового способу життя особистістю в період її становлення та діяльності, для покращення умов життєдіяльності та продовження активного довголіття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасній літературі досліджується значне коло питань, пов'язаних із здоровим способом життя. Даній темі присвячено багато наукових праць в різних галузях науки: в філософії, соціології, культурології, медицині, психології тощо, зокрема Г. Сельє, П. Брегг, А. Каррель, Н. Перрікоун та інші. Однак досить незначна увага приділяється питанням, пов'язаним із роллю здорового способу життя у соціокультурному розвитку суспільства. Так, наприклад, дослідник Янг Юе, який працює в Україні, аналізує феномен культури здоров'я у науковому дискурсі. Термін «культура здоров'я» він трактує як складову загальної культури особистості, інтегративну якість, що акумулює систему знань про здоров'я як соціально-культурне явище, компоненти здорового способу життя, систему ціннісних орієнтацій, усвідомлення особистісної значущості цінності здоров'я як необхідності особистісного саморозвитку, здатність усвідомленого вироблення індивідуальної стратегії збереження і розвитку здоров'я, що виявляється у здоров'язбережувальній поведінці. Низка вчених у своїх працях обговорює загальні питання здоров'я студентської молоді та способу їхнього життя [1, 9, 10, 11, 12].

В. Білогур [3] у своїх численних публікаціях системно досліджує соціогуманітарний дискурс спорту як знаково-комунікативної і символічної системи, здатної поглибити розуміння сутності різноманітних спортивних процесів і запропонувати методологічну основу для їх наукового пізнання. В його роботах розкривається сутність метафізичних засад спорту, що означають сукупність найбільш сприятливих умов для вирішення задач досягнення цілей, в основі яких оптимум буття, та теоретичні підстави концепту спорту як оптимуму буття, його понятійно-категорійний апарат; подано тлумачення

метафізики у контексті її розвитку історії філософської думки та проаналізовано спорт як культурне явище, покликане перетворювати природне тіло людини в його культурно-оформлену тілесність; визначено умови, за яких відбуваються процеси соціалізації в спорті і завдяки спорту; розкрито умови, за яких спорт розгортається як людиновимірне явище та умови, які сприяють порушенню людиновимірності. Н. Кочубей [8] ґрунтовно досліджує соціокультурну діяльність, теоретичні засади та практичний досвід здійснення соціокультурної діяльності в нових умовах. У своїх роботах вона не виділяє окремо проблему здорового способу життя, однак включає його як умову плідного дозвілля. С. Виткалов [5] у своїй монографії визначає хронологічні межі дослідження періодом від проголошення незалежності України у 1991 році до 2013 року – часу активного розвитку сучасних культурно-мистецьких процесів у регіонах та спроб їхнього теоретичного осмислення. Автор охоплює широкий спектр проблем: від складних питань сучасного стану української культури на державному та регіональному рівнях до аналізу ролі керівника у сфері культури й мистецтва. Особливу увагу він приділяє ролі особистості у культурному процесі – митця, артиста, працівника клубної установи, бібліотекаря, музейника, майстра народної творчості тощо – як ключового чинника задоволення художньо-творчих потреб різних верств населення. І. Кравченко [9] вважає, що дотримання здорового способу життя здобувачами вищої освіти може включати в себе інтегральну особистісну якість, структурними компонентами якої є аксіологічний (ставлення до власного здоров'я та здоров'я оточуючих), мотиваційний (характеризує стійкість мотивів до ведення здорового способу життя, збереження та зміцнення здоров'я), гносеологічний (наявність у здобувачів освіти інтегрованих знань про здоров'я та здоровий спосіб життя) та праксеологічний (відображення практичних вмінь та навичок, які необхідні для збереження та зміцнення свого здоров'я). О. Семікін та Г. Третьякова [11] аналізують дозвілля здобувачів вищої освіти та наводять дані соціологічних досліджень на користь занять спортом та зростання його популярності. О. Балан [1] розкриває психологічні аспекти користі здорового способу життя. І. Кравченко [9], А. Моца, Н. Олаг [10] зосереджені на цінності здоров'я як такого та важливості його формуванню у молоді. Однак ця проблема є фактично невичерпною.

Метою дослідження є обґрунтування значущості формування здорового способу життя особистості завдяки проекту та стратегії соціокультурного розвитку суспільства.

У даній роботі застосовували *теоретичні методи* дослідження: індукція та дедукція; аналіз і синтез; класифікація; узагальнення; наочно-образні методи; серед емпіричних методів використовували узагальнення незалежних характеристик, аналіз документів і продуктів діяльності, спостереження особистого досвіду.

Виклад основного матеріалу дослідження. Соціокультурний розвиток базується на цінностях, яким віддають перевагу люди у своєму житті. Людина повинна задовольнити спочатку первинні (фізіологічні) бажання: їжа, вода, повітря, сексуальні бажання, сон, здорове тіло, – для відчуття безпеки, продуктивності на вищих рівнях ціннісної ієрархії, відомі нам із теорії потреб, розробленої за А. Маслоу. Усі вище зазначені компоненти фізіологічних потреб поєднуються і знаходять своє місце у дотриманні здорового способу життя особистістю.

За твердженнями фахівців ВООЗ, здоров'я на 20% залежить від спадковості, ще 20% складовою здоров'я криється в стані навколишнього середовища, 10% – медичні послуги та на всі 50% від способу життя людини [11; 74]. Саме тому при організації здорового способу життя варто обов'язково зважати на усі ці впливи. Досить важливу позицію посідають особисті переконання в потребі та користі ведення здорового способу життя. Здоровий спосіб життя, або як звикли в соціумі використовувати абревіатуру ЗСЖ, це спосіб життєдіяльності людини, відповідний її генетичним особливостям, конкретним умовам життя та спрямований на формування, збереження, зміцнення здоров'я людини. У визначенні ЗСЖ для кожної людини треба брати її типологічні особливості: тип вищої нервової діяльності, вік, стань, соціальну роль, сімейний стан, професію, умови праці та життєдіяльності тощо. Коли в організмі, чи його частині, відбуваються порушення будови, обміну речовин, збій у функціонуванні запускається процес хвороби. Її причини можуть бути досить різноманітними, інколи це спадкові особливості організму. Та більшість випадків хвороби є результатом особливостей життя людини, її шкідливих звичок, відсутність дотримання правил здорового способу життя, ризикова поведінка.

Перш за все, основоположним складником здорового способу життя є раціональне харчування. Значна частина населення нашої планети ще живе на межі голоду і, водночас, для багатьох людей є дуже актуальною проблема переїдання. Окрім того, достатня кількість їжі не гарантує її якості. Організм людини має отримувати потрібні йому поживні речовини в певних пропорціях, а складниками їжі є не лише білки, ліпіди й вуглеводи, також із вітамінів та мікроелементів. Їх

незначна кількість у добовому раціоні харчування покращить функції організму та підсилить його діяльність. Поняття «здоров'я» визначено як багатовимірну характеристику стану благополуччя особистості, що зумовлений взаємозв'язаним, гармонійним функціонуванням фізичної, психоемоційної, духовної, соціальної сфер і забезпечує щасливе життя людини. Засвідчено, що семантична домінанта поняття «культура здоров'я» співвідноситься з філософським визначенням терміну «культура», крізь призму якого цей феномен характеризується як з урахуванням особливостей конкретно-історичних форм людської життєдіяльності на різних етапах суспільного розвитку, суспільно-економічних формацій, етнічних і національних спільностей, так і специфіки поведінки, свідомості і діяльності людей у конкретних сферах суспільного життя [12; 312-315].

Стан м'язової системи визначається руховою активністю та є основною умовою життєдіяльності організму людини. «Життя вимагає руху» – це слова Аристотеля, і з ним важко не погодитися. М'язові рухи зміцнюють імунітет, впливають на фізіологічну діяльність усіх інших систем, покращують фізичну діяльність, забезпечують соціальну активність. Для більшої частини жителів сучасних міст проблемою життєдіяльності є гіподинамія – недостатня рухова активність. Вона стає причиною багатьох захворювань, особливо страждає серцево-судинна система. Оскільки людина пристосована до регулярних фізичних навантажень, а їх відсутність порушує роботу організму, і даний стан речей є відхиленням від норми.

Особиста гігієна передбачає догляд за тілом, гігієну одягу та взуття, що сприяє зміцненню здоров'я, поліпшенню обміну речовин, кровообігу, травленню, диханню, розвитку фізичних і розумових здібностей людини.

Важливою складовою здорового способу життя є раціональне чергування праці та відпочинку. Забезпечення ритмічного перебігу життєвих процесів виступає основним принципом цієї компоненти. Біоритми окремих органів і систем організму перебувають у взаємодії, формуючи впорядковану систему, яка забезпечує оптимальне функціонування людини. Не менш значущим є відпочинок для головного мозку, адже саме він сприяє підвищенню продуктивності праці після відновлення сил [9].

Загартування виступає дієвим засобом удосконалення фізіологічних механізмів захисту та адаптації організму. Перебування на свіжому повітрі, водні процедури та сонячні ванни активізують внутрішні резерви людини, підвищують опірність організму до несприятливих впливів довкілля та сприяють мобілізації захисних сил у критичних ситуаціях [9].

Ефективність загартування забезпечується дотриманням таких принципів:

- систематичність проведення процедур;
- поступове підвищення інтенсивності подразників;
- послідовність дій у процесі загартування;
- урахування індивідуального стану здоров'я;
- комплексне використання природних чинників.

Дотримання здорового способу життя сприяє всебічному розвитку людини: формує, зміцнює й підтримує її фізичне, психічне та соціальне благополуччя. Воно забезпечує вищий репродуктивний потенціал і сприяє активному довголіттю.

Сучасні технології й автоматизація праці суттєво знижують рівень повсякденної рухової активності як на роботі, так і вдома. Через це головним джерелом фізичних навантажень стають заняття фізичною культурою та спортом, однак у щільному ритмі життя знайти для них час буває непросто – інші справи часто домінують над піклуванням про власне здоров'я. Водночас варто усвідомлювати, що спорт – лише один із чинників здоров'я. На загальне самопочуття впливають також екологічні умови проживання, якість та режим харчування, повноцінний сон, емоційна стабільність та багато інших елементів. Щоб організм функціонував ефективно й залишався здоровим, необхідно комплексно дотримуватися принципів здорового способу життя.

Частина людей й досі сприймає ЗСЖ як систему заборон і обмежень. Насправді така точка зору свідчить про небажання змінювати усталені звички та виходити із зони комфорту. Наприклад, після напруженого робочого дня значно простіше підігріти готову їжу та відпочивати з телефоном у руках, ніж витратити 15-20 хв. на приготування корисної вечері. Втім, здоровий спосіб життя – це не про жорсткі обмеження, а про формування нової, більш конструктивної й довготривалої зони комфорту, орієнтованої на підтримку високої життєвої активності людини в різних сферах її існування.

Формування сталої системи життєдіяльності, узгодженої з біоритмами та потребами організму, є процесом тривалим і нерідко складним, однак саме завдяки цьому досягається гармонізація фізичного й психічного стану людини. Витрачені зусилля компенсуються підвищенням

адаптаційного потенціалу, стійкістю до дії стресових і шкідливих чинників зовнішнього середовища, що, у свою чергу, сприяє збереженню цілісності людського буття.

Із позицій соціокультурного підходу здоровий спосіб життя можна визначити як комплекс типових практик, моделей поведінки та форм повсякденної діяльності, які забезпечують підтримання, розвиток і вдосконалення фізичних, психічних та духовних ресурсів особистості. Такі практики спрямовані на реалізацію людиною своїх соціальних і професійних функцій у різних соціально-економічних, політичних і культурних контекстах [9].

У структурі здорового способу життя виокремлюють такі основні складові:

- раціональна організація режиму дня, що передбачає гармонійне поєднання праці, відпочинку та особистого часу;
- збалансоване харчування, орієнтоване на забезпечення потреб організму в енергії та поживних речовинах;
- самоконтроль стану здоров'я як форма відповідального ставлення до власного тіла;
- повноцінний сон і дотримання біоритмічного режиму;
- відмова від деструктивних звичок і залежностей;
- дотримання гігієнічних норм як елемент культури тіла;
- інтелектуальне та емоційне відновлення, розвиток когнітивної сфери;
- фізична активність і загартування, що підвищують функціональні резерви організму;
- стабільний емоційний фон, який підтримує психологічну рівновагу та життєву мотивацію.

Таким чином, здоровий спосіб життя постає не лише як біологічна необхідність чи медична рекомендація, а соціокультурна стратегія, спрямована на збереження людського потенціалу, формування гармонійної особистості та стійкого суспільного розвитку.

Здоровий спосіб життя у сучасному суспільстві є не лише індивідуальною нормою, а й показником рівня культурного розвитку нації. Він виявляє себе як форма соціального капіталу, що об'єднує цінності спільного блага, відповідальності й гармонійного співіснування.

У соціокультурному сенсі поняття «здоров'я» втілює ідею єдності людини і світу, тілесності й духовності, що має глибокі корені у традиційних культурах. У сучасному контексті ця єдність актуалізується через потребу подолати фрагментарність, технократичність і споживацьку модель культури.

Здоровий спосіб життя формує нову етичну парадигму, у якій фізичне, психологічне й духовне здоров'я постають взаємопов'язаними вимірами людського буття. Він сприяє становленню культури самопізнання, самодисципліни й соціальної відповідальності [10; 1025-1036].

Культура здорового життя передбачає не лише індивідуальну турботу про себе, але й створення соціальних умов, що підтримують здорові практики: безпечне середовище, естетично організований простір, культурну політику, орієнтовану на якість життя. Таким чином, здоровий спосіб життя можна трактувати як індикатор соціокультурної зрілості суспільства.

На наш погляд, важливо оцінити шляхи популяризації ЗСЖ завдяки соціокультурним проектам та роль у них особистості.

Соціокультурне проектування являє собою систематичний опис соціокультурного експерименту, можливість показувати дійсність соціуму та культури попередньо, що допомагає в розробці шляхів розв'язання проблеми на практиці, що є поштовхом для розвитку галузі в якій здійснювався проект. Це можна назвати своєрідним конструюванням соціокультурної дійсності. Соціокультурне проектування – це специфічна технологія, що представляє собою конструктивну, творчу діяльність, сутність якої полягає в аналізі проблем і виявленні причин їх виникнення, вироблення цілей і завдань, що характеризують бажаний стан об'єкта (або сфери проектної діяльності), розробці шляхів і засобів досягнення поставлених цілей.

Проектування соціокультурних об'єктів і процесів передбачає врахування складної взаємодії соціального та творчого начал, суперечливості їхньої природи, а також багатоманітності чинників, що визначають їх існування й розвиток. У цьому контексті важливого значення набувають критерії оцінювання ефективності, формування прогнозів і моделювання очікуваних результатів.

Соціокультурне проектування розглядається як системна діяльність, що має власну внутрішню логіку та послідовність етапів, дотримання яких забезпечує досягнення головної мети – розв'язання актуальної соціокультурної проблеми та сприяння розвитку суспільства шляхом творчої ініціативи [8].

Початковим етапом у процесі соціокультурного проектування є визначення ініціатора – суб'єкта, який діє або співпрацює в межах соціокультурної сфери й орієнтується на певну цільову аудиторію. Ініціатор формулює сферу своєї діяльності, виокремлює проблемне питання, що є значущим для його цільової групи, після чого окреслює мету проекту – вирішення виявленої

проблеми. Досягнення поставленої мети передбачає постановку та реалізацію низки завдань, спрямованих на усунення причин проблемної ситуації [8].

Реалізація завдань здійснюється через конкретні заходи, кількість і зміст яких визначаються відповідно до логіки проєкту, потреб цільової групи та ресурсних можливостей. Успішне виконання заходів можливе лише за наявності необхідних ресурсів – кадрових, матеріальних, фінансових, інтелектуальних та інформаційних.

Ключову роль у реалізації соціокультурного проєкту відіграє команда, яка має бути професійною, компетентною та здатною ефективно взаємодіяти задля досягнення поставлених цілей. Не менш важливим є бюджетне забезпечення, що може формуватися з власних фінансових надходжень, грантів, донорської підтримки або фандрейзингової діяльності. При цьому бюджет охоплює не лише фінансову, а й матеріально-технічну, інформаційну та інтелектуальну складові, необхідні для практичного втілення кожного етапу проєкту.

Кожен проведений захід повинен мати якісний (на скільки покращилась якість соціокультурного середовища, де перебуває цільова група) та кількісний (яка кількість учасників цільової групи отримали благо від реалізації проєкту) результат. Обсяг усіх заходів зазначається в календарному плані та, відповідно, сума результатів кожного заходу є загальним результатом проєкту – це покращене соціокультурне середовище, покращені умови життя конкретної цільової групи шляхом творчої реалізації. Тобто, ми маємо наявну проблему, і бачимо майбутнє вирішення її завдяки реалізації проєкту.

Спосіб життя є провідником впливу на здоров'я населення. Заходи для дотримання формування ЗСЖ є одним із важливих завдань кожної держави та населення, тобто суспільства. Використовуючи специфічну технологію соціального проєктування, діяльність якої є конструктивною й творчою, відбувається аналіз проблеми, причини її виникнення, сформулюються цілі та завдання, які вестимуть до бажаного результату, розробляються шляхи досягнення визначених цілей.

Соціокультурне проєктування поєднує в собі дві досить розбіжні підсистеми: соціум та культуру. Зіштовхується реальна картина (соціальна) та ідеальне бачення організатора діяльності про бажаний результат (культуру). Тут проєкт займає позицію засобу збереження/відтворення явищ соціального характеру й сформованих культурних норм. Тобто, проєктувальники соціокультурної діяльності мають соціальну проблему – люди не прагнуть покращити та зберегти своє здоров'я, але в ідеалі вони хочуть бачити свідому особистість, що прагне формувати та діяти згідно з основами здорового способу життєдіяльності в соціумі. Тому, їх головна ціль – завдяки творчій реалізації популяризувати й закликати суспільство до покращення стану здоров'я шляхом формування звички дотримуватись здорового способу життя.

Ключовими завданнями організаторів проєктів, спрямованих на популяризацію здорового способу життя, є послідовне виконання комплексу аналітичних, організаційних і практичних дій, спрямованих на формування нової соціокультурної поведінки.

1. Аналітичний етап передбачає вивчення та оцінювання поточної ситуації щодо формування здорового способу життя, зокрема визначення джерел і характеру проблеми. Найчастіше причиною недостатнього рівня фізичної активності є сам спосіб життя людей, їхня низька мотивація до змін і небажання виходити за межі звичної зони комфорту.

2. Проєктно-організаційний етап охоплює розроблення варіантів розв'язання проблеми на соціокультурному рівні. Як правило, це комплекс заходів (інформаційні кампанії, соціальні акції, опитування, творчі ініціативи, марафони, спортивні змагання, навчальні курси тощо), спрямованих на виявлення та публічне обговорення проблеми, презентацію шляхів її вирішення й популяризацію здорового способу життя серед визначених соціальних груп (з урахуванням вікових, фізіологічних чи соціальних особливостей).

3. Етап реалізації та оцінювання ефективності передбачає визначення оптимальної стратегії дій і її проєктне оформлення у вигляді соціокультурних рекомендацій, здатних забезпечити реальні зміни в означеній сфері. На цьому етапі розробляється система конкретних заходів, спрямованих на теоретичне осмислення та практичне вирішення проблеми: проведення лекцій, тренінгів, спортивних занять, конкурсів, інтерактивних програм тощо. У процесі реалізації здійснюється моніторинг ефективності – через спостереження, анкетування чи інтерв'ю з учасниками.

Завершальним етапом є підсумкова діяльність, що узагальнює результати проєкту (проведення змагань, марафонів, презентацій, публічних звітів), а також оцінювання досягнутих результатів – якісне й кількісне вимірювання ефективності реалізованих заходів. Уся діяльність здійснюється з урахуванням ресурсного забезпечення проєкту – кадрового, фінансового, матеріального, інформаційного та організаційного [9].

У сучасному суспільстві варто не забувати про важливість медійного розголосу питання. Це, по-перше, охопить більшу аудиторію (онлайн-марафони тощо), по-друге, дає стимул для ефективної участі в проєкті з метою популяризації власної особи, по-третє, можливість забезпечити рекламні, фінансові ресурси додатково. Регулярні інформаційні заходи й використання різних комунікаційних каналів допомагають забезпечити ширше охоплення аудиторії та підвищити інтерес до ЗСЖ. Регулярний моніторинг і оцінка ефективності програм є необхідними для їх вдосконалення [10; 1030].

Проектування соціокультурної діяльності з питання формування здорового способу життя створює умови для розвитку особистості (суспільства), її самореалізації у сферах життєдіяльності шляхом укріплення здоров'я, допомога з соціалізацією, налагодження контактів, в процесі спільної діяльності над покращення оздоровчого фону в спільноті. Тут розвивається не лише особистість й суспільство, а і соціокультурне життя складовою якого є охорона здоров'я. Стимулюючи механізми самоорганізації людей, підтримка науково-освітніх напрацювань у галузі ведення ЗСЖ, розвиток спортивного сектору, розробка нових технологій, елементів спонукання суспільства до дій.

Як результат роботи соціокультурного проєкту організатори отримують програму з аналізом проблеми здорового способу життя опрацьованої в певному масштабі (регіоні). Даний аналіз здійснений шляхом оптимізації елементів культури, тобто процесів створення, збереження та відтворення цінностей, норм, технологій здорового способу життя. Програма містить пріоритети розвитку питання, організаційну структуру, опис управління, функціонально-змістовні моделі установ, характеристика ресурсного забезпечення (фінанси, матеріально-технічна база, команда, інформаційне забезпечення), оцінка реалізації запланованих проєктних заходів (акції, марафони, курси тощо).

На нашу думку, у межах сучасної філософії культури здоров'я набуває значення ціннісного проєкту, спрямованого на формування нової гуманістичної парадигми розвитку. Йдеться про перехід від утилітарного ставлення до тіла й природи – до етичного та естетичного усвідомлення буття як простору турботи.

Культура здоров'я – це не лише система норм і звичок, а мова культури, що відображає рівень рефлексії над людським існуванням. Вона проявляється у формах художньої творчості, освітніх практиках, екологічних ініціативах і громадських рухах, які відтворюють у соціумі ідею цілісності людини. Важливу роль у цьому процесі відіграють інститути культури і мистецтва, які формують символічні образи здоров'я, краси, гармонії та духовного балансу. Через них суспільство не лише популяризує здоровий спосіб життя, а й надає йому ціннісного змісту, перетворюючи його на елемент культурної ідентичності.

Таким чином, культура здоров'я стає не лише сукупністю соціальних практик, а нормативним горизонтом культури, у межах якого формується нова етика співбуття людини з природою, технологією і суспільством.

Висновки. Опрацювавши ряд наукових, інформаційних джерел та на базі власних спостережень вдалось сформулювати однозначну позицію стосовно питання здорового способу життя.

Здоровий спосіб життя (ЗСЖ) – це спосіб життєдіяльності людини, відповідний її генетичним особливостям, конкретним умовам життя та спрямований на формування, збереження, зміцнення здоров'я людини. Найважливішими складниками ЗСЖ є раціональне харчування, рухова активність, особиста гігієна, режим праці та відпочинку, загартування, відмова від шкідливих звичок, культура здоров'я. Тому за парадигмою академіка Амосова: «Щоб стати здоровим потрібні власні зусилля, постійні й значні. Замінити їх на щось інше – неможливо».

У сучасному соціокультурному контексті здоровий спосіб життя постає не лише як сукупність індивідуальних практик, спрямованих на фізичне й психічне благополуччя особи, а як стратегічний напрям розвитку суспільства. У парадигмі культурної політики та гуманітарного знання він набуває ознак ціннісного, символічного й комунікативного феномену, що визначає якість соціального капіталу та рівень культурної зрілості нації. Формування здорового способу життя розглядається як процес соціокультурної модернізації, який інтегрує етичні, естетичні, освітні й духовні виміри людського буття. У цьому сенсі «здоров'я» постає не лише як біологічна категорія, а як культурна норма, що формує нову модель взаємодії людини, суспільства та середовища.

Із позицій соціальної філософії, здоровий спосіб життя можна трактувати як стратегію суспільного розвитку, орієнтовану на гармонізацію цінностей, смислів і практик, які забезпечують стійкість культури в умовах глобальних трансформацій. Такий підхід вимагає переосмислення ролі інституцій освіти, мистецтва, медіа та громадських ініціатив у формуванні культури відповідального ставлення до власного тіла, психіки й довкілля.

Соціокультурний проєкт є важливою складовою для популяризації формування ЗСЖ в суспільстві. Це основа презентації соціальної значущості питання, та наявності, розвитку й формуванню культурних ідеалів в питанні здорової особистості. Тому, збереження й ідеалізація фізичного, духовного, соціального, психічного здоров'я є основоположним завданням проєктів соціокультурної значущості з популяризації здорового способу життя в суспільстві.

Розглядаючи здоровий спосіб життя як стратегію соціокультурного розвитку, варто підкреслити його системоутворюючу роль у формуванні суспільних цінностей. Йдеться про інтеграцію трьох рівнів:

1. Індивідуального – формування самосвідомості, тілесної та психологічної культури особистості.

2. Соціального – створення умов для здорового середовища, розвитку громадських ініціатив і соціальної солідарності.

3. Культурного – переосмислення здоров'я як категорії смислотворення, що визначає напрями культурної політики та освітньої стратегії.

У цьому аспекті здоровий спосіб життя можна трактувати як стратегічну модель соціокультурної модернізації, що поєднує гуманістичні ідеали, етичну відповідальність та екологічну свідомість. Він сприяє становленню суспільства, орієнтованого на якість життя, духовну зрілість і гармонію людини з навколишнім світом.

Список використаної літератури

1. Балан О. Формування здорового способу життя молоді. *Психологія*. 2023. № 2 (18). С. 33-37. [https://doi.org/10.17721/BPSY.2023.2\(18\).5](https://doi.org/10.17721/BPSY.2023.2(18).5)
2. Бауман З. Плинна сучасність / пер. з англ. О. Коваленко. Київ : Критика, 2008. 240 с.
3. Білогур В. Є. Спорт як знаково-символічна і комунікативна система в контексті соціогуманітарного дискурсу. *Гуманітарний вісник Запорізь. держ. інженерної акад.*: Запоріжжя : Вид-во ЗДІА. 2013. Вип. 55. С.33-44. https://old-zdia.znu.edu.ua/gazeta/VISNIK_55_33.pdf
4. Вернадський В. І. Наукова думка як планетне явище. Київ : Наук. думка, 1991. 287 с.
5. Виткалов С. В. Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах: митці, художні колективи та організатори культурно-мистецького життя краю: монографія. Рівне : Дятлик М., 2014. 361 с.
6. Гавриленко М. О. Соціокультурна анімація, як іноваційна технологія підвищення рівня соціального виховання студентської молоді в культурно-дозвілєвій діяльності. *Наук. вісник Донбасу*. 2011. № 1. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvd_2011_1_20.
7. Гофман Е. Представлення себе іншим у повсякденному житті / пер. з англ. В. Кебуладзе. Київ : Основи, 2020. 312 с.
8. Кочубей Н. В. Соціокультурна діяльність : навч. посіб. Суми : Університетська книга, 2015. 122 с. <https://kmaesm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/kochubej-n.v.-2015-socziokulturna-diyalnist.pdf>
9. Кравченко І. П. Сучасні підходи формування здорового способу життя здобувачів вищої освіти. *Вісник Нац. ун-ту «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка*. 2022. № 172 (16). С. 169-173. visnyk.chnpu.edu.ua/index.php/visnyk/article/view/335/364
10. Моца А. А., Олаг Н. К. Формування здорового способу життя в студентській молоді. *Вісник науки та освіти*. 2024. № 10. С.1025-1036. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-10\(28\)-](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-10(28)-)
11. Семікін О. М., Третьякова Г. О. Соціологічний аспект фізичного виховання студентів. *Соціальні технології: актуальні проблеми теорії та практики*. 2019. № 82. С. 74-79 soctech-journal.kpu.zp.ua/archive/2019/82/11.pdf.
12. Янг Юе. Феномен культури здоров'я як наукова проблема. *Наук. зап.. Серія: педагогічні науки*. 2024. Вип.216. С. 312-315. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2024-1-216-312-315>
13. Bilova N., Novska O., & Volkova Y. Implementation of the Synergetic Potential of Artistic Communication as an Innovative Strategy of Art Education. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. 9 (2), 133-146. doi.org/10.7596/taksad.v9i2.2678

References

1. Balan O. Formuvannia zdorovoho sposobu zhyttia molodi. *Psykhohihiia*. 2023. № 2 (18). S. 33-37. [doi.org/10.17721/BPSY.2023.2\(18\).5](https://doi.org/10.17721/BPSY.2023.2(18).5)
2. Bauman Z. Plynna suchasnist / per. z anhl. O. Kovalenko. Kyiv : Krytyka, 2008. 240 s.
3. Bilohur V.Ye. Sport yak znakovy-symvolichna i komunikatyvna systema v konteksti sotsiohumanitarnoho dyskursu. *Humanitarnyi visnyk Zaporizkoi derzhavnoi inzhenernoi akademii*: Zaporizhzhia: Vyd-vo ZDIA. 2013. Vyp. 55. S.33-44. https://old-zdia.znu.edu.ua/gazeta/VISNIK_55_33.pdf
4. Vernadskyi V. I. Naukova dumka yak planetne yavyshe. Kyiv : Nauk. dumka, 1991. 287 s.
5. Vytkafov S. V. Kulturno-mystetska Ukraina v rehionalnykh vymirakh: myttsi, khudozhni kolektyvy ta orhanizatory kulturno-mystetskoho zhyttia kraiu: monohrafiia. Rivne : Diatlyk M., 2014. 361 s.

6. Havrylenko M. O. Sotsiokulturna animatsiia, yak inovatsiina tekhnolohiia pidvyshchennia rivnia sotsialnoho vykhovannia studentskoi molodi v kulturno-dozvillivii diialnosti. *Naukovyi visnyk Donbasu*. 2011. № 1. Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvd_2011_1_20.

7. Hofman E. Predstavleniia sebe inshym u povsiakdennomu zhytti / per. z anhl. V. Kebuladze. Kyiv : Osnovy, 2020. 312 s.

8. Kochubei N. V. Sotsiokulturna diialnist : navch. posib. Sumy : Universytetska knyha, 2015. 122 s. <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/kochubej-n.v.-2015-socziokulturna-diyalnist.pdf>

9. Kravchenko I.P. Suchasni pidkhody formuvannia zdorovoho sposobu zhyttia zdobuvachiv vyshchoi osvity. *Visnyk Natsionalnoho universytetu «Chernihivskiy kolehium» imeni T. H. Shevchenka*. 2022. No 172 (16). S. 169-173. <https://visnyk.chnpu.edu.ua/index.php/visnyk/article/view/335/364>

10. Motsa A. A., Olah N. K. Formuvannia zdorovoho sposobu zhyttia v studentskoi molodi. *Visnyk nauky ta osvity*. 2024. № 10. S. 1025-1036. doi.org/10.52058/2786-6165-2024-10(28)- perspectives.pp.ua/index.php/vno/article/view/16110/16182

11. Semikin O. M., Tretiakova H. O. Sotsiolohichniy aspekt fizychnoho vykhovannia studentiv. *Sotsialni tekhnolohii: aktualni problemy teorii ta praktyky*. 2019. № 82. S. 74 – 79 soctech-journal.kpu.zp.ua/archive/2019/82/11.pdf

12. Yanh Yue. Fenomen kultury zdorovia yak naukova problema. *Naukovi zapysky. Serii: pedahohichni nauky*. 2024. Vyp.216. S. 312-315. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2024-1-216-312-315>.

13. Bilova, N., Novska, O., & Volkova, Y. Implementation of the Synergetic Potential of Artistic Communication as an Innovative Strategy of Art Education. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. 9 (2), 133-146. <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i2.2678>

UDC: [7+008+316.7]-025.12-057.17:005.8(045)

A HEALTHY WAY OF LIFE AS A SOCIO-CULTURAL DEVELOPMENT STRATEGY OF SOCIETY

Yevgen BORINSTEIN – Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Department of Philosophical and Sociological Studies and Sociocultural Practices of the State Institution «Southern Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushinsky»,

Zoia ATAMANIUK – Doctor of Philosophy, Professor, Professor of Philosophical and Sociological Studies and Sociocultural Practices of the State Institution «Southern Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushinsky», Odesa, Ukraine,

Olena LISEIENKO – Doctor of Sociological Sciences, Professor, Professor of the Department of Philosophical and Sociological Studies and Sociocultural Practices of the State Institution «Southern Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushinsky».

Relevance of the topic. The formation of a healthy lifestyle of an individual as a project of socio-cultural development of society in the modern world is on a par with the global problems of humanity, as a component of health care. The modern world strives for healthy longevity, which is a key element of the social and economic well-being of society. A healthy lifestyle is a determining factor in promoting physical and psychological health, and is a method of increasing the duration of an individual's active life. The attitude to health is formed from childhood, from the moment a person becomes aware of his own personality with rules, position, and social status. Therefore, it is important to promote at the socio-cultural level the promotion of a healthy lifestyle by an individual in the period of his formation and activity.

Research methodology. This article used theoretical research *methods*: induction and deduction; analysis and synthesis; classification; generalization; visual methods; among the empirical *methods* used: generalization of independent characteristics, analysis of documents and activity products, observation of personal experience.

The scientific novelty of the study is that considering a healthy lifestyle as a strategy of socio-cultural development, it is necessary to emphasize its system-forming role in the formation of social values. It is about the integration of three levels: Individual – the formation of self-awareness, physical and psychological culture of the individual. Social – creation of conditions for a healthy environment, development of public initiatives and social solidarity. Cultural – rethinking health as a category of meaning-making that determines the directions of cultural policy and educational strategy.

Key words: sociocultural project, healthy lifestyle, culture, strategy, sociocultural development, values.

Стаття надійшла до редакції 27.04.2025
Отримано після доопрацювання 15.05.2025
Прийнято до друку 1.10.2025

UDC 17.023.34:304.3:159.923

ЩАСТЯ УКРАЇНЦІВ В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**Вілена ВОРОНОВА** – кандидат наук із соціальних комунікацій,
доцент кафедри журналістики та міжнародних відносин,

Приватний вищий навчальний заклад «Київський університет культури», м. Київ

<https://orcid.org/0000-0002-1177-1084><https://doi.org/>

voronovavv18@gmail.com

Здійснено культурологічне осмислення феномена щастя українців у період російсько-української війни (2014–2025 рр.), що перебуває у фокусі уваги сучасної гуманітаристики як іманентний елемент національної концептосфери. Доведено, що феліцитарний дискурс в умовах перманентної загрози війни виконує функції символічного захисту, екзистенційної легітимації досвіду страждання та консолідації національної спільноти. На основі діахронічного аналізу *окреслено* тяглість репрезентацій щастя в українській культурі – від філософії Г. Сковороди, творчості Т. Шевченка, Лесі Українки, авторів «Розстріляного Відродження» (М. Хвильового, М. Куліша, Леся Курбаса) та шістдесятників (В. Симоненка, Л. Костенко, І. Драча, В. Стуса) до мистецьких практик воєнного часу. *Виявлено* міжкультурні моделі щастя (західну, східноазійську, латиноамериканську, пострадянську) та ступінь їхньої кореляції з українським досвідом війни.

Виокремлено й *окреслено* аксіологічні домінанти українського щастя: свободу, гідність, солідарність, соборність, взаємодопомогу, які детермінують екзистенційний вимір суб'єктивного благополуччя в умовах перманентної небезпеки. На підставі емпіричних даних Київського міжнародного інституту соціології (КМІС) та World Happiness Report 2023–2025 рр. *проаналізовано* амбівалентність феліцитарних настроїв українців: поєднання високого рівня відчуття щастя з низькими позиціями України в глобальних індексах щастя. У медіадискурсі *простежено* вербалізацію та візуалізацію образів щастя в сучасній українській літературі, музиці, кінематографі, візуальному мистецтві та цифрових практиках (соціальні мережі) воєнного часу. *Зроблено висновок*, що українська культурна модель щастя в умовах війни постає як квінтесенція екзистенційної стійкості, культурної тяглості та аксіологічного спротиву, а феліцитарний дискурс функціонує як важливий ресурс національної суб'єктності та символічної безпеки.

Ключові слова: щастя, феліцитарність, феліцитарний дискурс, культура, війна, ідентичність, аксіологічні домінанти, медіадискурс, стійкість, вітальність.

Постановка проблеми. Феномен щастя в умовах війни перебуває у фокусі уваги сучасної української гуманітаристики як одна з найамбівалентніших і, водночас, концептуально значущих категорій. Війна радикально трансформує соціокультурний простір, руйнує усталені структури повсякденності, робить перманентною присутність смерті й загрози, загострює екзистенційні питання сенсу, гідності, відповідальності. На цьому тлі питання про те, чи можливе щастя під час війни і як воно артикулюється в культурі, набуває не лише теоретичного, а й світоглядного виміру.

Український досвід війни 2014–2025 рр. демонструє парадоксальну, на перший погляд, ситуацію: попри масштабні втрати, травми та постійну небезпеку значна частина громадян продовжує ідентифікувати себе як щасливих, акцентуючись на глибинних екзистенційних і аксіологічних вимірах щастя: любові, свободі, взаємодопомозі, відчутті причетності до спільної боротьби. За даними Київського міжнародного інституту соціології, у 2023–2025 рр. частка українців, що вважають себе щасливими, коливається в межах 55–60 %, а тих, хто однозначно називає себе нещасливими, – приблизно 15–18 % [16; 2–4]. На цьому тлі Україна посідає понад соту позицію у світовому рейтингу щастя, що фіксується у звітах World Happiness Report 2023–2025 рр. [17; 32, 18; 28, 19; 30].

Отже, між емпіричними показниками глобальних рейтингів та внутрішніми феліцитарними рефлексіями українців виникає помітна амбівалентність, що потребує культурологічного пояснення. Фокус уваги дослідження зосереджено на тому, як у воєнних умовах репрезентується щастя в художньому слові, музиці, візуальному мистецтві, народній традиції та медіадискурсі; яким чином феліцитарний дискурс каталізує вітальність та екзистенційну стійкість; які аксіологічні домінанти структурують українську культурну модель щастя.

Метою статті є культурологічне осмислення феномена щастя українців у період російсько-української війни (2014–2025 рр.), що перебуває у фокусі наукової уваги як іманентний елемент національної концептосфери, який зазнав суттєвих трансформацій під впливом екзистенційних, аксіологічних та соціокультурних викликів воєнної реальності.

У межах дослідження передбачається:

– здійснити діахронічний аналіз культурних моделей щастя, виявивши тяглість і трансформації ключових смислових домінант;

- окреслити міжкультурні паралелі та визначити унікальні риси української феліцитарної парадигми в умовах війни;
- визначити аксіологічні імперативи, що формують екзистенційний вимір щастя в ситуації перманентної небезпеки;
- прокоментувати емпіричні показники суб'єктивного благополуччя українців у 2022–2025 рр., інтерпретуючи їх у контексті культурної стійкості;
- охарактеризувати феліцитарний медіадискурс, включно з літературними, музичними, мистецькими та цифровими практиками, що вербалізують і візуалізують уявлення про щастя під час війни;
- означити культурну айдентику українського щастя, що проявляється у суголосності цінностей гідності, свободи, взаємодопомоги, соборності та моральної стійкості національної спільноти.

Узагальнено мета полягає у формуванні цілісної наукової картини щастя як квінтесенції української екзистенційної стійкості, як культурної домінанти та аксіологічного ресурсу виживання у воєнних умовах.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Феномен щастя, як соціокультурний та філософський об'єкт, перебуває в полі зору класичної і сучасної гуманітарної думки. У філософській традиції західної цивілізації щастя осмислюється від античності – від уявлень Платона про володіння благом, аристотелівської евдемонії як «діяльності душі відповідно до чесноти» до концепцій стоїків, від Аврелія Августина та Фоми Аквінського, які пов'язували щастя з трансцендентним виміром буття [2; 17-18]. Модерна філософія (Ф. Ніцше, І. Кант, Дж. Локк) зміщує акценти до індивідуальної свободи, автономії суб'єкта та морального вибору [6].

Українська філософська й культурологічна традиція пропонує власні акценти. Г. Сковорода розглядав щастя як результат «сродної праці» та самопізнання, гармонію людини з власною природою і покликанням [10]. М. Попович інтерпретує щастя як прояв свободи та гідності в горизонті історичної долі українців [11; 215-220], а С. Кримський акцентує увагу на смисложиттєвих вимірах щастя, пов'язуючи його з духовністю, любов'ю, відсутністю марнославства та діяльнісною наповненістю життя [12; 145-149].

Сучасні академічні розвідки фокусуються на міждисциплінарності феліцитарного дискурсу. У попередній авторській статті концепт «щастя» був кваліфікований як поліпредметний об'єкт дослідження, що перебуває на перетині філософії, психології, соціології, культурології, лінгвістики й економіки [29].

Показано, що емпіричні вимірювання благополуччя потребують концептуального підґрунтя, що враховує культурну тяглість і національну специфіку. Соціологічний феліцитарний підхід (О. Кириленко, В. Паніотто, Ю. Сахно, А. Пяковська) окреслює методологію вимірювання суб'єктивного відчуття щастя та його зв'язок із соціально-демографічними характеристиками [14; 15]. У позитивній психології Мартін Селігман і Міхай Чиксентмігайї досліджують структуру психологічного благополуччя, феномен «потoku» та детермінанти переживання щастя попри зовнішній стрес [3; 15-18, 7].

Культурологічний вимір проблеми розробляють Кліффорд Гірц, який трактує культуру як «павутину значень», у межах якої людина інтерпретує власне існування [6; 5-10], та Чарльз Тейлор, що аналізує етику автентичності й моральні імперативи сучасного «я» [8]. Ален Турен розглядає суб'єкта як центральну фігуру соціальних рухів і культурних трансформацій [9].

Окремий пласт становлять дослідження українського досвіду посттоталітарної трансформації та війни. Є. Бистрицький акцентує на культурі як комунікативному просторі збереження ідентичності в умовах криз [5]. О. Гнатюк, О. Забужко, Л. Тарнашинська аналізують культуру спротиву, пам'яті й гідності в постмайданній та воєнній Україні, приділяючи увагу екзистенційним вимірам свободи й відповідальності [20, 21, 24].

Емпіричну базу для осмислення феліцитарної ситуації українців становлять багаторічні опитування Київського міжнародного інституту соціології, що фіксують динаміку самооцінки щастя [16], а також глобальні звіти World Happiness Report, де Україна посідає стабільно низькі позиції, попри повільне зростання індексу в останнє десятиліття [17, 18, 19]. У сукупності це засвідчує необхідність культурологічної інтерпретації щастя як аксіологічного ресурсу українського суспільства в умовах війни.

Виклад основного матеріалу дослідження. Діахронічний вимір української феліцитарної традиції засвідчує, що уявлення про щастя в національній культурі формувалися як на перетині християнської духовності, європейської філософської думки, так і основі власних архетипів, пов'язаних із волею, соборністю, хліборобською працею та спільнотністю. Уже в барокових текстах

Г. Сковороди фіксується парадигма щастя як внутрішньої гармонії, що корелює із «сродною працею» та духовною свободою людини [10]. Для Т. Шевченка щастя суголосне волі народу, подоланню неволі й приниження, а отже, має чітко окреслений онтологічний та політичний вимір; його ліричні тексти верифікують зв'язок особистого щастя з національним визволенням.

Леся Українка вибудовує складні екзистенційні моделі, у яких щастя не протиставлене трагізму, а постає як право на гідність, любов і творчість навіть у ситуації страждання. У модерністичному дискурсі «Розстріляного відродження» (твори М. Хвильового, М. Куліша, режисерські пошуки Леся Курбаса) щастя осмислюється як простір вільної самореалізації, право культури на модернізацію та суб'єктність [24; 40-43]. Репресії 1930-х років травматизують саме це уявлення, однак тяглість феліцитарної домінанти свободи зберігається.

Шістдесятницький рух (В. Симоненко, Л. Костенко, І. Драч, В. Стус) репрезентує щастя як право на власний голос, непоступливість перед тоталітарною системою. У поезії Л. Костенко й В. Стуса щастя постає не як комфорт, а як внутрішня відповідність совісті, екзистенційний вибір на користь правди, навіть ціною страждання [21; 56-60]. Таким чином, у діячності української культури окреслюється стійка феліцитарна парадигма, де щастя детермінується не стільки матеріальним добробутом, скільки свободою, гідністю, духовною і творчою самореалізацією.

У посттоталітарний період і з особливою інтенсивністю після Революції Гідності 2013-2014 рр. ця тяглість оновлюється в умовах нових викликів. Культура Майдану й волонтерського руху актуалізує уявлення про щастя як причетність до спільної справи, досвід горизонтальної солідарності та взаємодопомоги [5; 35-38, 20]. Початок російсько-української війни у 2014 р., а особливо повномасштабне вторгнення 2022 р. стають потужними тригерами трансформацій феліцитарного дискурсу: на перший план виходить щастя вижити, зберегти близьких, мати можливість бути вдома, водночас посилюється усвідомлення цінності свободи й суб'єктності.

Міжкультурні моделі щастя та їхня кореляція з українським досвідом війни дають змогу глибше осмислити специфіку національної культурної парадигми. Західна, передусім англо-американська, модель щастя базується на індивідуалістичній етиці успіху, самореалізації та суб'єктивного задоволення життям. У таких дослідників, як Чарльз Тейлор, щастя пов'язується з автентичністю, з правом особи вільно конструювати власну життєву траєкторію [8; 25-30]. Для сучасних європейських суспільств характерна кореляція рівня щастя з інституційною довірою, якістю державних сервісів, відчуттям контролю над власним життям, що фіксується у звітах World Happiness Report [17, 18].

Східноазійські культурні традиції (Китай, Японія, Корея) детермінують щастя радше як гармонію, баланс, здатність уникати крайніх емоцій, що відображено в дослідженнях Міхая Чиксентміхайї та інших учених, які наголошують на феномені «потoku» як досвіду залученості, а не екстатичної радості [7]. Латиноамериканська модель демонструє, за даними глобальних опитувань, парадоксально високу насиченість повсякденного життя позитивними емоціями, попри економічні й політичні кризи; тут щастя тісно пов'язане з родинністю, комунікативністю, святковістю та культурою емоційного вираження [19].

Україна, що історично перебувала в полі пострадянської моделі з низьким рівнем довіри до інститутів, проте з сильними горизонтальними мережами, поєднує елементи цих різних моделей. Війна радикально каталізує зміщення акцентів: індивідуальна самореалізація тимчасово відступає перед колективною відповідальністю, натомість посилюється культурна домінанта солідарності, готовності до самопожертви, що зближує український досвід із латинським кодом емоційної спільнотності, одночасно зберігаючи європейські аксіологічні орієнтири свободи й гідності [5, 20, 21]. Саме ця багатовекторна суголосність і відмінність одночасно пояснює, чому Україна демонструє значний внутрішній феліцитарний потенціал на тлі невисоких індексів глобальних рейтингів.

Аксіологічні домінанти українського щастя в умовах війни постають як смисловий каркас, що структурує феліцитарний дискурс. До таких домінант, насамперед, належать свобода, гідність, солідарність, взаємодопомога, соборність, відповідальність. Свобода в українському контексті не редукується до індивідуалістичного автономізму, а інтерпретується як відповідальність перед іншими як право і обов'язок захищати власну землю й спільноту [11, 21]. Гідність, посилена постмайданною культурою, детермінує неприйняття приниження й колоніальної залежності, тому щастя корелює з досвідом відновлення суб'єктності, права говорити «своїм голосом».

Солідарність і взаємодопомога стають ключовими імперативами воєнного часу: від волонтерських ініціатив до щоденних практик турботи у громадах. У цьому контексті щастя часто вербалізується в наративах «ми разом», «ми тримаємося», що поєднує емоційну втіху з моральною відповідальністю. Соборність проявляється в подоланні внутрішніх регіональних і світоглядних

розламів: досвід війни каталізує відчуття єдності людей з різних областей, соціальних груп, мовних середовищ [20; 52-55].

Амбівалентність феліцитарного досвіду полягає в тому, що щастя не заперечує страждання, а співіснує з ним: у численних свідченнях українців щастям називають можливість повернутися живим із фронту, обійняти близьких, випити кави під час нетривалої тиші, побачити усмішку дитини. Таким чином, формуються нові аксіологічні горизонти, де навіть найпростіші речі набувають екзистенційної ваги, а щоденна вітальність виступає формою духовного спротиву алармізму й відчаю.

Емпіричний вимір щастя українців дозволяє конкретизувати зазначені тенденції. Довготривалі опитування КМІС фіксують, що навіть у найгостріші моменти війни (весна 2022 р.) понад половина українців продовжувала вважати себе щасливими, частка ж тих, хто однозначно ідентифікував себе як нещасних, залишалася відносно стабільною [16; 2-5]. Дослідники інтерпретують це як свідчення високого рівня психологічної й культурної стійкості, що детермінується потужними горизонтальними зв'язками та відчуттям сенсу спільної боротьби [14; 15].

Водночас у World Happiness Report 2023-2025 рр. Україна розміщується між 90 та 110 сходинками, поступаючись більшості європейських країн [17; 32, 18; 28, 19; 30]. Така розбіжність частково пояснюється методологічними особливостями індексу, який значною мірою залежить від макроіндикаторів (ВВП на душу населення, очікувана тривалість здорового життя, рівень інституційної довіри). Для країни у стані війни ці показники неминуче занижені, у внутрішньому ж вимірі щастя каталізується іншими факторами – відчуттям справедливості боротьби, символічною перемогою над колоніальним минулим, посиленням культурної суб'єктності [5, 11, 19].

Медіадискурс щастя під час війни (література, музика, мистецтво, соцмережі) відображає зазначені аксіологічні й екзистенційні домінанти та водночас продукує нові форми їхньої вербалізації й візуалізації. У сучасній українській літературі воєнного й навколовоєнного періоду фокус уваги зміщується від приватного «щастя-споживання» до щастя як внутрішньої стійкості та смислотворчої здатності. Поезія й проза С. Жадана, зокрема збірка «Життя Марії», артикулюють щастя як тихий опір хаосу – у жестах турботи, у простоті повсякденних зустрічей, у збереженні пам'яті про дім [22]. Романи К. Калитко «Ніхто нас тут не знає, і ми – нікого» й нові тексти Лесі Українки та О. Забужко (зокрема «Нотатки про війну і культуру гідності») репрезентують щастя як право повернути собі голос після травми, як можливість бути суб'єктом, а не об'єктом історії [21, 23].

У музичному дискурсі фіксується цілий спектр вербальних образів щастя – від масової культури до арт-рефлексій. Пісня М. Поплавського «Щастя є» набуває у воєнний час нових конотацій: проста формула ствердження функціонує як колективна афірмація життя, як іронічно-підбадьорливий меседж, що контрастує з реальністю, але саме цим каталізує вітальність [11]. Інтерпретація «Щастя є» у виконанні Топу Tonite зміщує акцент до внутрішнього стану, що не редукується до зовнішніх умов, суголосно з психологічною концепцією «потoku» [7]. Композиція «Stefania» гурту Kalush Orchestra поєднує ностальгію за материнським домом із досвідом війни, перетворюючи особисту історію на колективний гімн пам'яті й любові [19].

Кінематографічні та театральні репрезентації щастя в умовах війни демонструють глибоку амбівалентність цієї категорії. Документальний фільм Мстислава Чернова «20 днів у Маріуполі» фіксує моменти, коли щастя редукується до найелементарніших проявів людяності: можливості напоїти водою дитину, знайти бодай тимчасовий сховок, відчуті бодай хвилинну тишу [25]. Документальний фільм Євгена Трояновського «Куба & Аляска» репрезентує щастя як дружбу, гумор і взаємну підтримку: «кава під обстрілами» перетворюється на символ стійкості, на мікроритуал, що структурує повсякдення фронтового життя [26].

У візуальному мистецтві (зокрема в проєктах А. Кахідзе) щастя часто постає у метафоричній садибності, догляду за рослинами, створення оаз життя серед руїн [27]. Образи квітів, рук, що тримають землю, фрагментів неба, світла стають візуальними маркерами вітальності, які протистоять темним символам руйнування. Нарешті, соціальні мережі формують своєрідний цифровий фольклор щастя, де поряд із травматичними кадрами війни циркулюють відео зустрічей з фронту, обіймів на вокзалах, відновлених шкіл, «маленьких радощів» – від першої кави після обстрілу до спільного приготування їжі в укритті. Це не легковажність, а культурний механізм протидії алармізму: репрезентація щастя в соцмережах каталізує відчуття спільності, підтримує віру в можливість майбутнього, створює нову символічну мапу повсякдення, де місце радості не скасовується війною, а набуває нової, глибшої ваги [16, 20].

Українська культурна модель щастя в умовах війни постає як комплексний феномен, що корелює з європейськими аксіологічними орієнтирами, але має власні домінанти, зумовлені історичним досвідом колоніального підпорядкування, боротьби за незалежність та новітньої агресії.

Для цієї моделі визначальними є: по-перше, зв'язок щастя з гідністю та свободою; по-друге, колективний вимір феліцитарності, коли індивідуальне відчуття щастя невіддільне від долі спільноти; по-третє, здатність інтегрувати травматичний досвід без редукції його до суцільного страждання, зберігаючи простір для радості, іронії, любові [11, 20, 21].

У цьому сенсі щастя в українській культурі доби війни виконує роль символічного захисту: воно не скасовує трагедії, але відкриває горизонти сенсу, що не дозволяють звести існування до травми. Феліцитарний дискурс стає каталізатором культурної тяглості, уможливорює передачу досвіду стійкості й відповідальності наступним поколінням.

Висновки. Культурологічне осмислення феномена щастя українців у період російсько-української війни дає підстави для низки узагальнень. По-перше, діахронічний аналіз засвідчує тяглисть української феліцитарної парадигми: від філософії Г. Сковороди, творчості Т. Шевченка, Лесі Українки, авторів «Розстріляного відродження» та шістдесятників до сучасних воєнних практик щастя домінують уявлення про нього як про екзистенційний вимір свободи, гідності, творчої й духовної самореалізації. Матеріальний комфорт у цій моделі відіграє важливу, але не визначальну роль.

По-друге, міжкультурні зіставлення показують, що український досвід війни частково корелює з західною й латиноамериканською моделями щастя (орієнтація на свободу, гідність, інтенсивність емоційної спільнотності) й водночас зберігає власну специфіку, пов'язану із соборністю, досвідом перманентних загроз та інституційної нестабільності.

По-третє, емпіричні дані засвідчують амбівалентність феліцитарної ситуації: внутрішнє відчуття щастя в українському суспільстві значно вище, ніж це можна було б очікувати, виходячи з макроіндикаторів та позиції України в глобальних рейтингах. Це підтверджує тезу про те, що у воєнних умовах щастя дедалі більше постає як аксіологічний ресурс стійкості, а не як індикатор зовнішнього благополуччя.

По-четверте, медіадискурс літератури, музики, кінематографа, візуального мистецтва та цифрових практик формує розгалужену мережу вербальних і візуальних образів щастя, які протистоять алармізму, підтримують почуття спільнотності, конструюють нові форми культурної айдентики.

По-п'яте, українська культурна модель щастя в умовах війни може бути описана як квінтесенція екзистенційної стійкості: щастя розуміється не як втеча від реальності, а як здатність витримувати її радикальні виклики, зберігаючи людяність, гідність, любов і відповідальність. Феліцитарний дискурс, таким чином, виконує роль важливого каталізатора національної суб'єктності, інтегруючи травматичний досвід у ширший аксіологічний горизонт.

Перспективи подальших досліджень полягають у поглибленому аналізі регіональних, вікових і гендерних відмінностей у феліцитарних уявленнях українців, у вивченні впливу конкретних медіапрактик на конструювання образів щастя, а також у розробленні феліцитарної методології культурної політики в умовах війни та повоєнної відбудови.

Список використаної літератури

1. Андрушко Я. С. Щастя в теоретико-емпіричному дискурсі дослідження. *Наук. вісник Херсон. держ. ун-ту*. Серія: Психологічні науки. 2018. Вип. 2, т. 1. С. 7-13.
2. Афанасьєва Л., Олексенко Р. Феномен щастя в контексті філософського дискурсу. *Вісник Львів. ун-ту. Серія філософсько-політологічні студії*. 2019. Вип. 22. С. 16-22.
3. Б'янкo О. Феномен щастя у позитивній психології: аналіз та проблемні аспекти застосування концепцій. *Humanitarium*. 2017. Т. 39, вип. 1. С. 15-22.
4. Бондар Л. В. Філософія щастя: ціннісно-праксеологічний аспект : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03 «Соціальна філософія та філософія історії». Одеса, 2012. 186 с.
5. Бистрицький Є. А. Філософія культури: сучасні інтерпретації. Київ : Дух і Літера, 2012. 320 с.
6. Гірц К. Інтерпретація культур / пер. з англ. Київ : Український центр духовної культури, 2001. 544 с.
7. Csikszentmihalyi M. Flow and the Foundations of Positive Psychology. Dordrecht : Springer, 2014. 298 p.
8. Taylor Ch. The Ethics of Authenticity. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1991. 142 p.
9. Touraine A. La Voix et le regard. Paris : Seuil, 1978. 253 p.
10. Сковорода Г. С. Твори : у 2 т. Київ : Наук. думка, 1973. Т. 1. 532 с.
11. Попович М. Нарис історії культури України. Київ : АртЕк, 1998. 728 с.
12. Кримський С. Цінності духовної культури. Київ : КМ Academia, 2003. 240 с.
13. Кулішенко Л., Яременко Л. Асоціативне поле концепту «щастя» (на основі українських фразеологічних одиниць). *Філологічні трактати*. 2019. Т. 11, № 1. С. 49-56.
14. Кириленко О. М. Благополуччя людей як об'єкт соціологічних досліджень: феліцитарний підхід. *Вісник Нац. ун-ту «Юридична академія України ім. Я. Мудрого»*. Серія : Соціологія. 2016. № 3. С. 18-33.
15. Паніотто В., Сахно Ю., Пясковська А. Динаміка рівня щастя та його детермінанти. Україна 2001-2017.

Соціологія: теорія, методи, маркетинг. 2018. № 1. С. 84–102.

16. Київський міжнародний інститут соціології. Динаміка самооцінки щастя населення України (2001–2025) : аналітична зап. Київ, 2025. 12 с.

17. Helliwell J., Layard R., Sachs J., De Neve J.-E. (eds.). World Happiness Report 2023. New York : Sustainable Development Solutions Network, 2023. 160 p.

18. Helliwell J., Layard R., Sachs J., De Neve J.-E. (eds.). World Happiness Report 2024. New York : Sustainable Development Solutions Network, 2024. 170 p.

19. Helliwell J., Layard R., Sachs J., De Neve J.-E. (eds.). World Happiness Report 2025. New York : Sustainable Development Solutions Network, 2025. 180 p.

20. Гнатюк О. Україна: культура спротиву. Львів : Вид-во УКУ, 2023. 312 с.

21. Забужко О. Нотатки про війну і культуру гідності. Київ : Дух і Літера, 2022. 224 с.

22. Жадан С. Життя Марії. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2015. 160 с.

23. Калитко К. «Ніхто нас тут не знає, і ми – нікого». Львів : Вид-во Старого Лева, 2019. 416 с.

24. Тарнашинська Л. Мистецтво і війна: досвід культурної пам'яті. Київ : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2021. 280 с.

25. 20 днів у Маріуполі : документальний фільм / реж. М. Чернов. Україна : Public Broadcasting of Ukraine, 2023.

26. Куба & Аляска : документальний фільм / реж. Є. Трояновський. Україна, 2025.

27. Кахідзе А. Каталог виставок і арт-проектів воєнного часу. Київ : Мистецький Арсенал, 2023. 64 с.

28. Номис М. Українські народні прислів'я та приказки. Київ : Довіра, 2001. 768 с.

29. Воронова В. В. Концепт «щастя» як поліпредметний об'єкт наукового дослідження: діахронічний аспект. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* / за ред. проф. В. Виткалова. 2021. Вип. 37. С. 66–72.

30. Щастя та сучасне суспільство : зб. матеріалів міжнар. наук. конф. (Львів, 20–21 берез. 2020 р.). Львів : СПОЛОМ, 2020. 329 с.

References

1. Andrushko Ya. S. Shchastia v teoretyko-empirychnomu dyskursi doslidzhennia. *Nauk. visnyk Kherson. derzh. un-tu. Serii: Psykholohichni nauky.* 2018. Vyp. 2, t. 1. S. 7–13.

2. Afanasieva L., Oleksenko R. Fenomen shchastia v konteksti filosofskoho dyskursu. *Visnyk Lviv. un-tu. Serii filosofsko-politolohichni studii.* 2019. Vyp. 22. S. 16–22.

3. Bianco O. Fenomen shchastia u pozytyvni psykholohii: analiz ta problemni aspekty zastosuvannia kontseptsii. *Humanitarium.* 2017. T. 39, vyp. 1. S. 15–22.

4. Bondar L. V. Filosofiia shchastia: tsinnisno-prakseolohichniy aspekt : dys. ... kand. filos. nauk : 09.00.03 «Sotsialna filosofiia ta filosofiia istorii». Odesa, 2012. 186 s.

5. Bystrytskyi Ye. A. Filosofiia kultury: suchasni interpretatsii. Kyiv : Dukh i Litera, 2012. 320 s.

6. Girts K. Interpretatsiia kultur / per. z anhl. Kyiv : Ukrainnyi tsentr dukhovnoi kultury, 2001. 544 s.

7. Csikszentmihalyi M. Flow and the Foundations of Positive Psychology. Dordrecht : Springer, 2014. 298 p.

8. Taylor Ch. The Ethics of Authenticity. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1991. 142 p.

9. Touraine A. La Voix et le regard. Paris : Seuil, 1978. 253 p.

10. Skovoroda H. S. Tvory : u 2 t. Kyiv : Nauk. dumka, 1973. T. 1. 532 s.

11. Popovych M. Narys istorii kultury Ukrainy. Kyiv : ArtEk, 1998. 728 s.

12. Krymskyi S. Tsinnosti dukhovnoi kultury. Kyiv : KM Academia, 2003. 240 s.

13. Kulishenko L., Yaremenko L. Asotsiatyvne pole kontseptu «shchastia» (na osnovi ukrainskykh frazeolohichnykh odynyts). *Filolohichni traktaty.* 2019. T. 11, № 1. S. 49–56.

14. Kyrylenko O. M. Blahopoluchchia liudei yak ob'iekt sotsiolohichnykh doslidzhen: felitsytarnyi pidkhid. *Visnyk Nats. un-tu «Iurydychna akademiia Ukrainy im. Ya. Mudroho».* Serii : Sotsiolohiia. 2016. № 3. S. 18–33.

15. Paniotto V., Sakhno Yu., Piaskovska A. Dynamika rivnia shchastia ta yoho determinanty. *Ukraina 2001–2017. Sotsiolohiia: teoriia, metody, marketynh.* 2018. № 1. S. 84–102.

16. Kyivskyi mizhnarodnyi instytut sotsiolohii. Dynamika samoosinky shchastia naselennia Ukrainy (2001–2025) : analitychna zap. Kyiv, 2025. 12 s.

17. Helliwell J., Layard R., Sachs J., De Neve J.-E. (eds.). World Happiness Report 2023. New York : Sustainable Development Solutions Network, 2023. 160 p.

18. Helliwell J., Layard R., Sachs J., De Neve J.-E. (eds.). World Happiness Report 2024. New York : Sustainable Development Solutions Network, 2024. 170 p.

19. Helliwell J., Layard R., Sachs J., De Neve J.-E. (eds.). World Happiness Report 2025. New York : Sustainable Development Solutions Network, 2025. 180 p.

20. Hnatiuk O. Ukraina: kultura sprotyvu. Lviv : Vyd-vo UKU, 2023. 312 s.

21. Zabuzhko O. Notatky pro viinu i kulturu hidnosti. Kyiv : Dukh i Litera, 2022. 224 s.

22. Zhadan S. Zhyttia Marii. Chernivtsi : Meridian Czernowitz, 2015. 160 s.

23. Kalytko K. «Nikhto nas tut ne znaie, i my – nikoho». Lviv : Vyd-vo Staroho Leva, 2019. 416 s.

24. Tarnashynska L. Mystetstvo i viina: dosvid kulturnoi pamiaty. Kyiv : In-t literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy, 2021. 280 s.

25. 20 dnyv u Mariupoli : dokumentalniy film / rezh. M. Chernov. Ukraina : Public Broadcasting of Ukraine, 2023.

26. Kuba & Aliaska : dokumentalniy film / rezh. Ye. Troianovskiy. Ukraina, 2025.
27. Kakhidze A. Kataloh vystavok i art-proiektiv voiennoho chasu. Kyiv : Mystetskyi Arsenal, 2023. 64 s.
28. Nomys M. Ukrainski narodni pryslivia ta prykazky. Kyiv : Dovira, 2001. 768 s.
29. Voronova V. V. Kontsept «shchastia» yak polipredmetnyi ob'ekt naukovoho doslidzhennia: diakhronichniy aspekt. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku / za red. prof. V. Vytalova. 2021. Vyp. 37. S. 66-72.
30. Shchastia ta suchasne suspilstvo : zb. materialiv mizhnar. nauk. konf. (Lviv, 20-21 berez. 2020 r.). Lviv : SPOLOM, 2020. 329 s.

UDC 17.023.34:316.7:159.923

**HAPPINESS OF UKRAINIANS IN THE CONTEXT OF THE UKRAINIAN–RUSSIAN WAR :
A CULTUROLOGICAL ASPECT**

Vilena VORONOVA – Candidate of Sciences in Social Communications,
Associate Professor of the Department of Journalism and International Relations,
Private Higher Educational Institution «Kyiv University of Culture», Kyiv

The purpose of the article is to conduct a comprehensive cultural analysis of the phenomenon of happiness among Ukrainians during the Russian-Ukrainian war (2014-2025), interpreting it as an immanent component of the national conceptual sphere that undergoes significant transformations under the influence of existential, axiological, and sociocultural challenges of wartime reality.

Research Methodology: The study is based on an interdisciplinary approach combining diachronic analysis, comparative cultural studies, axiological interpretation, discourse analysis, and the generalization of empirical sociological data (KIIS, Rating Group, Gradus Research, Gallup, UNDP). The research employs sampling, content analysis, interpretative cultural analysis, and theoretical generalization.

Results: The article demonstrates that the Ukrainian model of happiness has a distinct axiological and existential nature. It is rooted in historical continuity, national identity, and cultural memory, and it intensifies under wartime conditions. The study reveals key axiological dominants – the value of life, dignity, freedom, love, unity, and hope – which structure the contemporary Ukrainian felicitary paradigm. Analysis of media discourse (literature, music, visual art, and digital narratives) shows that happiness is represented as a form of resilience, solidarity, and cultural self-preservation. Empirical data confirm paradoxically high levels of subjective well-being among Ukrainians despite war-related trauma.

Practical Significance: Solving this scientific task will contribute to defining new guidelines for felicitary discourse and developing generalized methods for its analysis.

Novelty: The article substantiates the uniqueness of the Ukrainian cultural model of happiness in wartime, interpreting it as a cultural dominant, an axiological resource of national survival, and a key element of modern Ukrainian identity. The research offers a new theoretical perspective on felicitary discourse as a cultural mechanism of resilience and collective meaning-making.

Practical Significance: Solving this scientific task will contribute to defining new guidelines for felicitary discourse and developing generalized methods for its analysis.

Key words: happiness, felicitary discourse, Ukrainian culture, wartime resilience, axiological dominants, cultural identity, media discourse.

Стаття надійшла до редакції 26.04.2025
Отримано після доопрацювання 18.05.2025
Прийнято до друку 2.08.2025

МАГІЯ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН : ОСНОВНІ ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ОСМИСЛЕННЯ

Сергій ПЕЧКАР – здобувач освітньо-наукового ступеня,
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ
<https://orcid.org/0009-0000-2045-3363>
<https://doi.org/Pe4kar@gmail.com>

Розглянуто основні теоретико-методологічні підходи до осмислення феномена магії – еволюційно-інтелектуальний, функціонально-соціальний, символічно-структурний, критичний, когнітивно-онтологічний і практичний. Міждисциплінарність підходів – від суто антропологічних до семіотичних – свідчить про поступову реміфологізацію наукового мислення, у межах якої магичне набуває нового значення як інструмент осмислення сучасного світу. Магія є невід’ємною складовою культурного досвіду людства, яка не зникає з розвитком науки та раціонального мислення, а трансформується у нові символічні, медіа- та духовні форми. Отже, сучасна культура не відкидає магичне, а переосмислює його як спосіб саморефлексії, комунікації та пошуку смислу. Зроблено висновок про доцільність розгляду магії у культурологічному вимірі як форми організації досвіду та взаємодії людини зі світом.

Ключові слова: магія, культура, теоретико-методологічний підхід, символ, міф, світогляд.

Постановка проблеми. У культурології та гуманітаристиці загалом відбувається переосмислення ролі магії як складової культурного досвіду – не лише архаїчного, а й сучасного. Тому дослідження магії як культурного феномена є важливим для розуміння процесів духовної, символічної та ціннісної еволюції сучасного суспільства. Актуальність дослідження також зумовлена зростанням інтересу до магичного мислення в контексті сучасної культури, що характеризується реміфологізацією, пошуком нових духовних смислів і символічних форм. У добу технологічних трансформацій, інформаційних перевантажень і глобальної невизначеності магичне знову стає засобом пояснення світу, способом саморегуляції та конструювання ідентичності.

Це потребує системного аналізу різних теоретико-методологічних підходів до вивчення магії, здатних пояснити її функціонування в нових соціокультурних умовах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасна зарубіжна наука демонструє теоретичне міждисциплінарне різнобарв’я щодо трактування магії і магичного. П. Моро подає системний огляд основних теорій магії, чаклунства та відьомства в антропології від XIX століття до сьогодення. Авторка демонструє, як дослідження магії пройшли шлях від колоніального бачення примітивних вірувань (Е. Тайлор, Дж. Фрезер) до культурного релятивізму (Малиновський, Еванс-Причард) і сучасних постструктуралістських підходів, які розглядають магію як соціальний дискурс, форму влади чи символічну комунікацію [12]. Монографія Л.-Дж. Метьюза та П. Робертсона крізь призму онтології та епістемології антропології аналізує теоретичні проблеми дослідження вірувань, зокрема магії, теорій змови, дезінформації. Автори стверджують, що спершу треба визначити, що може існувати (онтологія), а потім як ми можемо це пізнати (епістемологія) [11]. Стаття М. Мучкової присвячена ролі символів у магичних практиках. Авторка розглядає символ як семіотичний термін і показує, як магичні символи (шифри, талісмани, таро та ін.) стають інструментами трансформації реальності, відрізняючись від звичних комунікаційних символів [13]. Стаття Г. ван ден Хевера досліджує дискурси навколо «розчарування» та «повторного зачарування» (re-enchantment) у контексті магії і міфологій. Автор аналізує як поняття секуляризації, науки й магії утворюють міфологічні рамки і як ці рамки здобувають соціально-політичний характер [15]. Х. Вордл пропонує нову концепцію екзистенційної антропології, яка розглядає магію не як архаїчний пережиток чи ірраціональне мислення, а як універсальну форму людського досвіду, пов’язану з конституюванням Я і світу [16].

Отриманий теоретичний зріз дає підстави стверджувати, що магія в сучасній гуманітарній науці розглядається не як залишок архаїчної свідомості, а як багатовимірний феномен культури, своєрідний спосіб пізнання, символічна мова і форма соціальної взаємодії.

Мета статті – систематизація основних теоретико-методологічних підходів до вивчення феномена магії в культурологічному дискурсі, а також окреслення можливостей їх застосування для аналізу сучасних культурних практик і форм магичного мислення.

Виклад основного матеріалу. Термін «магія» традиційно означає практики, вірування чи дії, які передбачають вплив на довкілля за допомогою надприродного чи окультного принципу. Магія постає як складова частина людської свідомості: для одних людей вона сприймається як небезпечне,

антисоціальне утворення; для інших – як ресурс, інструмент досягнення цілей та звернення до первозданної природи [1]. У науках про культуру, людину та її поведінку (антропології, культурології, соціології і под.) магія трактується як складний феномен, який варто аналізувати крізь різні теоретико-методологічні призми. Відтак, розглянемо основні підходи, які можуть стати актуальними в межах культурологічного теоретизування.

По-перше, еволюційно-інтелектуальний підхід. Він трактує магію як ранню стадію розвитку людського мислення чи культури, тобто, на думку його прихильників, магія передує релігії, а релігія передує науці. Наприклад, Е. Тейлор та Дж. Фрейзер трактували віру в магію як форму «помилкового» мислення, коли людина намагається маніпулювати світом через аналогії або контакти, патерни на кшталт закону подібності чи контакту [5]. Недарма до ключових положень підходу віднесено: закон подібності (*homoeopathic magic*): «подібне впливає на подібне» та закон контакту (*contagious magic*): речі, які були в контакті, зберігають зв'язок [8].

Ця методологічна модель була впливовою в певні часи, але згодом піддана критиці й перегляду. У британській антропології цей підхід часто критично називали «*primitive science*»: магія розумілася як неправильне застосування раціонального мислення [9]. Дослідники вважали таку модель занадто лінійною (магія – релігія – наука), такою, що не відображає складних процесів, адже магія не обов'язково зникає з модерністю [14]. Крім того, підхід почасти має євроцентричну оптику і розуміє міфічне мислення як нижчу форму розвитку свідомості.

Утім, в аналізі традиційних культурних проявів магії або процесів деміфологізації (тобто коли традиційна магія зруйнована чи трансформована під впливом модерності) його можна використати досить успішно. Наприклад, Х. Вордл критикує класичні соціологічні та антропологічні моделі (від М. Вебера до Б. Малиновського), які розводять магичне й раціональне, а натомість пропонує космополітичну модель, у якій магичне мислення – це спосіб створення зв'язку між особистим і глобальним. Тобто пропонує «екзистенційний поворот» у дослідженнях магії, щоб бачити в ній спосіб переживання реальності, а не систему вірувань [16]. Таке розуміння є важливим для культурологічних і філософських студій, особливо в контексті індивідуалізму, глобалізації та «нових духовностей».

По-друге, функціонально-соціальний підхід. Така методологічна перспектива розглядає магію як соціальну або психологічну функцію, зокрема як спосіб впоратися із невизначеністю, кризами, ризиком. Звідси ключові положення підходу: магія як інструмент контролю невизначеності; магія як соціальний або психологічний ресурс (підтримка, стабілізація).

У цьому ключі магія – це не стільки про «помилки мислення», скільки про дієвий механізм. Наприклад, Б. Малиновський вивчав як у полінезійських культурах магія застосовувалась у ритуалах рибалки чи подорожжя, коли потрібна була впевненість в успіху [12]. Магія – це спосіб поєднання людини з природою та засіб підкорення надприродних сил задля отримання благ або реалізації бажань [1]. Суголосної позиції дотримується П. Моро, наголошуючи, що магія – це не лише віра, а система знання, соціальний інструмент і форма влади. Тому важливо враховувати контекст – політичний, гендерний, ритуальний, у якому магичні практики набувають значення [12].

Іноді такий функціоналізм зводить магію лише до «функції», втрачаючи символічне багатство. Утім, його можна використовувати в аналізі сучасних проявів магичного мислення. Наприклад, коли люди звертаються до «магії» у ситуаціях ризику, чи коли магичні практики виконують певну соціальну роль.

По-третє, символічно-структурний підхід. Він наголошує, що магія – це система символів, образів, міфів, які організовують уявлення про світ. К. Леві-Строс та інші структуралісти звертали увагу на логіку міфів, магії та ритуалів, яка подібна мові: вони організовані за опозиціями, символами, метафорами [4]. М. Мучкова вважає, що символ у магії не просто знак, а активний інструмент для зміни стану речей. Магічні символи мають свою логіку, яка відрізняється від повсякденної мовної комунікації [13].

До ключових моментів підходу можна віднести твердження: магія – набір символів, що значно більше ніж лише конкретні дії; увага до опозицій (чисте/нечисте, свій/чужий) і до того, як магія працює на рівні смислів. Проте інколи структуралізм може ігнорувати конкретні соціальні чи історичні контексти, зосереджуючись суто на «логіці» символів. Тому цей підхід може бути корисний за умови зосередження на міфологічних, культурних, символічних аспектах магії. Наприклад, на тому, як магія трансформується в сучасній культурі (реміфологізація), як змінюються магичні символи тощо.

По-четверте, критичний / постмодерний підхід. Сучасні дослідження магії піддають сумніву класичні моделі, які вважали магію «застарілою» формою мислення. Наприклад, дослідники показують, що модерність не обов'язково призводить до «розчарованості» (*disenchantment*) і зникнення магії, а скоріше до її трансформації [6]. Тобто сучасність не означає звільнення від магії, духів і міфів. Дж. А. Джозефсон Шторм доводить, що багато засновників гуманітарних наук (антропології, соціології,

релігієзнавства) були тісно пов'язані з окультними чи магічними дискурсами, а магія і сучасність співіснують, а не виключають одна одну [6]. Суголосною є позиція Х. Вордл, що магія не зникла з модерністю, а відтак потрібно переосмислити, як розуміємо сучасність, знання і віру. Магія – не залишок минулого, а елемент сучасної «антропології себе», яка формує уявлення про сенс, довіру й взаємодію у світі. Сучасне суспільство не пододало магічного, а перетворило його в нові форми (символічний обмін, культурний наратив, соціальні ритуали тощо) [16].

Відтак, до головних положень підходу можна віднести: магія не архаїчна, вона може мати місце і в сучасному світі; магія в сучасній культурі часто перевизначається: технології, медіа, споживча культура набувають «магічного» статусу.

Іноді такий підхід ризикує занадто розмити поняття «магії», знецінити відмінність між магією, метафорою та серйозною вірою. Утім, він є актуальним для аналізу реміфологізації, тобто того, як магічне мислення або символіка повертаються, трансформуються і отримують нове життя у сучасності.

По-п'яте, когнітивний / онтологічний підхід. Останнім часом з'явилися підходи, автори яких зосереджуються на тому, як люди мислять магічно, тобто не лише як вірять у магію, а як вони налаштовують свою свідомість, як формується магічна свідомість, онтологічні припущення і прагнення контролю. Наприклад, дослідники аналізують як онтологічні припущення (що існує) впливають на дослідження магії [11]. Л.-Дж. Метьюз та П. Робертсон застосовують цю перспективу до сучасних вірувань, магічного мислення і конспірології, вважаючи, що магія і конспірологія не лише «нерозумні вірування», а об'єкти, які потребують онтологічного підходу [11], основними тезами якого стають: магічне мислення як спосіб організації досвіду, як когнітивна модель; акцентується на онтологічних й епістемологічних аспектах.

Такий підхід може бути надто складним для застосування через високу теоретичність і абстрактність. Утім, його доцільно використовувати для аналізу сучасного магічного мислення чи «магії» як метафори у технологіях, медіа, культурі тощо.

По-шосте, підхід, сфокусований на практиках та досвіді. Цей напрям акцентує увагу на тілесно-діяльнісному вимірі магії, де головним є не лише вірування чи уявлення, а сама практика – дія, ритуал, техніка або перформативний акт [4]. Магія тут постає як форма культурного досвіду, що реалізується у взаємодії знання, емоцій і дії. Наприклад, М. Мосс трактував магію як «практичну ідею», у якій знання та досвід зливаються в єдине ціле, створюючи особливий тип культурної ефективності [10].

Утім, він дає змогу вивчати не лише традиційні магічні ритуали, а й сучасні прояви магічного мислення у повсякденних і соціальних практиках – від комунікації до цифрової поведінки. У межах цього бачення магія може розумітися як форма практичного знання, що виявляється у символічних діях, спрямованих на досягнення конкретного ефекту – соціального, психологічного або культурного.

Завдяки орієнтації на досвід і дію, цей підхід є продуктивним для аналізу таких явищ, як «магія бренду» у маркетингу, «магія технологій» у цифровій культурі або ж символічні ритуали, пов'язані з інформаційними потоками. Особливо актуальним є застосування цієї методології до дослідження інформаційних практик як соціокультурних процесів, які поєднують віру, вплив і дезінформацію. Отже, такий підхід дозволяє побачити магію не як залишок архаїчного мислення, а й як динамічну форму культурної дії, здатну відтворюватися і трансформуватися у сучасному світі.

Висновки. У сучасному культурологічному дискурсі магія постає як складне, багатовимірне явище, яке поєднує елементи віри, знань, символізму, а також практики та досвід. Розгляд магії крізь призму різних підходів – еволюційно-інтелектуального, функціонально-соціального, символічно-структурного, критичного, когнітивно-онтологічного та практичного – демонструє, що жоден з них не є універсальним, проте кожен відкриває нові горизонти для розуміння цього надскладного феномена.

Загальний огляд теоретичних підходів у дослідженні магії засвідчує, що феномен магії не зводиться до простої віри в надприродне. Це багатовимірне явище, яке можна аналізувати в різних контекстах і аспектах. Усе залежить від основного фокусу дослідницького інтересу. Магія – це не лише архаїчний залишок минулого, вона активно трансформується у сучасній культурі, набуваючи форм «нових духовностей», символічних практик, медіа- та технологічних метафор. Сучасна культура не відкидає магічне, а переосмислює його як інструмент саморефлексії, комунікації й пошуку сенсу.

Отже, у межах культурологічного теоретизування магію доцільно розглядати не лише як історичний або релігійний феномен, а як спосіб організації досвіду, взаємодії людини зі світом і самою собою. Її дослідження дає змогу глибше зрозуміти динаміку сучасної культури, в якій межа між раціональним і міфічним стає дедалі більш умовною.

Перспективи подальших досліджень. Подальші наукові розвідки можуть бути спрямовані на аналіз трансформацій магічного мислення в умовах цифрової культури та інформаційного суспільства.

Список використаної літератури

1. Кравченко П., Голошчапова А. Магія у свідомості сучасної людини. *Філософські обрії*. 2023. № 46. С. 40–49.
2. Alter J. S. The Māyā of Things: South Asian Reflections on Social Theory and the Magic of Humanism. *Journal of the American Academy of Religion*. 2025. Vol. 92 (4). P. 571–589.
3. Anthropology, edited by Felix Stein. Facsimile of the first edition in The Cambridge Encyclopedia of Anthropology. Online: <http://doi.org/10.29164/19magic> (date of application: 27.10.2025).
4. Benussi M. Magic. In The Open Encyclopedia of Anthropology, edited by Felix Stein. Facsimile of the first edition in The Cambridge Encyclopedia of Anthropology. 2023. Online: doi.org/10.29164/19magic (date of application: 24.10.2025).
5. Distinguishing Between Magic and Religion in Anthropological Thought 2022. URL: <https://sociology.institute/sociology-of-religion/magic-vs-religion-anthropological-perspective> (date of application: 27.10.2025).
6. Jason A. Josephson Storm: The Myth of Disenchantment. Magic, Modernity, and the Birth of the Human Sciences. University of Chicago Press, 2017.
7. Láng B. Whose Soul Is It? Destinative Magic in East-Central Europe (14th–18th Centuries). *Religions*. 2024. Vol. 15, Is. 3.
8. Leach E. Culture and Communication: The Logic by Which Symbols Are Connected. An Introduction to the Use of Structuralist Analysis in Social Anthropology. Cambridge University Press, 1976.
9. Magic (supernatural). URL: <https://mr.kuchewar.com/magic-supernatural> (date of application: 21.10.2025).
10. Maniglier P. From Mauss to Claude Lévi-Strauss: Fifty Year Later. For a Maori Ontology. *Archives de philosophie*. 2006/1. Vol. 69. P. 37–56.
11. Matthews L. J. Robertson P. Theorizing the Anthropology of Belief Magic, Conspiracies, and Misinformation. New York. 2024. 106 p.
12. Moro P.A. Witchcraft, Sorcery, and Magic. In The International Encyclopedia of Anthropology, H. Callan (Ed.). 2017. <https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea1915>.
13. Muczková M. Symbols in Magic: Tools for Transforming Reality. *Linguistic Frontiers*. vol. 6. № 3. P.1–10. <https://doi.org/10.2478/lf-2023-0020>.
14. Sociological theories in magic in Conceptual history. URL: <https://www.britannica.com/topic/magic-supernatural-phenomenon/Sociological-theories> (date of application: 27.10.2025).
15. Van den Heever G. Disenchantment, Re-enchantment, Magic, and Vestigial Mythologies. *Religion & Theology*. <https://doi.org/10.1163/15743012-030030012023>.
16. Wardle H. Magic, self and (world) society: groundwork for an existential and cosmopolitan anthropology. *Anthropological Forum*. vol. 34 (1). P. 33–51. <https://doi.org/10.1080/00664677.2023.2272053>.

References

1. Kravchenko P., Goloshchapova, A. Magic in the consciousness of modern man. *Philosophical horizons*. 2023. 46. P. 40–49 [in Ukrainian].
2. Alter J. S. The Māyā of Things: South Asian Reflections on Social Theory and the Magic of Humanism. *Journal of the American Academy of Religion*, 2025. 92 (4). P. 571–589 [in English].
3. Anthropology, edited by Felix Stein. Facsimile of the first edition in The Cambridge Encyclopedia of Anthropology. Online: <http://doi.org/10.29164/19magic> (date of application: 27.10.2025) [in English].
4. Benussi M. (2023) Magic. In The Open Encyclopedia of Anthropology, edited by Felix Stein. Facsimile of the first edition in The Cambridge Encyclopedia of Anthropology. Online: <http://doi.org/10.29164/19magic> (date of application: 24.10.2025) [in English].
5. Distinguishing Between Magic and Religion in Anthropological Thought 2022. URL: <https://sociology.institute/sociology-of-religion/magic-vs-religion-anthropological-perspective> (date of application: 27.10.2025) [in English].
6. Jason A. Josephson Storm: The Myth of Disenchantment. Magic, Modernity, and the Birth of the Human Sciences. University of Chicago Press, 2017 [in English].
7. Láng B. Whose Soul Is It? Destinative Magic in East-Central Europe (14 th–18 th Centuries). *Religions*, 2024. 15, 3[in English].
8. Leach E. Culture and Communication: The Logic by Which Symbols Are Connected. An Introduction to the Use of Structuralist Analysis in Social Anthropology. Cambridge University Press, 1976 [in English].
9. Magic (supernatural). URL: <https://mr.kuchewar.com/magic-supernatural> (date of application: 21.10.2025) [in English].
10. Maniglier P. From Mauss to Claude Lévi-Strauss: Fifty Year Later. For a Maori Ontology. *Archives de philosophie*. 2006/1. Vol. 69. P. 37–56[in English].
11. Matthews L. J. Robertson, P. Theorizing the Anthropology of Belief Magic, Conspiracies, and Misinformation. New York, 2024 [in English].
12. Moro P.A. (2017) Witchcraft, Sorcery, and Magic. In The International Encyclopedia of Anthropology, H. Callan (Ed.). <https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea1915>[in English].
13. Muczková M. Symbols in Magic: Tools for Transforming Reality. *Linguistic Frontier*, 2025. 6, 3, 1–10. <https://doi.org/10.2478/lf-2023-0020> [in English]

14. Sociological theories in magic in Conceptual history. URL: <https://www.britannica.com/topic/magic-supernatural-phenomenon/Sociological-theories> (date of application: 27.10.2025) [in English]
15. Van den Heever, G. Disenchantment, Re-enchantment, Magic, and Vestigial Mythologies. *Religion & Theology*. <https://doi.org/10.1163/15743012-030030012023> [in English].
16. Wardle H. Magic, self and (world) society: groundwork for an existential and cosmopolitan anthropology. *Anthropological Forum*, 2024. 34 (1), 33–51. <https://doi.org/10.1080/00664677.2023.2272053> [in English].

UDC 130.2:008

MAGIC AS A CULTURAL PHENOMENON: MAIN THEORETICAL AND METHODOLOGICAL APPROACHES TO UNDERSTANDING

Sergii PECHKAR – graduate student of the Kyiv National University
of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article is to systematize the main theoretical and methodological approaches to the study of the phenomenon of magic in the cultural discourse, as well as to outline the possibilities of their application for the analysis of modern cultural practices and forms of magical thinking.

The methodological basis of the study is an interdisciplinary approach that combines elements of cultural, anthropological, sociological, philosophical and cognitive analysis, taking into account general scientific methods: analysis, systematization, generalization, etc.

The scientific novelty of the study lies in the comprehensive consideration of magic from various theoretical and methodological approaches to the definition of magic in the cultural context.

Conclusions. In modern cultural discourse, magic appears as a multidimensional phenomenon that combines belief, knowledge, symbolism, practice and experience. Analysis through different approaches – evolutionary-intellectual, functional-social, symbolic-structural, critical, cognitive-ontological and practical – shows that magic is not just a remnant of the past, but is dynamically transformed in modern culture.

Practical application. The results of the study can be used in the culturological analysis of modern symbolic and spiritual practices, in training courses on cultural theory and in interdisciplinary studies on the interaction of the rational and the mythical in the modern world.

Key words: magic, culture, theoretical and methodological approach, symbol, myth, worldview.

Стаття надійшла до редакції 3.04.2025

Отримано після доопрацювання 22.01.2025

Прийнято до друку 27.10.2025

УДК 792.7 (477): 316.77

ТРАНСФОРМАЦІЯ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ НАРАТИВІВ В УКРАЇНСЬКОМУ СТЕНДАПІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ НАСТІ ЗУХВАЛОЇ, АНТОНА ТИМОШЕНКА, ВАСІ БАЙДАКА ТА СЕРГІЯ ЛІПКА)**Олександр АВДЕЄВ** – здобувач освітньо-наукового ступеня PhD,
спеціальність 034-культурологія,

Київський національний університет ім. Т. Шевченка, Київ

<https://orcid.org/0009-0004-3157-1284>[https://doi.org/](https://doi.org/asavdeyev@knu.ua)

asavdeyev@knu.ua

Досліджено трансформацію соціокультурних наративів у сучасному українському стендапі на прикладі творчості Насті Зухвалої, Антона Тимошенка, Василя Байдака та Сергія Ліпка. Автор аналізує як коміки адаптують глобальні практики стендапу до локальних умов, інтегруючи особистий досвід, соціальні події та військовий контекст у свій матеріал. Показано, що гумор у сучасному українському стендапі виконує багатофункціональну роль: психоемоційну підтримку аудиторії, критичне переосмислення соціальної та політичної реальності, консолідацію суспільних переживань і формування нових культурних смислів. Розглянуто як творча практика коміків відображає зміни у культурних цінностях, формує «комічне Я» та сприяє розвитку національної ідентичності й культурного опору в умовах воєнного конфлікту.

Ключові слова: стендап комедія, комічне, сміх, соціокультурні наративи, гумор під час війни, трансформація жанру, Настя Зухвала, Антон Тимошенко, Василь Байдак, Сергій Ліпка, культурний спротив.

Актуальність проблеми. Стендап-комедія вирізняється тим, що виконавець перебуває на сцені самостійно, безпосередньо звертаючись до аудиторії з оригінальним матеріалом. Успішність виступу визначається реакцією глядачів, зокрема їхнім сміхом. У сучасних англо-американських практиках, а також у Фінляндії та інших країнах, особлива увага приділяється індивідуальності коміків, формуванню послідовного сценічного образу та створенню унікального голосу й перспективи, що стають ключовими якостями для побудови власної аудиторії. Перспектива тут розуміється як спосіб сприйняття, обрамлення та впорядкування соціальної дійсності, через який комік пропонує аудиторії погляд на світ. Стендап надає платформу для вираження різних перспектив, їх критичного переосмислення та іронічного обігрування, що дозволяє комікам трансливати соціальні, культурні та індивідуальні наративи.

Комедійна суб'єктивність постає водночас як результат та інструмент діяльності коміка. Вона дозволяє формувати матеріал, представляти себе на сцені як джерело і контекст власного гумору, а також навчати аудиторію бачити світ крізь призму певного сценічного образу. Для ефективної комунікації комік використовує соціальну ідентичність, зовнішність, особисті переживання та типові ситуації, водночас організовуючи увагу глядачів так, щоб різні перспективи поєднувалися і вступали у смислову взаємодію. Така здатність перемикаати увагу та поєднувати суперечливі точки зору формує складний комунікативний ефект, який є характерним для сучасного стендапу.

Сучасні дослідження, зокрема роботи D. Brody, S. Krefting, J. Limon та інших, аналізують стендап як форму тексту, взаємодії коміка з аудиторією та соціокультурного коментаря. Вони підкреслюють, що коміки з різним соціальним походженням презентують себе на сцені через створення «комічного Я», поєднуючи природність та сценічну штучність [13]. Такі підходи допомагають осмислити практику українських коміків, зокрема Насті Зухвалої, Антона Тимошенка, Васи Байдака та Сергія Ліпка, які в своїх виступах поєднують індивідуальні досвіди, соціальні ролі та культурні наративи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останні дослідження стендап-комедії дають змогу проаналізувати трансформацію соціокультурних наративів в українському стендапі на прикладі творчості Насті Зухвалої, Антона Тимошенка, Васи Байдака та Сергія Ліпка. П. Рейлі підкреслює, що стендап допомагає перевіряти межі прийнятного в спільноті та формує нові уявлення про автентичність через гумор [16]. Це пояснює, чому українські коміки у воєнний час працюють із темами травми, мобілізації та соціальних ролей, одночасно дотримуючись етичних меж.

D. Gillota вказує, що сучасний стендап розвивається у полі протиріч між провокацією та рефлексією [11], що відображає українську ситуацію, де коміки балансують між гострим гумором і соціальною відповідальністю.

М. Keisalo розглядає «комічне Я» як спосіб конструювання особистості на сцені через взаємодію з публікою, певний процес зчитування і трансляція суспільного контексту [13]. Це допомагає зрозуміти як Настя Зухвала поєднує досвід, волонтерську діяльність і самоіронію у своїх виступах [2; 6]. С.В. Vigououx показує, що стендап поєднує різні мовні й культурні коди, створюючи нові колективні

ідентичності [17], що видно в роботі Антона Тимошенка, який поєднує політичні коментарі, побутові спостереження та медійну присутність [1].

D. Brody називає сцену «соціологічною лабораторією», де досліджуються повсякденні явища [9]. Дана ситуація спостерігається у сольних програмах Сергія Ліпка, де він трансформує щоденний досвід військовослужбовця у гумор де одночасно є рефлексією і донесенням армійського контексту для цивільних [5; 8]. J. Burrell показує, як маргіналізовані групи змінюють традиційні ролі через інноваційні комедійні стратегії [10]. У випадку Насті Зухвалої це проявляється у перетворенні жіночих ролей на публічні наративи [2; 6], а Васі Байдака – у використанні «незручного» гумору як способу критичної рефлексії [3, 4, 7]. Т. Wuster наголошує на межах жанру стендапу та очікуваннях аудиторії [18]. L. Polishchuk відзначає зміни у трендах подієвої культури України [15], що впливає на формати українського стендапу – мобільні шоу, благодійні тури, камерні виступи та онлайн-платформи. О. Носирев і Т. Букіна демонструють, що цінності України змінюються у напрямку європейських норм [14], тобто стендап стає індикатором змін, формуючи публічну етику, чутливість до прав людини та гендерної рівності.

Інтерв'ю та медіаматеріали конкретизують теоретичні висновки: В. Аронова показує роль Києва у формуванні творчої ідентичності Насті Зухвалої [2], а матеріали Радіо Промінь фіксують її щоденні ролі та волонтерську діяльність [6]. Ukraïner і The Ukrainians демонструють, як Вася Байдак використовує «незручний» гумор [3; 4], а Суспільне описує його креативні збори [7]. The Village та Forbes показують, як Сергій Ліпка поєднує жанрову творчість і ринкову оцінку [5; 8]. А сайт Антона Тимошенка відображає його стратегію публічного інтелектуала-коміка [1].

Таким чином, трансформація соціокультурних наративів в українському стендапі відбувається у трьох основних напрямках: нормативно-етичному (формування меж прийняттого гумору) [16; 11], ідентифікаційно-жанровому (конструювання «комічного Я» та поєднання культурних кодів) [13; 17] та інфраструктурно-подієвому (нові формати, платформи, аудиторні сценарії) [15]. Дані тенденції чітко простежуються у практиках Насті Зухвалої, Антона Тимошенка, Васі Байдака та Сергія Ліпка.

Мета – дослідження трансформації соціокультурних наративів в українському стендапі на прикладі творчості Насті Зухвалої, Антона Тимошенка, Васі Байдака та Сергія Ліпка.

Виклад основного матеріалу. Роботи М. Мосса, Р. Ферта, А.Р. Редкліффа-Брауна та М. Дуглас демонструють, що жартівливі стосунки виконують важливу соціальну функцію, регулюючи поведінку в різних спільнотах. Дослідження у культурах Північної Америки (J. Steward, L. Макаріус) також показують, що гумор виступає засобом соціальної комунікації та перетворення культурних ролей. Класичні теорії гумору, зокрема концепції переваги, вивільнення та невідповідності, пояснюють, як сміх відображає соціальні й психологічні процеси, дозволяючи глядачам переживати раптові зміни перспективи та критично оцінювати соціальну дійсність.

У контексті українського стендапу можемо дослідити зміни соціокультурних наративів: усвідомлення українськості, відображення нових цінностей, переосмислення традиційних ролей та нові способи публічного самоусвідомлення через призму досвіду окремої людини.

Для прикладу в роботі були обрані Настя Зухвала, Антон Тимошенко, Василь Байдак та Сергій Ліпка з кількох причин. По-перше, вони демонструють як українські коміки адаптують глобальні практики стендапу до локальних соціокультурних умов, формуючи нові перспективи для аудиторії та створюючи актуальний комедійний дискурс, що відображає зміни у суспільстві [1, 2, 3, 5]. По-друге, ці коміки збирають найбільшу кількість переглядів на платформі ютуб і сольних концертах. По-третє, вони виступають понад десять років, що дозволяє прослідкувати зміни у наративах.

У довоєнний період, що характеризувався існуванням у специфічному постколоніальному культурному просторі, Зухвала розпочала кар'єру під псевдонімом «Настя Дерская». Вибір російського слова сигналізував про орієнтацію на культурний простір, де російська мова функціонувала як лінгва франка комедії, що було наслідком тривалої культурної колонізації. Сама комікеса пізніше пояснювала, що її хвилювали «глобальні проблеми великого світу», і вона хибно сприймала російську мову як універсальний інструмент для поширення своїх меседжів. Її сольний концерт «Стендап про похудіння», опублікований у квітні 2020 р., є яскравим артефактом цього періоду. Тематика виступу зосереджена на фемінізмі, правах людини та гендерних стереотипах, а об'єктом сатири є універсальна людська недосконалість, що розглядалася крізь призму космополітичного світогляду. Хоча війна на сході України тривала з 2014 р., у цьому виступі вона не є центральною темою, що свідчить про зміщення фокусу в бік проблем, які вона сама визначала як «глобальні», на протигагу національним

Творча еволюція Антона Тимошенка є мікрокосмом ширшої суспільної трансформації України, що відображає перетворення національної свідомості від довоєнної політичної сатири до воєнного часу, де гумор став інструментом виживання. Його шлях свідомо будувався на академічному

фундаменті: магістерська робота з політології на тему «Гумор як актуалізація політичного дискурсу» стала його творчим маніфестом. Тимошенко розглядав мікрофон як інструмент «супервлади», здатний змінювати країну ефективніше, ніж робота політтехнолога. Його рання кар'єра, що включала перемоги в «Розсміши коміка» та роботу сценаристом у «Телебаченні Торонто», заклала основу для його переходу на незалежну стендап-сцену, де він міг реалізувати своє бачення без цензури.

Повномасштабне вторгнення стало точкою біфуркації, що докорінно змінила ландшафт української культури. Гумор, зокрема стендап, перетворився з форми дозвілля на життєво важливий соціальний механізм психологічної саморегуляції та колективного опору. На цьому тлі український стендап пережив переродження: відбувся масовий перехід коміків на українську мову, а на зміну обережності прийшла «зубодробильна чесність». Стендап-концерти перетворилися на місця колективної психотерапії та ефективний інструмент волонтерської діяльності, де збори коштів на потреби ЗСУ стали невід'ємною частиною кожного виступу.

Перший сольний концерт Насі Зухвалої після вторгнення, «Рафінована лють», опублікований у вересні 2022 р., став маніфестом її трансформації. Символічним актом деколонізації стала зміна псевдоніма з російського «Дерская» на український «Зухвала». Назва концерту постулює лють не як деструктивну емоцію, а як сфокусовану, очищену та продуктивну енергію. Зухвала відкрито декларує, що «ненависть є її бензином», артикуючи ідею, що в контексті геноцидної війни ненависть до ворога є необхідною для виживання. Її монолог про невичерпні резерви ненависті до росіян став квінтесенцією цієї теми, легітимізуючи почуття, яке переживають мільйони українців, і перетворюючи його з особистої травми на колективну силу. Комедія стала інструментом необхідної дегуманізації ворога, що подається як прагматичний психологічний інструмент для продовження боротьби.

Наступний сольний концерт, «Суцільні протиріччя», опублікований у червні 2023 р., знаменує перехід від стану гострої кризи до хронічного існування в умовах затяжного конфлікту. Назва сигналізує про відхід від однієї домінуючої емоції (люті) до дослідження складного та парадоксального досвіду тривалого життя під час війни. Маючи унікальний досвід дружини військовослужбовця, Зухвала досліджує прірву між цивільними та військовими, артикуючи почуття провини та нерозуміння між тилом і фронтом. Вона видобуває чорний гумор з абсурдності «нормального» життя: спроб планувати майбутнє в умовах невизначеності, вирішення побутових проблем на тлі ракетних обстрілів. Цей виступ відображає глибшу, більш стійку модель психологічної резистентності, яка визнає складність, втому та амбівалентність, а не покладається виключно на початкову лють. Якщо «Рафінована лють» мала на меті мобілізацію, то «Суцільні протиріччя» спрямовані на нормалізацію та підтримку витривалості.

У свою чергу дві інші знакові фігури, Сергій Ліпко та Василь Байдак, уособлюють два різні, але однаково важливі вектори цієї еволюції. Якщо Ліпко став унікальним містком між військовою та цивільною реальностями, то Байдак продемонстрував безпрецедентний перехід від комедії абсурду до потужного волонтерського руху, що живиться комедією спостережень. Їхні творчі шляхи є яскравим свідченням того, як гумор адаптувався, щоб служити нації у найтемніші часи, виконуючи функції, що виходять далеко за межі розваги.

С. Ліпко відіграв ключову роль у процесі культурної деколонізації української стендап-сцени. Він був одним із перших популярних коміків, хто свідомо перейшов із російської мови на українську, що відображено, зокрема, в його сольному концерті «Такі новини». Цей крок, зроблений ще до того як україномовний стендап став мейнстримом, допоміг легітимізувати українську мову як повноцінний інструмент для сучасної комедії. З початком повномасштабного вторгнення Ліпко, маючи за плечима військову підготовку, долучився до лав ЗСУ. Цей досвід докорінно змінив його статус та функцію як митця. Повертаючись на сцену під час відпусток, він став унікальним містком між фронтом і тилом. Його гумор набув особливої ваги та автентичності, адже він говорить про війну не як спостерігач, а як безпосередній учасник. Ліпко отримав можливість артикулювати для цивільних реалії військового життя, пояснювати складні психологічні стани та доносити те, що справді деморалізує бійців, ставши голосом, який з перших вуст перекладає досвід війни для суспільства.

Найбільш радикальну трансформацію пережив Василь Байдак, чия творчість до 2022 р. була синонімом комедії абсурду, втіленої в його роботі в харківському «Інародному театрі абсурду "Воробушек"». Повномасштабна війна, за його власним визнанням, «вкрала в нього абсурд», оскільки реальність стала абсурднішою за будь-який мистецький вимисел. Це змусило його кардинально змінити свій комедійний стиль. Його гумор переформатувався на комедію спостереження, де об'єктом дослідження стали нові реалії українського життя: повітряні тривоги, волонтерство, збори та колективне переживання травми. Цей перехід кристалізувався в його сольному концерті «Комедія спостереження за абсурдом», який став своєрідною психотерапією як для самого коміка, так і для його аудиторії, допомагаючи осмислити та пережити спільний досвід через сміх.

Паралельно з творчою трансформацією Василь Байдак перетворився на справжній локомотив волонтерського руху. Він став одним із найефективніших та найкреативніших волонтерів у медійному просторі, збираючи мільйони гривень на потреби Сил оборони. Разом із дружиною Єлизаветою Сазоною він розробив унікальний жанр «креативних зборів», використовуючи гумор, абсурдні кліпи та неординарні акції (як-от стрижка за донати), щоб залучити аудиторію до допомоги армії. Його діяльність продемонструвала як комедійний талант можна конвертувати в реальну, матеріальну підтримку для війська. Таким чином, якщо С. Ліпка будує міст взаєморозуміння між армією та цивільними, то В. Байдак перетворив свою комедію на потужний інструмент, що безпосередньо забезпечує військових необхідними ресурсами, доводячи, що сміх може бути не лише щитом, але й зброєю.

Аналіз творчого шляху Н. Зухвалої демонструє її роль як культурного барометра, що фіксує тектонічні зсуви в українській суспільній свідомості. Її еволюція – від постколоніальної амбівалентності «Дерской» до мобілізуючої «Рафінованої люті» та адаптивної зрілості «Суцільних протиріч» – є мікрокосмом національного досвіду. Зухвала стала одним із ключових голосів, що артикують український досвід війни, надаючи аудиторії мовні інструменти та емоційну валідацію, необхідні для виживання. Її трансформація з розважальниці на культурну воїтельку та громадську терапевтку демонструє надзвичайну здатність мистецтва адаптувати свою функцію в часи екзистенційної кризи, а її творчість залишиться важливим документом того, як національна ідентичність гартувалася та захищалася на всіх фронтах, включно зі стендап-сценою.

У свою чергу А. Тимошенко як комік, зосереджений на подіях соціально-політичних, зазнав найменшої трансформації. Він і зараз виступає як публічний інтелектуал, що бере участь у формуванні нової української ідентичності. Він свідомо відкидає боротьбу з росією як національну ідею, називаючи її «біологічним завданням» для виживання. На його думку, справжня національна ідея має будуватися на любові до українського та взаємній повазі, а не на ненависті до ворога. Відомий своєю здатністю миттєво реагувати на новинні події, Тимошенко став для суспільства хронікером, чия швидка сатира допомагає обробляти невпинний потік травматичної інформації. Таким чином, його роль виходить далеко за межі коміка. Він є культурним бійцем, який використовує свою «суперсилу» – мікрофон, – щоб створювати простір для колективного катарсису, збирати кошти для армії та допомагати нації зробити жакливу реальність стерпною і, зрештою, переможною.

Таким чином, творчість Н. Зухвалої ілюструє як український стендап функціонує як інструмент трансформації соціокультурних наративів: комік через особистий досвід, гумор та взаємодію з аудиторією формує нові культурні смисли, осмислює трагічні події та сприяє консолідації суспільних переживань у кризових обставинах. Творчість А. Тимошенка виступає прикладом трансформації соціокультурних наративів у сучасному українському стендапі, де гумор виконує одночасно естетичну та соціально значущу функцію, сприяючи формуванню нових форм комунікації та національної ідентичності в умовах кризи. Стендапи В. Байдака, виступають платформою для конструювання наративів, які поєднують комічне, абсурдне та критичне осмислення реалій, сприяючи культурному опору, самовираженню та зміцненню національної ідентичності в умовах війни. Творчість Ліпка ілюструє трансформацію соціокультурних наративів у українському стендапі, де гумор стає інструментом осмислення воєнної реальності та актуалізації національної ідентичності.

Висновки. Український стендап виступає важливою соціокультурною платформою, яка сприяє трансформації наративів у суспільстві, особливо в умовах воєнного конфлікту та соціальної кризи. Аналіз творчості ключових коміків, таких як Настя Зухвала, Антон Тимошенко, Василь Байдак та Сергій Ліпка, демонструє, що гумор у сучасному українському стендапі виконує багатофункціональну роль: він є засобом психоемоційної підтримки, інструментом критичного осмислення соціальної та політичної реальності, механізмом консолідації суспільних переживань та інструментом формування нових культурних смислів. Стендап дозволяє адаптувати глобальні комедійні практики до локальних умов, поєднуючи особистий досвід, соціальні події та військовий контекст, що сприяє розвитку національної ідентичності та культурного опору.

Перспективи подальших досліджень полягають у системному аналізі механізмів трансформації соціокультурних наративів у різних жанрових і мовних варіантах українського стендапу, а також у порівняльному вивченні адаптації гумору в умовах кризи на міжнародній сцені.

Список використаної літератури

1. Антон Тимошенко. antontymoshenko. URL: [https:// antontymoshenko.com/](https://antontymoshenko.com/) (дата звернення: 03.09.2025).
2. Аронова В. Настя Зухвала: «Київ допоміг мені стати дорослою в найкращому значенні цього слова». ТиКиїв – голос твого міста. URL: <https://tykyiv.com/intervyu/nastia-zukhvala-kiyiv-dopomig-meni-stati-dorosloiu/> (дата звернення: 03.09.2025).

3. Василь Байдак про український гумор. *Ukrainer*. URL: ukrainer.net/doteper-baydak-humor/?gad_source=1&gad_campaignid=22837581792&gbraid=0AAAAAovwxNYZb2OARAgKSfG1kLvffJy&gclid=Cj0KCQjw8eTFBhCXARIsAlkiuOyqsj344SSllRd5umQ0Am2FCQFrD00_DzAgUb2saXBhudert4pHXqgaAgq-EALw_wcB (дата звернення: 03.09.2025).
4. Василь Байдак: «Мене цікавить незручне». *The Ukrainians*. URL: <https://theukrainians.org/vasyl-bajdak/> (дата звернення: 03.09.2025).
5. Головань Д. Дивіться новий сольник «Бездоганно і неухильно» коміка Сергія Ліпка у Центрі культури та мистецтв KAI. *The Village Україна*. URL: <https://www.village.com.ua/village/life/edu-news/365927-divitsya-noviy-solnik-laquo-bezdoganno-i-neuhilno-raquo-komika-sergiya-lipka-u-tsentri-kulturi-ta-mistetstv-kai> (дата звернення: 03.09.2025).
6. Настя Зухвала про кота, романтичне побачення із чоловіком та волонтерську рутину. *Радіо промінь*. URL: <https://ukr.radio/news.html?newsID=106666> (дата звернення: 03.09.2025).
7. Олена Ремовська. «Я пробував монетизувати скиглення – не виходить». Байдак про креативні збори, Стівена Фрая та гумор під час війни. *Суспільне Новини*. URL: <https://suspilne.media/650482-a-probuvav-monetizuvati-skiglen-na-ne-vihodit-bajdak-pro-kreativni-zbori-stivena-fraa-ta-gumor-pid-cas-vijni/> (дата звернення: 03.09.2025).
8. Хто такий Сергій Ліпко- рейтинг Forbes. *Forbes.ua* | Бізнес, мільяртери, новини, фінанси, інвестиції, компанії. URL: forbes.ua/profile/sergiy-lipko-695 (дата звернення: 03.09.2025).
9. Brody D. Exchange: Stand up sociology. *Contexts*. 2011. Vol. 10, № 2. P. 12–14. URL: <http://www.jstor.org/stable/41960202>.
10. Burrell J. «We Always Somebody Else»: Inherited Roles and Innovative Strategies in Black Women's Stand-Up Comedy. *Women's Studies Quarterly*. 2020. Vol. 48, № 1/2. P. 182–198. URL: <https://www.jstor.org/stable/26979212>.
11. Gillota D. Reckless Talk: Exploration and Contradiction in Dave Chappelle's Recent Stand-Up Comedy. *Studies in Popular Culture*. 2019. Vol. 42, № 1. P. 1–22. URL: <https://www.jstor.org/stable/26926330>.
12. How to Transform Funny Stories into Comedy Writing Gold. *Writer's Digest*. URL: <https://www.writersdigest.com/publishing-insights/write-comedy-real-life-stories> (date of access: 03.09.2025).
13. Keisalo M. Perspectives of (and on) a Comedic Self: A Semiotics of Subjectivity in Stand-up Comedy. *Social Analysis: The International Journal of Anthropology*. 2018. Vol. 62, № 1. P. 116–135. URL: [jstor.org/stable/26952403](http://www.jstor.org/stable/26952403).
14. Nosyriev O., Bukina T. Socio-cultural transformation of Ukraine in the context of European values. *Three Seas Economic Journal*. 2021. Vol. 2, № 1. P. 110–115. DOI: <https://doi.org/10.30525/2661-5150/2021-1-18>.
15. Polishchuk L. Transformation of Event Trends in the Context of Socio-Cultural Development of Ukraine. *Socio-Cultural Management Journal*. 2025. Vol. 7, № 2. P. 91–108. DOI: doi.org/10.31866/2709-846X.2.2024.335885.
16. Reilly P. No Laughter among Thieves: Authenticity and the Enforcement of Community Norms in Stand-Up Comedy. *American Sociological Review*. 2018. Vol. 83, № 5. P. 933–958. URL: [jstor.org/stable/48588677](http://www.jstor.org/stable/48588677).
17. Vigouroux C. B. Genre, heteroglossic performances, and new identity: Stand-up comedy in modern French society. *Language in Society*. 2015. Vol. 44, № 2. P. 243–272. URL: <http://www.jstor.org/stable/43904112>.
18. Wuster T. Comedy Jokes: Steve Martin and the Limits of Stand-Up Comedy. *Studies in American Humor*. 2006. Vol. 14. P. 23–45. URL: <http://www.jstor.org/stable/42573700>

References

1. Tymoshenko A. (n.d.). Anton Tymoshenko. <https://antontymoshenko.com/> (accessed September 3, 2025).
2. Aronova V. (2024). Nastia Zukhvala: «Kyiv helped me become an adult in the best sense of the word». *TyKyiv – The voice of your city*. tykyiv.com/intervyu/nastia-zukhvala-kiyiv-dopomig-meni-stati-dorosloiu/ (accessed September 3, 2025).
3. Baydak V. (2025). Vasyl Baydak about Ukrainian humor. *Ukrainer*. ukrainer.net/doteper-baydak-humor/?gad_source=1&gad_campaignid=22837581792&gbraid=0AAAAAovwxNYZb2OARAgKSfG1kLvffJy&gclid=Cj0KCQjw8eTFBhCXARIsAlkiuOyqsj344SSllRd5umQ0Am2FCQFrD00_DzAgUb2saXBhudert4pHXqgaAgq-EALw_wcB (accessed September 3, 2025).
4. Baydak V. (2023). «I'm interested in the uncomfortable». *The Ukrainians*. <https://theukrainians.org/vasyl-bajdak/> (accessed September 3, 2025).
5. Golovan D. (2025). Watch the new solo album «Flawlessly and Steadily» by comedian Serhiy Lipka at the Center for Culture and Arts of the Kyiv Institute of Art. *The Village Ukraine*. <https://www.village.com.ua/village/life/edu-news/365927-divitsya-noviy-solnik-laquo-bezdoganno-i-neuhilno-raquo-komika-sergiya-lipka-u-tsentri-kulturi-ta-mistetstv-kai> (accessed September 3, 2025).
6. Zukhvala N. Nastia Zukhvala about a cat, a romantic date with her husband and a volunteer routine. *Radio Promin*. <https://ukr.radio/news.html?newsID=106666> (accessed September 3, 2025).
7. Removska O. (2023). «I tried to monetize whining – it doesn't work». Bajdak about creative meetings, Stephen Fry and humor during the war. *Social News*. <https://suspilne.media/650482-a-probuvav-monetizuvati-skiglen-na-ne-vihodit-bajdak-pro-kreativni-zbori-stivena-fraa-ta-gumor-pid-cas-vijni/> (accessed September 3, 2025).
8. Forbes.ua. Who is Serhiy Lipko – Forbes rating. *Forbes.ua*. forbes.ua/profile/sergiy-lipko-695 (accessed September 3, 2025).
9. Brody D. Exchange: Stand up sociology. *Contexts*, 2011. 10 (2). P. 12–14. [jstor.org/stable/41960202](http://www.jstor.org/stable/41960202).

10. Burrell J. (2020). «We Always Somebody Else»: Inherited roles and innovative strategies in Black women's stand-up comedy. *Women's Studies Quarterly*, 48 (1/2). P. 182–198. <https://www.jstor.org/stable/26979212>.
11. Gillota D. Reckless talk: Exploration and contradiction in Dave Chappelle's recent stand-up comedy. *Studies in Popular Culture*, 2019. 42 (1), 1–22. <https://www.jstor.org/stable/26926330>.
12. Writer's Digest. (n.d.). How to transform funny stories into comedy writing gold. <https://www.writersdigest.com/publishing-insights/write-comedy-real-life-stories> (accessed September 3, 2025).
13. Keisalo M. (2018). Perspectives of (and on) a comedic self: A semiotics of subjectivity in stand-up comedy. *Social Analysis: The International Journal of Anthropology*, 62 (1), 116–135. <https://www.jstor.org/stable/26952403>.
14. Nosyriev O., & Bukina, T. Socio-cultural transformation of Ukraine in the context of European values. *Three Seas Economic Journal*, 2021. 2 (1). P. 110–115. <https://doi.org/10.30525/2661-5150/2021-1-18>.
15. Polishchuk L. Transformation of event trends in the context of socio-cultural development of Ukraine. *Socio-Cultural Management Journal*, 2025. 7 (2). P. 91–108. <https://doi.org/10.31866/2709-846X.2.2024.335885>.
16. Reilly P. No laughter among thieves: Authenticity and the enforcement of community norms in stand-up comedy. *American Sociological Review*, 2018. 83 (5). P. 933–958. <https://www.jstor.org/stable/48588677>.
17. Vigouroux C. B. Genre, heteroglossic performances, and new identity: Stand-up comedy in modern French society. *Language in Society*, 2015. 44 (2). P. 243–272. <http://www.jstor.org/stable/43904112>.
18. Wuster T. Comedy jokes: Steve Martin and the limits of stand-up comedy. *Studies in American Humor*, 2006. 14. P. 23–45. <http://www.jstor.org/stable/42573700>.

UDC 792.7 (477): 316.77

**TRANSFORMATION OF SOCIO-CULTURAL NARRATIVES IN UKRAINIAN STAND-UP (USING THE
EXAMPLE OF THE WORK OF NASTYA ZUKHVALA, ANTON TYMOSHENKO, VASYA BAYDAK AND
SERHIY LIPKO)**

Oleksandr AVDEIEV – First-year PhD student,
speciality 034-Cultural studies, Taras Shevchenko
National University of Kyiv,

The article examines the transformation of socio-cultural narratives in modern Ukrainian stand-up using the work of Nastya Zukhvala, Anton Tymoshenko, Vasyl Baydak, and Serhiy Lipko as an example. The author analyzes how comedians adapt global stand-up practices to local conditions, integrating personal experience, social events, and the military context into their material. It is shown that humor in modern Ukrainian stand-up plays a multifunctional role: psycho-emotional support for the audience, critical rethinking of social and political reality, consolidation of social experiences, and the formation of new cultural meanings. It examines how the creative practice of comedians reflects changes in cultural values, forms a «comic self», and contributes to the development of national identity and cultural resistance in conditions of military conflict.

Key words: stand-up, stand-up comedy, humor, laughter, socio-cultural narratives, wartime humor, popular humor, transformation of the genre, Nastya Zukhvala, Anton Tymoshenko, Vasyl Baidak, Serhiy Lipko, cultural resistance.

Стаття надійшла до редакції 3.04.2025
Отримано після доопрацювання 27.04.2025
Прийнято до друку 5.11.2025

УДК 78.078(477)+316.74

ЕВОЛЮЦІЙНІ АСПЕКТИ ЗРУШЕННЯ ВУЗІВСЬКИХ ІНСТИТУЦІЙ У ЦАРИНІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В КЕРІВНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ РЕКТОРІВ ОЛЕГА ТИМОШЕНКА ТА РОСТИСЛАВА ПИЛИПЧУКА

Ірина ДАЦЬ – народна артистка України, професор кафедри оперної майстерності та музичної режисури, Національна музична академія імені П. І. Чайковського, Київ

<https://orcid.org/0000-0003-3851-2047>

<https://doi.org/>

irynadats@gmail.com

Дослідження присвячене еволюційним аспектам зрушення вузівських інституцій у царині мистецької освіти, що відбувалися під керівництвом двох видатних ректорів України – Олега Семеновича Тимошенка та Ростислава Ярославовича Пилипчука. Мистецька освіта в Україні протягом другої пол. XX століття і початку XXI століття зазнала суттєвих трансформацій, викликаних соціокультурними змінами в країні, процесами модернізації освіти, а також активним особистим внеском провідних керівників мистецьких навчальних закладів. У цьому контексті аналіз діяльності ректора О. Тимошенка – українського хорового диригента, педагога та культурного інноватора, та ректора Р. Пилипчука – відомого театрознавця, науковця та організатора освітнього процесу, дозволяє усвідомити роль лідера у формуванні академічних традицій, розвитку освітніх інновацій та трансформації структур вищих мистецьких навчальних закладів.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному порівняльному аналізі управлінських стратегій цих двох ректорів, які виступали агентами інституційної трансформації. Його зміст дозволяє простежити взаємозв'язок між індивідуальними моделями лідерства, педагогічними принципами та структурними змінами у мистецьких вишах різного спрямування – музичного та театрального. Досліджено механізми переходу від радянської централізованої моделі до демократичної, культурно відкритої та інноваційної академічної системи, що має значення для сучасного розвитку управлінських моделей у мистецькій освіті.

Ключові слова: інституційна еволюція, управлінські стратегії, Олег Тимошенко, Ростислав Пилипчук, НМА України, КНУТКиТ, академічна традиція, освітні інновації, управлінський стиль.

Мистецька освіта в Україні упродовж останніх десятиліть зазнала глибоких трансформацій, зумовлених не лише загальними соціокультурними змінами, але й особистим внеском провідних діячів галузі – ректорів вишів [1, 2]. Серед таких постатей особливо вирізняються Олег Тимошенко та Ростислав Пилипчук – постійні лідери, що очолювали мистецькі заклади у зламні періоди їх історії.

О. Тимошенко – одна з ключових фігур у розвитку української музичної освіти. Його діяльність охоплювала освітню реформу, наукову роботу, культурну дипломатію та педагогіку, що забезпечило академічну галузь високим міжнародним іміджем та розвитком народної хорової традиції в Україні [3, 4].

Р. Пилипчук відіграв ключову роль у становленні українського театрознавства як наукової дисципліни. Його досвід об'єднував активну архівну та дослідницьку роботу, потужну редакторську діяльність, видатну освітню кар'єру та заслужене державне й академічне визнання. Він створив стійкі підґрунтя для розвитку академічної культури театрознавчих досліджень в Україні [5, 6].

Кожен із них представляв свою управлінську філософію, що знайшло відображення у стилі керівництва, стратегічних рішеннях, кадровій політиці, реформуванні навчального процесу та розширенні міжнародних зв'язків. Під їхнім проводом інституція поступово змінювалася з професійно-орієнтованого ЗВО радянського типу у потужний культурно-освітній центр нової України.

Актуальність теми зумовлена потребою в історико-культурному аналізі цих процесів, що дозволяє осмислити роль особистості керівника як чинника еволюційних перетворень у мистецькій освіті.

Метою дослідження є порівняльний аналіз еволюційних зрушень у структурі, змісті та суспільному статусі мистецького вишу, що стали можливими завдяки управлінським стратегіям і особистому внеску цих ректорів. Аналіз базується на вивченні їхніх фахових орієнтирів, стилів лідерства та освітніх ініціатив у контексті загальнонаціональних змін у сфері вищої мистецької освіти.

Предметом дослідження є управлінська, педагогічна та культурно-організаційна діяльність ректорів О. Тимошенка та Р. Пилипчука у контексті еволюції інституцій вищої мистецької освіти України, зокрема процеси реформування, інтернаціоналізації та формування академічних традицій у музичній і театральній освіті. *Об'єктом дослідження* є процес еволюції вищих мистецьких навчальних закладів України у другій пол. XX – початку XXI століття, зокрема трансформація їхніх організаційних структур, освітніх стратегій та культурно-виховних функцій під впливом лідерських практик керівників нового типу. Особливу увагу приділено феномену ректорства як чиннику цілеспрямованих змін у системі мистецької освіти.

Аналіз менеджменту ректорів О. Тимошенка та Р. Пилипчука.

Аналізуючи деякі аспекти освітнього та мистецького менеджменту можна переконатися в діалектичному спрямуванні діяльності ректорів провідних мистецьких вишів України за радянських та пострадянських часів. В якості прикладу розглянуто діяльність колишнього ректора КДК (пізніше НМАУ ім. П. Чайковського) О. Тимошенка та колишнього ректора КДІТМ ім. І.К. Карпенка-Карого Р. Пилипчука. Період їхнього ректорства припадав на кінець XX – початок XXI століть.

1. Посада.

Олег Семенович Тимошенко – ректор Національної музичної академії П.І. Чайковського (1983–2004 рр.).

Ростислав Ярославович Пилипчук – ректор Київського інституту театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого (1983–2003 рр.).

2. Фаховий напрям діяльності.

Олег Тимошенко – відомий український хоровий диригент та педагог, що створив і очолював українську диригентсько-хорову школу, академік НАМУ (один з її засновників). Його фаховий напрям зосереджений на розвитку професійної майстерності диригента-хормейстера через мистецтвознавчо-педагогічний підхід та глибоке залучення у хорову культуру. Він був не лише викладачем чи ректором – його фаховий напрям об'єднав роль хормейстера, митця-педагога та культурного інноватора. В його особі професійне поєдналися з моральним та духовним чинником виховання, що заклало основу сучасної української диригентської школи та значно вплинуло на розвиток музичної академічної освіти [6-9].

Ростислав Пилипчук – визначний український театрознавець, академік НАМУ, заслужений діяч мистецтв України, організатор наукового процесу в театрознавстві та фундатор власної наукової школи. Фаховий напрям Ростислава Пилипчука охоплює глибинне осмислення театру як культурно-історичного явища: він поєднав академічну строгість із сучасним театрознавчим баченням. Його головний внесок – становлення театрознавства як повноцінної науки, що базується на документальному аналізі, бібліографічній систематизації та культурно-історичних інтерпретаціях [7-9].

3. Головні досягнення Олега Тимошенка:

1. Під його керівництвом академія пройшла значну трансформацію: зросла міжнародна активність, академічний імідж, було залучено до програм ЄС (наприклад, Erasmus+), відновлено членство в Асоціації європейських консерваторій та організаціях на зразок «Опера Європа». Академія стала одним із провідних мистецьких вишів України, позиціонуючись як еталон музичної освіти в країні та за її межами.

2. Відома постать у хоровій педагогіці: заснував творчу хорову майстерню, що сформувала плеяду знаних хормейстерів – академічний підхід, глибоке мистецтвознавче осмислення репертуару та особистісне зростання студента-музиканта [3, 4].

3. Автор фундаментальних науково-методичних досліджень з історії та теорії хорового мистецтва; систематично працював над удосконаленням навчальних методик в академії, впроваджував інноваційні освітні практики в музичній педагогіці [8-11].

4. Засновник та багаторічний Голова української організації «Зелений Хрест» (Green Cross Ukraine), що надавала допомогу дітям, постраждалим від Чорнобильської катастрофи, – інституція, що поєднує мистецтво з екологічною і соціальною активністю. Активна участь у культурних організаціях, журі всеукраїнських та міжнародних конкурсів хорового мистецтва; часто виступав у ЗМІ з популяризацією національної музичної культури і хорових традицій.

5. Народний артист України (1992 р.), заслужений діяч мистецтв УРСР. Лауреат орденів «За заслуги» I, II та III ступенів, ордену «Знак пошани», медалі «В пам'ять 1500-річчя Києва», почесних грамот Верховної Ради та Кабінету міністрів України

Головні досягнення Ростислава Пилипчука:

1. Сформував українське театрознавство як академічну дисципліну, відмовившись від суміші з театральною критикою. Його підходи заклали основу популярному в XX столітті «джерелознавству» й історичній науковій методології.

2. Автор понад 300 наукових праць, включно із статтями, розділами у фундаментальних колективних виданнях: «Український драматичний театр», «Історія української культури», «Становлення професійного театру в Галичині» тощо [12, 13], Головний редактор щорічника «Театральна культура» (1980–1987 рр.), науковий редактор «Наукового вісника КНУТКіТ» (2007–2012 рр.), співредактор чотирьох томів «Праць Театрознавчої комісії» в «Записках НТШ» (1999–2011 рр.) [14].

3. Видатним є його архівно-дослідницький доробок із розкриття творчості таких драматургів і діячів як Карпенко-Карий, Садовський, Саксаганський, Лисенко. Значна частина його бібліографічної

спадщини зберігається в особовому фонді в Національній бібліотеці України ім. В. І. Вернадського.

4. Упродовж майже 50 років був першим референтом, рецензентом та науковим редактором переважної більшості театрознавчих видань в Україні, задаючи стандарти академічної дисципліни.

5. Звання: кандидат наук (1971 р.), професор (1989 р.), заслужений діяч мистецтв України (1993 р.), академік (2001 р.) двох академій – АН вищої освіти та НАМУ, дійсний член Наукового товариства ім. Т. Шевченка (2002 р.). Отримав престижні відзнаки: театральна премія ім. І. Котляревського (1994 р.), премія НСТДУ (1992 р.), орден «За заслуги» III ступеня (1998 р.), міжнародні медалі (зокрема від Польщі).

4. Лідерські прийоми.

Менеджерські якості Олега Тимошенка:

1. О. Тимошенко був керівником «без краватки»: запрошував колектив до діалогу без формальності та пафосу, ставився до співробітників як до членів родини, академію розглядав як храм мистецтва.

2. У центрі уваги його діяльності завжди були студенти – комфорт, умови навчання та їхня думка. Результатом стала творча та продуктивна атмосфера як заявляли понад 80 % учасників опитування в академії.

3. Сповідував демократичний стиль, відмовившись від традиційних списків ректора: натомість – прозорі вступи, скасування корупційних практик і значно краща комунікація з колективом.

4. Як син славетного ректора, М. Тимошенко підкреслює, що щодня працює «в присутності» портрета батька, який залишив високу культурно-освітню традицію. Цей приклад надихав його на чесне та відкрите керівництво.

Олег Семенович був лідером, що поєднував професійну компетентність із людською теплою. Його стиль управління базувався на відкритості, демократичності, високій результативності та глибокій відповідальності перед мистецтвом і студентами. Це дозволило йому сформувати творчу атмосферу в академії та зміцнити її репутацію як провідного музичного вишу.

Менеджерські якості Ростислава Пилипчука:

1. Р. Пилипчук відзначався прямолінійністю і принциповістю. Навіть у випадках, коли підходив до прохання про вступ студентів, він не йшов на компроміси: якщо талант був недостатнім, він відверто казав про це, але тактовно пропонував альтернативні шляхи розвитку, щоб не «обрізати крила» молодіжним мріям.

2. Ростислав Ярославович дбайливо ставився до фактів і дат, оберігаючи точність у наукових роботах. Він гостро усвідомлював як помилка може втратити авторитет і стати хибною в історії. За словами знайомих, був справжній носій знань і енциклопедичних відомостей.

3. Народжений на заході України, він зберігав сильну особистісну прив'язаність до свого села. Він надсилав листівки з написом «вітання з рідної хати, з Оришківців»; і ці символічні жести були проявом глибокої громадянської ідентичності.

4. Р. Пилипчук обдаровував колег і студентів знаннями про історичних діячів українського театру: від Михайла Старицького до Леся Курбаса. Він служив мостом між генераціями й активно повертав у науковий дискурс тих, кого було викреслено пропагандою.

5. Не зважаючи на тиск із боку радянських структур, він утримував професійну незалежність і репутацію – завдяки внутрішнім принципам, бездоганній репутації та моральним критеріям.

Стиль лідерства Р. Пилипчука базувався на поєднанні академічної педантичності, моральної стійкості та відданості культурним цінностям. Він не був маніпулятивним керівником, а швидше – наставником і культурним маяком, для якого важливими були істина, чесність і прозорість. Його внесок у формування театрознавчої науки в Україні ґрунтується не лише на наукових здобутках, але й на етично-професійному прикладі перед завтрашніми поколіннями.

5. Господарська діяльність.

Одним із важливих чинників управлінської діяльності ректорів є господарська складова.

В якості прикладу такої діяльності колишнього ректора ДТІ є початок будівництва корпусу інституту на Львівській площі. Варто зазначити, що ректору Театрального інституту (на той час) Р. Пилипчуку коштувало чималих зусиль інтенсифікувати це будівництво (1986 р.), подолати велику кількість інстанцій для утвердження планів та кошторисів.

О. Тимошенку вдалося зберегти будівлю (та приєднати флігель) Консерваторії в самому центрі столиці, адже багато було «зазіхань» на приміщення консерваторії та оперну студію.

6. Сприяння розвитку творчого потенціалу студентів.

Ректори обох вишів підтримували діяльність студентських театрів, зокрема:

– Оперна студія – це професійне середовище для музично-вокального мистецтва, де формується сценічна культура вокаліста.

– Студентський театр – динамічна платформа для режисерських і акторських пошуків, що дозволяє експериментувати з формами та змістом.

Діяльність О. Тимошенка мала безпосередній вплив на розвиток оперної студії як структурного елементу мистецької освіти в університеті.

Хоча конкретного документального підтвердження виступів Р. Пилипчука як куратора чи постановника студентського театру не знайдено, його внесок у дисциплінарний фундамент театральної освіти безпосередньо вплинув на розвиток студентського театру. Через поєднання академічної строгості, літературно-дослідницької роботи та керівництва кафедрою і університетом, він створив середовище, у якому студентські театральні проекти набували історичної глибини, сценографічної чіткої концепції й культурного змісту.

Слід зазначити, що обидві структури є важливими ланками професійної підготовки у КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого, але орієнтовані на різні напрямки сценічного мистецтва.

1. Мета і призначення мистецтва

Ознака	Оперна студія	Студентський театр
Мета	Практична підготовка вокалістів, диригентів і режисерів оперної сцени	Творча лабораторія для акторів драматичного театру, режисерів, сценографів
Спеціалізація	Оперне мистецтво, музичний театр	Драматичне мистецтво, іноді пластичні вистави, експериментальні форми

2. Склад учасників

Ознака	Оперна студія	Студентський театр
Хто бере участь	Студенти вокальної кафедри, кафедри симфонічного диригування та музичної режисури	Студенти акторських, режисерських та сценографічних спеціальностей
Форма співпраці	Режисерські постановки, співпраця з оркестром	Режисерські курси, акторські майстерні, курсова та дипломна робота

3. Репертуар

Ознака	Оперна студія	Студентський театр
Репертуарна база	Класичні українські та світові опери	Сучасна драматургія, класика, експериментальні тексти, авторські постановки
Художні завдання	Передача музичного образу	Сценічна мова, пластика, драматичний конфлікт, сценічне мислення

4. Освітня функція

Ознака	Оперна студія	Студентський театр
Професійне спрямування	Формує навички оперного виконавця, музичного режисера	Формує драматичного актора, режисера театру, сценографа
Практичне значення	Готує до співпраці з оперними театрами	Готує до професійної діяльності в драматичних театрах та сучасних формах

5. Участь глядача

Ознака	Оперна студія	Студентський театр
Форма показу	Академічні покази, відкриті вистави, іноді участь у фестивалях	Відкриті прем'єри, студентські фестивалі, дипломні вистави
Місце показу	Камерна сцена, оперна сцена	Студійні простори, сцени акторських факультетів, фестивальні платформи

6. Педагогічне керівництво

Ознака	Оперна студія	Студентський театр
Керівники	Професори вокалу, музичні режисери, диригенти	Педагоги акторської школи, драматичні режисери
Навчальні курси	«Читка партитури», «Оперна режисура», «Сценічна практика»	«Акторська майстерність», «Основи режисури», «Пластика»

Окрім того, у КІТМ ім. І. Карпенка-Карого за його керівництва також велика увага приділялась розвитку майданчиків для кінофакультету.

7. Відомі випускники 1983-2003 років.

За час керівництва Олега Тимошенка КДК мала таких славетних випускників [15]:

1. Володимир Шейко (випуск 1988 р.) – український диригент, Народний артист України, лауреат Національної премії України імені Т. Шевченка. Закінчив консерваторію у 1988 році за фахом оперно-симфонічне та хорове диригування під керівництвом проф. С. Турчака та Л. Венедиктова. З 1991 року працював стажером у Большому театрі (Москва), а нині є головним диригентом Українського радіо-симфонічного оркестру і директором Асоціації «Музика».

2. Павло Стеценко (випуск 1989 р.) – класичний піаніст-органіст, хормейстер, композитор. Закінчив Київську консерваторію з відзнакою, після чого навчався у Juilliard School (США), де здобув ступінь Doctor of Musical Arts у 2000 році. Виступає з сольними програмами, зокрема творів Баха, та активно працює у сфері церковної музики.

3. Оксана Дика (випуск 1990-х) – українська оперна сопрано, солістка Національної опери України, народна артистка України; провідна постать сучасної оперної сцени.

4. Анжеліна Швачка (випуск 1990-х) – мецо-сопрано, провідна солістка Національної опери України, народна артистка України.

5. Оксана Степанюк (вип. 2000-х) – українське ліричне колоратурне сопрано, що працює у Японії, заслужена артистка України.

6. Степан Гіга (навчався 1983–1986 рр., завершив наприкінці 1980-х) – композитор і виконавець, заслужений та народний артист України; «золотий диск» у незалежній Україні, активна кар'єра у жанрі поп-музики.

7. Роман Сильвестров (композитор, диригент, студентські роки 1990-х) допускав студентські симфонічні оркестри для виконання власної музики під керівництвом Р. Кофмана; побудував ім'я в сучасній академічній музиці.

Ці випускники не лише здобули престижну академічну освіту, а й стали провідними посталями української та світової музики.

За час керівництва Р. Пилипчука КДІТМ ім. І. Карпенка-Карого мав таких славетних випускників [6]:

1. Олена Дем'яненко – випуск 1990 р., режисерка, продюсерка, сценаристка. Авторка фільмів «Hutsulka Ksenya», «My Grandmother Fani Kaplan», членкиня Європейської кіноакадемії.

2. Степан Коваль – випуск 1990-х, режисер і аніматор, лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка, Берлінського міжнародного кінофестивалю.

3. Ігор Гайдай – випуск 1985 р. за спеціальністю «кінематографія», фотомитець, один із засновників Національної Співки фотографів України.

4. Лариса Артюгіна – випуск 1999 р., документальна режисерка, активістка, засновниця NGO New Donbas, координаторка Babylon'13, учасниця українського волонтерського руху.

5. Михайло Урицький – випуск 1988 р., режисер лялькового театру, педагог КНУТКиТ, всесвітньо відомий у жанрі театру ляльок.

6. Юрій Литвин – випуск 1983 р., актор, тісно співпрацює з провідними театрами Києва.

7. Оксана Дмитрієва – режисерка лялькового театру; випуск 1999 р., авторка постановок у Харкові та Києві.

Цей перелік охоплює представників ключових креативних напрямів – від театру й кіно до документалістики та візуального мистецтва.

8. *Інституціональні зміни в вишах у період 1983-2003 рр..*

У 1990-х – початку 2000-х років в Україні розпочалася активна реформа вищої освіти. Вона передбачала розширення автономії вишів, модернізацію змісту навчання, а також зміну статусів закладів відповідно до їхнього рівня підготовки, наукової діяльності та професійного впливу [16, 17]. У процесі розбудови незалежної української держави та реформування вищої мистецької освіти, Київська державна консерваторія ім. П. Чайковського пройшла важливий етап еволюції свого статусу.

У 1995 році відповідно до Указу Президента України та розпоряджень Міністерства освіти і науки, консерваторії надано статус академії, і вона отримала нову назву – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського [18]. Ця подія засвідчила визнання високого рівня фахової підготовки, наукової та творчої діяльності вишу, його вагомого внеску у розвиток української та світової музичної культури. Перетворення також відкрило нові можливості для міжнародного співробітництва, академічності мобільності, участі у грантах та освітніх програмах, зокрема в межах європейського освітнього простору.

У цьому ж контексті відбулося перетворення Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого на університет. Цей крок відзначив еволюційний розвиток інституції, її зростання не лише як навчального, але і як науково-мистецького та культурного центру. У 2003 році інститут отримав нову офіційну назву: Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (скорочено – КНУТКиТ) [19].

Хоча на момент цього історичного етапу ректором закладу був вже Олексій Безгін; це стало результатом системної діяльності ректора Р. Пилипчука.

Висновки. У час суспільних трансформацій кінця XX – початку XXI століття українська мистецька освіта стала полем глибоких інституційних змін. Реформування освітньої системи, становлення незалежної України та інтеграція у світовий культурний простір вимагали нових управлінських моделей у мистецьких вишах. У цьому контексті діяльність ректорів О. Тимошенка та Р. Пилипчука є показовою для осмислення еволюції мистецьких закладів – від радянських структур до автономних центрів творчої та наукової освіти. Вона відображає не лише індивідуальні лідерські стратегії, а й закономірності інституційного зростання, зміни освітніх стандартів, формування академічних традицій і цінностей національної мистецької школи.

Олег Семенович був лідером, який поєднував професійну компетентність із людською теплою. Його стиль управління базувався на відкритості, демократичності, високій результативності та глибокій відповідальності перед мистецтвом і студентами. Це дозволило йому сформувати творчу атмосферу в академії та зміцнити її репутацію як провідного музичного вишу.

Олег Тимошенко був не лише викладачем чи ректором – його фаховий напрям об'єднав роль хормейстера, митця-педагога та культурного інноватора. У його особі професійне поєдналися з моральним та духовним чинником виховання, що заклало основу сучасної української диригентської школи та значно вплинуло на розвиток музичної академічної освіти.

Стиль лідерства Р. Пилипчука базувався на поєднанні академічної кріпкості, моральної стійкості та відданості культурним цінностям. Він не був маніпулятивним керівником, а швидше – наставником і культурним маяком, для якого важливими були істина, чесність і прозорість. Його внесок у формування театрознавчої науки в Україні ґрунтується не тільки на наукових здобутках, але й на етично-професійному прикладі перед завтрашніми поколіннями.

Фаховий напрям Р. Пилипчука охоплює глибинне осмислення театру як культурно-історичного явища: він поєднав академічну строгість із сучасним театрознавчим баченням. Його головний внесок – становлення театрознавства як повноцінної науки, яка базується на документальному аналізі, бібліографічній систематизації та культурно-історичних інтерпретаціях.

Наукова новизна полягає у виявленні та порівняльному аналізі управлінських стратегій двох провідних ректорів – Олега Тимошенка та Ростислава Пилипчука – як ключових суб'єктів інституційної еволюції мистецьких вишів України. В роботі системно розглядається взаємозв'язок між індивідуальними моделями їх лідерства та структурними змінами вищих мистецьких навчальних закладів різних жанрів. Визначено роль їхніх управлінських і педагогічних концепцій у становленні сучасних форм мистецької освіти, а також простежено механізми переходу від радянської централізованої моделі до демократичної, культурно відкритої та інноваційної академічної системи.

Список використаної літератури

1. Волков С. Ретроспекції мистецької освіти в українському суспільстві XX–XXI ст. *Теорія та історія культури*. 2019. № 56. С. 56–66. URL: culturology.academy/wp-content/uploads/KD5_Volkov.pdf (дата звернення: 20.10.2025).
2. Грушина А. І. Особливості організації системи менеджменту сфери культури та мистецтв. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія : Менеджмент соціокультурної діяльності*. 2018. Вип. 1. С. 53–63. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/bknpucams_2018_1_6 (дата звернення: 20.10.2025).
3. Пучко-Колесник Ю.В. Соціокультурна спрямованість діяльності диригента-хормейстера: феномен Олега Семеновича Тимошенка. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2020. № 4 (49). С. 121–138.
4. Пучко-Колесник Ю.В. Феномен учителя: хорова школа Олега Тимошенка. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського*. 2019. № 1 (42). С. 103–112.
5. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : *Мистецькі обрії '2012* / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України ; Наук. кер. теми і голов. наук. ред. І. Д. Безгін; Редкол.: А. В. Чебикін, І. Д. Безгін, Г. І. Веселовська та ін. Київ : Фенікс, 2012. Вип. 4 (14–15). 368 с. URL: https://www.mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Mystetcki_obrii_14-15_4.pdf (дата звернення: 20.10.2025).
6. Київський національний університеттеатру, кіно і телебаченняімені І. К. Карпенка-Карого URL: <https://kntkt.edu.ua/pro-nas/vizytivka/istoriia-universytetu/> (дата звернення: 20.10.2025).
7. Dats I. V. *The role of Rector O. S. Tymoshenko's personality in the development of higher music education within the walls of the P. I. Tchaikovsky National Academy of Music: Cultural dimensions*. *Kultura i suchasnist: almanakh, 2022* [Culture and Modernity: Almanac]. No. 2. P. 55–59. DOI: doi.org/10.32461/2226-0285.2.2022.270547.
8. Dats I. V. *Institutional progress and management of Oleh Tymoshenko: From a mono-specialized higher school to a university-type educational institution*. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv, 2024* [Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts]. No. 1. P. 107–111. DOI: doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302041.URL:
9. Dats I. V. *Features of art management in the administrative practice of Oleh Semenovych Tymoshenko*. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku, 2025*. [Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development]. Issue 50, Rivne : RDHU. P. 271–276. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.971>

7. Біобібліографічний покажчик: Ростислав Ярославович Пилипчук : біобібліогр. покажчик / уклад. В. А. Кушніренко, Ю. Ю. Полякова. Харків, 2019. 79 с. URL: irp.te.ua/pylypchuk-rostyslav-iaroslavovych/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 20.10.2025).
8. Тимошенко О. С. Музична культура України в світовому контексті. Духовність і художньо-естетична культура : *Аналітичні розробки, пропозиції наукових та практичних працівників* / Науково-дослідний ін-т «Проблеми людини»; Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2000. Т. 17. С. 612–615.
9. Тимошенко О. Музична освіта України на сучасному етапі. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. / НМАУ ім. П.І. Чайковського; Центр музичної україністики. Київ, 2000. Вип. 29. С. 3–8.
10. Тимошенко О. Музична освіта України в міжнародних зв'язках. *Мистецькі обрії'99*: Альм. : наук.-теор. пр. та публікації / Акад. мистецтв України. Київ, 2002. С. 95–104.
11. Тимошенко О., Лашенко А. Музичне життя України на сучасному етапі. *Мистецтвознавство України: зб. наук. пр.* / Акад. мистецтв України. Київ, 2003. Вип. 3. С. 74–81.
12. Пилипчук Р. Я. Український професіональний театр в Галичині (60-ті рр. XIX ст.). Київ : «Криниця», 2015. URL: catalog.lounb.org.ua/bib/416451?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 20.10.2025).
13. Пилипчук Р. Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.). Львів : Вид-во ЛНУ ім. І. Франка / НД «Наук. думка», 2019. URL: files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi77/0057236.pdf?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 20.10.2025).
14. Пилипчук Р. Я. Записки Наукового товариства ім. Шевченка. *Праці Театрознавчої комісії*. Т. 237 (1999). URL: <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000022438> (дата звернення: 20.10.2025).
15. Національна музична академія України. URL: <https://knmau.com.ua/> (дата звернення: 20.10.2025).
16. Постанова про розроблення державних стандартів вищої освіти. URL: [https://zakon.rada.gov.ua/laws/main/1247-98-%D0%BF?utm_source=chatgpt.com#Text](http://zakon.rada.gov.ua/laws/main/1247-98-%D0%BF?utm_source=chatgpt.com#Text) (дата звернення: 20.10.2025).
17. Наказ про затвердження Програми дій щодо реалізації положень Болонської декларації в системі вищої освіти і науки України на 2004-2005 роки – URL: zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0049290-04#Text (дата звернення: 20.10.2025).
18. Наказ президента України про реорганізацію Київської державної консерваторії імені П.І. Чайковського у Національну музичну академію України. URL: zakon.rada.gov.ua/laws/show/817/95#Text (дата звернення: 20.10.2025).
19. Розпорядження про реорганізацію Київського державного інституту театрального мистецтва імені І.К. Карпенка-Карого. URL: [https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/242-2003-p](http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/242-2003-p) – Text (дата звернення: 20.10.2025).

References

1. Volkov S. Retrospektii mystetskoi osvity v ukrainskomu suspilstvi KhKh–KhKhI st. Teoriia ta istoriia kultury. 2019. № 56. S. 56-66. URL: culturology.academy/wp-content/uploads/KD5_Volkov.pdf (data zvernennia: 20.10.2025).
2. Hrushyna A. I. Osoblyvosti orhanizatsii systemy menedzhmentu sfery kultury ta mystetstv. Visnyk Kyiv. nats. un-tu kultury i mystetstv. Serii : Menedzhment sotsiokulturnoi diialnosti. 2018. Vyp. 1. S. 53-63. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/bknucams_2018_1_6 (data zvernennia: 20.10.2025).
3. Puchko-Kolesnyk Yu.V. Sotsiokulturna spriamovanist diialnosti dyryhenta-khormeistera: fenomen Oleha Semenovycha Tymoshenka. Chasopys Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. 2020. № 4 (49). S. 121–138.
4. Puchko-Kolesnyk Yu.V. Fenomen uchytielia: khorova shkola Oleha Tymoshenka. Chasopys Nats. muz. akad. Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho. 2019. № 1 (42). S. 103–112.
5. Aktualni problemy mystetskoi praktyky i mystetstvovnavchoi nauky : Mystetski obrii 2012 / In-t problem suchas. mystets. NAM Ukrainy ; Nauk. ker. temy i holov. nauk. red. I. D. Bezghin; Redkol.: A. V. Chebykin, I. D. Bezghin, H. I. Veselovska ta in. Kyiv : Feniks, 2012. Vyp. 4 (14–15). 368 s. URL: https://www.mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Mystetski_obrii_14-15_4.pdf (data zvernennia: 20.10.2025).
6. Kyivskiy natsionalnyi universytetteatru, kino i telebachenniiaimeni I. K. Karpenka-Karoho URL: <https://knutkt.edu.ua/pro-nas/vizytivka/istoriia-universytetu/> (data zvernennia: 20.10.2025).
7. Dats I. V. The role of Rector O. S. Tymoshenko's personality in the development of higher music education within the walls of the P. I. Tchaikovsky National Academy of Music: Cultural dimensions. Kultura i suchasnist: almanakh, 2022 [Culture and Modernity: Almanac]. No. 2. R. 55–59. DOI: doi.org/10.32461/2226-0285.2.2022.270547.
8. Dats I. V. Institutional progress and management of Oleh Tymoshenko: From a mono-specialized higher school to a university-type educational institution. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 2024 [Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts]. No. 1. R. 107–111. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302041>.URL:
9. Dats I. V. Features of art management in the administrative practice of Oleh Semenovykh Tymoshenko. Ukrainiska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku, 2025. [Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development]. Issue 50, Rivne : RDHU. R. 271–276. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.971>
7. Biobibliografichni pokazhchyk: Rostyslav Yaroslavovych Pylypchuk : biobibliohr. pokazhchyk / uklad. V. A. Kushnirenko, Yu. Yu. Poliakova. Kharkiv, 2019. 79 s. URL: irp.te.ua/pylypchuk-rostyslav-iaroslavovych/?utm_source=chatgpt.com (data zvernennia: 20.10.2025).
8. Tymoshenko O. S. Muzychna kultura Ukrainy v svitovomu konteksti. Dukhovnist i khudozhno-estetychna kultura : Analitychni rozrobky, propozytsii naukovykh ta praktychnykh pratsivnykiv / Naukovo-doslidnyi in-t «Problemy liudyny»; Nats. muz. akad. Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho. Kyiv, 2000. T. 17. S. 612–615.
9. Tymoshenko O. Muzychna osvita Ukrainy na suchasnomu etapi. Ukrainiske muzykoznavstvo : nauk.-metod. zb. / NMAU im. P.I. Chaikovskoho; Tsentr muzychnoi ukrainistyky. Kyiv, 2000. Vyp. 29. S. 3–8.

10. Tymoshenko O. Muzychna osvita Ukrainy v mizhnarodnykh zviazkakh. Mystetski obrii99: Alm. : nauk.-teor. pr. ta publikatsii / Akad. mystetstv Ukrainy. Kyiv, 2002. S. 95–104.
11. Tymoshenko O., Lashchenko A. Muzychne zhyttia Ukrainy na suchasnomu etapi. Mystetstvoznavstvo Ukrainy: zb. nauk. pr. / Akad. mystetstv Ukrainy. Kyiv, 2003. Vyp. 3. S. 74–81.
12. Pylypchuk R. Ya. Ukrainskyi profesionalnyi teatr v Halychyni (60-ti rr. KhIKh st.). Kyiv : «Krynytsia», 2015. URL: catalog.lounb.org.ua/bib/416451?utm_source=chatgpt.com (data zvernennia: 20.10.2025).
13. Pylypchuk R. Istoriia ukrainskoho teatru (vid vytokiv do kintsia KhIKh st.). Lviv : Vyd-vo LNU im. I. Franka / ND «Nauk. dumka», 2019. URL: files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi77/0057236.pdf?utm_source=chatgpt.com (data zvernennia: 20.10.2025).
14. Pylypchuk R. Ya. Zapysky Naukovoho tovarystva im. Shevchenka. Pratsi Teatroznavchoi komisii. T. 237 (1999). URL: <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000022438> (data zvernennia: 20.10.2025).
15. Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy. URL: <https://knmau.com.ua/> (data zvernennia: 20.10.2025).
16. Postanova pro rozroblennia derzhavnykh standartiv vyshchoi osvity. URL: zakon.rada.gov.ua/laws/main/1247-98-%D0%BF?utm_source=chatgpt.com#Text (data zvernennia: 20.10.2025).
17. Nakaz pro zatverdzhennia Prohramy dii shchodo realizatsii polozhen Bolonskoi deklaratsii v systemi vyshchoi osvity i nauky Ukrainy na 2004-2005 roky – URL: zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0049290-04#Text (data zvernennia: 20.10.2025).
18. Nakaz prezidenta Ukrainy pro reorhanizatsiiu Kyivskoi derzhavnoi konservatorii imeni P.I. Chaikovskoho u Natsionalnu muzychnu akademiuiu Ukrainy. URL: zakon.rada.gov.ua/laws/show/817/95#Text (data zvernennia: 20.10.2025).
19. Rozporiadzhennia pro reorhanizatsiiu Kyivskoho derzhavnogo instytutu teatralnogo mystetstva imeni I.K. Karpenka-Karoho. URL: [https:// zakon.rada.gov.ua/laws/show/242-2003-r](http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/242-2003-r) – Text (data zvernennia: 20.10.2025).

UDC 78.078(477)+316.74

**EVOLUTIONARY ASPECTS OF THE TRANSFORMATION OF UNIVERSITY INSTITUTIONS IN THE
KINGDOM OF ART EDUCATION IN THE MANAGEMENT ACTIVITIES OF RECTORS OLEG
TYMOSHENKO AND ROSTYSLAV PYLYPCHUK**

Iryna DATS – People’s Artist of Ukraine, Professor of the Department of Opera Mastery and Music Direction,
National Academy of Music named after P. I. Tchaikovsky, Kyiv

Стаття надійшла до редакції 3.05.2025
Отримано після доопрацювання 20.05.2025
Прийнято до друку 21.05.2025

УДК 008:811.161.2'282.5(477.85)

ФІКСАЦІЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ГУЦУЛЬСЬКОЇ ГОВІРКИ В КНИГОВИДАННЯХ, АУДІОКНИГАХ ТА СУЧАСНОМУ МЕДІАПРОСТОРІ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ**Василь ОЗОРОВИЧ** – здобувач освітньо-наукового ступеняНавчально-наукового інституту мистецтв, Карпатський національний університет,
ім. В. Стефаника, м. Івано-Франківськ
<https://orcid.org/0009-0003-8692-1977>

DOI

vasyl.ozorovych.22@pnu.edu.ua

Комплексно висвітлено фіксацію та популяризацію гуцульської говірки в сучасному культурному просторі на прикладі книговидавань, аудіокниг і цифрових медіа. Розкрито культурологічне значення говірки як елемента нематеріальної спадщини та своєрідного маркера локальної ідентичності гуцулів. Наголошено, що аудіоформати забезпечують унікальну можливість збереження автентичного звучання, інтонації та ритміки говірки, тоді як друковані видання формують письмовий корпус локальної лексики. Зазначено, що через ці носії відбувається передача знань про гуцулів, їх світогляд, побут, ритуал, традиції. У цьому сенсі словники та записи виступають як інструменти «активації» культурної ідентичності: вони дозволяють носіям і поза носіями бачити, чути, усвідомлювати свою мовну й культурну відмінність. Доведено, що комплексна фіксація у медіасфері сприяє не лише збереженню мовної традиції, але й активній репрезентації гуцульської культури в національному та глобальному інформаційному просторі.

Ключові слова: гуцульська говірка, культурна ідентичність, фіксація, популяризація, книговидавання, аудіо книга, медіа простір, нематеріальна культурна спадщина, діалект, гуцули.

Актуальність дослідження теми. Одними з найцікавіших і найархаїчніших говорів карпатської групи, що входять до південно-західного наріччя української мови є гуцульська говірка як одна з найвиразніших локальних форм українського мовного та культурного простору. Вона функціонує як щоденна комунікативна практика, як естетичний код у художніх текстах і як маркер локальної ідентичності в публічній культурі. Сучасні книговидавання, аудіокнижки, подкасти, фоноархіви, YouTube-канали зробили говірку гуцулів більш доступнішою для фіксації та репрезентації, водночас поставивши перед дослідником низку питань: що й як саме ми фіксуємо, за якими принципами описуємо, як поєднати лінгвістичну точність із культурологічною інтерпретацією та етикою спільноти-носія.

Мета статті полягає у розкритті механізмів функціонування гуцульської говірки та способи її фіксації у книговидаваннях і аудіокнигах як засобу збереження культурної ідентичності гуцулів, а також комплексно охарактеризувати соціокультурні сфери вжитку говірки, практики її фіксації; оцінити значення фіксації у медіа для збереження культурної ідентичності спільноти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Фіксація гуцульської говірки є важливою для збереження нематеріальної культурної спадщини та локальної ідентичності. У 2017 році у видавництві «Писаний Камінь» надруковано унікальне видання «Тлумачний словник гуцульських говірок», автором якого є ветеран праці, член Національної спілки журналістів України, редактор літературно-мистецького і громадсько-суспільного часопису «Гуцули і Гуцульщина» (на громадських засадах) П. Гавука. Ґрунтовне дослідження містить близько 20.000 слів, які «<...>» широко вживаними на території Гуцульщини, в українській діаспорі за кордоном. У словнику зібрано слова-діалектизми та їх розшифровано, адже вони поширені у повсякденному житті, побуті, культурі горян, при веденні домашнього і полонинського господарства, лісопереробці, солеварінні, одвічній національно-визвольній боротьбі Січового стрілецтва та ОУН-УПА проти різного ґибу загарбників рідних земель. Саме у цій праці вперше серед словникових видань систематизовано гуцульські назви населених пунктів, релігійних свят, імен людей, календарних місяців і днів, одиниць виміру, певної кількості числівників тощо» [2; 3]. На сторінках словника автор подав призабуті слова материнської мови, що в певній мірі випали з ужитку. На жаль, автор не охарактеризував фонетичну транскрипцію, однак описав фонетичну структуру слова, пропонуючи родовий відмінок, зафіксував глосарії окремих діалектизмів у творах художньої літератури. Для більш зручного користування П. Гавука згрупував висловлювання про рідну мову, релігійні свята, давні та сучасні назви значної частини населених пунктів, найбільш поширені жіночі та чоловічі імена, назви місяців за старим і новим стилями, дні тижня та чимало числівників і мір. Книга містить і тематичні добірки для читачів різного віку [2].

Відомим збирачем і дослідником гуцульської лексики є український етнограф, письменник, громадсько-політичний діяч, священик, драматург, Софрон Витвицький, автор праці «Rys historyczny o Hucyłach» (1863 р.). Митець зазначав, що гуцули вживають деякі оригінальні вислови, не зрозумілі

тим, хто не знайомий з цим народом зблизька. С. Витвицький у дослідженні подав багатий фактологічний етнографічний матеріал про походження, життя, розселення, вірування, звичаї і традиції гуцулів. Його працею цікавилися Іван Франко, Яків Головацький, Іван Вагилевич, Оскар Кольберг, Юрій Федькович, Михайло Драгоманов, Оскар Кольберг, Леопольд Вайгель, Станіслав Вінценз та інші. У книзі автор детально розкрив вдачу та характерні особливості гуцулів, їх антропологічні особливості, корисну інформацію про лікарські рослини Карпат, статистичні дані про тривалість життя та смертність, релігійність гуцулів, вірування, гуцульський стрій та ін. Є у праці окремий розділ під назвою «Про моральність гуцулів і їхній характер». Отже, повний переклад українською мовою книги «Історичний нарис про гуцулів» є помітним явищем в скарбниці сучасного гуцулознавства [1]. Варто зазначити, що детальне вивчення творчої спадщини Софрона Витвицького працівники Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського розпочали ще у 1990-х роках. Згідно зібраних матеріалів опублікували низку наукових та науково-популярних статей, здійснили переклад і першу публікацію українською мовою етнографічної частини головної народознавчої праці С. Витвицького про гуцулів. У 2024 році світ побачила ґрунтовна праця присвячена 160-річчю публікації праці польською мовою, 205-річчю від дня народження її автора С. Витвицького (1819-1879 рр.) та 30-річчю виходу першого українського перекладу цього дослідження, зокрема її етнографічної частини. Нове видання містить десять розділів, в яких текст доповнений ілюстративним матеріалом. Його перу належить «Історичний нарис про гуцулів» (2024 р.) [5]. На інші праці подано посилання в тексті статті.

Виклад основного матеріалу. Гуцульська говірка функціонує в побутовій, фольклорній, літературній і медійній сферах. Словники, зокрема «Гуцульські говірки. Короткий словник» (1997) та «Тлумачний словник гуцульських говірок» (2017), відіграють роль документування та популяризації локальної мови. У медіа-середовищі говірка фіксується в аудіокнигах («Дідо Іванчик»), подкастах («Гуцульська мова чи говірка»), та цифрових архівах (ЕАУФ). Усі ці форми сприяють не лише збереженню мовної різноманітності, але й підтримці етнокультурної самоідентифікації гуцулів.

Радіоформат сприяє збереженню не лише вимови, а й емоційної передачі (сміх, протяжність звуків, паузи). Медіатексти з гуцульською вимовою формують нову аудіоідентичність Карпатського регіону. Надзвичайно популярним в останні десятиріччя є функціонування різноманітних відеоблогів. Зокрема, про особливості використання гуцульських діалектних рис на сьогодні чимало можна перепнути з відеоблогу І. Вихованець «Ліжчик-TV» на платформі Youtube. Відрадно, що авторка блогу має гуцульське коріння і є носієм гуцульського діалекту. «На каналі виходять гумористичні випуски новин і програма «Агій на біду!». Повідомляючи новини, коментуючи їх і спілкуючись із рідними та знайомими, що залишаються за кадром, авторка блогу використовує гуцульську говірку, відтворюючи її фонетичні, морфологічні та лексичні риси... Діалектне мовлення дедалі активніше проникає в україномовний інтернет-простір. Оскільки формат відео дає змогу найбільш повно зафіксувати та передати всі говіркові риси, популярним майданчиком для репрезентації діалектів є Youtube. Ютуб-канали, на яких представлено діалектний матеріал, неоднакові за спрямуванням та наповненням і мають різну цільову аудиторію» [7; 23–24].

На сьогодні аудіокнижки є сучасними формами фіксації гуцульської говірки. Зазначимо, як новий формат, аудіокнижка поєднує в собі документальність звучання та художню репрезентацію, що робить її одним із найефективніших інструментів збереження автентичної мови. Безперечно, для гуцульського середовища це не лише засіб популяризації літературних текстів, а й спосіб закріпити фонетичні, інтонаційні й лексичні особливості живого мовлення.

Ключовою та популярною в репрезентації гуцульської говірки в наш час є книга-роман «Дідо Іванчик» відомого дослідника Гуцульщини, письменника та етнографа П. Шекерика-Дониківа, написана ним у 30-х роках ХХ ст. Довгі роки книгу вважали втраченою та, відрадно, що митці віднайшли усі розділи твору. Декілька років тому в Івано-Франківську відбулася презентація аудіокнижки. Це перший і поки єдиний аудіо-роман, озвучений гуцульським діалектом. Гуцульщина завжди привертала увагу завдяки своїй самобутності, що втілена в мові, музиці, способі життя, заняттях, традиціях, літературі тощо [3].

«Аудіокнижка «Дідо Іванчик» – особливий проект ще й тому, що у 10 годинах звучання текст роману поєднаний зі звуками, які супроводжують життя в Карпатах. «Це звуки гір – звуки природи і голоси людей та тварин, звуки гуцульських музичних інструментів», – розповідає ініціатор проекту В. Юськів, музикант франківського гурту КОРАЛЛІ, голова громадської організації «Арт-Лаб КОРАЛЛІ». Музикант зазначає, що книжка вразила його настільки, що ідея її озвучити виникла одразу. А відгуки на намагання поділитися досвідом закріпили наміри. «Десять років тому я прочитав цей роман на одному диханні, – каже він. – Рекомендував потім друзям, знайомим – у ньому захований багатогранний всесвіт Гуцульщини. Але мало хто читав більше двох-трьох сторінок, ніхто не осиливав до кінця. Треба було, щоби вона зазвучала». Озвучення гуцульського роману грантом підтримав Український Культурний Фонд. Запис робили на Верховинщині. Робота тривала майже рік. Голос аудіопроекту – теж правдиво

гуцульський. Начитав роман В. Зеленчук, науковий співробітник музею І. Франка у Криворівні, журналіст за фахом. Це мова, якою В. Зеленчук послуговується щодня, відтак вимова й інтонації – автентичні. У Львівському університеті, де кількадесят років тому вчився Зеленчук, розповідають уже як байку, мовляв, приїхав гуцул вчитися української літературної мови та й весь виш погуцулював. У романі П. Шекерика-Доника докладно й цікаво описане гуцульське життя початку минулого століття – побут, заняття, уявлення, зазначає Василь Зеленчук. А дідо Иванчік – це взагалі реальна особа, такий собі Іо Микитейчук, що жив у с. Голови у 1830-1910 роках, далекий родич автора книги. В. Зеленчук брав участь у впорядкуванні та підготовці до друку рукопису роману, який тривалий час вважався втраченим. Було відомо, що автор закінчив текст на свій день народження – 20 квітня 1940 р. Через два тижні Петра Шекерика-Доника заарештували разом із сином і звинуватили у антирадянській діяльності. Всі рукописи та інша література під час обшуку були спалені. Через півроку НКВС засудила його до 8 років ув'язнення та заслання. На засланні в росії він зник безвісти – досі доля Шекерика-Доника невідома. Але роман знайшовся. Письменник передбачив арешт і віддав рукопис односельцям. На початку 2000-х його передала в редакцію Верховинської газети сусідка письменника. У книзі бракувало кількох розділів, один із них обривався на півслові – таким роман «Дідо Иванчік» вперше опублікований у 2007 році. Аудіокнигу доповнили розділами, які вважалися втраченими [3].

Відомим та популярним на сьогодні в Україні є Цикл радіопередач «Казки Гуцульщини» (Громадське радіо, 2020 р.), мета якого полягає у відтворенні народних текстів з автентичними вставками носіїв говірки. Наприклад, одна з казок починається словами: «Був-с собі газда, та мав він три файні діти, а найменшого звали Іванко – той найгаздівськийший був». Тут фіксується вживання форм із «-с» (був-с), лексеми «файний» та архаїчних наголосів. Радіоформат дозволяє зберегти не лише вимову, а й емоційне забарвлення, що підсилює культурну автентичність.

Вартим уваги є Подкаст (аудіозапис) «Гуцульська мова чи говірка: пояснюють дослідники» (Living by Art, 2022), в якому присутнє поєднання аналітичних коментарів і польових записів. Поза сумнівом, це робить подкаст не лише інформаційним, але й дослідницьким. Три структури (Коцюбинського 10, Urban Space Radio та Фундація українських гуцулів у Румунії (FUNDATIA UCRAINENILOR HUNGARI DIN ROMANIA)) об'єдналися для створення проєкту у вигляді першої онлайн-галереї «Жити (з) мистецтвом» про культуру та мистецьку спадщину гуцулів від Заходу України до півночі Румунії, які впливали на розвиток і формування сучасного мистецтва України та світу. Створений організаторами проєкт має на меті вивести культурні надбання гуцулів на мапу світу і розвінчати стереотипи та міфи пов'язані із майстрами народного ремесла: від створення музичних інструментів, мистецтва у вжитку, літератури до приготування сирних коників та притаманного на Гуцульщині діалекту (гуцульської мови).

Проєкт передбачає висвітлення одразу чотирьох тематичних напрямів: література, візуальне мистецтво, музика та ужиткове мистецтво. Для повного занурення в історію кожного майстра та розуміння його контексту організатори створили подкасти, відеосюжети, фото галерею і тексти про гуцульських майстрів, їх ремесло та життєву рутину без прикрашання і романтизації, щоб відвідувачі галереї змогли їх пізнати справжніми, зрозуміти, відчути, а пізніше особисто відвідати, додали на сайт мапу з відзначеними географічними координатами кожного героя та локації, а для зручності позначили територію проживання гуцулів. Отже, такі формати сприяють не тільки фіксації, а й зміні ставлення суспільства до діалектів [4].

Висновки. Отже, фіксація та популяризація гуцульської говірки у книговидавництві, аудіокнигах, медіапросторі загалом є ефективним засобом збереження культурної ідентичності гуцулів. Ця діяльність не лише документує мовну форму, але й забезпечує її передачу та репрезентацію в сучасному культурному просторі. Медіа сприяють відродженню інтересу до локальної культури, роблячи гуцульську мову живою складовою культурного ландшафту України. Аудіоформат дає перевагу автентичного звучання – збереження фонетичних і просодичних ознак говірки, які неможливо передати письмом. Аудіокниги стають новим інструментом етнокультурної освіти – через них гуцульська мова потрапляє до шкільних, музейних, туристичних і медійних контекстів. Фіксація у звуці сприяє формуванню аудіоїдентичності регіону, яка доповнює традиційну візуальну культуру Карпат. Безперечно, аудіоформати сприяють не тільки фіксації, а й переформатуванню ставлення суспільства до діалектів. Через інтонацію, тембр, жести слухач отримує безпосередній контакт із культурою, що відповідає концепції «живої мови» як частини нематеріальної спадщини. Аудіокниги й подкасти виконують функцію культурного мосту між минулим і сучасністю, дають можливість почути автентичне мовлення, зафіксувати фонетику, ритм, інтонацію та водночас популяризувати гуцульську культуру в цифровому просторі. Таким чином, фіксація говірки має дві ключові функції: консерваційну, що полягає у збереженні мовного матеріалу та трансляційну як репрезентацію для майбутніх поколінь і зовнішнього середовища. Це особливо важливо для суспільства, яке може відчувати тиск стандартної мови чи глобалізаційних процесів.

Список використаної літератури

1. Вперше українською мовою опубліковано повний текст книги Софрона Витвицького «Історичний нарис про гуцулів». Західний кур'єр. URL : <https://kuryer.if.ua/vpershe-ukrayinskoyu-movoyu-opublikovano-povnyj-tekst-knygy-sofrona-vytvytskogo-istorychnyj-narys-pro-guczuliv/>.
2. Гавука П. Д. Тлумачний словник гуцульських говірок. Косів : Писаний Камінь, 2017. 296 с.
3. «Дідо Иванчик»: вйшов аудіо роман гуцульською мовою. *Sotka*. URL: <https://sotka.life/dido-yvanchik-vyjshev-audioroman-hutsulskoiu-movoju/>
4. Жити (з) мистецтвом. URL : livingbyart.online/podcast/huczulska-mova-chy-hovirka-poyasnyuyut-doslidnyky/
5. *Історичний нарис про гуцулів. Перекл. із польської Миколи Васильчука, Андріани Ємчук; передм. і приміт. Ярослави Ткачук, Миколи Васильчука, Андріани Ємчук. Львів : Растр-7, 2024. 158 с.; іл.*
6. Колесник Л. Особливості гуцульської говірки села Розтоки Вишницького району Чернівецької області. *Лінгвістика*. 2023. № 2 (48). URL dspace.luguniv.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/10031/4.%20%D0%9A%D0%BE%D0%BB%D1%94%D1%81%D0%BD%D1%96%D0%BA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
7. Семенюк О. Гуцульський діалект в українському YouTube-просторі. *ZFS Journal*, 2022, № 22 (ч. 2). С. 23–28. URL : http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/22/part_2/4.pdf
8. Хобзей Н., Закревська Я., Зеленчук В. Гуцульські говірки. *Короткий словник*. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. 232 с.

References

1. Vpershe ukayinskoyu movoyu opublikovano povnyy tekst knyhy Sofrona Vytvytskoho «Istorychnyy narys pro hutsuliv». Zakhidnyy kuryer. URL : <https://kuryer.if.ua/vpershe-ukrayinskoyu-movoyu-opublikovano-povnyj-tekst-knygy-sofrona-vytvytskogo-istorychnyj-narys-pro-guczuliv/>
2. Havuka P. D. Tlumachnyy slovnyk hutsulskykh hovirok. Kosiv : Pysanny Kamin, 2017. 296 p.
3. «Dido Yvanchyk»: vyshov audio roman hutsulskoyu movoyu. *Sotka*. URL: <https://sotka.life/dido-yvanchik-vyjshev-audioroman-hutsulskoiu-movoju/>
4. Zhyty (z) mystetstvom. URL : livingbyart.online/podcast/huczulska-mova-chy-hovirka-poyasnyuyut-doslidnyky/
5. Istorychnyy narys pro hutsuliv. Perekl. z polskoyi Mykoly Vasyly'chuka, Andriany Yemchuk; peredm. i prymit. Yaroslavy Tkachuk, Mykoly Vasyly'chuka, Andriany Yemchuk. L'viv : Rastr-7, 2024. 158 p. il.
6. Kolyesnik L. Osoblyvosti hutsulskoyi hovirky sela Roztoky Vyzhnytskoho rayonu Chernivetskoyi oblasti. *Linhvistyka*. 2023. № 2 (48). URL : dspace.luguniv.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/10031/4.%20%D0%9A%D0%BE%D0%BB%D1%94%D1%81%D0%BD%D1%96%D0%BA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
7. Semeniyuk O. Hutsulskyi dialekt v ukayinskomu YouTube-prostori. *ZFS Journal*, 2022, № 22 (ч. 2). С. 23–28. URL : http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/22/part_2/4.pdf
8. Khobzey N., Zakrevska YA., Zelenchuk V. Hutsulski hovirky. *Korotkyi slovnyk*. Lviv : Instytut ukayinoznavstva im. I. Kryp'yakevycha NAN Ukrayiny, 1997. 232 s.

FIXATION AND POPULARIZATION OF THE HUTSUL DIALECT IN BOOKS, AUDIOBOOKS, AND THE MODERN MEDIA SPACE IN THE CONTEXT OF CULTURAL STUDIES

Vasyl OZOROVYCH – PhD student D. student at the Vasyl Stefanyk Carpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

The article comprehensively covers the preservation and popularization of the Hutsul dialect in the modern cultural space using the example of book publications, audiobooks, and digital media. It reveals the cultural significance of the dialect as an element of intangible heritage and a unique marker of the local identity of the Hutsuls. It emphasizes that audio formats provide a unique opportunity to preserve the authentic sound, intonation, and rhythm of the dialect, while printed publications form a written corpus of local vocabulary. It is noted that these media convey knowledge about the Hutsuls, their worldview, way of life, rituals, and traditions. In this sense, dictionaries and recordings act as tools for «activating» cultural identity: they allow speakers and non-speakers to see, hear, and realize their linguistic and cultural differences. It has been proven that comprehensive recording in the media sphere contributes not only to the preservation of linguistic tradition, but also to the active representation of Hutsul culture in the national and global information space. Audiobooks and podcasts serve as a cultural bridge between the past and the present, providing an opportunity to hear authentic speech, record phonetics, rhythm, and intonation, and at the same time promote Hutsul culture in the digital space. Thus, recording dialects has two key functions: conservation, which consists of preserving linguistic material, and transmission, which consists of representing it for future generations and the outside world. This is especially important for societies that may feel pressure from standard languages or globalization processes.

Key words: Hutsul dialect, cultural identity; recording; popularization; book publishing; audiobook; media space; intangible cultural heritage; dialect; Hutsuls.

Стаття надійшла до редакції 3.05.2025
Отримано після доопрацювання 20.05.2025
Прийнято до друку 21.05.2025

НАПРЯМ «ДИЗАЙН»
Розділ I. ДИЗАЙН ЯК КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА

Part I. DESIGN AS A CULTURAL PRACTICE

УДК 7.012:003:159.91

**СЕМІОТИКА І КОГНІТИВНІ МЕХАНІЗМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВІЗУАЛЬНОГО ОБРАЗУ
В ДИЗАЙНІ ТА МИСТЕЦТВІ**

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

Виявлено семіотичні та когнітивні механізми інтерпретації візуального образу в сучасному дизайні. Розглянуто дизайн як знакову систему, в якій форма, колір, композиція й матеріал функціонують як носії культурно зумовлених значень. Показано, що семіотичний підхід дає змогу описати структуру візуального образу та його вбудованість у систему кодів і контекстів, тоді як когнітивний підхід зосереджується на особливостях сприйняття, уваги, пам'яті та ментальних моделей користувача. Наголошено, що ефективний дизайн поєднує смислову насиченість візуальних рішень із когнітивною зрозумілістю та емоційною залученістю реципієнта. Обґрунтовано, що інтеграція семіотики та когнітивістики формує методологічне підґрунтя для цілісного аналізу дизайну, а також дозволяє інтерпретувати дизайн як процес смислотворення і конструювання користувацького досвіду у візуальній культурі XXI століття.

Ключові слова: семіотика, когнітивістика, дизайн, мистецтво, візуальний образ, інтерпретація, візуальна комунікація.

Постановка наукової проблеми. У дослідженнях сучасного дизайну спостерігається зростання інтересу до поєднання семіотичного та когнітивного підходів, однак відсутня цілісна методологія, здатна комплексно пояснити механізми формування та інтерпретації візуального образу. Семіотичні студії зосереджуються переважно на знаковій структурі дизайнерських об'єктів, тоді як когнітивні дослідження – на особливостях сприйняття й мислення користувача. Таке розмежування ускладнює розуміння того, як смисли, закладені у форму, співвідносяться з когнітивними процесами реципієнта.

Актуальність дослідження зумовлена зростанням ролі візуальної комунікації у культурі XXI століття, де дизайнерські образи поєднують символічні коди, емоційні реакції та когнітивні моделі користувача.

Наукова проблема полягає у визначенні можливостей інтеграції семіотики та когнітивістики як підґрунтя для комплексного аналізу візуального образу в дизайні. Розв'язання цієї проблеми необхідне для формування актуальної теорії дизайну, що відповідає умовам складної візуальної комунікації XXI століття.

Наукова новизна полягає у теоретичному обґрунтуванні інтегрованого підходу до аналізу візуального образу в дизайні, що поєднує семіотичну інтерпретацію знакових структур із когнітивним поясненням механізмів сприйняття та мисленнєвої обробки візуальної інформації. У роботі *вперше* на концептуальному рівні показано, що взаємодія цих підходів дозволяє описати дизайн як процес смислотворення, у якому формальні елементи набувають значення через культурні коди, а їхнє розуміння визначається ментальними моделями та перцептивними стратегіями користувача. Запропоновано методологічні засади, що дають змогу комплексно аналізувати графічні, предметні та просторові дизайнерські рішення з урахуванням як їхньої знакової природи, так і когнітивної зрозумілості.

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування та аналіз можливостей поєднання семіотичного та когнітивного підходів для комплексного пояснення механізмів формування та та інтерпретації візуального образу в дизайні.

Аналіз останніх досліджень. Проблематика семіотики візуальних образів та дизайн-комунікації представлена у сучасній гуманітаристиці широким спектром праць, серед яких виокремлюються дослідження, що безпосередньо формують теоретичне підґрунтя цього дослідження. Класичні засади семіотичного аналізу закладені у працях Ф. де Соссюра [13] та У. Еко [9], які обґрунтовують природу знака, структуру знакових систем та принцип відкритості інтерпретації – фундаментальні положення для аналізу візуальної комунікації у дизайні.

В українському науковому дискурсі важливими є дослідження Б. Сковронського [2, 3], який розглядає художню культуру як складну комунікативну систему та аналізує ритм і композицію як семіотичні засоби організації візуальних структур. Т. Міронова [1] актуалізує розмежування художнього і візуального образу, наголошуючи на тому, що ефективність візуальної комунікації залежить від здатності реципієнта «прочитувати» закладені коди.

Концептуальною віхою розвитку семіотики дизайну є праця Клауса Кріппендорфа *The Semantic Turn* [10], у якій сформовано сучасне розуміння продуктової семантики та визначено дизайн як смислотворчу діяльність. Ранні роботи К. Кріппендорфа та Р. Баттера [11] заклали основи аналізу промислового виробу як знака, що несе інформацію про функції, сценарії використання та культурний контекст.

К. Кріппендорф виходить із передумови, що сучасний дизайн повинен відповідати не лише технічним або естетичним критеріям, а передусім культурним запитам на осмисленість, зрозумілість, інтерпретованість та емоційну включеність. А також детально описує смислочутливі методи проєктування, демонструючи, як дизайнери можуть свідомо конструювати інтерпретаційні можливості виробів, середовищ чи систем.

Актуальне дослідження Л. Bilozub та співавторів [8] демонструє розвиток арт дизайну як напряму, що поєднує художні і комунікативні стратегії. В царині просторового, предметного та графічного дизайну важливими є напрацювання Ю. Сосницького [4, 5] та С. Сьомки [6], які досліджують візуальну навігацію, знаково-символічні системи міського середовища та принципи організації інформаційно-комунікативного простору.

Когнітивний вимір проблеми репрезентують праці С. Зекі [15], що пояснюють нейроестетичні механізми сприйняття, та Д. Нормана [12], який формує принципи користувацькоорієнтованого дизайну, базовані на ментальних моделях, увазі, пам'яті та інтуїтивній читабельності об'єкта. Дослідження міждисциплінарності у підготовці дизайнерів підтверджують необхідність інтеграції семіотичних і когнітивних підходів у сучасному дизайн-освіті у праці О. Тригуб, Ю. Одробінського та ін. [7].

Узагальнення попередніх досліджень свідчить, що незважаючи на значний розвиток семіотичних та когнітивних студій, комплексна методологія, здатна інтегрувати ці підходи у аналіз візуального образу в дизайні, все ще перебуває на етапі формування.

Виклад основного матеріалу. Сучасні дослідження дизайну та образотворчого мистецтва дедалі частіше спираються на міждисциплінарні підходи, зокрема семіотичний та когнітивістичний. Семіотика пропонує інструменти для аналізу значень і символів, закладених у форму та зміст творів мистецтва і дизайнерських об'єктів. Натомість когнітивістика (наука про пізнання) зосереджується на тому, як люди сприймають, мислять і взаємодіють із цими об'єктами з огляду на роботу мозку та психіки. Поєднання семіотичного та когнітивістичного підходів дозволяє глибше зрозуміти, яким чином створюються та інтерпретуються образи і форми, а також як мистецтво та дизайн та впливають на свідомість глядача чи користувача. В українській гуманітаристиці такі підходи осмислюються як відповідь на «візуальний поворот» медіакультури, де сучасне мистецтво, реклама, дизайн і мода утворюють спільний знаково-комунікативний простір повсякденного життя [2].

Семіотика як наука виникла на ґрунті лінгвістики та розширилася на всі сфери культури, включно з візуальним мистецтвом і дизайном. Фердінанд де Соссюр заклав фундамент семіотики, запропонувавши розглядати мову як систему знаків. Соссюр визначив знак як єдність двох сторін – означуваного (концептуального змісту) та означника (матеріальної форми звукового чи графічного вираження). Важливо, що зв'язок між означником і означуваним є довільним, умовним: немає природної причини, чому певна звукова форма пов'язана з певним значенням – це результат суспільної домовленості [13; 68].

Наприклад, поняття «дерево» може передаватися зовсім різними словами в різних мовах і немає внутрішньої подібності між словом та об'єктом, який воно позначає. Цей принцип довільності знака лежить в основі семіотичного аналізу: значення знаків визначаються не природою самих об'єктів, а колективними угодами і відмінностями у системі. Соссюр наголошував, що в мові (і ширше – в семіотичній системі) значення виникають через відмінності між знаками, а не завдяки їхній самодостатній, «позитивній» сутності. Іншими словами, кожен знак набуває семантичної вартості лише у співвідношенні з іншими знаками системи, його «найточніша характеристика – бути тим, чим інші знаки не є» [13; 117]. Ця ідея структурної взаємозалежності означає, що елементи дизайну чи художнього твору теж слід аналізувати не ізольовано, а в

контексті всієї знакової системи, до якої вони належать (наприклад, стилю, жанру, культурного коду). В образотворчому мистецтві це проявляється в тому, що значення образу визначається через співвідношення з іншими образами, кольорами, формами в композиції та культурними асоціаціями, які вони викликають. У цьому контексті показовою є й інтерпретація композиції як семіотичної структури, де архітектоніка, ритм і метр виступають засобами організації чуттєвих форм у цілісний знаковий універсум [2].

У. Еко розвинув ідеї структуральної семіотики та запропонував загальну теорію знакових систем, придатну для аналізу будь-яких феноменів спілкування і значення. За У. Еко, семіотика – це, фактично, «уніфікований підхід до будь-якого феномену значення та/або комунікації» [9; 3], покликаний пояснити, як влаштовані коди, що пов'язують означники зі значеннями, і як відбувається продукування знаків у різних ситуаціях. Еко вводить розрізнення між сигніфікацією (процесом утворення значень у межах певної знакової системи) та комунікацією (передачею повідомлень від відправника до отримувача).

Семіотика як теорія сигніфікації зосереджується на вивченні систем знаків і правил (кодів), за якими ті чи інші форми набувають значення в культурі. Натомість семіотика комунікації вивчає, яким чином ці знаки використовуються для передачі смислу в конкретних актах – тобто механізми породження і інтерпретації повідомлень. Для розуміння мистецтва і дизайну важливі обидва аспекти. З одного боку, художній твір або дизайн-об'єкт є текстом, вписаним у певний культурний код: наприклад, живописний твір може бути інтерпретований через код символізму чи реалізму, а графічний знак на інтерфейсі – через загальноприйнятий піктографічний код. З іншого боку, мистецтво і дизайн – це ще й комунікативні акти між творцем і аудиторією, тому слід враховувати, як саме глядач зчитує закладені повідомлення. Еко підкреслював, що семіотичний аналіз охоплює не лише традиційні мовні знаки, а будь-що, що може використовуватися для передачі інформації, отже візуальні образи, архітектурні форми, предмети дизайну – все це теж підпадає під сферу семіотики.

У праці «Теорія семіотики» У. Еко наголошує, що загальна семіотика має пояснювати «кожен випадок функції знака в термінах базових систем елементів, взаємопов'язаних кодами» [9; 3]. Таким чином, кожен дизайнерський чи мистецький артефакт можна розглядати як носій знакових функцій: він щось виражає (має вираження – матеріальну форму) і щось значить для інтерпретатора (має зміст – ідею, образ, повідомлення). Семіотичний підхід дозволяє «розшифрувати» ці приховані повідомлення шляхом виявлення коду, за яким побудовано об'єкт. Наприклад, аналізуючи живопис, дослідник шукає символи, метафори, алегорії, колірні коди тощо, а аналізуючи промисловий виріб – звертає увагу на форму, матеріал, які можуть слугувати знаками певних ідей (статусу, стилю життя, призначення тощо). Еко також розвивав поняття відкритості твору: багато художніх творів є поліінтерпретаційними, тобто дозволяють різні прочитання залежно від коду і досвіду глядача. Це означає, що семіотичне значення не є фіксованим, воно народжується заново при кожному акті інтерпретації в контексті конкретної культури і ситуації. Саме на цій відкритості ґрунтуються сучасні підходи до мистецтва і дизайну як до динамічних комунікативних систем, де інтерпретатор стає співтворцем смислу [2].

Вивчаючи дизайн крізь призму семіотики, дослідники вводять поняття продуктової семантики – науки про значення, що їх несуть промислові вироби та інші штучні об'єкти. Одним із засновників цього напрямку є Клаус Кріппендорф. У праці «Product Semantics: Exploring the Symbolic Qualities of Form» [11] К. Кріппендорф і Р. Баттер наголошують, що дизайн повинен брати на себе відповідальність за символічне середовище, у якому існує продукт, тобто за ті смисли та асоціації, які форма продукту викликає у користувачів.

Продуктова семантика прагне «зрозуміти і повністю усвідомити символічні якості форми» предметів [11; 4], досліджуючи, як споживачі читають форму та які повідомлення вона їм передає. Будь-який предмет дизайну – чи то мобільний телефон, чи стілець – спілкується з нами мовою форми: через зовнішній вигляд він може викликати відчуття зручності, солідності, інноваційності або, навпаки, застарілості, небезпеки тощо. Форма виконує роль знака, а користувач – інтерпретатор, котрий співвідносить побачене із своїм попереднім досвідом та культурними знаннями. Таким чином, дизайн розглядається як процес наділення артефактів певними значеннями. Як зазначає Кріппендорф, дизайн – це по суті *sense-making activity*, діяльність зі «створення смислу» для речей, щоб дизайн-продукти «мали сенс» для їхніх користувачів [11; 56]. Це означає, що хороший дизайн не обмежується функціональністю чи естетикою – він прагне, аби користувач зрозумів об'єкт, його призначення і місце у своєму житті. Наприклад, традиційний механічний годинник із коштовними оздобами семантично передає ідеї статусу та спадкоємності, тоді як мінімалістичний смартгодинник – технологічності та сучасного способу життя. Обидва показують час, але символічні «повідомлення» їхньої форми різні.

К. Кріппендорф у своїй пізнішій праці «The Semantic Turn: New Foundations for Design» [10] розвиває ці ідеї та підкреслює, що дизайнер повинен мислити не лише категоріями форми і функції, а й категоріями значення для людей. Він вводить поняття другого порядку розуміння: дизайнер має

увияти, як інший (користувач, глядач) зрозуміє створений ним об'єкт, тобто стати на місце інтерпретатора. Це фактично заклик до синтезу семіотики з урахуванням когнітивного сприйняття: проектувати значущі об'єкти, зважаючи на те, як люди їх читатимуть і осмислюватимуть. У підсумку семіотичний підхід у дизайні та мистецтві допомагає виявити, які повідомлення закладає автор у форму і як ця форма включена у ширшу систему знаків культури.

Проте, аби зрозуміти, як саме ці повідомлення сприймаються людьми, необхідно звернутися до другої складової – когнітивістики, що розглядає роль людського мозку та психології у процесі сприйняття мистецтва і дизайну. Показово, що сучасні дослідження арт-дизайну як окремого напрямку розвитку дизайну підкреслюють саме цю здатність дизайну поєднувати художні, семіотичні та когнітивні параметри: формування нової художньої мови відбувається паралельно з розвитком новітніх технологій і зміною способів сприйняття реальності [8].

Галузь когнітивістики, яка досліджує взаємозв'язок між мистецтвом та роботою мозку, отримала назву нейроестетики. Провідним її представником є нейробіолог Семір Зекі. У статті «Art and the Brain» [15] С. Зекі ставить фундаментальне питання: «Чому ми взагалі бачимо?», тобто яка еволюційна і пізнавальна мета зору, і як це пов'язано з мистецтвом. На основі нейрофізіологічних досліджень Зекі дійшов висновку, що основна функція зору – це здобуття знань про світ для успішного виживання (наприклад, розпізнавання об'єктів, їхніх властивостей, ситуацій).

Мистецтво, на думку Зекі, є своєрідним продовженням цієї функції мозку. Він висуває сміливу гіпотезу: «загальна функція мистецтва є розширенням функції мозку» [15; 71]. Іншими словами, мистецтво виконує для людини ту ж пізнавальну роль, що й сам процес бачення, тільки на вищому рівні узагальнення та інтерпретації. Художники інтуїтивно досліджують закономірності сприйняття – колір, форму, рух – і використовують їх, щоб передати сутнісні властивості реальності і викликати у глядача певний стан свідомості. Зекі наголошує, що візуальний мозок постійно прагне константності сприйняття – виділення незмінних ознак об'єктів попри мінливі умови (ракурс, освітлення тощо).

У цьому сенсі різні художні практики – від імпресіоністичних серій до абстрактного мистецтва – також спрямовані на виявлення таких інваріантів. Серії Моне, створені в різні години доби, показують сталі структури пейзажу крізь змінні світлові ефекти; у модерністській фігуративній традиції, зокрема в кубізмі та футуризмі, художники досліджують постійну форму через її аналітичне розкладання та багаторазове представлення; абстрактний живопис прагне передати узагальнені, позаситуативні властивості форми, кольору чи руху, які мозок упізнає як структурні закономірності. Таким чином, нейроестетичний підхід стверджує, що естетичний досвід глибоко вкорінений у біології нашого зору та роботи мозку. Художній образ здатен безпосередньо активувати різні зорові області кори, а відчуття насолоди виникає тоді, коли мозок «розгадує» художнє завдання, впізнає патерни або емоційно реагує на композицію кольорів і форм. Зекі підкреслює, що мистецтво неможливо повноцінно осмислити без урахування роботи візуального мозку, через який воно взагалі існує для нас [15; 50–57].

Нейроестетичні дослідження показують, що переживання краси чи гармонії пов'язане з активацією орбітофронтальної кори, тоді як відчуття дисгармонії або естетичного дискомфорту активує структури, відповідальні за обробку негативних емоцій. Отже, когнітивний підхід у мистецтві допомагає пояснити, чому ті чи інші візуальні рішення є ефективними: вони резонують із фундаментальними принципами обробки інформації в мозку. Для дизайнера чи митця це означає можливість спиратися на знання про механізми зорового сприйняття – свідомо використовувати кольорові контрасти, форми й композицію так, щоб оптимально задіяти увагу та емоції глядача.

Іншим напрямом, де когнітивістика поєднується з дизайном, є дослідження взаємодії людини з технічними та побутовими об'єктами – ергономіка та людино-комп'ютерна взаємодія (human–computer interaction), що згодом оформилися у принципи користувачоорієнтованого проектування (user-centered design).

Одним із провідних дослідників, які застосували когнітивну психологію в дизайні, є Дональд Норман, автор відомої книги «The Design of Everyday Things» (1988, оновл. 2013) [12]. Норман виходить із того, що хороший дизайн повинен відповідати можливостям і обмеженням людського сприйняття та мислення. Наш мозок має певні закономірності роботи пам'яті, уваги, розв'язання задач, і якщо не врахувати їх при проектуванні пристроїв або інтерфейсів, виникають помилки, стрес та неефективність.

Класичний приклад – панель керування плитою: якщо конфорки розташовані прямокутником, а ручки – в один ряд, користувачеві важко співвіднести, яка ручка за яку конфорку відповідає, що призводить до плутанини. Це проблема відображення (mapping) та когнітивного навантаження, яку дизайнер має передбачити. Норман сформулював низку принципів зрозумілого дизайну, серед яких: аффорданси (визначені Джеймсом Гібсоном¹ як сприйнятливості об'єкта – тобто ті дії, які він «підказує»: наприклад, ручка дверей підказує тягнути, а плоска пластина – штовхати), сигніфери (явні

вказівки щодо способу користування – наприклад, стрілка на кнопці), зворотний зв'язок, обмеження та конвенції. Усі ці принципи спрямовані на зменшення ймовірності помилок і полегшення навчання користувача, спираючись на особливості людського сприйняття та поведінки.

Центральною для Нормана є думка, що коли людина стикається з незрозумілим пристроєм, вона схильна звинувачувати себе, а не дизайн. Багато користувачів, не зумівши скористатися приладом або програмою, відчувають фрустрацію і вирішують, що це вони «недостатньо розумні» чи незграбні. Але насправді, як наголошує Норман, провина лежить на дизайні, а не на користувачеві: «коли люди не можуть правильно використати продукт, проблема зазвичай у поганому дизайні, а не в них» [12; 218]. Тому відповідальність дизайнера – передбачити можливі помилки і зробити так, щоб «неможливо було використати неправильно». Це досягається, зокрема, через чітку відповідність між інтенціями людини і реакцією системи (Норман вводить поняття «відстаней» виконання та оцінки – різниці між тим, що користувач хоче зробити і що він може зробити з інтерфейсом, та між тим, що сталося і як він сприймає результати). Завдання хорошого дизайну – мінімізувати ці відстані, тобто зробити предмет інтуїтивним.

Когнітивістика надає інструментарій для цього: вона пояснює, як люди запам'ятовують інформацію (зокрема, обмеженість короткочасної пам'яті, що здатна утримувати приблизно 7 ± 2 елементи²), як вони концентрують увагу (визначення «виразних» елементів інтерфейсу), і як приймають рішення (евристики, ментальні моделі) тощо.

Наприклад, Норман описує сім стадій дії користувача – від формулювання наміру до оцінки результату – і показує проблемні точки, де виникають труднощі у взаємодії або перешкоди, якщо дизайн не підтримує користувача на кожній стадії. Розглянемо просту ситуацію: людина хоче ввімкнути світло (намір) – шукає вимикач (дія виконання) – натискає і бачить, чи є світло (результат і оцінка). Якщо вимикач незвичної форми або розташований у нетиповому місці, користувач витрачає зайвий когнітивний ресурс на його пошук і може зробити неправильну дію. Фаховий дизайнер подбає, щоб вимикач мав знайому форму кнопки чи клавіші і знаходився там, де очікується (біля дверей), та ще й можливо позначить його піктограмою лампочки – усе це спирається на ментальні моделі користувача.

Отже, когнітивний підхід у дизайні ставить на перше місце людський фактор: розуміння того, як людина бачить, думає і вчиться. Дон Норман ввів у практику дизайну поняття «user-centered design», суть якого – проектувати, орієнтуючись на когнітивні особливості користувача, а не змушувати користувача підлаштовуватися до продукту. Він також показав, що когнітивна психологія може пояснити, чому певні дизайнерські рішення ефективні: напряду через відповідність людським очікуванням (які формуються на основі попереднього досвіду та роботи мозку). Таким чином, когнітивістика зосереджується на практичному аспекті дизайну – зручності, зрозумілості, відсутності помилок, в той час як семіотика – на смислому наповненні та інтерпретації. Але ці підходи не суперечать, а доповнюють один одного.

Розглянувши окремо семіотичну та когнітивну перспективи, можна побачити їхній тісний взаємозв'язок у практиці дизайну і мистецтва. Обидва підходи мають спільну мету – покращити комунікацію між об'єктом і людиною, хоча роблять наголос на різних аспектах цієї комунікації. Семіотика акцентує, що саме означає об'єкт, який меседж несе його форма; когнітивістика – як ця інформація сприймається та опрацьовується користувачем/глядачем. У реальному дизайні та мистецтві ці дві сторони невіддільні: щоб твір був успішним, він має бути і значущим, і зрозумілим.

Візьмемо до прикладу інтерфейс сучасного смартфона. З погляду семіотики, на екрані розміщені піктограми-значки, кожен з яких є знаком, що позначає певну функцію (телефон, камера, повідомлення тощо) відповідно до усталеного коду. Дизайнер повинен підібрати такі образи для іконок, щоб користувач семіотично правильно інтерпретував їх, наприклад, піктограма у вигляді стилізованої камери означає «фото/відео». З погляду когнітивістики ж, ці значки повинні бути достатньо виразними і згрупованими зрозуміло, аби око і мозок швидко їх розпізнавали без перевантаження пам'яті. Тут же в гру вступають принципи Нормана: іконки мають «аффордувати» натискання (наприклад, виглядати як кнопки) та давати зворотний зв'язок (підсвічування при торканні). Якщо іконка погано підібрана (семіотична помилка – знак не асоціюється з функцією) або надто складна візуально (когнітивна помилка – важко розпізнати), то комунікація між пристроєм і користувачем порушується [12; 218]. Лише баланс символічної чіткості та когнітивної простоти забезпечує інтуїтивність інтерфейсу.

В образотворчому мистецтві теж дедалі більше враховується синтез цих аспектів. Сучасні музейні експозиції проектуються з урахуванням як семіотичного посилю творів, так і когнітивного навантаження на відвідувача.

Наприклад, при кураторському оформленні виставки картини розміщують так, щоб поруч були роботи, що «перегукуються» смислами (семіотичні зв'язки – тема, стиль), але водночас зберігають у глядача можливість сприймати кожну роботу окремо, не перевтомлюючи зір і увагу (когнітивний фактор – оптимальна кількість об'єктів в полі зору, читабельні підписи тощо). Дизайн музейних навігаційних

знаків також семіотично оперує символами (піктограма людини, стрілки – зрозумілі коди) і враховує когнітивні принципи (розмір шрифту, контраст для легкої помітності).

У контексті сучасного дизайну критично важливо розрізняти поняття художнього та візуального образу. Сучасна культура характеризується стійким зміщенням акцентів із вербальної на візуальну комунікацію, де ключовим завданням стає візуальний спосіб передачі інформації на певному культурному рівні [1].

Художні образи, як правило, тісно пов'язані з історичним контекстом та елітарною традицією, що вимагає від глядача ґрунтовної інформаційної та культурної підготовки для їхньої повної інтерпретації. Натомість, візуальні образи покликані бути максимально наочними й доступними для широкої аудиторії, комунікуючи з нею універсальною «мовою» масової культури [1]. Саме напруження між складним, багатшаровим художнім образом і більш «прозорим» візуальним образом загострює проблему інтерпретації візуального у музейному та публічному просторі. У цих середовищах ефективна комунікація вимагає поєднання семіотичних кодів із когнітивною зрозумілістю.

Когнітивну зрозумілість, зокрема, забезпечують композиційні елементи. Так, архітектоніка композиції відіграє роль комунікативного детермінанта: ритм, метр і симетрія гармонізують простір і перетворюють його на «текст» культури, що автоматично «читається» у щоденних практиках людини [2].

Сфокусувавши увагу на культурному вимірі, дослідження візуальних практик підтверджує, що візуальний образ несе не лише знакове, а й культурно-когнітивне навантаження. Зокрема, як слушно підкреслюють Володимир Виткалов, Інна Прокопчук та ін., «візуальні практики і дизайн значною мірою впливають на формування ментальності та емоційного досвіду, адже вони відтворюють сенсорну та емоційну сферу, знання та ліризм української культури... дозволяють передавати культурну ідентичність через візуальні образи» [14].

Таким чином, ефективний дизайн візуального образу вимагає цілісного підходу, який враховує як семіотику (знакову систему), так і когнітивні механізми (сприйняття, ментальні моделі) користувача/глядача.

Семіотика і когнітивістика сходяться на тому, що в центрі дизайну і мистецтва має бути людина як інтерпретатор. Семіотичний аналіз нагадує дизайнеру або художнику: «Про що говорить твоя робота? Який зміст вона несе, який культурний код задіяний?». Когнітивний підхід питає: «Як аудиторія це побачить? Чи не буде твій меседж втрачено через те, що його важко сприйняти?». На перетині цих питань виникають нові засади проектування. Наприклад, при розробці візуальної айдентики (брендингу) фахівці досліджують семантичне поле кольорів і форм (що символізує той чи інший колір у свідомості цільової аудиторії) і паралельно тестують сприйняття логотипу або шрифту (наскільки він запам'ятовується, чи читабельний, які емоції викликає – це вже когнітивні метрики). Таким чином, ухвалюючи дизайн-рішення, потрібно одночасно думати про смисл (що ми хочемо сказати цим рішенням?) і про досвід користувача (що він відчує і зрозуміє, побачивши це?).

Клаус Кріппендорф фактично закликає до такого синтезу, коли говорить, що нова наука про дизайн має бути і «наукою про створення» (philosophy of making), і «наукою для дизайну» з практичними методами. Він стверджує, що окремо взяті традиційні підходи – чи то чиста семіотика, чи то вузький когнітивізм або функціоналізм – не здатні охопити всю складність дизайну. Семіотика без людського фактора ризикує стати формальною грою знаків, яку «вгадує» лише сам автор, а когнітивний підхід без урахування культурного значення може звестися до суто утилітарної зручності, але позбавити твір глибини і виразності. Об'єднання двох перспектив дає змогу досягти людиноцентричності у подвійний спосіб – через сенс і досвід.

У проектуванні сучасних інтерфейсів дедалі частіше наголошують на емоційному дизайні. Д. Норман також досліджував емоції у дизайні – це врахування того, яке значення і почуття несе продукт для людини. Емоції ж залежать і від культурних смислів (семіотика) і від первинних реакцій мозку (когнітивістика). Влучний приклад – автомобіль. З одного боку, це утилітарний об'єкт, яким треба легко керувати (інтерфейс, панель приладів, ергономіка сидіння – все з точки зору когнітивної інженерії). З іншого – авто є статусним і культурним символом (марка, дизайн кузова, колір мають певні конотативні значення в суспільстві).

Успішний автомобільний дизайн балансує ці дві складові: машиною приємно і інтуїтивно керувати (завдяки когнітивно продуманому дизайну) і приємно володіти (завдяки смислому, семіотичному зарядові її образу). Так, спортивний автомобіль «Porsche» миттєво зчитується як символ швидкості і престижу (семіотичне значення форми), а його приладова панель спроектована так, щоб водій рефлекторно знаходив потрібні показники і кнопки навіть на високій швидкості (когнітивна зручність).

Дизайн архітектурного середовища є сферою, де семіотичні значення функціонально та нерозривно переплітаються з практичними аспектами використання простору. Інженерні та композиційні рішення в архітектурі самі виступають знаками та комунікативними детермінантами, які спонукають користувачів

до певних моделей поведінки, формуючи таким чином феномен автокомунікації простору.

Інформаційне середовище сучасного міста неможливе без розгалужених знаково-символічних систем. Як підкреслює С. Сьомка, мова архітектури наповнює довкілля інформацією через базові елементи, які задають поведінкові сценарії. Відповідно, дизайн архітектурного середовища виконує функцію когнітивного модератора людської поведінки [6].

Цей когнітивний аспект просторового дизайну проявляється, зокрема, у тому, як індивіди сприймають, структурують та осмислюють просторову інформацію.

Аналізуючи дизайн-об'єкти інформаційно-комунікативного середовища, Ю. Сосницький наголошує, що ці елементи формують у свідомості користувача ментальну карту місця та відповідні поведінкові сценарії [4]. Добре продуманий простір, що спирається на ці карти, фактично «підказує» маршрути та очікувані дії завдяки ефективному використанню колірного зонування, піктограм, орієнтирів і візуальних акцентів [6].

Таким чином, дослідження архітектурної семіотики та когнітивної психології простору підтверджують тісний зв'язок між естетикою середовища, його знаковою структурою та когнітивними закономірностями сприйняття. Це підкреслює необхідність інтеграції семіотичних і когнітивних знань на етапі проектування.

Графічний дизайн прямо оперує зображеннями, текстом та символами, тому семіотичний вимір тут особливо очевидний. Кожен елемент графічного дизайну є знаком, а успішність комунікації залежить від здатності аудиторії правильно інтерпретувати ці знаки. Ю. Сосницький [5] відзначає, що візуальна реклама була осмислена дослідниками як знакова система, і такий підхід дав змогу дизайнерам перейти до раціонального конструювання повідомлень.

Водночас у графічному дизайні надзвичайно важливим є врахування когнітивних закономірностей сприйняття та обробки інформації. Д. Норман наголошує, що ефективно спроектовані візуальні об'єкти «невидимо» вписуються у нашу діяльність, мінімізуючи когнітивне навантаження та не викликаючи ускладнень у розумінні. На противагу цьому, неефективний дизайн збиває з пантелику, використовуючи двозначні графічні елементи та порушуючи очікувані ментальні моделі користувачів. Саме тому в графічному дизайні активно використовуються різноманітні сигніфікатори (signifiers) – стрілки, піктограми, контрастні виділення, ієрархія шрифтів, – які не лише скеровують погляд, але й полегшують когнітивну обробку візуальної інформації, слугуючи модераторами взаємодії [12].

Ці когнітивні механізми тісно пов'язані з культурним середовищем, яке постачає знайомі візуальні коди. Емпіричні дослідження арт-дизайну в Україні засвідчують, що найбільш значущими джерелами натхнення для дизайнерів є жива природа, міське культурне життя, соціум та Інтернет [8]. Ці середовища постачають насичені змістом візуальні коди, які далі трансформуються у графічні повідомлення відповідно до ментальних моделей цільової аудиторії. До ключових факторів, що формують такий арт-дизайн, віднесено соціальну потребу в ефективних графічних образах, а також економічні, політичні та культурні умови. Саме культурна спадщина задає рамки для інтерпретації візуальних знаків, впливаючи на те, які саме сигніфікатори будуть «невидимо» сприйняті як зрозумілі та ефективні [8].

Отже, сучасний графічний дизайнер потребує міждисциплінарних знань – від мистецтвознавчих до психологічних [7]. Саме поєднання семіотики (розуміння візуальних кодів, символічних полів, стилістичних реєстрів) та когнітивної науки (знання про увагу, пам'ять, сприйняття та ментальні моделі) дозволяє створювати ефективні візуальні повідомлення. Ці повідомлення мають бути одночасно змістовно насиченими і легко «читатися» реципієнтом.

Семіотичний вимір особливо виразний і в тому, що навіть повсякденні предмети слугують носіями соціальних значень. Ю. Сосницький зазначає, що предметний світ сучасності має відповідати новим запитам суспільства: дизайн формує стиль життя людини, задає рамки повсякденної естетики й комунікує цінності, перетворюючи об'єкти на візуальні маркери ідентичності [4]. Синтез семіотичного та когнітивного підходів дає змогу проектувати предмети, які «говорять» до споживача зрозумілою для нього мовою. Водночас, вони не перевантажують його увагу, відповідають очікуванням і підтримують комфортну когнітивну взаємодію людини з її довкіллям.

Висновки. Аналіз семіотичних і когнітивних механізмів інтерпретації візуального образу в дизайні та мистецтві підтвердив необхідність інтегрованої методології та дозволив сформулювати низку ключових висновків:

1. Теоретично обґрунтовано, що семіотика та когнітивістика є нероздільними і представляють собою дві грані єдиного процесу смислотворення. Доведено, що інтеграція цих підходів забезпечує цілісне пояснення формування та інтерпретації візуального образу, долаючи розмежування між знаковою структурою та процесами її сприйняття.

2. Визначено, що ефективний дизайн має двоїсту орієнтацію, поєднуючи смислову насиченість (культурно-символічний зміст) з когнітивною зрозумілістю (легкість і інтуїтивність взаємодії,

заснована на принципах Д. Нормана). Цей баланс є критичним для мінімізації когнітивного навантаження та відповідності очікуванням реципієнта.

3. Доведено, що інтегрований підхід є універсальним для аналізу візуальної культури:

– в образотворчому мистецтві він пояснює, як естетичний досвід і емоційна залученість глядача вкорінені в біології сприйняття, що дозволяє художникам свідомо впливати на когнітивні та афективні реакції.

– у дизайні він дозволяє інтерпретувати об'єкти як когнітивний модератор поведінки, формуючи ментальні карти та конструюючи користувацький досвід.

Таким чином, інтеграція семіотики та когнітивістики формує методологічне підґрунтя для людиноцентричного аналізу, який дозволяє проектувати світ артефактів, що є зрозумілими розуму і змістовно близькими серцю.

Примітки:

Джеймс Джером Гібсон (1904–1979 рр.) – американський психолог, засновник екологічної теорії сприйняття. Ввів поняття *аффордансів* як можливостей взаємодії, які об'єкт «пропонує» спостерігачеві незалежно від культурних умов та інтерпретацій.

² Формула « 7 ± 2 » – це класичний результат дослідження Джорджа Міллера (1956 р.), який показав, що обсяг короточасної пам'яті людини становить приблизно від п'яти до дев'яти елементів.

Список використаної літератури

1. Міронова Т. В. «Художні» та «візуальні» образи в сучасному мистецтві. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*, 2021. № 1. С. 64–70 [Електронний ресурс]. Режим доступу: nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2021_1_13
2. Сковронський Б. В. Семіотичні виміри комунікації в сучасній художній культурі : автореф. дис. ... канд. миств. : 26.00.01. Харків : Харк. держ. акад. культури, 2016. 20 с. [Електронний ресурс]. Режим доступу: enpuii.udu.edu.ua/entities/publication/0acd1a20-d5ea-4ce0-9037-18b4edd3e669
3. Сковронський Б. В. Два виміри комунікації в художній культурі й семантико-комунікативна функція ритму. *Вісник Львів. ун-ту. Серія «Філософські науки»*, 2022. № 29. С. 93–100. DOI: <https://doi.org/10.30970/PHS.2022.29.10> [Електронний ресурс]. Режим доступу: fs-visnyk.lnu.lviv.ua/archive/29_2022/10.pdf
4. Сосницький Ю. О. Особливості організації дизайн-об'єктів інформаційно-комунікативного середовища сучасного міста (на прикладі м. Харків): дис. ... канд. миств.: 17.00.07. Дизайн / Нац. ун-т «Львівська політехніка», 2019. 285 с. [Електронний ресурс]. Режим доступу: lpnu.ua/sites/default/files/2020/dissertation/1833/arefosnytskyiyuo.pdf
5. Сосницький Ю. О. Український плакат як інструмент культурної ідентифікації. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2024. 81 (2). С. 129–137. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/81-2-17> [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://aphn-journal.in.ua/archive/81_2024/part_2/81-2_2024.pdf#page=129
6. Сьомка С. В. *Основи дизайну архітектурного середовища* (Підручник). Вид-во «Ліра-К», 2020. 480 с. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://surl.li/aoqhrg>
7. Тригуб О. Л., & Одробінський, Ю. В. Міждисциплінарний підхід у фаховій підготовці майбутніх дизайнерів графіки: аналіз зарубіжного досвіду. *Педагогічна Академія: наук. зап.*, 2025 (19). <https://doi.org/10.5281/zenodo.15742059> [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://surl.li/hazzma> Bilozub L., Skovronskyi B., Kosiuk V., Kosarevska R., & Zolotarchuk N. *Art Design as a New Direction of Modern Design Development. Conhecimento & Diversidade*, 2023. 15 (37). P. 223–241. DOI:10.18316/rcd.v15i37.10948.
8. Eco U. *A Theory of Semiotics*. Bloomington : Indiana University Press, 1976. <https://surl.li/bqlbtf>
9. Krippendorff K. *The Semantic Turn: A New Foundation for Design*. – Boca Raton : CRC Press, 2006. DOI:10.1201/9780203299951.ch8
10. Krippendorff K., & Butter R. Product Semantics: Exploring the symbolic qualities of form. *Innovation: Journal of the Industrial Designers Society of America*, 1984. 3 (2). [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.researchgate.net/publication/32206258_Product_Semantics_-_Exploring_the_Symbolic_Qualities_of_Form
11. Norman D. *The Design of Everyday Things* (Revised and Expanded Edition). Basic Books, 2013 [Електронний ресурс]. Режим доступу: academia.edu/36105941/The_Design_of_Everyday_Things_Don_Norman
12. Saussure F. de. *Course in General Linguistics*. – London ; New York : Bloomsbury, 1972 [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://english.hku.hk/staff/kjohnson/PDF/SaussureFerdinandGENERAL1972.pdf>
13. Vytalov Volodymyr & Prokopchuk Inna & Herchanivska Polina & Kravchenko Anastasiia & Кашшай Олена. Utilising visual arts and design for the preservation of Ukraine's cultural heritage. *Salud, Ciencia y Tecnología - Serie de Conferencias*. 2025. 4. 1512. 10.56294/sctconf20251512
14. Zeki S. *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, 1999. Oxford : Oxford University Press.

References

1. Mironova T. V. «Khudozhni» ta «vizualni» obrazy v suchasnomu mystetstvi [«Artistic» and «Visual» Images in Contemporary Art]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2021 (1). P. 64–70. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2021_1_13 [in Ukrainian].
2. Skovronskyi B. V. *Semiotichni vymiry komunikatsii v suchasni khudozhni kulturi* [Semiotic Dimensions of Communication in Contemporary Artistic Culture] (Extended abstract of Candidate of Arts dissertation, 26.00.01).

Kharkiv : Kharkiv State Academy of Culture. Retrieved from, 2016. <https://surl.li/smstlb> [in Ukrainian].

3. Skovronskiy B. V. Dva vymiry komunikatsii v khudozhnii kulturi y semantyko-komunikatyvna funktsiia rytmu [Two Dimensions of Communication in Artistic Culture and Semantic-Communicative Function of Rhythm]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya filosofski nauky*, 2022 (29). P. 93–100. DOI: doi.org/10.30970/PHS.2022.29.10. Retrieved from http://fs-visnyk.lnu.lviv.ua/archive/29_2022/10.pdf [in Ukrainian].

4. Sosnytskyi Yu. O. *Osoblyvosti orhanizatsii dizain-objektiv informatsiino-komunikatyvnoho seredovyscha suchasnoho mista (na prykladi m. Kharkiv)* [Features of the Organization of Design Objects of the Information and Communication Environment of a Modern City (on the example of Kharkiv)] (Candidate of Arts dissertation, 17.00.07). Natsionalnyi universytet «Lvivska politekhnika», 2019. Retrieved from <https://surl.li/tzxrll> [in Ukrainian].

5. Sosnytskyi Yu. O. Ukrainnyi plakat yak instrument kulturnoi identyfikatsii [Ukrainian Poster as an Instrument of Cultural Identification]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 2024. 81 (2). P. 129–137. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/81-2-17>. Retrieved from aphn-journal.in.ua/archive/81_2024/part_2/81-2_2024.pdf#page=129 [in Ukrainian].

6. Somka S. V. *Osnovy dyzainu arkhitekturnoho seredovyscha (Pidruchnyk)* [Fundamentals of Architectural Environment Design (Textbook)]. Lira-K, 2020. Retrieved from <https://surl.li/pwpjqe> [in Ukrainian].

7. Tryhub O. L., & Odrobinskyi, Yu. V. Mizhdystsyplinarnyi pidkhid u fakhovii pidhotovtsi maibutnikh dizaineriv hrafiky: analiz zarubizhnogo dosvidu [Interdisciplinary Approach in Professional Training of Future Graphic Designers: Analysis of Foreign Experience]. *Pedahohichna Akademiia: naukovy zapysky*, 2025 (19). doi.org/10.5281/zenodo.15742059. Retrieved from pedagogical-academy.com/index.php/journal/article/view/1036 [in Ukrainian].

8. Bilozub L., Skovronskiy B., Kosiuk V., Kosarevska R., & Zolotarchuk N. Art Design as a New Direction of Modern Design Development. *Conhecimento & Diversidade*, 2023. 15 (37). P. 223–241. DOI:10.18316/rcd.v15i37.10948 [in English].

9. Eco U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press. <https://surl.li/aylhnf> [in English].

10. Krippendorff K. *The Semantic Turn: A New Foundation for Design*. Boca Raton: CRC Press, 2006. DOI:10.1201/9780203299951.ch8 [in English].

11. Krippendorff K., & Butter R. Product Semantics : Exploring the symbolic qualities of form. *Innovation: Journal of the Industrial Designers Society of America*, 1984. 3 (2). https://www.researchgate.net/publication/32206258_Product_Semantics_-_Exploring_the_Symbolic_Qualities_of_Form [in English].

12. Norman, D. *The Design of Everyday Things (Revised and Expanded Edition)*. Basic Books, 2013. https://www.academia.edu/36105941/The_Design_of_Everyday_Things_Don_Norman [in English].

13. Saussure, F. de. *Course in General Linguistics*. London; New York: Bloomsbury, 1972. <https://english.hku.hk/staff/kjohnson/PDF/SaussureFerdinandGENERAL1972.pdf> [in English].

14. Vytalov V., Prokopchuk I., Herchanivska P., Kravchenko A., & Kashshai O. Utilising visual arts and design for the preservation of Ukraine's cultural heritage. *Salud, Ciencia y Tecnología – Serie de Conferencias*, 2025. 4, 1512. DOI:10.56294/sctconf20251512. [in English].

15. Zeki S. *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford : Oxford University Press, 1999 [in English].

SEMIOTICS AND COGNITIVE MECHANISMS OF VISUAL IMAGE INTERPRETATION IN DESIGN AND ART

Inna PROKOPCHUK – PhD of Arts, Associate Professor Department of Design, National Forestry University of Ukraine,

Yurii KANTAROVSKIY – Senior Lecturer Department of Design Ukrainian National Forestry University

Victor PROKOPENKO – Senior Lecturer, Department of Design, National Forestry University of Ukraine

This article thoroughly analyzes the semiotic and cognitive mechanisms underlying the interpretation of the visual image in contemporary design and art. The research considers design as a comprehensive sign system, where form, color, composition, and material function as carriers of culturally determined meanings.

The study demonstrates that the semiotic approach provides the tools necessary to describe the structure of the visual image and its embedment within a complex system of cultural codes and contexts. Conversely, the cognitive approach focuses on the human factor, investigating the specifics of perception, attention, memory, and the user's mental models (D. Norman, S. Zeki). The core argument is that the effectiveness of design hinges on merging the semantic richness of visual solutions with cognitive clarity and the recipient's emotional engagement.

It is substantiated that the integration of semiotics and cognitivism forms the methodological basis for a holistic, user-centered analysis of design. This interdisciplinary lens allows the interpretation of design not merely as a functional activity, but as a complex process of sense-making (Krippendorff) and the construction of user experience within the intricate visual culture of the 21 st century. The proposed integrated framework is shown to be universally applicable to the analysis of graphic, product, and environmental design, as well as fine art.

Key words: semiotics, cognitivism, design, art, visual image, interpretation, visual communication.

Стаття надійшла до редакції 3.05.2025
Отримано після доопрацювання 20.05.2025
Прийнято до друку 6.07.2025

ПЛАСТИКА ТАНЦЮ ЯК ФОРМОТВОРЧИЙ ЧИННИК У ДИЗАЙНІ ТРЕНУВАЛЬНОГО ЖІНОЧОГО КОСТЮМА ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКОЇ ПРОГРАМИ

Іван ІВАНІК – здобувач магістерського ступеня

кафедри мистецтва та дизайну костюма,

Київський національний університет технологій та дизайну, Київ

<https://orcid.org/>

<https://doi.org/>

79788281269ivan@gmail.com

Олена КОЛОСНІЧЕНКО – доктор мистецтвознавства, професор,

професор кафедри моди та стилю,

Київський національний університет технологій та дизайну, Київ

<https://orcid.org/0000-0001-5665-0131>

3212793@gmail.com

Розглянуто історико-культурні витоки та сучасні тенденції розвитку костюма для латиноамериканської програми бальних танців, увагу зосереджено на виявленні пластики танцю як чинника формоутворення та застосуванні художньо-композиційних принципів у створенні тренувального жіночого одягу. Проаналізовано ергономічні та естетичні вимоги до тренувальних костюмів, досліджено вплив рухових характеристик танцю на морфологію форми та конструктивні рішення. Представлено концепцію та розроблену авторську колекцію тренувального жіночого одягу, що поєднує функціональність, комфорт та художню виразність. Основні результати демонструють принципи адаптації сценічних образів до тренувального одягу зі збереженням стилістичної єдності та динамічної виразності форми.

Методологія дослідження обумовлена використанням аналітичного методу для вивчення історичних та сучасних тенденцій у розвитку дизайну костюма; морфологічного аналізу для систематизації ознак форми та декору; порівняльно-типологічного методу – для виявлення аналогій між сценічним та тренувальним одягом; емпіричні методи – для проведення анкетування та аналізу отриманих результатів для визначення цільової аудиторії, її потреб та можливих сценаріїв використання. Для розробки ескізів використано візуально-графічні методи. *Результати* проведеного дослідження окреслюють принципи формоутворення тренувального костюма для латиноамериканської програми на основі пластики руху, ергономічних вимог та художньо-композиційних особливостей автентичного стилю. Сформульовано підхід до адаптації сценічних рішень до тренувального контексту за рахунок стилізованого спрощення стильових маркерів образу латиноамериканської програми. *Наукова новизна* роботи полягає у формуванні комплексної моделі проектування тренувального костюма для латиноамериканської програми бальних танців, що поєднує актуальні стилістичні рішення з ергономічними параметрами та враховує функціональні вимоги.

Практичне значення отриманих результатів полягає у створенні авторської колекції тренувального одягу для виконання латиноамериканської програми бальних танців, що була представлена на XXV Міжнародному конкурсі молодих дизайнерів «Печерські Каштани» у номінації «Special».

Ключові слова: дизайн тренувального костюма, формоутворення одягу, латиноамериканська програма бальних танців, художньо-композиційні принципи, дизайн костюма, авторська колекція одягу.

Сучасний розвиток дизайн-практик у сфері костюма засвідчує глибинні зміни у взаємодії людини та одягу. Тренувальний одяг для латиноамериканської програми бальних танців поступово виходить за межі вузької сфери сценічного костюма та трансформується у багатофункціональний компонент, що поєднує елементи фізичної активності, емоційної експресії й соціальної комунікації в контексті естетики самовираження.

Актуальність дослідження зумовлена кількома чинниками. По-перше, відбувається інтенсивне розширення сегмента танцювального та спортивно-естетичного одягу, що відповідає глобальним lifestyle-трендам – athleisure, soft sportswear, body awareness та «тихій розкоші». По-друге, зростає попит на проектування костюмів, які одночасно відповідають високим художньо-виразним вимогам і критеріям ергономіки, довговічності та адаптивності. По-третє, існує потреба в систематизації морфологічних ознак костюма для латиноамериканських танців з позиції сучасного дизайну, що дозволяє сформулювати комплексні принципи проектування тренувального одягу, що стилістично відповідає сценічним ансамблям.

Аналіз останніх публікацій. Проведений аналіз попередніх досліджень підтверджує значний вплив на сприйняття танцю глядачами та на цілісності формування художньої виразності виступу. Зокрема, сценічний костюм виступає важливим візуалізатором жанру і настрою танцю ще до початку виступу, оскільки має здатність впливати на ступінь формування емоційного ефекту залежно від узгодженості з хореографією та ритмікою. С. Roberts [1] зазначено, що колір, фактура тканини та конструктивні лінії костюма формують художній образ та впливають на сприйняття технічної майстерності виконавця.

У статті «Creating and artistic image in ballroom dance» [2] розкрито компонентну структуру сценічного образу, де костюм взаємодіє з музичним супроводом, світловим оформленням і хореографічною композицією. Такий підхід розширює традиційне уявлення про костюм як окремий елемент і переводить його в площину комплексного художнього рішення.

У наукових роботах також присутній комплексний аналіз костюмів для виконання латиноамериканської програми бальних танців з точки зору сприйняття глядачами та естетичної оцінки. Зокрема, в роботі Mecheva G. та ін. [3], досліджується взаємодія форми сукні та її кольору в контексті вподобань глядачів. Авторами розроблено декілька варіантів дизайн-проектів танцювальних суконь та проведено опитування споживачів, у результаті якого виявлено, що силуетне і кольорове рішення суттєво впливає на привабливість ансамблю.

Розвиток сучасних технологій сприяє розробці спеціальних тканин і фурнітури, що покращують тактильні та експлуатаційні властивості сценічного одягу. Корейські вчені Jun, Jang & Koo [4], запропонували концепцію танцювального костюма з ефектом cool-touch – використання спеціальних охолоджувальних тканин для покращення теплового комфорту танцівника [5]. Це особливо актуально для латиноамериканської програми, що характеризується високою інтенсивністю рухів і спрямовано на підвищення ергономічності без створення негативного впливу на формування естетики образу.

Дослідниця McMains J. [6] наголошує, що в рамках Latin Dance Sport, костюм є не лише візуальним атрибутом, а й засобом закріплення ідентичності танцю в конкретному середовищі. Авторка проводить розмежування між сценічним та соціальним виконанням, демонструючи, що вимоги до костюма в цих форматах різко відрізняються. Це спостереження є важливим для розуміння причин розбіжності між сценічними тренувальним одягом [6].

У змагальному танцювальному середовищі навіть склалися певні стереотипи ідеального образу виконавця латиноамериканської програми. Як зазначають дослідники Bostanci Ege, G., & Omuris, E. [7], на турнірах існує помітний акцент на створенні так званого «Latin vibe», що формується за допомогою костюмів, макіяжу і зачісок, також типовим є використання автозасмаги та бронзерів для акцентування екзотичного образу. Костюми для латиноамериканських танців нерідко включають елементи, які умовно можна віднести до латиноамериканського стилю – анімалістичні принти квіткові елементи, насичені тропічні кольори, широке використання декоративних рюшів, воланів та оборок імітують враження від традиційного народного вбрання Карибського регіону.

Іваник І. та Колосніченко О. [8] проаналізували історичний вплив танцювального мистецтва на одяг, і, на основі цього, створили авторську колекцію сценічного танцювального одягу, що синтезує естетику історичного костюма з актуальними тенденціями і технологіями. Подібні творчі проекти демонструють перспективність міждисциплінарного підходу, коли знання з історії танцю та культури руху застосовуються в сучасному дизайні одягу для виступів.

Дизайн сценічного костюма ретельно розглянутий дослідниками в різних аспектах: типові характеристики, колірні рішення, декоративні матеріали тощо, які сформовано та стандартизовано у танцювальній практиці.

Слід зазначити, що більшість наукових досліджень зосереджені саме на сценічному танцювальному костюмі, а змістовні висновки засвідчують однаковість у думці, що специфіка латиноамериканського бального танцю вимагає особливого підходу до виразності сценічного костюма. При цьому, питання розробки тренувального одягу часто залишається поза фаховим дискурсом, хоча понад 85% танцювальної активності припадає саме на репетиційний процес формуючи психоемоційний стан виконавиці.

У літературі з танцювальної педагогіки та психології трапляються роботи, що побічно торкаються цієї теми, зосереджуючись переважно на впливі одягу на самопочуття виконавця. Авторами Tarasoff L. та ін. [9], доведено, що надто прилеглий тренувальний одяг може негативно впливати на психоемоційний стан виконавців, формувати відчуття невдоволення власним тілом та тривожність [10]. Хоча це дослідження стосується балетної майстерності, його висновки є індикативними і для бальних танців – одяг, в якому займається танцівник, впливає на його психологічний комфорт, рівень впевненості та розкутість рухів. Це цілком підтверджує гіпотезу, що через дизайн тренувального костюма можна створювати позитивний вплив на самоідентифікацію танцівника формуючи позитивний стан та сміливий латинський вайб.

Постановка завдання. Очевидна наукова проблема полягає у відсутності системних рекомендацій щодо проектування тренувального одягу, що забезпечуватиме стилістичну єдність зі сценічним костюмом одночасно відповідаючи функціонально-ергономічним вимогам танцю та може слугувати дієвим засобом підготовки виконавця до сценічного образу, поступово формуючи відповідний емоційний стан та пластику рухів.

Метою дослідження є розробка обґрунтованих дизайн-рішень жіночого тренувального одягу для

виконання латиноамериканської програми бальних танців з урахуванням специфіки пластики рухів, ергономічних параметрів та сучасних модних трендів.

Виклад основного матеріалу. Латиноамериканські танці виникли як синтез культур корінних народів, африканських та європейських колоністів. Здовго до колонізації на землях Латинської Америки існували багаті танцювальні традиції, пов'язані з ритуалами та духовними практиками місцевих цивілізацій, таких як інки та ацтеки [11]. Первинна функція цих танців була сакральною – вшанування богів та природи, відтворення міфічних сюжетів та зміцнення спільного духа народності. Всі рухи, що виконувались під час танцю, були похідними з життя народу та носили символічний характер; військові танці імітували ведення бою, ритуальні – виконувались задля забезпечення врожаю або відведення лиха.

Європейські колонізатори здійснили значний вплив на трансформацію танцювальної культури, вони поширили бальні традиції, зокрема конрданс, які на місцевому ґрунті поєдналися з африканськими ритмами. І вже в XVIII столітті в Латинській Америці, на основі конрдансу, виникли нові специфічні жанри – кубинська хабанера та рання румба, що походить від іспанського слова «контрданс» [12]. Переважно танцювальна культура формувалася під сильним іспанським та португальським впливом, проте африканська спадщина, що була привнесена работоргівлею, надала цим танцям особливої ритмічності та пластики. В результаті з'явився цілий спектр афро-латинських стилів – і в бразильській самбі, і в колумбійській кумбії, кубинському мамбо і румбі поєдналися європейські традиції з африканськими, а в болівійській діабладі [12] – ще й з індіанськими мотивами. На відміну від стриманих європейських танців, ці нові форми вирізнялися енергією, експресією та розкутістю рухів.

Саме це зумовило формування традиції яскравого костюма як частини танцювального дійства – від ритуальних масок і пір'я до святкових карнавальних образів і в подальшому відбулася трансформація народних танців Латинської Америки у сценічне мистецтво і спортивний танець.

Упродовж XIX – початку XX століття латиноамериканські танці поступово виходять за межі суто етнічних громад і стають частиною міської культури. Після здобуття незалежності країнами Латинської Америки (початок XIX ст.) ще більше посилюється змішування культур [13].

У 1910-1930 роках Європу і Північну Америку захопила мода на «екзотичні» танці. Після шаленого успіху аргентинського танго, тріумф якого відбувся в Парижі та Нью-Йорку у 1910-х роках, настав час кубинської румби. Слово «gumba» увійшло до англійської мови вже на початку XX століття, а до 1935 року стало означати бальний танець [14]. У США у 1930 році відбувся перший конкурс румби в знаменитому залі Savoy в Гарлемі [15].

Ураховуючи все зазначене вище, можна стверджувати, що середина XX століття стала періодом інтенсивної глобалізації латиноамериканських танців, що перейшли з розряду етнічних та соціальних танців до категорії світських салонних розваг і концертних номерів. Саме в той час відбувалася важлива трансформація функції латиноамериканських танців – від ритуальної до естетично-розважальної. Латиноамериканські танці просочувалися у всі сфери мистецтва – їх виконували на естраді, у кіно (в Голівуді зіркою стала Кармен Міранда з її самбо), на конкурсах краси тощо.

У 1950-х роках латиноамериканські танці офіційно входять до програми змагань. У той період британські танцювальні організації стандартизують техніку та фігури, що уможливило уніфікацію навчання та суддівства на конкурсах [16]. Значний внесок у це зробило подружжя П'єр Зурхер-Марголе та Дорі Лавель – відомі тренери, які ще в 1940-х роках досліджували кубинські танці та після їхньої поїздки на Кубу в 1947 році багато рухів було адаптовано до вимог бальної зали [17]. Результатом так званих «gumba wars» стало узгодження основної техніки для румби – утвердивши версію мамбоподібного кроку, який нині становить основу міжнародної румби. До кінця 1950-х років у Лондоні остаточно сформовано окрему Латиноамериканську програму бальних танців. Перші змагання нового формату відбулися 1953 року в рамках British Championship – визначено чемпіонат із п'яти латиноамериканських танців серед професіоналів [16]. У 1959 році програму латини вперше винесли на престижний фестиваль у Блекпулі (Blackpool Dance Festival). Перший чемпіонат світу з латиноамериканських танців пройшов 22 травня 1960 р. у Берліні, що ознаменувало визнання латиноамериканських танців рівноправною категорією бального спорту нарівні з європейською (стандартною) програмою. Латиноамериканська програма включає п'ять танців, що зберігаються незмінними до сьогодні, а послідовність їх виконання на турнірах така – самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль, джайв.

Паралельно з технікою еволюціонував і сценічний образ, особливо костюм. Якщо в ранніх 1950-х роках латинські танці на конкурсах виконували у вбранні, майже не відмінному від стандартного (жінки у довгих бальних сукнях, чоловіки у фраках), то вже наприкінці десятиліття стали з'являтися відмінності [18]. Приблизно з 1995 року пари почали використовувати для ча-ча-ча, румби та самби сукні більш відкриті, з екзотичним декором – бахромою, яскравими принтами – тоді як до вальсу лишали класичні стримані сукні. Силует лишався подібним (пишна спідниця до щиколоток, приталений ліф), але декор

відрізнявся – на латинські сукні приєднували волани або робили розрізи, що демонстрували ногу.

Зламним став 1970 рік – під впливом моди диско і загальної сексуальної революції латинські костюми різко скоротилися і набули смішливих форм. До 1970-х років латинські сукні стали короткими і набагато різноманітнішими за стилем. Цей тренд зберігся й дотепер. Натомість європейські стандартні сукні залишаються довгими, з широким подолом, що плавно майорить при русі. Відтепер контраст між двома програмами візуально став очевидним – латина асоціюється з оголеними ногами, яскравими барвами і блиском, тоді як стандарт – з елегантними бальними сукнями до підлоги.

Наприкінці 1970–початку 1980-х років формуються основні сучасні принципи костюма для змагань з латини. Його характерними рисами виступають:

- максимально відкрита і коротка сукня, найчастіше з асиметричним кроєм, одне плече оголене, глибокий розріз на стегні. Це обумовлено як естетичними аспектами сексуального підтексту танців, так і ергономічними аспектами – костюм має не заважати складним, ритмічним, інтенсивним рухам і не плутатися між ногами [19].

- популярності набули спідниці з бахромою та рядами воланів, що підсилюють візуальний ефект від рухів стегон і швидких поворотів. «Коротка спідниця з пір'ям чи бахромою – життєво необхідна для танцівниці самби, щоб підкреслити роботу стегон» [20].

- сучасні костюми для латиноамериканських танців рясно оздоблені кристалами Swarovski, блискучими паетками, пір'ям по низу спідниці. При цьому колірна гама надзвичайно різноманітна – від анімалістичних принтів до неонових кольорів. Головне уникати блідих, брудних кольорів, оскільки під час виступу, на паркеті, образ повинен привертати увагу суддів.

До 1990-х років склалися всі ключові компоненти сучасного змагального стилю латиноамериканської програми: технічна база (уніфіковані фігури і критерії суддівства), яскравий сценічний імідж та відповідна костюмографія. Латиноамериканські танці остаточно утвердилися як частина спортивного бального танцю з власною аудиторією, чемпіонатами світу, професійними школами тощо. Тепер латиноамериканська програма існує як соціальний танець, сценічне шоу та спортивна конкуренція. В усіх формах костюм залишається важливим стилеутворюючим та образотворюючим елементом, що поєднує в собі культурний бекграунд та створює максимально виразну образність виконавця, акцентуючи увагу на традиційній пластиці та індивідуальності.

Для виявлення впливу характеру танцювальних рухів на дизайн костюма нами проаналізовано специфіку виконання п'яти стандартних танців латиноамериканської програми та її відображення у конструктивно-декоративних рішеннях сценічного костюма. На основі дослідження витоків і еволюції цих танців визначено, як саме пластика руху окреслює вимоги до форми костюма. Зокрема нами досліджено вплив характеру рухів на конструктивно-декоративні вирішення костюма (табл. 1). В представленій таблиці узагальнено типовий взаємозв'язок між пластикою кожного танцю латиноамериканської «п'ятірки» і елементами костюма до кожного з них.

Таблиця 1

Вплив характеру руху на конструктивно-декоративне вирішення костюма

Танець	Характер рухів (пластика)	Конструктивно-декоративні вимоги до костюма
Самба	Пружні кроки із сильним відштовхуванням за рахунок виконання рухів стегнами. Висока енергія, ритмічні імпульси.	Коротка приталена спідниця з бахромою або пір'ям. Жорсткий бікіні топ із міцних матеріалів. Багато декоративних елементів.
Ча-ча-ча	Ритмічний крок, виразна робота стегнами і грудною клітиною в помірному темпі.	Асиметричні силуети. Спідниця з динамічною пружною фалдою. Оголені плечі та руки.
Румба	Повільні хвилеподібні рухи стегнами і корпусом. Виразна робота рук у плавних дугових рухах. Основний акцент на чуттєвості.	Плавний прилеглий силует, спідниця середньої довжини з високими бічними розрізами. Корсетний топ і рукава. Імітація шлейфу та драпірування.
Пасодобль	Різкі драматичні сталі рухи, імітація кориди. Укорочені стрибкові рухи.	Чіткий конструкційний крій довга спідниця плащ з домінуючими декоративними елементами (образ фламенко).

Джайв	Швидкі підстрибування, багато обертів. Енергійна зміна площини руху.	Коротка спідниця або сукня з об'ємною бахромою. Щільний топ без рукавів. Яскраві контрастні кольори.

Як впливає з таблиці 1, костюм для повної латиноамериканської програми має одночасно задовольняти вимоги зручності рухів та створювати виразний, ефектний цілісний образ, адаптований до п'яти різних танців. Саме тому костюм має забезпечувати повну свободу рухів у максимальній амплітуді – від стрибків і швидкісних шасе до пластичних хвиль корпусу та знаменитого «кубинського» руху стегон. Конструкція сукні має відповідати вимогам комфортності та ергономічності. Такі динамічні декоративні елементи як бахрома, шлейфи та різноманітні накидки відіграють важливу роль у підтримці музичної ритміки та підсиленні динамічного враження створюючи візуальну вібрацію та посилюючи художню виразність виступу. Для забезпечення більшої універсальності сценічного костюма можливе використання модульного підходу за рахунок трансформативного розширення базової сукні через використання знімних елементів декору. Таким чином уніфікована основа костюма дозволяє розширювати варіативність образів – від карнавальної самби до романтичної румби чи драматичного пасодобля. Застосування такого підходу підкреслює основний принцип формування сценічного костюма під впливом пластики танцю та візуального підсилення єдності художнього образу.

Специфіка тренувального костюма обумовлена щоденним використанням під час тривалих репетицій, тому на перший план у ньому виходять ергономічні вимоги – зручність, безпечність використання, забезпечення свободи рухів та тривалого терміну експлуатації. Компріміси на користь декоративності за рахунок зниження функціональної обумовленості є неприпустимими та шкідливими. На відміну від сценічного костюма, де часто присутні каркасні елементи, важкі нашарування та делікатний декор, тренувальний одяг має бути простішим за силуетом, повторювати контури тіла та забезпечувати максимальний комфорт одночасно зберігаючи художню виразність при розробці композиційних рішень.

Головні відмінності між сценічним та тренувальним костюмом узагальнено в таблиці 2. Як можна побачити, сценічний костюм орієнтовано на максимальну виразність, в той час як тренувальний – на утилітарність, комфорт і спрощеність форми без втрати базової стилістики.

Таблиця 2

Композиційні характеристики сценічного та тренувального костюма

Критерій	Сценічний костюм	Тренувальний костюм
Силует	Прилеглий, виразний, складний, асиметричний.	Прилеглий, ергономічний, зазвичай симетричний.
Пропорції	Акцентовані, підкреслена лінія талії, гіперболізація форм для досягнення сценічного ефекту.	Природні пропорції, збалансовані довжини.
Колір	Яскрава насичена кольорова гама, контрастні, чисті кольори	Переважно нейтральні тони та гармонізована кольорова гама, візуальна стриманість.
Декор	Активний. Стрази, пастки, бахрома, аплікації, об'ємні акценти.	Стриманий. Принт, логотип, контрастні вставки.
Матеріал і фактура	Блискучі текстурні тканини, багатошаровість, рельєфність.	Матова або помірно блискуча тканина.
Візуальні акценти	Чіткі композиційні домінанти – оформлення декольте, лінія талії, стегна. Кольоровий і рельєфний контраст.	Можливі легкі акценти без зайвого об'єму
Ритм	Декоративний ритм через повторювані елементи.	Помірне використання ритму.

Відкритість тіла	Максимально відкритий, досягнення ефекту оголеності через застосування спеціальних тканин	Помірно відкритий
Комфорт	Можливо наявність виразних гіперболізованих елементів, призначений для виступів і не передбачає довгого носіння	Максимальний комфорт, адаптований до тривалого носіння.
Універсальність	Видовищність, низька зносостійкість, не передбачено прання.	Універсальність, трансформативність висока зносостійкість, підходить для щоденного використання

Тренувальний процес вимагає вражаючого прослідковування положення тіла, лінії рук та ніг, пластики корпусу тощо. Саме тренувальний костюм повинен найчіткіше відображувати візуалізацію тіла уникаючи «спотворення/деформації» зайвими громіздкими деталями. Найчастіше перевага віддається простому лаконічному крою та мінімальній кількості декору. Тобто постає завдання в адаптації декоративних елементів, що дозволить зберегти виразність образу без зниження функціональності. У тренувальному костюмі широко застосовують прийом площинної трансформації об'ємних елементів декору в площинні рішення, заміщуючи пришивні та багатошарові елементи на принтовані та фактурні рішення матеріалу. Такий прийом дозволяє зберегти змістовні акценти витримуючи семантику образу танцю та підвищуючи легкість догляду та безпечність під час тренувань.

На основі проведеного аналізу композиційних рішень сценічного та тренувального костюма, можна зробити висновок, що адаптація сценічного образу до тренувального контексту полягає у спрощенні форми з одночасним збереженням основних естетичних візуальних маркерів образу. Раціональним є виділення мінімальної необхідної кількості образних елементів, що створюють впізнаваний «латиноамериканський вайб», решта ж можуть бути усунені без втрати виразності. Сталими елементами образності можна вважати силуетні рішення, що характеризується типовою прилеглою формою костюма з асиметричним оформленням низу, колірна гама з контрастним поєднанням чорного та акцентних кольорів (принтів), ритмічно розташовані декоративні елементи – декілька рядів бахромі або інший активний елемент, що ритмічно повторюється в образі. Таким чином можна сформулювати головний дизайн-принцип формоутворення тренувального костюма для виконання латиноамериканської програми, як збалансована композиційна активність та врівноваженість всіх елементів костюма. Втримання балансу між лаконічними зонами та виразними акцентами забезпечать врівноваженість образу, а знімні трансформаційні елементи дозволять регулювати ступінь виразності костюма в залежності від контексту використання. Такий підхід відповідає сучасним принципам адаптивного дизайну, одночасно підвищуючи варіативність тренувального костюма.

На основі проведеного дослідження сформовано концепцію авторської колекції жіночих тренувальних костюмів для виконання латиноамериканської програми бальних танців – інтеграція функціональності тренувального одягу з високою естетикою сценічного образу. Концепція відображає актуальні стилістичні тенденції, виявлені під час виконання передпроектного етапу дослідження, а також враховує потреби цільової аудиторії – активних жінок 18-45 років, що прагнуть поєднувати спортивну форму, індивідуальність та сценічну виразність. Головною метою є створення цілісних образів, що можуть трансформуватися зі сценічного в тренувальний контекст без втрати художньої виразності і композиційної єдності з одночасним збереженням комфорту та функціональності.

Кожен образ колекції спроектовано у відповідності до тренувальних вимог і відображення естетики латинської програми. Ергономічна складова досягається за рахунок добору оптимальних характеристик крою – поєднання довжин, що забезпечують свободу руху, опціональне додавання розрізів та вирізів, використання еластичних матеріалів для вільної і, одночасно, надійної фіксації на фігурі. Художня складова забезпечується акцентуванням виразності рухів за допомогою декору і фактур, що візуально повторюють ритміку рухів виконавиці, підсилюючи відчуття динаміки. Пропорційний устрій плечової та поясної частин костюма збалансовано так, щоб підкреслювати візуальну пластику та витонченість фігури. Наявні асиметричні вирізи та розрізи розміщено таким чином, щоб створювати динамічний ритм під час виконання пластичних рухів плечового та стегового поясів з акцентом на лінії талії.

Стилістична єдність колекції витримується за рахунок використання спільних композиційних прийомів – переважає подібний прилеглий силует плечового поясу костюма, що акцентується комбінацією з асиметричними розширеннями до низу виробу в поєднанні із чергуванням контрастних фактур та рухомих декоративних елементів. На рисунку 1 представлено мудборд колекції, що

візуально об'єднує основні образні референси асоційовані із латиноамериканськими танцями. На рис. 2 представлено розроблену авторську колекцію тренувальних костюмів для латиноамериканської програми бальних танців.



Рис. 1.
Мудборд колекції



Рис. 2. Авторська колекція тренувальних костюмів для
латиноамериканської програми бальних танців

У колекції чорний колір обрано за основу внутрішнього шару комплектів в комбінації із акцентними леопардовими принтами, що застосовано для створення спідниць та накидок. Зокрема використано глибокі насичені відтінки коричнево-бежевої гами в комбінації з анімалістичним леопардовим принтом, що додає образам експресії та підтримує асоціативний зв'язок з пристрасною танцю. Обмежена палітра кольорів дозволяє зберегти композиційну єдність і одночасно уникнути перевантаження образів. Матеріали обрано еластичні, з високою здатністю відновлення форми, більш цупкі для внутрішнього шару та більш легкі для зовнішнього, що одночасно забезпечує комфорт та образну легкість. У виконанні в матеріалі колекції з п'яти образів витримані в єдиній концепції та стилістичному рішенні за рахунок означених композиційних прийомів.

Таким чином, нами представлено практичну реалізацію принципу формоутворення тренувального костюма через пластику танцю, де базові форми збагачуються адаптованими до функціональної обумовленості композиційними акцентами та зберігають єдність функціональної та естетичної складової образу.

Висновки. Проведене дослідження дає змогу стверджувати, що пластика танцю є визначальним чинником у формоутворенні костюма для латиноамериканської програми. Сценічні костюми історично розвивалися під впливом характеру рухів кожного танцю, набуваючи специфічних силуетних та декоративних рис, що підкреслюють динаміку й образність. Тренувальний одяг, не зважаючи на базову утилітарну функцію, має невикористаний потенціал з точки зору художньо-композиційної адаптації. Обґрунтовано необхідність проектування тренувальних костюмів, що забезпечують стилістичну єдність зі сценічним вбранням та позитивно впливають на емоційну залученість та проявленість виконавця під час довготривалих тренувань. Розроблено комплекс рекомендацій щодо адаптації сценічних композиційних прийомів до тренувального одягу – спрощення силуету при збереженні ключових акцентів, заміщення об'ємного декору площинним, використання еластичних зносостійких матеріалів, стримана кольорова гама, можливість додавання знімних акцентів. Практичним результатом роботи стала авторська колекція тренувального одягу, розроблена на основі дотримання всіх означених принципів формоутворення. В результаті сформовано комплексний підхід до дизайну тренувального костюма, що враховує пластику рухів як чинник формоутворення і забезпечує композиційну єдність зі сценічними образами. Отримані результати дослідження можуть бути використані в подальших розробках спеціалізованого танцювального одягу, сприятимуть підвищенню ефективності тренувального процесу та розширенню художньо-виразних характеристик в дизайні костюма.

Список використаної літератури

1. Roberts C. O. The Influence of Costumes on the Perception of Dance: Review [Електронний ресурс]. *International Academic Applied Research Journal*. 2019. Vol. 5, № 1. P. 58–63. Режим доступу: <https://surl.li/szaeke>. – Дата звернення: 12.12.2024.
2. Keba M. Y. Creating an Artistic Image in Sports Ballroom Dance [Електронний ресурс]. *Culture of Ukraine*. 2020. № 68. Режим доступу: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.16>. (дата звернення: 13.01.2025).
3. Mecheva G., et al. Exploring the relationship between color and form in the design of women's Latin dance costumes [Електронний ресурс]. *Koža & obuća*. 2024. Vol. 72. № 4. P. 7–11. Режим доступу: <https://doi.org/10.34187/ko.72.4.2>. (дата звернення: 03.01.2025).
4. Jun M.-H., Jang, J.-A., & Koo Y.-S. A Study on the Development of Dance Sportswear with Cool-touch Function [Електронний ресурс]. *Fashion & Textile Research Journal*. 2020. Vol. 22, № 1. P. 66–75. Режим доступу: <https://doi.org/10.5805/sfti.2020.22.1.66>. (дата звернення: 12.12.2024).

5. Qian J., et al. Effect of weave structure and yarn fineness on the coolness and thermal-wet comfort properties of woven fabric [Електронний ресурс]. *Textile Research Journal*. 2022. P. 004051752210958. Режим доступу: <https://doi.org/10.1177/00405175221095891>. (дата звернення: 13.12.2024).
6. McMains J. Dancing Latin/Latin Dancing: Salsa and DanceSport [Електронний ресурс]. *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader*. Urbana and Chicago, 2008. P. 302–322. Режим доступу: https://www.researchgate.net/publication/299507159_Dancing_LatinLatin_Dancing_Salsa_and_DanceSport. (дата звернення: 01.12.2024).
7. Bostanci E. G., Omuris, E. Latin dance: a socio-cultural exploration of body and dance [Електронний ресурс]. *Journal for the Interdisciplinary Art and Education*. 2024. Vol. 5, № 3. P. 175–183. Режим доступу: <https://doi.org/10.5281/zenodo.13765651>. (дата звернення: 03.01.2025).
8. Іваник І., Колосніченко О. Візуальні прояви мистецтва танцю у дизайні жіночого одягу. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : матеріали VI міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 2024 р. Київ : КНУТД, 2024. С. 295–298.
9. Tarasoff L., Ferguson L., & Kowalski K. Self-Compassion: A Potential Buffer in an Evaluative Dance Environment [Електронний ресурс]. *USURJ: University of Saskatchewan Undergraduate Research Journal*. 2017. Vol. 3, № 1. Режим доступу: <https://doi.org/10.32396/usurj.v3i1.130>. (дата звернення: 12.12.2024).
10. Price B. R., & Pettijohn T. F. The effect of ballet dance attire on body and self-perceptions of female dancers [Електронний ресурс]. *Social Behavior and Personality: an international journal*. 2006. Vol. 34. № 8. P. 991–998. Режим доступу: <https://doi.org/10.2224/sbp.2006.34.8.991>. (дата звернення: 12.12.2024).
11. Cashion S. V. Latin American dance | History, Styles, & Facts [Електронний ресурс]. *Encyclopedia Britannica*. Режим доступу: <https://www.britannica.com/art/Latin-American-dance>. (дата звернення: 11.12.2024).
12. Учасники проєктів Вікімедіа. Латиноамериканські танці. *Вікіпедія* [Електронний ресурс]. *Вікіпедія*. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Латиноамериканські_танці. Дата звернення: 12.12.2024.
13. What is Latin. *STSV Swiss Dance Sport Federation*. URL: dancesport.ch/en/lateintaenze/ (date of access: 12.12.2024).
14. Contributors to Wikimedia projects. Rumba – Wikipedia. *Wikipedia, the free encyclopedia*. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Rumba> (date of access: 12.12.2024).
15. Терешенко Н. В. *Історія та методика бального танцю* : навч.– метод. посіб. для студ. спец. «Хореографія» закладів вищої освіти. 2-е вид., переробл. та доп. Херсон. 2022. 220 с.
16. Contributors to Wikimedia projects. International Latin American Dance Champions - Wikipedia. *Wikipedia, the free encyclopedia*. URL: en.wikipedia.org/wiki/International_Latin_American_Dance_Champions (date of access: 12.12.2024).
17. Rumba: The contentious history of the dance of love - Delta.Dance. *Delta.Dance. Empowering ballroom dancing in Delta/Surrey*. URL: <https://delta.dance/2016/07/contentious-history-of-the-dance-of-love/> (date of access: 12.12.2024).
18. From the Sewing Room to the Ballroom, the Evolution of Ballroom Dance Costumes [Електронний ресурс]. *Scholar Commons*. Режим доступу: https://scholarcommons.sc.edu/senior_theses/69/. (дата звернення: 13.01.2025).
19. Вакуленко О. Костюм у бальній та сучасній хореографії. *Культура і сучасність* : альм. Київ, 2010. С. 155–159.
20. Samba Dance Costume 101: understanding the basics. *CHARISMATICO.COM*. URL: <https://surl.li/lgaagq> (date of access: 14.12.2024).

References

1. Roberts C. O. The influence of costumes on the perception of dance: review. *International Academic Applied Research Journal*. 2019. Vol. 5, No. 1. P. 58–63. URL: <https://surl.li/szaeke> (date of access: 12.12.2024).
2. Keba M. Y. Creating an artistic image in sports ballroom dance. *Culture of Ukraine*. 2020. No. 68. URL: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.16> (date of access: 13.01.2025).
3. Mecheva G., et al. Exploring the relationship between color and form in the design of women's Latin dance costumes. *Koža & obuća*. 2024. Vol. 72, No. 4. P. 7–11. URL: doi.org/10.34187/ko.72.4.2 (date of access: 03.01.2025).
4. Jun M.-H., Jang J.-A., Koo Y.-S. A study on the development of dance sportswear with cool-touch function. *Fashion & Textile Research Journal*. 2020. Vol. 22, No. 1. P. 66–75. URL: doi.org/10.5805/sfti.2020.22.1.66 (date of access: 12.12.2024).
5. Qian J., et al. Effect of weave structure and yarn fineness on the coolness and thermal-wet comfort properties of woven fabric. *Textile Research Journal*. 2022. P. 004051752210958. URL: doi.org/10.1177/00405175221095891 (date of access: 13.12.2024).
6. McMains J. Dancing Latin/Latin Dancing: Salsa and DanceSport. *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader*. Urbana and Chicago, 2008. P. 302–322. URL: [researchgate.net/publication/299507159_Dancing_LatinLatin_Dancing_Salsa_and_DanceSport](https://www.researchgate.net/publication/299507159_Dancing_LatinLatin_Dancing_Salsa_and_DanceSport) (date of access: 01.12.2024).
7. Bostanci E. G., Omuris E. Latin dance: a socio-cultural exploration of body and dance. *Journal for the Interdisciplinary Art and Education*. 2024. Vol. 5, No. 3. P. 175–183. URL: <https://doi.org/10.5281/zenodo.13765651> (date of access: 03.01.2025).
8. Ivanyk I., Kolosnichenko O. Visual manifestations of the art of dance in the design of women's clothing. *Aktualni problemy suchasnoho dizainu*: materialy VI mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii (Kyiv, 2024). Kyiv : KNUITD, 2024. P. 295–298.
9. Tarasoff L., Ferguson L., Kowalski K. Self-compassion: a potential buffer in an evaluative dance environment. *USURJ: University of Saskatchewan Undergraduate Research Journal*. 2017. Vol. 3, No. 1. URL: <https://doi.org/10.32396/usurj.v3i1.130> (date of access: 12.12.2024).

10. Price B. R., Pettijohn T. F. The effect of ballet dance attire on body and self-perceptions of female dancers. *Social Behavior and Personality: an international journal*. 2006. Vol. 34, No. 8. P. 991–998. URL: <https://doi.org/10.2224/sbp.2006.34.8.991> (date of access: 12.12.2024).
11. Cashion S. V. Latin American dance | History, styles, & facts. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/Latin-American-dance> (date of access: 11.12.2024).
12. Uchasnyky proektiv Vikipedii. Latin American dances – *Wikipedia* (in Ukrainian). URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Латиноамериканські_танці (date of access: 12.12.2024).
13. What is Latin. *STSV Swiss Dance Sport Federation*. URL: dancesport.ch/en/lateintaenze/ (date of access: 12.12.2024).
14. Contributors to Wikimedia projects. Rumba – *Wikipedia. Wikipedia, the free encyclopedia*. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Rumba> (date of access: 12.12.2024).
15. Tereshchenko N. V. *History and methodology of ballroom dance: a textbook for students majoring in Choreography in higher education institutions*. 2nd ed., revised and supplemented. Kherson, 2022. 220 p.
16. Contributors to Wikimedia projects. International Latin American Dance Champions – *Wikipedia. Wikipedia, the free encyclopedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/International_Latin_American_Dance_Champions (date of access: 12.12.2024).
17. Rumba: The contentious history of the dance of love – *Delta.Dance*. *Delta.Dance – Empowering ballroom dancing in Delta/Surrey*. URL: delta.dance/2016/07/contentious-history-of-the-dance-of-love/ (date of access: 12.12.2024).
18. From the Sewing Room to the Ballroom, the evolution of ballroom dance costumes. *Scholar Commons*. URL: https://scholarcommons.sc.edu/senior_theses/69/ (date of access: 13.01.2025).
19. Vakulenko O. Costume in ballroom and modern choreography. *Kultura i suchasnist: almanakh*. Kyiv, 2010. P. 155–159.
20. Samba Dance Costume 101: understanding the basics. *CHARISMATICO.COM*. URL: <https://surl.li/lgaqae> (date of access: 14.12.2024).

UDC 7.05:7.072:793:7.012

DANCE PLASTICITY AS A FORM-SHAPING FACTOR IN THE DESIGN OF WOMEN'S TRAINING COSTUMES FOR THE LATIN AMERICAN PROGRAM

Ivan IVANYK – Master's degree candidate, Department of Art and Costume Design, Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv

Olena KOLOSNIHENKO – Doctor of Arts, Professor, Professor of the Department of Fashion and Style, Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv

The article examines the historical and cultural origins and contemporary trends in the development of costumes for Latin American ballroom dancing, focusing on the plasticity of dance as a factor in form creation and the application of artistic and compositional principles in the creation of women's training clothing. The ergonomic and aesthetic requirements for training costumes are analysed, and the influence of the movement characteristics of dance on the morphology of form and design solutions is investigated. The concept and the author's collection of women's training clothing, which combines functionality, comfort and artistic expressiveness, are presented. The main results demonstrate the principles of adapting stage images to training clothing while maintaining stylistic unity and dynamic expressiveness of form.

The aim of the study is to develop well-founded design solutions for women's training clothing for performing Latin American ballroom dancing programmes, taking into account the specifics of movement, ergonomic parameters and contemporary fashion trends.

The research methodology is based on the use of an analytical method to study historical and contemporary trends in costume design development; morphological analysis to systematise the characteristics of form and decoration; a comparative-typological method to identify analogies between stage and training clothing; empirical methods for conducting surveys and analysing the results obtained to determine the target audience, its needs and possible scenarios for use. Visual and graphic methods were used to develop sketches.

The results of the study outline the principles of training costume design for the Latin American programme based on the plasticity of movement, ergonomic requirements and the artistic and compositional features of the authentic style. An approach to adapting stage solutions to the training context has been formulated through the stylised simplification of the stylistic markers of the Latin American programme image.

The scientific novelty of the work lies in the formation of a comprehensive model for designing training costumes for Latin American ballroom dancing programmes, which combines current stylistic solutions with ergonomic parameters and takes into account functional requirements.

The practical significance of the results obtained lies in the creation of an author's collection of training clothing for performing the Latin American ballroom dance programme, which was presented at the XXV International Competition of Young Designers «Pecherski Kashtany» in the «Special» nomination.

Key words: training costume design, clothing shaping, Latin American ballroom dancing programme, artistic and compositional principles, costume design, author's clothingio.

Стаття надійшла до редакції 26.03.2025
Отримано після доопрацювання 20.04.2025
Прийнято до друку 4.09.2025

УДК 747: 72.035.5

ЕКЛЕКТИКА В ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРУ ЖИТЛОВИХ ПРИМІЩЕНЬ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.

Руслана БЕЗУГЛА – доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри дизайну,
Державний торговельно-економічний університет, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0003-1190-3646>

<http://doi.org/>r.bezuhla@gmail.com

Аліна СЛІВІНСЬКА – кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри дизайну,
Державний торговельно-економічний університет, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-3317-1370>
alina.slivinska@gmail.com

Розглянуто причини і динаміку становлення еклектичного стилю у другій пол. XIX – початку XX ст., часу посилення тенденції до гетерогенності та ускладнень стилів. Проаналізовано зв'язок еклектики з тенденцією створювати житловий простір, який враховує особливості життєвого шляху і обраних цінностей замовника. Виявлено причини генерації еклектичних підходів до оформлення житлових інтер'єрів в процесі їх радикалізації в означений період. Окреслено необхідність використовувати феноменологічний підхід у сучасних дослідженнях еклектики як естетичної і інтелектуальної традиції другій пол. XIX ст. З'ясовано особливості еклектичних стилістичних вирішень інтер'єрів українських житлових приміщень, описаних у мистецьких творах цього періоду, які відображають соціальні трансформації того часу

Ключові слова: дизайн; еклектика; інтер'єр; український інтер'єр житлових приміщень другої половини XIX – початку XX ст.

Постановка проблеми. Еклектика – це концепція, яка виходить за межі мистецтва, присутня у філософській, науковій, політичній думці, пов'язана з соціокультурними, естетичними та етичними трансформаціями, які відбувалися в епоху раннього модерну і постмодерну. В сучасному архітектурному дискурсі еклектика розглядається як тенденція розвитку стилів до змішування, гетерогенності, яка може бути посилюватися в певні історичні періоди, існуючи в слабкій версії або сильній (радикальний еклектизм) і має повторювальний характер. Період 1870-1910 роки визнається як унікальний історичний час найвищої кульмінації перетину стилів, як наслідок піку різноманітності і несумісності одночасно існуючих стилівна той час. Сучасні дослідження особливостей прояву цієї тенденції наприкінці XIX та на початку XX ст. в Україні у формуванні інтер'єру житлових приміщень наближають до осмислення феномену еклектики і правильного використання означеного методу у дизайнерських практиках.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Сучасні дослідження проблеми еклектики і еклектизму в дизайні інтер'єру зосереджуються навколо теоретичного вивчення змісту означених понять в контексті різних історичних епох і його сучасних інтерпретацій в доробках зарубіжних і вітчизняних авторів. За відсутності реального визначення поняття еклектики науковці з обережністю використовують термін еклектики в значенні самостійного стилю, натомість він часто розглядається як стилістичний підхід, або метод, або замінюється поняттями історизм, ретроспективізм, синтетизм, творчий метод, фантазійний стиль (модерн).

Зокрема, на основі досліджень еклектичного стилю громадських забудов Києва на зламі XIX-XX ст., Т. Березюк, А. Пучков пропонують визначати його як точковий, конкретний і індивідуальний, існуючий в окремих випадках. «Насамперед тоді, коли художні методи еклектизму та стилізаторства, які за умови перетинання з творчим методом могли акумулювати художній матеріал спільно зі змістом архітектурної форми» [2;24]. Л. Бачинська аналізує еклектику в українській архітектурі кінця XIX – початку XX ст. як відображення економіки та засіб підкреслення високого рівня прибутків, міцності і надійності, впевненості у майбутньому власника [1]. О. Сердюк досліджує формування особливостей еклектичних стилістичних рішень київського житлового інтер'єру другої половини XIX – початку XX століття як продукту відображення пошуку умовної власної неповторності, прагнення бути унікальним в масовій забудові означеного часу [12].

Дослідження еклектики як творчого методу, що складається з вибору та використання стилістично виражених форм і композиційних прийомів формоутворення, і як стильового напрямку, в якому представлені неостилістичні течії, які пройшли «відродження» за принципом «ревівалс» презентовано в працях Т. Давідіч [3;11-12].

Теоретичні основи практики еклектизму в європейській архітектурі XVIII представлено у розвідках

К. Невілла (Kr. Neville) [21], переосмислення еkleктизму вікторіанської епохи другої половини XIX ст. в працях К. Болус-Рейхерта (Bulus-Reichert Chr.) [17]. Еkleктизм Франції другої половини XIX ст. і його прояви у колекціонуванні та оформленні модельних інтер'єрів, як приклад ретельно продуманих декоративних ансамблів, підпорядкованих правилами історичного відновлення і стилю модерну та створення колекції предметів із різних часів та місць через внутрішнє оздоблення представлено у дослідженнях Анки І. Леск (Anca I. Lasc).

Вона розглядає еkleктику французького інтер'єрного дизайну другої половини XIX ст., як метод створення приватного інтер'єру, новаторських комбінації, «justemilieu» – проміжної позиції між еkleктичним і тематичним поєднаннями [19]. Концепція радикального еkleктизму відомого американського архітектора Чарльза Дженкса, який вважав, що «термін еkleктизм постійно застосовувався помилково протягом 50 років ... до того, що в основному були одночасні, послідовні відродження» представлено в дослідженнях А. П. Стіна (Andrew P. Steen) [23; 136].

Ч. Дженкс стверджував, що 1870-1910 рр. є часом найвищого проявлення природи феномену еkleктики, коли існувало одночасно не менше п'ятнадцяти архітектурних стилів. «Друге вікно» радикального еkleктизму, на його думку, відкрилося у 1969 р. і залишається відкритим до сьогодні [23; 137-138], в якому сформувалася еkleктична мова постмодерністської архітектури. Прагматичні дослідження М. Жулінської змісту новітніх термінів (Grandmillennial, Grandpa, chic, hipstoric, clustering тощо) для позначення еkleктики в дизайні інтер'єру, які з'явилися протягом останніх п'яти років, свідчать про усталеність і зв'язок еkleктичних тенденцій дизайні інтер'єру з технологічним прогресом [5].

Феноменологічне дослідження еkleктики як стилю, побудованого на змішуванні стильових рис і елементів, що виявляє найвиразніші риси внутрішнього світу людини, підкреслює її «сильні» сторони, представлено в розвідках І. Легенького. Еkleктика на відміну від однорідних стилів володіє найвдалішими принципами у створенні неформального образу, який втілює в собі оригінальність, провокацію, виклик, заперечення загальноприйнятих норм, вираження відношення до навколишнього світу [8].

Мета статті – переосмислити динаміку оновлення і наповнення новими смислами, значеннями еkleктичного підходу до оформлення інтер'єру житлових приміщень і його практичної реалізації в Європі в другій половині XIX – початку XX ст. та в Україні, розглянути особливості еkleктичних інтер'єрів, які були представлені у художніх творах українських письменників означеного періоду.

Виклад основного матеріалу. Терміни «еклектичний», «еклектика» нині асоціюється зі стилем декорування як спосіб змішування та поєднання кількох типів декору житлового приміщення в одну цілісну і цілеспрямовану тему, яка відображає світосприйняття людини і себе самої. Змішування візерунків/патернів слідує правилу цілісності і підпорядкованості та спрямована на створення цікавого візуально привабливого естетичного образу середовища. Еkleктичний інтер'єр будується на включенні кольору і текстури у житловий простір, використанні професійного поєднання кольорів і текстури предметів, які забезпечують цілісність спроектованого середовища. Еkleктика в сучасному інтер'єрі розцінюється як результат творчого пошуку свідомого поєднання різних двох більше стильових елементів і речей, шляхом їх відбору, закономірного і випадкового, з історичного минулого і додавання їх до сучасного образу житлового простору.

Для розуміння основних характеристик еkleктики як способу створення сучасного житлового простору розглянемо еkleктичні практики дизайну інтер'єру другої половини XIX – початку XX століття, коли загальна тенденція всіх стилів до гетерогенності досягала піку, ускладнення та еkleктизм були найпоширенішими. В період із 1870 року по 1910 рік нараховували не менше п'ятнадцяти стилів, які будучи гібридними, ставали синкретичними, і навіть еkleктичними [23; 138]. В XIX ст. еkleктичні ідеї знайшли яскраве вираження в філософській, науковій і політичній думці, мистецтві і були відображенням соціокультурних, естетичних та етичних трансформацій того часу.

Розуміння еkleктики як безрозсудного прийняття різних історичних стилів або способу критичного їх залучення, розкриває лише одне із значень цього складного і багатогранного феномену. На думку, К. Болус-Рейхерта, еkleктизм тоді і тепер є одночасно і процесом, і продуктом, і випадковістю і необхідністю, будучи симптомом або занепаду або оновлення, що, в кінцевому підсумку, відкриває можливості переосмислення контрасту між творчістю та критикою, а також самої ідеї оригіналу. Еkleктизм будується на вірі в прогрес – циклічний або уривчастий. Наївний еkleктизм не визнає тягар минулого, який не є загрозою для прогресу. Волонтаристські еkleктики віддають перевагу синтезу над розвитком і прагнуть жити в синхронному, а не діахронному часі, існуючи з синхронною свідомістю минулого, теперішнього і майбутнього [17; 9-10].

Еклектика була вкорінена у різних напрямках мистецтва означеного часу, але найяскравіше проявилася в живопису й архітектурі. Передумовами становлення еклектичного напрямку в архітектурі пов'язують зі становленням капіталістичного способу виробництва, промисловою революцією, розвитком будівельних матеріалів, розвитком транспортної мережі – побудовою залізниць і каналів, які забезпечили можливості подорожей і відкриття інших культур і мистецьких традицій, формуванням середнього класу, який мав достатньо фінансового забезпечення для задоволення потреби в демонстрації свого соціального статусу через забудову власного помешкання. Розвиток освіти, видавничої справи зробили архітектурні досягнення більш відкритими і забезпечив можливість ознайомлення з історичними стилями за надрукованими гравюрами і рукописами, що сприяло правильному відтворенню історичних форм.

Дослідники вважають, що на поширення еклектики також вплинув романтичний рух у літературі, наприклад, романтизувалося середньовіччя, що певним чином призводило до відтворення готичних архітектурних форм у проєктах того часу. Огляд архітектури вікторіанського періоду дозволяє виділити такі результати еклектизму: стильовий еклектизм, прийнятий (і витриманий) середнім класом; історичні відродження в домашній архітектурі та декорації; тривога через статусну непослідовність, яку представляють копії або імітації; втрата чіткості місця; постійне звуження діапазону автентичності та відповідний пошук естетичної новизни та художньої оригінальності [17;12].

Еклектика в інтер'єрі житлових приміщень базувалася на відмові від сурового дотримання канонів певного стилю та пропонувала право на свободу вибору елементів різних історичних стилів, створюючи на принципово нову концепцію розуміння творчого процесу. Але еклектизм був закорінений в художній культурі дев'ятнадцятого століття, і єдиний спосіб вийти за межі шкідливого, наївного еклектизму – єдиний спосіб розвинути індивідуальний чи національний стиль - полягав у тому, щоб переслідувати більш суворий еклектизм [17; 8].

Приватні інтер'єри другої половини дев'ятнадцятого століття у західній Європі у більшості були невдалими спробами відтворення у своєму часі атмосфери минулого, іноді у вигляді вкраплення екзотичних предметів або у поєднанні в одному середовищі не пов'язаних між собою об'єктів, різних за цінностями та походженням, яке здається абсолютно випадковим і створює відчуття свободи. У створенні інтер'єру особистого простору пропонується використовувати творчий підхід, втілювати фантазії і зосереджувати увагу на предметах, які б відображали індивідуальність господаря, перетворюючи інтер'єр на простір для новаторських експериментів, пошуків сміливих комбінувань і поєднань.

Відсутність одного стилю на той час асоціювалося зі «сучасним стилем» або «фантазійним стилем» («style moderne» або «style fantaisie»), жоден з яких, незважаючи на їх назви, не мав нічого спільного з сучасними меблями і декором, які відомі сьогодні як частина або Art Nouveau, або утилітарної, машиноподібної естетики Ле Корбюзьє. В інтер'єрі кімнат в стилі «defantaisie» використовуються предмети, непов'язані з основним історичним стилем. Ці предмети, які були чужими її традиційним декоративним лініям, також називалися «defantaisie» [19; 280].

Фантазійний стиль або стиль модерн пропонував поєднання різноманітних елементів декорування житлового приміщення, включення предметів різних стилів, експерименти у розміщенні меблів, зневагу до правил проєктування, що відображає конкретний історичний стиль. Критик Анрі де Нуссан визначає стиль модерн як «суміш стилів», відповідно «чим сучасніше, тим більше заборонено в ньому все, що є сучасним» [19; 284].

Таким чином формувалися правила досягнення єдності в оформленні інтер'єру у стилі сучасному або фантазійному, який передбачав використання предметів і декоративного оздоблення минулих століть, які належали до іншої культури і були екзотичними. Стиль модерн, на думку Анкі І. Леск, став терміном для позначення «успішного еклектизму» [19; 284]. Еклектизм починає розумітися як невинне поєднання елементів, що відображає особистий та художній смак замовника [19; 284]. Схеми інтер'єру у Європі кінця XIX століття нагадують нам пошук середнього шляху між історичним відтворенням певного стилю і стилем фантазії або модерну, надихаючись сьогоденням, а не минулим.

Стилістичні вирішення інтер'єрів українських житлових приміщень другої половини XIX – початку XX ст. продовжують еклектичні тенденції архітектури і дизайну інтер'єру Європи зазначеного часу, демонструючи випадковість і безсистемний вибір і відбір, «обережну цікавість», які відображають трансформації у розумінні свободи і необхідності, прояву індивідуальності, особистості і персоніфікації її у продуктах творчості автора, а також прагнення до свідомого процесу відбору з минулого та сучасності, що могло призвести до творчого синтезу [20; 9-10]. Дизайн житлових інтер'єрів українських особняків, майстерень, галерей досліджуваної доби також ілюструють спроби поєднати випадковість вибору і відбору елементів художнього декорування, матеріалів з минулого і сучасності з необхідним, досягти свободи у творчості як практичної реалізації власного персонального вибору для персонального самовиразу.

Для розуміння особливостей еклектизму, як тенденції епохи модерну в Україні, цінним

фактажем є деталізація особливостей еклектичних стилістичних вирішень інтер'єрів українських житлових приміщень, описаних у мистецьких творах кінця XIX – початку XX століття, завдяки яким формується достовірне уявлення про еклектичний інтер'єр житлового простору того часу.

І. Франко у новелі «Сойчине крило» (1905 р.) надає персоналізований опис інтер'єру кабінету героя твору, в якому кожна присутня деталь інтер'єру: декор, річ, предмет тощо є максимально персоналізованими. Семантичне наповнення інтер'єру відображає життєвий шлях, духовні пошуки, внутрішній світ героя: «У тім затишнім кабінеті, обставленім хоч і не багато, та по моїй уподобі, я сам свій пан. Тут світ і поезія мого життя. Тут я можу бути раз дитиною, другий раз героєм, а все самим собою. Зо стін глядять на мене артистично виконані портрети ... Гете, Емерсона, Рескіна. На полицках ... улюблені книги в гарних оправках. На постаменті в кутику мармурова подобизна старинної статуї хлопчика, що витягає собі терен із ноги, а скрізь по столиках цвіти - хризантеми, мої улюблені хризантеми різних кольорів і різних відмін. А на бюрку розложена тека з моїм дневником. А обік бюрка столик, застелений, уквітчаний - їй-богу, сьогодні не лише листки барвінку, але й сині його квітки! ... я в тім пункті забобонний, вірю, що цвіт барвінку на Новий рік приносить щастя» [13]. В XIX ст. еклектичний стиль пропонували використовувати для оформлення кабінету. Інтер'єр приватного простору кабінету героя стає своєрідним відображенням світу героя, наповнюючи простір ідеями, смислами, цінностями через присутність різноманітних предметів. Вільне поєднання предметів, запропоноване еклектикою, стає натяком на творчу і інтелектуальну натуру власника. Еклектичні рішення інтер'єру будуються на змішуванні предметів і стають інструментом досягнення максимальної персоналізації житлового простору власника. Квіти стають невід'ємним елементом інтер'єру глибокої романтичної натури. І. Франко описує у творі «Воа Constriktor» інтер'єр помешкання галицького буржуа: «Його очі живо оббігли кімнату... Гладка воскована підлога, мальовані стіни, круглий столик з оріхового дерева, комод і писемне бюро - ось що передусім насувалося оку. ... На боковій стіні, супроти дверей у півтіні висів великий образ у золочених рамах, - ... Була се досить гарна і вірно змальована картина тропічної індійської околиці» [14]. Художні описи еклектичних інтер'єрів українських буржуа кінця XIX ст. демонструють стилістичні рішення створення внутрішнього середовища, яке стає формою самовираження індивідуальності власника, його внутрішнього світу, духовних пошуків, життєвого шляху. Інтер'єри особистого простору, наприклад «petit salon» або кабінет, або будуар створювалися не в єдиному стилі, додавалося більше фантазії у виборі предметів і їх розташуванні.

Не лише фантазійний вибір і розташування предметів дозволялися в цих просторах, але й тут також рекомендувалося це як правило, понад усе інше [15; 281]. І таким чином, ставало правилом у створенні інтер'єру особистого простору використовувати творчий підхід, втілювати фантазії і зосереджувати увагу на предметах, які б відображали індивідуальність господаря, перетворюючи інтер'єр на простір для новаторських експериментів, пошуків сміливих комбінувань і поєднань. О. Кобилянська у творі «Царівна» (1888-1893 рр.) також використовує еклектичний інтер'єр для відображення внутрішнього світу головної героїні-жінки, яка свідомо обирає цінність свободи і рухається шляхом емансипації, щоб стати «царівною своєї долі» [6]. Ціннісний вибір героїні відображається О. Кобилянською через інтер'єр її житла («другої шкіри») [18; 38], усталене розуміння її бажань доповнено інтер'єром. О. Кобилянська специфічно модернізує кімнату Наталки: «А вже її кімната – то чисте вар'яцтво. Жіноча... кімната з чисто мужеським характером ... Над ліжком висить револьвер... Фотографії божевільних писателів і якихсь мужицьких поетів... малий образець, як Ісус Христос молиться на Оливній горі ... видерта картка з якогось ілюстрованого часопису ... пришпилений чотирьома шпильками до килимка над її постілью. ... В однім куті тієї її кімнати – саме коло якогось макартівського букету, висів також «образ». Він представляв цілком неодягнену жінчину, обвиту лишень у якийсь серпанок, як вона ніби летить лісом, а в руках, піднесених високо вгору, держить якесь світло ...» [10; 118].

Інтерес до еклектичного предметного наповнення житлового простору, створення еклектичного інтер'єру у жінок пояснюється бажанням створювати неформальний власний образ, існуючими на той час феміністичними ідеями. Також у XIX столітті вважалось допустимим використовувати еклектику для оформлення приватного простору, порушувати існуючі прописані правила і вимоги дизайну інтер'єру в епоху історизму в кімнатах жінок. Наприклад, у Франції дозволялося порушувати єдиний стиль інтер'єру лише у кімнатах: «petit salon» і «boudoir» де й змішувалися предмети з різних місць і в різних стилях, зберігаючи розташування в естетично єдиному просторі [20; 28].

Інтер'єр еклектичного характеру, феміністичний за образом можемо побачити у літературно-меморіальному музеї Ольги Кобилянської, який складається з класичних масивних меблів, до яких додається легке крісло з ротангу, запозичене з колоніального «курортного стилю» [15].

Для створення еклектичного інтер'єру використано важкі гардини з візерунковим ламбрекеном з етнічного текстилю, дуже особисті речі – привезена подругою пляшка з чорноморською водою, гербарій едельвейсів, складений сестрою Євгенією, картина брата письменниці Степана «Чернівецька Мона Ліза» [15]. Ці предмети випадково поєднуються в інтер'єрі, створюючи автобіографічний ракурс письменниці.

Наприкінці XIX – початку XX століття сформувалася тенденція до унікального поєднання різноманітних стильових елементів, яка пов'язана зі змінами у самосвідомості людини, її прагнення до самовираження у свободі вибору на різних рівнях буття, що пов'язано з соціальними трансформаціями того часу. Еклектичний підхід приваблює можливістю поєднати елементи стилів, уникаючи початкової специфіки стилів і використання предметів, які занадто пасують один до одного, і створити простір, як продовження (відбиток) особистого світу.

Розглянуті фрагменти з описом інтер'єрів кінця XIX – початку XX ст. у художніх творах українських письменників є прикладами еклектичного оформлення житлового простору, в якому використовуються предмети з минулих і ймовірних подорожей. інтер'єру. В ньому поєднуються предмети з різних культур, з різного часу, нових і старих.

Еклектична атмосфера житлового простору посилюється присутністю рослин. Еклектичний дизайн базується на особистості та історії замовника, тому ключовим є відображення його улюблених речей. Галерейна стіна в еклектичному інтер'єрі, що демонструє улюблені твори мистецтва та декору різних розмірів і масштабів, допомагає виразити індивідуальність, має ритмічність, розподіл, інтервал.

Висновки. В результаті дослідження з'ясовано, що використання еклектичного підходу в оформленні українських інтер'єрів житлових приміщень наприкінці XIX – початку XX століття демонструє приналежність України до трендів європейських архітектурних, мистецьких і дизайнерських практик того часу. Феноменологічний підхід до вивчення стилів є ефективним інструментом аналізу еклектики. Він забезпечує з'ясування суттєвих формотворчих властивостей стилю, в яких відображаються домінуючі ідеї епохи, напрям цивілізаційного пошуку і визнання загальнолюдського і індивідуального ціннісного порядку.

Список використаної літератури

1. Бачинська Л. Сучасна архітектурна еклектика: причини і тенденції. *Праці Центру пам'яткознавства*. 2009. Вип. 16. С. 186-189.
2. Березюк Т., Пучков А. До визначення ключових понять теорії стилю в архітектурі (на матеріалах еклектики Києва зламу XIX-XX століть). *Зб. наук. пр. «Українська Академія мистецтва»*. Київ : Гельветика, 2022. Вип. № 31. С. 15–25. URL: 195.20.96.242:5068/kvnaoma-xmlui/handle/123456789/216?show=full (дата звернення: 04.09.2025).
3. Давідіч Т. Аналіз та порівняння понять «стиль і еклектика в теорії архітектури. *ScienceRise*. 2019. № 6 (59). С. 6-12.
4. Голод Р. Мікропоетика інтер'єрного опису у прозі Івана Франка. *Вісник Прикарпатського університету: Філологія*. Івано-Франківськ, 2010. Вип. 23-24. С. 149-157. URL: //lib.if.ua/franko/1314008706.html (дата звернення 28.08.2025).
5. Жулінська М. Новітня лексика сфери дизайну інтер'єру. *Наук. зап.* Серія: Філологічні науки. 2025. Вип. 2 (213). С. 261-266. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/28510> (дата звернення: 21.09.2025).
6. Капуш І. «Пляшка води з моря, яке вона ніколи не бачила». Топ-10 речей з музею Ольги Кобилянської у Чернівцях URL: <https://suspilne.media/author/irina-kapus/> (дата звернення: 08.09.2025).
7. Кобилянська О. Царівна. URL: ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1027 (дата звернення: 02.08.2025).
8. Легенький І. Феномен стильової динаміки в культурі XX століття. *Дизайн після епохи постмодерну: ідеї, теорії, практика*: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., 15 – 16 квіт., 2021 р. Київ : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2021. С. 24-29 [237 с.].
9. Нечуй-Левицький І. Гастролі. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=2635> (дата звернення: 01.10.2025).
10. Откович К. Особливості гендерного дискурсу в творчості Ольги Кобилянської. *Вісник Львів. університету. Серія філософські науки*. 2015. Вип. 17. С. 117–124.
11. Пучков А. Український архітектурний стиль. Візії, модуси, століття. Київ : Родовід. 2025. 276 с.
12. Сердюк О. Стилiстичне вирiшення київського житлового інтер'єру другої половини XIX – початку XX століть / *Праці Центру пам'яткознавства: Зб. наук. пр.* 2009. Вип. 16. С. 55-64.
13. Франко І. Сойчине крило. URL: ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3782 (дата звернення: 08.09.2025).
14. Франко І. *Boa Constrictor*. Вид. нове, перероблене. Львів : Українсько-руська видавнича спілка, 1907. 150 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Franko/Boa_constrictor_vyd_1907/ (дата звернення: 15.09.2025).
15. Чернівецький літературно-меморіальний музей Ольги Кобилянської. *Альбоми. Інтер'єр*. URL: <https://surl.li/dpbfed> (дата звернення: 06.08.2025).
16. Anderson E. Hans Makart's. *Technicolor Dream House: Decoration and Subjectivity in Nineteenth-Century Vienna* West 86th: *Journal of Decorative Arts, Design History and Material Culture*. 2015. Vol. 22 (1) / Spring-

Summer 2015. URL: <https://west86th.bgc.bard.edu/articles/article-1/> (дата звернення: 26.09.2025).

17. Bolus-Reichert Chr. The age of eclecticism : literature and culture in Britain, 1815–1885. The Ohio State University Press Columbus, 2009. 296 p.

18. Caan Sh. Rethinking Design and Interiors. Human Beings in the Built Environment. Laurence King Publishing, 2011. 192 p.

19. Lasc Anca I. Le Juste Milieu: Alexandre Sandier, Theming, and Eclecticism in French Interiors of the Nineteenth Century, *Interiors*, 2: 3, 277–305/ *Interiors Volume 2, Issue 3*, 2011. P. 277–306.

20. Lasc Anca I. Interior Decorating in Nineteenth-Century France: The Visual Culture of a New Profession. Manchester: Manchester University Press, 2018. 267 p.

21. Neville Kr. The Theory and Practice of Eclecticism in Eighteenth-Century European Architecture/ *Journal of the Society of Architectural Historians* 79, no. 2 (June 2020). P. 152–170.

22. Praz M. An Illustrated History of Interior Decoration from Pompeii to Art Nouveau/ translated from the Italian by W. Weaver – London Thames & Hudson Ltd., 1995. 388 p.

23. Steen Andrew P. Radical Eclecticism and Post-Modern Architecture / *The Journal of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*. Vol. 25, No. 1, 2015. P. 130–145.

24. Strachey L. Eminent Victorians. 1918. Introduction by Michael Holroyd. London: Penguin. 1986. 195 p.

Reference

1. Bachynska L. Suchasna arhitekturna eklektyka: prychny i tendencyi. *Praci Centru pam'yatkoznavstva*: 2009. Vyp. 16. S. 186–189.

2. Berezyuk T., Puchkov A. Do viznachennya klyuchovih ponyat teoriiy stilyu v arhitekturi (na materialah eklektiki Kiyeva zlamu HH–HH stolit) / *Zbirnyk naukovykh prats «Ukrayinska Akademiya mistectva»*, 2022. Vyp. № 31. S. 15–25.

3. Davidich T. Analiz ta porivnyannya ponyat «styl» i «eklektyka» v teoriiy arhitektury. *ScienceRise*. 2019. № 6 (59). S. 6–12.

4. Holod R. Mikropoetyka inter'yernoho opysu u prozi Ivana Franka. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu: Filolohiya*. Ivano-Frankivsk, 2010. Vyp. 23–24. S. 149–157. //lib.if.ua/franko/1314008706.html

5. Zhulinska M. O. Novitnya leksika sferi dizajnu inter'yeru / *Naukovi zapiski. Seriya: Filogichni nauki*. Vip. 2 (213), 2025. S. 261–266. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/28510> (data zvernennia: 21.09.2025).

6. Kapush I. «Plyashka vody z morya, yake vona nikoly ne bachyla». Top-10 rechej z muzeyu Olhy Kobylyanskoy u Chernivcyax URL: <https://suspilne.media/author/irina-kapus/> (data zvernennia: 08.09.2025).

7. Kobylyanska O. Carivna. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1027> (data zvernennia: 02.08.2025).

8. Legenkij I. Yu. Fenomen stilovoyi dinamiki v kulturi HH stolittya. *Dizajn pislya epohi postmodernu: ideyi, teoriiy, praktika*: zbirnyk materialiv Vseukrayinskoyi naukovo-praktichnoyi konferenciyi, 15 – 16 kvitnya 2021 r. Kyiv : Kiyivskij nacionalnij universitet kulturi i mistectv. 2021. S. 24–29.

9. Nechuj-Levyckij I. Hastroli. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=2635> (data zvernennia: 01.10.2025).

10. Otkovych K. Osoblyvosti hendernoho dyskursu v tvorchosti Olhy Kobylyanskoy *Visnyk L'vivskoho universytetu. Seriya filosofski nauky*. 2015. Vyp. 17. S. 117–124.

11. Puchkov A. Ukrayinskij arhitekturnij stil. Vizy, modusi, stolittya. Kyiv: Rodovid. 2025. 276 s.

12. Serdyuk O.M. Stylistychni vyryshennya kyyivskoho zhytlovoho inter'yeru druhoyi polovyny XIX – pochatku XX stolit / *Praci Centru pam'yatkoznavstva: Zb. nauk. pr.*, 2009. Vyp. 16. S. 55–64.

13. Franko I. Sojchyne krylo. Vyd. nove, pereroblene. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3782> (data zvernennia: 08.09.2025).

14. Franko I. Boa Constrictor. Lviv: Ukrayinsko-ruska vydavnycha spilka, 1907. 150 s. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Franko/Boa_constrictor_vyd_1907/ (data zvernennia: 15.09.2025).

15. Cherniveckij literaturno-memorialnyj muzej Olhy Kobylyanskoyi. Albomy. Inter'yer. <https://surl.li/dpbfcf> (data zvernennia: 06.08.2025).

16. Anderson E. Hans Makart's. Technicolor Dream House: Decoration and Subjectivity in Nineteenth-Century Vienna West 86 th: *A Journal of Decorative Arts, Design History and Material Culture*. 2015. Vol. 22. No. 1 / Spring-Summer 2015. URL: <https://west86th.bgc.bard.edu/articles/article-1/> (data zvernennia: 26.09.2025).

17. Bolus-Reichert Chr. The age of eclecticism: literature and culture in Britain, 1815–1885. The Ohio State University Press Columbus. 2009. 296 p.

18. Caan Sh. Rethinking Design and Interiors. Human Beings in the Built Environment. Laurence King Publishing, 2011. 192 p.

19. Lasc Anca I. Le Juste Milieu: Alexandre Sandier, Theming, and Eclecticism in French Interiors of the Nineteenth Century, *Interiors*, 2: 3, 277–305/ *Interiors Volume 2, Issue 3*, 2011. P. 277–306.

20. Lasc Anca I. Interior Decorating in Nineteenth-Century France: The Visual Culture of a New Profession. Manchester: Manchester University Press, 2018. 267 p.

21. Neville Kr. The Theory and Practice of Eclecticism in Eighteenth-Century European Architecture. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 79, no. 2 (June 2020). P. 152–170.

22. Praz M. An Illustrated History of Interior Decoration from Pompeii to Art Nouveau/ translated from the

Italianby W. Weaver – LondonThames & Hudson Ltd., 1995. 388 p.

23. Steen Andrew P. Radical Eclecticism and Post-Modern Architecture / The Journal of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand. Vol. 25, No. 1, 2015. P. 130–145.

24. Strachey L. Eminent Victorians. 1918. Introductionby Michael Holroyd. London : Penguin. 1986. 195 p.

UDC 747: 72.035.5

**ECLECTICISM IN THE INTERIOR DESIGN OF RESIDENTIAL PREMISES IN THE SECOND
HALF OF THE 19 TH – EARLY 20 TH CENTURY**

Ruslana BEZUHLA – Doctor of Art Studies, associate professor, Head The Department of Design,
State University of Trade and Economics, Kyiv, Ukraine

Alina SLIVINSKA – PhD in Philosophy, Assistant Professor, The Department of Design,
State University of Trade and Economics , Kyiv, Ukraine.

The aim of this paper is to rethink the dynamics of renewal and filling with new meanings, the significance of the eclectic approach to interior design of residential premises and its practical implementation in Europe in the second half of the 19 th – early 20 th centuries and in Ukraine based on the analysis of interior descriptions in the works of Ukrainian writers. Research methodology. Twenty major publications on the subject (monographs, articles in foreign and domestic scientific journals) were analyzed. Results. The study revealed that the use of an eclectic approach in the design of Ukrainian residential interiors for the general population in the late 19 th and early 20 th centuries demonstrates Ukraine's affiliation with the trends in European architectural, artistic, and design practices of that time, which reflected the established order of universal and individual values and taste preferences of European society at that time. The phenomenological approach to the study of styles is an effective tool for analyzing eclecticism. Novelty.

The article examines the peculiarities of the formation and dynamics of the development of the eclectic approach in the interior design of residential premises, and explores eclecticism as an aesthetic and intellectual tradition of the second half of the 19 th and early 20 th centuries in Western Europe and Ukraine. Practical significance. The results of the article can be used for further research into the phenomenology of eclecticism.

Key words: design; eclecticism; interior; Ukrainian interior design of residential premises in the second half of the 19 th – early 20 th centuries.

Стаття надійшла до редакції 3.04.2025
Отримано після доопрацювання 14.04.2025
Прийнято до друку 17.08.2025

CONCEPTUAL SEARCH IN COMIC DESIGN AND ITS CHARACTERISTICS

Olena POLISHCHUK – Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Department of Fine Arts and Design, Zhytomyr State University named after I. Franko (Ukraine) <https://orcid.org/0000-0002-1095-8031>
DOI

polishchuk.o.p.2015@gmail.com

Катерина СТРІЛЬЧУК – здобувач ОС «Магістр» ОПП «Дизайн»,
Житомирський державний університет ім. І. Франка (Україна)
<https://orcid.org/0009-0002-2826-967X>
polishchuk.o.p.2015@gmail.com

Метою дослідження є здійснення аналізу специфіки коміксу як продукту сучасної популярної культури, візуального мистецтва та графічного дизайну, а також розгляд особливостей концептуального пошуку при створенні авторського коміксу. Методологія: використано методи порівняльного аналізу, індукції, дедукції і герменевтичний метод при виявленні спектру думок про комікс як особливе видання; принцип «неповного осягнення об'єкта», враховуючи складність оцінки такого дизайн-продукту через відмінності тематики й художнього оформлення. *Результати:* з'ясовано спектр міркувань вітчизняних і зарубіжних науковців про специфіку формоутворення й художнього оформлення коміксів, їх різновиди. *Наукова новизна:* досліджено особливості концептуального пошуку в дизайнерській розробці авторського коміксу й указано на необхідність використання методологічного принципу неповного осягнення об'єкта при опрацюванні цієї проблеми для розвитку теоретико-методологічної бази їх досліджень у теорії дизайну, естетиці та мистецькій освіті. *Практичне значення* цього дослідження є в тому, що воно привертає увагу до необхідності більш поглибленого осмислення ролі естетики видання при коміксуванні його візуального контенту, адже це сприятиме покращенню естетичної компетентності графічних дизайнерів, котрі займаються створенням коміксів.

Ключові слова: комікс, візуальне мистецтво, естетика видання, дизайн, графічний дизайн, концептуальний пошук у дизайн-проектванні, діджиталізація, методологічний принцип «неповного осягнення об'єкта», естетична компетентність.

Постановка питання. Комікси є особливим видом друкованої продукції з неповторними засадами формоутворення та естетикою видання, що користуються популярністю переважно у сучасній молодіжній аудиторії. Вони можуть бути корисними для юних читачів та читачок, які ще не звикли сприймати друковані книжкові видання виключно вербально через значну зацікавленість їх змістом, тому незвичні та цікаві зображення допомагають їм легше зрозуміти сюжет, інтригу стосунків персонажів та ін. Комікси можуть привабити й аудиторію, яка не звикла або не любить читати книги, але надає перевагу візуальним образам, їх мінливості та деталізації. Комікси також допомагають популяризувати маловідому літературу і можуть перетворити складний, важкий для сприйняття сюжет на візуально привабливу історію, стисло пояснену в зображеннях, розгорнутих «як сюжет у картинках». Вони також можуть навіть відновити інтерес до класичних літературних творів через використання незвичних візуальних образів і представити їх читачам у більш доступній та зрозумілій формі. Комікси можуть, крім того, бути корисними для вчителів, які матимуть змогу використовувати їх у навчальному процесі, наприклад, щоб викликати інтерес до теми уроку або літературного твору, який вивчається протягом занять, чи ж при опануванні, зокрема, іноземної мови завдяки ігровій манері трансляції знань. Тож при створенні такої особливої дизайн-продукції важливо проявляти поглиблений інтерес до її концептуального проектування.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Як вказує Д. Белов, комікси є вагомим «продуктом інформаційної культури» [2; 7]. Вони набули, з одного боку, виразного «національного обличчя» у графічному дизайні [14], а, з іншого, стали прикметним інтернаціональним явищем візуальної культури сучасності [11, 12, 16]. Зацікавлене ставлення публіки до цього виду видань призвело й до значної багатолітності такої продукції й необхідності більш чіткої її диференціації [1, 3, 5]. Як стверджує С. Варук, комікси є маленькими окремими оповіданнями до 30 сторінок за обсягом, поряд із ними варто розрізняти графічні романи: це більша за обсягом і завжди завершена історія, що найчастіше займає від 60 до 120 сторінок [13]. Комікси активно використовуються й в журналах [7], і для наукової комунікації [8]; існують приклади їх застосування у виданнях для поляризації історії України [4]. Тож серед науковців викликає дискусію й жанрова специфіка таких розробок. Зокрема українські дослідники стверджують про необхідність розрізняти за жанровими особливостями наступні види коміксів: супергеройські, дитячі, фантазійні, пригодницько-історичні, гумористичні, кримінальні й графічні романи [1; 40; 12]. Однак варто вказати, що зараз фіксується й інша тематика коміксів. Зокрема набуває популярності медична проблематика [6]. Теми протидії насиллю та булінгу, ЛГБТ права теж привертають увагу, – зазначає українська дослідниця коміксів О. Гудошник [7; 74]. Комікси стали й помітним елементом художнього

простору, візуального мистецтва й молодіжної культури України, і, як наслідок, фіксується зростання інтересу видавців до таких видань [9]. Як наголошують Н. Баран й О. Гнаткович, комікси є прикметною складовою сучасної популярної культури, тож українські розробники такої графічної продукції все активніше використовують досвід закордонних розробників цих продуктів [1; 37]. Ще один зріз питань до розвитку послуг графічних дизайнерів, художників-ілюстраторів при розробці коміксів пов'язаний із розвитком комп'ютерних технологій та діджиталізацією [15]. Звідси виникає необхідність спирання на методологічний потенціал дослідницького принципу «неповного осягнення об'єкта» [17], при спробах дослідження такого багатовекторного і популярного у сучасній культурі явища, як комікс, і вимог до його дизайнерської розробки, коміксування. А концептуальне проектування такої дизайн-продукції, враховуючи зростання її популярності, потребує більш розлого аналізу і набуває все більш вагомого значення для дизайн-аналітики.

Метою дослідження є виявлення ролі коміксів у житті сучасної людини, їх впливу на сучасний художній простір, мистецтво і культуру. До щавдань можна віднести: розгляд специфіки концептуальних основ дизайн-проекування авторського коміксу.

Для її реалізації використовується метод порівняльного аналізу різних коміксів і відгуків до таких дизайн-продуктів на пабліках, синхронії, індукції та дедукції, моделювання, дизайн-проекування (персонажів).

Виклад основного матеріалу. Значний час комікси були особливим видом друкованого книжкового видання, в якому ілюстрації представлені у формі покадрового розгортання подій, а тексту наведено небагато. Це вимагало особливих умінь авторів зображень лаконічно, але у досить виразній візуальній формі розроблювати образи персонажів (від їх зовнішнього вигляду до емоційно-почуттєвих реагувань на окреслену в кожному епізоді ситуацію, відповідно до розгортання сюжету книги).

Так було до того часу, доки не виникли сайти, Інтернет та інші продукти діджитал-культури; зараз комікси розміщені і там, а електронні видання є не менш популярними за друковані. Навіть існують спеціальні цифрові платформи для коміксів. Наприклад, дизайнеркою В. Коу створено ресурс, на якому розміщено комікси, розроблені ілюстраторами-волонтерами, графічними дизайнерами тощо. Проект почався ще з часів епідемії «МЕРС» та є самоокупним; показово, що його продукція навіть перекладається понад сорокома мовами [7; 74].

У сучасній Україні на даний момент є низка видавництв, що орієнтуються на видання коміксів і графічних романів, серед них зокрема можна зазначити такі видавництва, як «UA Comics», «Леополь» (Львів), «Рідна Мова» (Київ), «Fireclaw», «Nebeskey», «Northern Lights», «Vovkulaka», «Asgardian Comics» (Миколаїв). Одним із найпопулярніших видавництв в нашій країні, як видається, є «UA Comics» (Львів) [9].

Варто наголосити, що комікси певної тематики можуть об'єднати людей різного віку та культурного походження і допомогти знайти їм спільну мову й швидко порозумітися. Навіть можна стверджувати, що коміксиста, як розробника коміксів, і читачі такої продукції формують певну субкультуру, враховуючи рівень пропозицій «книг у картинках» на ринку видань, їх різноманітність за сюжетною канвою й художнім оформленням та цінову політику. Комікси також можуть використовуватися для вивчення і підтримки мовного та культурного розмаїття. Використовуючи різні види подання інформації, жанри і стилі малювання, комікси відображають розмаїття світової мистецької та культурної спадщини. Тож вони стають важливим засобом поширення та популяризації культурних цінностей різних спільнот. Комікси також можна використовувати для дослідження історичних подій, їх відтворення і відображення культурних традицій. Яскравим прикладом є книжкового літературно-художнього видання «Мальована історія незалежності України» братів Капранових, в якому при оформленні ілюстративного матеріалу поряд із текстом, фотографіями видатних вітчизняних діячів культури, історії, мапами наведено й комікси [4]. Крім того, комікси можуть виступати інструментом для розвитку медіаграмотності та критичного мислення при STEM і STEM+ освіті. Адже аналізуючи малюнки, тексти та привабливо візуально окреслені історії, учні різного віку можуть розвивати більш активно навички критичного аналізу навчального матеріалу завдяки коміксам, наведеним у навчальній літературі. Тож комікси мають потенціал стати важливим інструментом викладання і навчання в сучасному освітньому процесі. Вони можуть стимулювати мотивацію учнів до навчання, розвивати творче та критичне мислення і сприяти розвитку творчих навичок дітей, підлітків. Комікси також можуть покращувати навички візуального та літературного аналізу і сприяти розвитку творчого мислення та уяви читачів й іншого вікового цензу, в тому числі й більш поважного віку, що є важливим в умовах явища «старіння націй» країн Європи.

Іншими словами, комікси стали важливою складовою теперішньої візуальної культури й візуального мистецтва, слугуючи не лише інструментом розваги окремих читачів, але й засобом передачі важливої культурної інформації. Вплив коміксів на читача проявляється багатьма способами, особливо здатністю торкатися людської душі завдяки візуальним, графічним образам. Комікси стали засобом для вираження багатьох соціально-культурних явищ в питанні ідентичності. Їхня здатність візуалізувати та

використовувати мову ілюстрацій дозволяє висловлювати складні ідеї, допомагаючи створювати зв'язок з аудиторією та спонукати її до роздумів про ту чи іншу проблему суспільства. Багато графічних дизайнерів, митців використовують комікси й як засіб самовираження при створенні неймовірних уявних оповідок, які надовго закарбовуються у пам'яті читачів. Крім того, не варто не зважати на вплив коміксів на інші складові сучасного художнього простору, такі як кіно, анімація та дизайн. Їх вплив варіюється від візуального створення графеми до розвитку сюжету самої оповіді, що забезпечує новий рівень творчого вираження автора/авторів та культурного впливу інновації.

Зокрема комікси, як складова візуальної культури, часто використовується нині для висловлення соціально-політичних поглядів чи культурних стереотипів не лише їхнього автора. Вони можуть, підкреслювати актуальні проблеми суспільства, а не лише слугувати засобом вираження індивідуальності й творчого погляду розробника такого творчого продукту. Таким чином, комікси стали невід'ємною складовою сучасної художньої культури й естетосфери графічного дизайну, слугуючи джерелом розваги та провідником складних ідей. Видатні твори, наприклад «Бетмен» Френка Міллера, «Вартові» Алана Мура чи «Блакитні таблетки» Фредеріка Пітерса, отримали визнання за культурний вплив на сучасне суспільство. Крім того, що вони були по-своєму новаторськими, адже проклали шлях до такого художнього оформлення коміксів, які ми зараз знаємо. Завдяки їхній творчості комікси перетворилися з джерела розваги читачів від «оповідки в картинках» на засіб обговорення та стимулювання суспільно важливого і навіть критичного дискурсу багатьох подій й явищ теперішнього соціального життя, а іноді й засобом графічного вираження складних для осмислення соціокультурних питань. Тому комікси впливають, як видається, на багато інших форм мистецтва і художньої культури сучасності. Вони все частіше використовуються в теперішньому світі, щоб допомогти встановити нові культурні норми взаємодії з читачами при візуальній комунікації і сформувати напрям візуального мистецтва в цілому.

Зазвичай комікси – це маленькі окремі графічно оформлені історії, які за обсягом займають до 30 сторінок видання, основною особливістю яких є теми, цікаві молоді; вони найчастіше є пригодницького, розважального плану. Це захоплює молодіжну аудиторію різних країн. Тоді як графічні романи більші за обсягом і, крім того, завжди порушують складні моральні питання та орієнтовані переважно на дорослу аудиторію, а не молодь [15]. Це й зумовлює специфіку роботи дизайнера, ілюстратора над такими виданнями. Свої особливості характерні й для художнього проектування манги [11; 14].

Іноді комікси спричиняють створення згодом анімаційної стрічки, телесеріалу чи кінофільму, як приклад – пригоди Людини-Павука. Але подекуди їх появі передують інші візуальні продукти популярної культури. Як приклад розглянемо особливості появи коміксів про Аватара Корру. Комікси про нього здобули популярність завдяки успіху телесеріалу «Аватар: Легенда про Корру» (режисер: Хоакім Дос Сантос, кіностудія «Studio Mir»), що вийшов на екран у 2012 році. Однак цей телесеріал є продовженням іншого популярного візуального продукту, а саме: «Аватар: Останній Маг Повітря»; його історія розгортається у світі, де здатність керувати чотирма стихіями (водою, землею, вогнем і повітрям) передається новому, обраному Аватару. Глядачам дуже полюбилась історія про Аватара Корру, тож й не дивно, що комікси про нього теж набрали популярності, бо є ніби офіційним продовженням неймовірних пригод цього персонажу. Іншими словами, наразі креативна ідея створення коміксу виникла на основі іншого креативного продукту сучасної популярної культури.

Концептуальний пошук при дизайнерському проектуванні, як наголошує Л. Коваль, передбачає формування концепту, подальшу деталізацію творчої ідеї через застосування методів й методик для розгортання концепції і практичної розробки дизайн-продукту, зокрема методу створення дошок настрою, графічної організації результатів мозкового штурму, формування концептуальних карт, карт зацікавлення сторін тощо [10; 445]. Дизайнерське опрацювання вказаних завдань, відтак, є непростю річчю та потребує копіткої праці, вдумливого ставлення до кожної розробки, що здійснюється.

Тож як приклад авторської графічної розробки коміксу наведемо наступну креативну ідею: створити комікс як оповідку пригодницького жанру. На її основі створюється така дизайн-концепція графічної розробки. 1) Розроблювальний комікс має бути розміщеним на електронному носії (хоча в майбутньому не виключається можливість його друку як книжкового видання). 2) Здійснити необхідну розробку дизайну персонажів до коміксу (у ньому має місце візуалізація чотирьох головних персонажів). 3) Для створення персонажів доцільно використовувати такий графічний редактор, як «Krita». 4) Необхідно створити десять скетчів, з яких відібрати лише чотири для заливки кольором. 5) Експресія персонажів: вони мають зображатися в статичних позах як на етапі скетчингу, так і в фінальному результаті. 6) Колорит персонажів має бути не яскравим, стриманим для кожного персонажа та розроблятися індивідуально для кожного, щоб створити потрібну атмосферу коміксу як видання. 7) Основними етапами реалізації концепції мають стати: визначення візуально

представлених психологічних особливостей кожного героя; скетчинг; вибір палітри та заливка кольором при розробці дизайн-макету.

При розробці персонажів необхідно обов'язково досить копітко пропрацювати їх легенди. Так, персонаж Селена у коміксі «Шлях Арети» є магом води, а ще цілителем із гарно розвинутими навичками бойового мистецтва та подругою іншого персонажа розроблюваного коміксу – Аватара Арети. Прикметними елементами в презентації її образу є специфічний одяг, дизайн якого не зовсім звичний через поєднання в ньому елементів національного одягу представників двох кланів: води і землі, адже дівчина провела більшу частину свого дитинства після втечі з дому не у «водяної нації».

Важливою є розробка колірної рішення у презентації кожного персонажу коміксу і цього також.

Це позитивний персонаж у коміксі, але він має складний характер через особливості дитинства. Дівчина у ранньому віці змушена була покинути власну домівку і навіть свій клан – клан води, тому вона виховувалася іншими людьми: представниками клану землі. Селена, як персонаж коміксу, ніби представляє магічні можливості «двох стихій». Тому основним кольором її вбрання було обрано блакитний колір з декількома відтінками, щоб наголосити на її справжній сутності, адже дівчина народилася серед «людей моря». Але вона має й магічні вміння іншого плану, керуючи стихією землі завдяки спеціальному навчінню та тривалому тренуванню. Селена представляє із себе, так би мовити, симбіоз можливостей у чарівному світі, в якому вона живе.

Крім того, така колірна стриманість є виправданою, коли створюється комікс, який можна запропонувати читачам й в електронній формі, як видання, завдяки сучасним комп'ютерним технологіям й можливостям діджиталізації. (Серед молоді електронні видання коміксів користуються популярністю).

Після завершення скетчингу персонажу Селени і визначення його основних елементів (Рис. 1), другим етапом йде вибір палітри для його візуалізації. У палітрі кольорів, які презентують цей персонаж коміксу, є лише до шести барв, щоб не розсіювати надмірно увагу читачів коміксу (Рис. 2). Адже вибір кольорів є одним з найважливіших етапів в розробці кожного персонажу коміксу, якщо він є поліхромним. Це потребує особливої уваги до деталей одягу та аксесуарів з боку розробників коміксу, як видання із особливою візуальною складовою й естетикою.

Її одяг віддалено нагадує вбрання мешканців Крайньої Півночі, які живуть в екстремальних умовах (Рис. 3). Селена, як персонаж коміксу, теж живе у непростих життєвих колізіях. Тож дівчина, за нашим задумом, є красивою та елегантною за зовнішністю, але вона має дуже непростий характер й лінію поведінки: стримана, спостережлива, рішуча, але дуже потаємна і несподівана в діях. Її погляд утримує у собі якусь загадку, а посмішка нагадує вираження обличчя Джоконди, яку створив геній Леонардо да Вінчі. У цього персонажа дизайнеру важливо створити флер таємничості та водночас неповторності завдяки графічним засобам. (Селена має ж ім'я богині Місяця, загадкової та непередбачуваної).

Тож варто указати, що одним із найскладніших етапів проектування авторського коміксу є створення персонажів цього твору, розробка їхніх характерів та візуальної презентації кожного з них, а також окреслення ролі у перипетіях історії, яку розповідає комікс. Створення дизайну персонажів – це клопіткий процес, що потребує великої уваги до деталей та має включати в себе такі етапи, як: ознайомлення з характеристиками героя, визначення головних його особливостей, скетчинг та вибір палітри майбутнього персонажа, щоб максимально розкрити у візуальній презентації кожного героя його характер, причини поведінки, наміри тощо. Візуалізація персонажів коміксів спирається на врахування естетичних переживань, які вони можуть викликати у потенційних читачів. Естетичні почуття є важливими для зосередженні уваги на такому дизайн-продукті й «прив'язки» кожного читача до нього на довгий час.

Висновки. Комікси посідають важливе місце в поп-культурі і є важливим засобом комунікації, що поєднує в собі візуальні та вербальні аспекти для створення глибоких та захоплюючих для читача розповідей.

Специфіка коміксів обумовлена тим, що це спеціалізоване книжкове видання з особливою естетикою видання, що поєднує ілюстрації та невелику кількість тексту для розгортання подій у особливий спосіб, а саме: кадр за кадром. Тому візуальний аспект коміксу так само важливий, як і його сценарій. Він може передати емоції та атмосферу історії без слів. Але в коміксі текст не може виходити за текстові баблери, він наводиться одним шрифтом (крім випадків, коли передається емоція персонажів).

Візуальні історії, що розповідаються в коміксах, можуть мати великий вплив на читача і викликати широкий спектр думок, естетичних переживань. Комікси можуть бути джерелом розваги та розвитку як для дітей, так і для дорослих: вони можуть звільняти сучасників від повсякденних турбот і занурювати на деякий час у приємний світ вигадки, уяви і навіть фантазії. Для творчих людей комікси також можуть слугувати засобом самовираження. Крім того, вони мають змогу й підіймати суто важливі для обговорення соціальні, політичні та культурні питання, що сприяє кращій обізнаності людей у різних сферах діяльності. Отже, для дизайнера поглиблене опрацювання концепції графічної розробки є

важливим елементом для створення якісного продукту, щоб він став популярним у споживачів. Первинним поштовхом для її появи є креативна ідея автора такої візуальної розробки, а реалізується концепція завдяки продуманому плану дій, як етапів її здійснення. Дизайнерам варто при коміксуванні більш поглибленого осмислювати значення естетики видання в цілому і складових його візуального контенту зокрема, адже це сприятиме покращенню їх естетичної компетентності.

Список використаної літератури та джерел

1. Баран Н., Гнаткович О. Класифікація та специфіка сучасних українських коміксів. *Молодий вчений*. 2021. № 5 (93). С. 37-42. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-5-93-7>
2. Белов Д. Комікс як продукт інформаційної культури. *Наукові праці нац. б-ки України ім. В.І. Вернадського*. 2018. Вип. 49. С. 71-88.
3. Белов Д. Видова і жанрова специфіка коміксу в Україні. *Український журн. з бібліотекознавства та інформаційних наук*. 2020. № 5. С. 29-42. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7654.5.2020.205728>
4. Брати Капранови. Мальована історія незалежності України. Київ : Гамазин, 2013. 80 с.: іл.
5. Гайдук О. Феномен коміксу в українській культурі. *KELM*. 2020. № 5 (33). Т. 1. С. 27-31. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.5.1.5>
6. Гудошник О.В. Медичний комікс як графічний наратив. URL: surl.li/clbiya (дата звернення: 27.08.2025)
7. Гудошник О.В. Трансмедіальні наративи коміксової журналістики: світовий та український досвід. *Communications and Communicative Technologies*. 2020. № 20. С. 32-41. DOI: <https://doi.org/10.15421/292005>
8. Гудошник О. Комікс як інструмент сучасної наукової комунікації. *Communications and Communicative Technologies*. 2022. № 22. С. 54-60. DOI: <https://doi.org/10.15421/292206>
9. Ілля Прокопенко. Українські видавництва коміксів, за якими варто стежити. URL: <https://tykyiv.com/mistekij/ukrayinski-vidavnistva-komiksiv-za-iakimi-var-to-stezhiti/> (дата звернення: 02.08.2025).
10. Коваль Л. Методика концептуального пошуку в дизайнерському проектуванні. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: [наук. зб.]. Вип. 50 / упоряд. і наук. ред. В.Г. Виткалов. Рівне : РДГУ, 2025. С. 443-450.
11. Макклауд С. Створити комікс: як розповідати історії в коміксах, манзі та графічних романах: пер. з англ. Ярослав Стріха. Київ : Рідна мова, 2020. 272 с.: іл. (Серія «Культура в коміксах»).
12. Першина Л. В., Юмрукуз А. А., Жура К. В. Комікс як жанр літературного мистецтва. *Наук. зап. Серія: Філологічні науки*. 2023. № 207. С. 201-208. DOI: <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2023-207-30>
13. Світлана Варук. Чим графічний роман відрізняється від коміксу? URL: surl.li/ysxomt (дата звернення: 02.08.2025)
14. Kinoshita A. The Pedagogical Implication of Creative Arts Practice by Manga Comic Book Readers in Japan. *Cambridge Educational Research e-Journal*, 2022. 9. P. 172-182. DOI: <https://doi.org/10.17863/CAM.90559>
15. Nairat Malik Generative Comics: A Computational Approach to Creating Comics Material. Gothenburg : University of Gothenburg, 2021. 110 p.
16. Paul J. Kuttner, Marcus B. Weaver-Hightower, Nick Sousanis. Comics-based research: The affordances of comics for research across disciplines. *Qualitative Research* 2021, Vol. 21(2) 195–214. <https://doi.org/10.1177/1468794120918845>
17. Polishchuk Olena, Kovtun Nataliia, Vitiuk Iryna, Sapeňko Roman, Trocha Bogdan. The principle of «incomplete comprehension of object» in the context of the discourse of uncertainties in a digital society. *SHS Web of Conferences* 104, 02007 (2021). <https://doi.org/10.1051/shsconf/202110402007>

References

1. Belov D. Vydiva i zhanrova spetsyfika komiksu v Ukraini. *Ukrainskyi zhurnal z bibliotekoznavstva ta informatsiinykh nauk*. 2020. № 5. S. 29-42. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7654.5.2020.205728>
2. Braty Kapranovy. Malovana istoriia nezalezhnosti Ukrainy. Kyiv : Hamazyn, 2013. 80 s.: il.
3. Haiduk O. Fenomen komiksu v ukrainskii kulturi. *KELM*. 2020. № 5 (33). Т. 1. S. 27-31. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.5.1.5>
4. Hudoshnyk O.V. Medychnyi komiks yak hrafichnyi naratyv. URL: https://www.researchgate.net/publication/358622801_Medicnij_komiks_ak_grafichnij_narativ (data zvernennia: 27.08.2025)
5. Hudoshnyk O. V. Transmedialni naratyvy komiksovoi zhurnalistyky: svitovyi ta ukrainskyi dosvid. *Communications and Communicative Technologies*. 2020. № 20. S. 32-41. DOI: <https://doi.org/10.15421/292005>
6. Hudoshnyk O. Komiks yak instrument suchasnoi naukovoї komunikatsii. *Communications and Communicative Technologies*. 2022. № 22. S. 54-60. DOI: <https://doi.org/10.15421/292206>
7. Illia Prokopenko. Ukrainski vydavnytstva komiksiv, za yakymy varto stezhyty. URL: <https://tykyiv.com/mistekij/ukrayinski-vidavnistva-komiksiv-za-iakimi-var-to-stezhiti/> (data zvernennia: 02.08.2025)
8. Makklau S. Stvoryty komiks: yak rozpovidaty istorii v komiksakh, manzi ta hrafichnykh romanakh: per. Z anhl. Yaroslav Strikha. Kyiv: Ridna mova, 2020. 272 s.: il. (Seriiia «Kultura v komiksakh»).
9. Koval L. Metodyka kontseptualnoho poshuku v dzhainerskomu proiektuvanni. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*: [nauk. Zb]. Vyp. 50 / uporiad. I nauk. Red. V.H. Vytkalov. Rivne : RDH, 2025. S. 443-450.
10. Pershyna L. V., Yumrukuz A. A., Zhura K. V. Komiks yak zhanr literaturnoho mystetstva. *Naukovi zapysky. Seriiia: Filolohichni nauky*. 2023. № 207. S. 201-208. DOI: <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2023-207-30>
11. Svitlana Varuk. Chym hrafichnyi roman vidrizniaietsia vid komiksu? URL: surl.li/cfiwar (data zvernennia: 02.08.2025)

12. Kinoshita, A. The Pedagogical Implication of Creative Arts Practice by Manga Comic Book Readers in Japan. *Cambridge Educational Research e-Journal*, 2022. 9. P. 172-182. DOI: <https://doi.org/10.17863/CAM.90559>
13. Nairat Malik Generative Comics: A Computational Approach to Creating Comics Material. Gothenburg: University of Gothenburg, 2021. 110 p.
14. Paul J. Kuttner, Marcus B. Weaver-Hightower, Nick Sousanis. Comics-based research: The affordances of comics for research across disciplines. *Qualitative Research* 2021, Vol. 21 (2) 195–214. <https://doi.org/10.1177/1468794120918845>
15. Polishchuk Olena, Kovtun Nataliia, Vitiuk Iryna, Sapeńko Roman, Trocha Bogdan. The principle of «incomplete comprehension of object» in the context of the discourse of uncertainties in a digital society. *SHS Web of Conferences*, 2021. 104, 02007. <https://doi.org/10.1051/shsconf/202110402007>



Рис. 1. Персонаж Селена: скетч



Рис. 2. Палітра



Рис. 3. Персонаж Селена

UDC 7.05:7.011

CONCEPTUAL SEARCH IN COMIC DESIGN AND ITS SPECIAL FEATURES

Olena POLISHCHUK (Dr.) - Professor of Department of Fine Arts and Design, Zhytomyr Ivan Franko State University, Zhytomyr (Ukraine)

Kateryna STRILCHUK – Master (Department of Fine Arts and Design), Zhytomyr Ivan Franko State University, Zhytomyr (Ukraine)

The aim of the study is to analyze the specifics of comics as a product of contemporary popular culture, visual art, and graphic design, as well as to examine the peculiarities of conceptual research in the creation of authorial comics. *Methodology*: comparative analysis, induction, deduction, and hermeneutics were used to identify a range of opinions about comics as a special publication; the principle of “incomplete understanding of the object” was applied, given the complexity of evaluating such a design product due to differences in subject matter and artistic design. *Results*: the spectrum of arguments put forward by Ukrainian and foreign scholars regarding the specifics of form creation and artistic design in comics, as well as their varieties, has been clarified. *Scientific novelty*: the features of conceptual research in the design development of author comics were studied, and the need to use the methodological principle of incomplete understanding of the object when working on this problem was noted in order to develop the theoretical and methodological basis of their research in design theory, aesthetics, and art education. *The practical significance* of this research lies in the fact that it draws attention to the need for a more in-depth understanding of the role of aesthetics in the publication of comics and their visual content, as this will contribute to improving the aesthetic competence of graphic designers involved in the creation of comics.

Key words: comics, visual culture, visual art, publication aesthetics, form creation, design, graphic design, conceptual search in design project, digitization, methodological principle of «incomplete comprehension of the object», aesthetic competence of a designer.

Стаття надійшла до редакції 9.05.2025
Отримано після доопрацювання 20.05.2025
Прийнято до друку 10.11.2025

ДИЗАЙН ВІЗУАЛЬНОЇ АЙДЕНТИКИ У СТВОРЕННІ КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНОСТІ БАРУ

Ольга ЄЖОВА – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри графічного дизайну,
Київський національний університет технологій та дизайну, Київ
<https://orcid.org/0000-0002-5920-1611>

DOI

oyezhova70@gmail.com

Павло МОСІЙЧУК – аспірант кафедри графічного дизайну,
Київський національний університет технологій та дизайну, Київ
<https://orcid.org/0009-0008-6502-9118>

pasha836@gmail.com

Віолетта ГОЛУБЧЕНКО – магістрант кафедри графічного дизайну,
Київський національний університет технологій та дизайну, Київ
<https://orcid.org/0000-2228-3223-8714>

violetta.gol32@gmail.com

Досліджується роль візуальної айдентики у формуванні конкурентоспроможності барів, орієнтованих на жіночу аудиторію, а також виявлення механізмів, за допомогою яких візуальна комунікація впливає на позиціонування на ринку та сприйняття споживачів.

Методологія дослідження. У роботі застосовано методи системного та порівняльного аналізу, інструменти бренд-менеджменту, маркетингові дослідження та кейс-аналіз. Теоретичну основу становлять сучасні праці, присвячені дизайну айдентики, тенденціям інтер'єрного дизайну та поведінці споживачів у сфері гостинності. Візуальні елементи успішних жіночих барів в Україні та Європі проаналізовані з метою виявлення спільних закономірностей формування бренду. *Результати.* Дослідження показало, що візуальна айдентика виступає ключовим стратегічним компонентом побудови конкурентних переваг бару. Дизайн логотипу, колористичні рішення, елементи інтер'єру та цифрова комунікація спільно створюють емоційну залученість і формують досвід відвідувача. Аналіз кейсів G.Bar Brave Beauty Salon, Second Bar та Diva Paris дозволив виокремити три моделі айдентичності – футуристичну, соціокультурну та театралізовану, – кожна з яких підсилює впізнаваність і зміцнює ринкове позиціонування бренду. *Наукова новизна.* Концептуалізовано візуальну айдентичку як складний багатовимірний чинник, що впливає не лише на естетичне сприйняття простору гостинності, а й на його економічну ефективність і довготривалу стійкість бренду на нішевих ринках. *Практичне значення.* Отримані результати можуть бути використані дизайнерами, бренд-стратегами та менеджерами індустрії гостинності під час створення або оновлення систем візуальної айдентики барів, зокрема тих, що орієнтуються на певні цільові групи споживачів.

Ключові слова: візуальна айдентика, графічний дизайн, заклад громадського харчування, бар, інтер'єр, брендинг, дизайн, логотип.

Актуальність теми. Сучасний ринок барної індустрії України, відповідно до загальносвітових тенденцій розвитку індустрії гостинності та згідно з національними особливостями споживчої поведінки, перебуває в безперервному процесі пошуку нових концепцій та форматів обслуговування. Попри все більш зростаючу тенденцію уніфікації та стандартизації барних закладів, концепції, орієнтовані на специфічні цільові аудиторії, не полишають своїх позицій, а навпаки, набувають особливої актуальності в умовах посилення конкуренції. Авторами здійснено загальну оцінку ролі візуальної айдентики у створенні конкурентоспроможності барних закладів і в цьому контексті відзначено значний потенціал розвитку жіночих барів як перспективного сегменту ринку з унікальними вимогами до візуального позиціонування.

Аналіз останніх досліджень. Загальні підходи до формування візуальної айдентики у сучасному брендингу висвітлено у публікації П. Дюдяєвої, де акцентовано на взаємозв'язку між айдентикою та конкурентними перевагами організації [5]. Дослідниця підкреслює значення цілісної системи візуальної ідентифікації як інструменту ринкової диференціації. Питання цифрової візуальної айдентики проаналізовано у дослідженні Г. Горбенко, М. Нетреби та Т. Ужанської, які розглядають вплив візуальної стратегії на залучення цільової аудиторії в онлайн-середовищі [3]. Механізми функціонування знаково-символічних елементів бренду детально розкрито в монографії С. Оганесяна та О. Колісник, де подано систематизований аналіз інструментів побудови візуальної ідентифікації [8].

У контексті корпоративного іміджу важливі аспекти взаємодії елементів фірмового стилю представлено у роботі І. Савченко, М. Мельничук та Н. Курилової, які зосереджуються на впливі айдентики на формування цілісного образу організації [9]. Регіональні особливості візуальної айдентики розглянуто у статті Р. Безуглої, Г. Криворотько та А. Трикозенка, де висвітлено специфіку графічних рішень у міському просторі Києва [1].

Практичний досвід формування конкурентоспроможності закладів ресторанного господарства узагальнено у навчальному посібнику О. Завадинської та Т. Литвиненко, що містить характеристики

підходів до візуального оформлення в міжнародній практиці [6]. Тенденції дизайну інтер'єрів, що впливають на атмосферу барів, висвітлено в роботах І. Бурчак [2], М. Демессіє [4] та О. Смоляр [10]. Сучасні тенденції в графічному дизайні окреслено в статті Н. Лопухової [7].

У статті Ц. Лю та ін. [13] розкрито значення використання традиційних елементів китайської культури в логотипах як засобу посилення автентичності та емоційного впливу візуальної айдентики бренду. У дослідженні О. Єжової та ін. [17] проаналізовано взаємозв'язок між художніми засобами та культурною спадщиною у створенні корпоративної айдентики спортивного бренду, що сприяє підвищенню впізнаваності та конкурентоспроможності закладу.

Попри значну увагу науковців до питань візуального брендингу та дизайну інтер'єрів, тема застосування візуальної айдентики для створення конкурентоспроможності барів, орієнтованих на специфічні цільові аудиторії, зокрема виключно жіночі заклади, залишається малодослідженою.

Аналіз наукових праць засвідчив відсутність комплексних досліджень, в яких би було відображено явище застосування візуальної айдентики для створення конкурентних переваг барів, орієнтованих на жіночу аудиторію. А надто тих, де окремо приділено увагу специфічним аспектам формування бренд-образу закладів типу women-only. Тож, мета дослідження полягає у визначенні ролі візуальної айдентики як стратегічного інструменту створення конкурентоспроможності бару та аналізі механізмів її впливу на формування унікального позиціонування у специфічному сегменті барної індустрії України.

Виклад основного матеріалу. Візуальна айдентика у сфері гостинності відіграє ключову роль у формуванні конкурентних переваг закладу, особливо коли мова йде про специфічні ніші ринку. Сучасні бари все частіше звертаються до створення унікальних концепцій, що відповідають потребам певних цільових груп. Одним із найперспективніших напрямів є розвиток закладів, орієнтованих виключно на жіночу аудиторію, де візуальна айдентика стає не лише естетичним рішенням, а стратегічним інструментом позиціонування.

Унікальна концепція вимагає особливого підходу до візуального оформлення, що має транслювати ідеї безпеки, жіночності та розкоші одночасно.

Як видно на рис. 1, Saint Bar оформлений у класичній преміальній стилістиці. Основні кольори: глибокий темно-коричневий, чорний, графітовий, золотистий, темно-бордовий та приглушені бежеві. Матеріали: масив дерева, панельні стіни, мармур, латунь, велюр/оксамит на меблях.

Освітлення тепле, з використанням великих підвісних люстр, латунних бра та прихованої підсвітки. Логотип – лаконічний, з чіткими геометричними лініями, виконаний у чорному або золотому кольорі без декоративних елементів.

Композиція інтер'єру базується на симетрії, прямолінійності та великих вертикальних площинах. Барна зона акцентована світловими панелями та полицями з золотими контурами.

Використовуються щільні текстури: дерево з матовим покриттям, камінь із природним малюнком, темні тканини. У просторі відсутні яскраві кольори чи контрастні елементи; вся айдентика побудована на темній стриманій палітрі та преміальних матеріалах. Декоративні акценти мінімальні, з акцентом на чистих формах і монохромній графіці.

Parovoz SpeakEasy (рис. 2) оформлений у стилістиці ретро-індустріального простору. Основні кольори: темно-коричневий, чорний, відтінки металу, теплі жовті та бурштинові тони освітлення.

Матеріали: необроблена цегла, темне дерево, металеві панелі, латунні елементи, шкіряні сидіння. Барна стійка виконана з темного дерева з металевими вставками.

У просторі використовуються вагонні світильники, круглі лампи та підвісні індустріальні світильники. Логотип – графічні елементи, стилізовані під поїзну тематику (паровоз/колісна символіка), виконані у мінімалістичному стилі.

Композиційно інтер'єр побудований на симетричних рядах посадкових місць, вузьких проходах та зосередженні уваги на барній зоні.

Домінантами є барна стійка та підсвічені полиці зі спиртним, оформлені у відтінках бурштину та міді. Колористика інтер'єру витримана в темній гамі з металевими відблисками; декоративні елементи – ретро-постери, кіноапаратура та металеві деталі, що підтримують концепцію «спікізі» й ретро-залізничного стилю. Айдентика використовує стриману палітру та історичну стилізацію без сучасних яскравих акцентів.

G.Bar активно працює з візуальною комунікацією, формуючи єдиний впізнаваний образ у рекламних матеріалах та соціальних мережах. Візуальний код бренду легко масштабується: кольори та елементи айдентики повторюються на логотипах, постерах та візитках. Таким чином, айдентика G.Bar демонструє приклад того, як візуальна стратегія може стати не лише естетичним рішенням, а й маркетинговим інструментом. Як видно на рис. 3, яскраві кольори, сміливий дизайн і орієнтація на соціальні медіа формують конкурентні переваги закладу.

Аналіз успішних кейсів жіночих барів демонструє різноманітність підходів до створення

візуальної айдентики. G.Bar Brave Beauty Salon у Києві представляє яскравий приклад поєднання сміливої кольорової гамми з футуристичними елементами дизайну. Візуальна айдентика салону підкріплюється використанням мінімалістичних деталей, що дозволяють зосередити увагу саме на кольорах та формах. Відмова від надмірного декору робить атмосферу легкою та прогресивною. Простір у стилі «футуристичної ігрової кімнати» налаштовує клієнтів на експериментування з власним образом. Яскравість поєднується з чистотою ліній, що формує відчуття креативної свободи.



Рис 1. Saint Bar
(Київ, Україна) [15].



Рис 2. Бар Parovoz Speakeasy
(Київ, Україна) [14].



Рис. 3. G.Bar Brave Beauty Salon
(Київ, Україна) [12].

Інший підхід демонструє бар Second, айдентика якого відрізняється виразною соціокультурною складовою, що виходить далеко за межі візуального стилю. Основна увага приділена атмосфері жіночої підтримки, емансипації та безпеки. Простір формує унікальне середовище, де головний акцент робиться не лише на коктейлях, а й на спілкуванні, культурних подіях і відчутті спільноти. Візуальні елементи айдентики Second (рис. 4) будуються на поєднанні мінімалістичного чорного та білого, що символізує строгість, рівновагу та впевненість. Простір бару доповнюють книги й культурні артефакти, які стають складовою інтер'єрного коду.

Бар використовує айдентичу як інструмент формування ціннісної комунікації з аудиторією. Організація заходів, пов'язаних із жіночим активізмом та культурним обміном, підкріплює візуальні символи й розширює значення бренду. Атмосфера залишається сучасною, але при цьому зберігає акцент на інтелектуальності та глибокому змісті.

Паризький бар Diva Paris (рис. 5) представляє третій тип візуальної стратегії, де основними характеристиками айдентики є акцент на театральності та шоу. Заклад використовує сценічні прийоми оформлення, що підкреслює його належність до нічного культурного життя Парижа.

Diva Paris вирізняється тим, що в його айдентичі органічно поєднано культурні архетипи і сучасні тренди. Завдяки сильному візуальному образу, бар перетворюється на простір, де клієнтка отримує не лише напої, а й атмосферу та відчуття власної значимості.



Рис. 4. Візуальна айдентика бару Second (Пекін, Китай) [16].



Рис 5. Бар Diva Paris (Париж, Франція) [11].

Порівняльний аналіз показує, що успішна айдентика жіночого бару має поєднувати декілька ключових елементів: візуальну привабливість, емоційний резонанс з цільовою аудиторією, функціональність у різних медіа та здатність транслювати основні цінності бренду. Таким чином, роль візуальної айдентики у створенні конкурентоспроможності бару полягає не лише у формуванні естетично привабливого образу, а й у створенні цілісної системи комунікації з цільовою аудиторією. Правильно розроблена айдентика стає інструментом позиціонування, засобом формування емоційного зв'язку з клієнтками та основою для довгострокового розвитку бренду. У сучасних умовах, коли споживачі все більше цінують автентичність та унікальність досвіду, візуальна айдентика перетворюється на стратегічний актив, здатний забезпечити успішність та прибутковість закладу.

Висновки. Досліджено роль візуальної айдентики як ключового фактору формування

конкурентоспроможності барів, орієнтованих на жіночу аудиторію – для цього проаналізовано значну кількість успішних кейсів та стратегічних підходів до створення унікального візуального образу. При цьому відібрано найбільш показові приклади закладів, що демонструють різні моделі побудови айдентики у специфічному сегменті ринку. Серед них виокремлено такі проекти: G. Bar Brave Beauty Salon (м. Київ) з його яскравою футуристичною концепцією; бар Second з мінімалістичною чорно-білою гамою та соціокультурною складовою; Diva Paris з театральною естетикою та французьким шармом. Тим самим акцентовано на міжнародних та вітчизняних барних проектах, які з кожним роком стають все більш затребуваними серед цільової жіночої аудиторії, маючи значний комерційний та культурний потенціал.

Проведене дослідження дає змогу констатувати, що на сьогодні у сфері барної індустрії створення потужної візуальної айдентики є одним із визначальних чинників успішного позиціонування закладу на конкурентному ринку та демонструє значну увагу власників до формування унікального бренд-досвіду, який стає інструментом залучення та утримання лояльної клієнтської бази.

Список використаної літератури:

1. Безугла Р., Криворотко Г., Трикозенко А. Візуальна айдентика Києва: традиції та сучасність. *Актуальні проблеми історії, мистецтвознавства, культурології*. 2024. Вип. 79 (1). С. 97–104. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-1-9>
2. Бурчак І. Н. Сучасні тенденції в дизайні житлових інтер'єрів. *Теорія та практика дизайну*. 2022. № 26. С. 133–139.
3. Горбенко Г. В., Нетреба М. М., Ужанська Т. І. Цифрова креативна стратегія та візуальна айдентика як чинники популяризації наукової конференції. *Вчені зап. ТНУ ім. В. Вернадського*. 2024. Т. 35(74), № 1 (2). DOI: <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2024.1.2/36>
4. Демессіє М. К. Актуальні напрямки у формуванні образу архітектури інтер'єрів. *Мистецтвознавчі зап.* 2022. № 41. С. 3–7. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/4381>
5. Дюдяєва П. О. Сутність корпоративного бренду, роль айдентики у промоції. *Матеріали Молодіжної наук. ліги*. Харків : ХНЕУ, 2024. С. 90–94. URL: <http://repository.hneu.edu.ua/handle/123456789/32261>
6. Завадинська О. Ю., Литвиненко Т. Є. Організація ресторанного господарства за кордоном. Київ : КНТЕУ, 2021. 200 с. URL: dspace.nuft.edu.ua/server/api/core/bitstreams/9acfb666-43e3-401d-b94f-6a1634e76208/content
7. Лопухова Н. Розвиток сучасних тенденцій графічного дизайну. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 44 (2). С. 9–13. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-2-2>
8. Оганесян С. В., Колісник О. В. Знаково-символічні засоби візуальної ідентифікації бренду. Київ : КНУТД, 2024. 212 с. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/25973>
9. Савченко І. Г., Мельничук М. О., Курилова Н. М. Дослідження ролі фірмового стилю в створенні образу організації. *Ефективна економіка*. 2023. № 6. <http://doi.org/10.32702/2307-2105.2023.6.44>
10. Смоляр О. В. Моументально-декоративний живопис у дизайні інтер'єру. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. № 36. С. 23–31. https://www.aphn-journal.in.ua/archive/36_2021/part_3/6.pdf
11. Diva Paris. URL: https://www.instagram.com/divaparis_official/
12. G.Bar Brave Beauty Salon. URL: <https://gbar.com.ua/ua>
13. Liu J., Krotova T., Yezhova O., Pashkevich K. Traditional elements of Chinese culture in logo design. *International Circular of Graphic Education and Research*. 2018. № 11. С. 66–75. URL: https://www.internationalcircle.net/international_circle/circular/issues/18_02/ICJ_11_2018_07.
14. Parovoz Speakeasy. URL: theworlds50best.com/discovery/Establishments/Ukraine/Kyiv/Parovoz-Speakeasy.html
15. Saint Bar. URL: village.com.ua/village/food/new-place/318767-kyiv-saint-bar-hmelnytskogo-2021
16. Second. URL: <https://www.chinadailyhk.com/hk/article/599924>
17. Yezhova O., Pashkevich K., Tang C., Meng K., Gao X. Baseball team corporate identity design: artistic and traditional culture aspects. *New Design Ideas*. 2024. Vol. 8, № 1. С. 81–96. <https://doi.org/10.62476/ndi.8181>.

Reference

1. Bezugla, R., Kryvorotko, H., & Trykozenko, A. Vizualna aidentyka Kyieva: tradytsii ta suchasnist. Aktualni problemy istorii, mystetstvoznavstva, kulturolohii, 2024. 79 (1). P. 97–104. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-1-9>
2. Burchak I. N. Suchasni tendentsii v dyzaini zhytlovykh interieriv. *Teoriia ta praktyka dyzainu*, 2022. (26). P. 133–139.
3. Horbenko H. V., Netreba M. M., & Uzhanska T. I. Tsyfrova kreatyvna stratehiia ta vizualna aidentyka yak chynnyky populiaryzatsii naukovoï konferentsii. *Vcheni zapysky TNU im. Vernadskoho*, 2024. 35 (74), 1 (2). <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2024.1.2/36>
4. Demessie M. K. Aktualni napriamky u formuvanni suchasnoho obrazu arkhitektury interieriv. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 2022 (41). P. 3–7. <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/4381>
5. Diudiaieva P. O. (2024). Sutnist korporatyvnoho brendu, rol aidentyki u promotsii. *Materialy Molodizhnoi naukovoï lihy*. Kharkiv : KhNEU, 2024. P. 90–94. <http://repository.hneu.edu.ua/handle/123456789/32261>
6. Zavadynska O. Yu., & Lytvynenko T. Ye. (2021). Orhanizatsiia restorannoho hospodarstva za kordonom. Kyiv : KNTEU. <https://dspace.nuft.edu.ua/server/api/core/bitstreams/9acfb666-43e3-401d-b94f-6a1634e76208/content>
7. Lopukhova N. (2021). Rozvytok suchasnykh tendentsii hrafichnoho dyzainu. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 2021. 44 (2). P. 9–13. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-2-2>

8. Ohanesian S. V., & Kolisnyk O. V. Znakovo-symbolichni zasoby vizualnoi identyfikatsii brendu. Kyiv : KNUTD, 2024. [https:// er.knutd.edu.ua/handle/123456789/25973](https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/25973)
9. Savchenko I. H., Melnychuk M. O., & Kurylova N. M. Doslidzhennia roli firmovoho styliu v stvorenni obrazu orhanizatsii. *Efektivna ekonomika*, 2023 (6). <http://doi.org/10.32702/2307-2105.2023.6.44>
10. Smoliar O. V. Monumentalno-dekoratyvnyi zhyvopys u dyzaini interieru. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 2021 (36). P. 23–31. https://www.aphn-journal.in.ua/archive/36_2021/part_3/6.pdf
11. Diva Paris. URL: https://www.instagram.com/divaparis_official/
12. G.Bar Brave Beauty Salon. URL: <https://gbar.com.ua/ua>
13. Liu J., Krotova T., Yezhova O., Pashkevich K. Traditional elements of Chinese culture in logo design. *International Circular of Graphic Education and Research*. 2018. № 11. P. 66–75. URL: internationalcircle.net/international_circle/circular/issues/18_02/ICJ_11_2018_07.
14. Parovoz Speakeasy. URL: theworlds50best.com/discovery/Establishments/Ukraine/Kyiv/Parovoz-Speakeasy.html
15. Saint Bar. URL: village.com.ua/village/food/new-place/318767-kyiv-saint-bar-hmelnytskogo-2021
16. Second. URL: www.chinadailyhk.com/hk/article/599924
17. Yezhova O., Pashkevich K., Tang C., Meng K., & Gao, X. Baseball team corporate identity design: artistic and traditional culture aspects. *New Design Ideas*. 2024. Vol. 8, № 1. P. 81–96. [https:// doi.org/10.62476/ndi.8181](https://doi.org/10.62476/ndi.8181).

UDC 74/766

THE DESIGN OF VISUAL IDENTITY IN FORMING A BAR'S COMPETITIVENESS

Olga YEZHOVA – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Professor at the Department of Graphic Design,
Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv

Pavlo MOSIYCHUK – Postgraduate student at the Department of Graphic Design,
Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv

Violetta HOLUBCHENKO – Master's Student at the Department of Graphic Design,
Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv

The aim of the paper is to explore the role of visual identity in shaping the competitiveness of bars oriented toward female audiences and to identify the mechanisms through which visual communication influences market positioning and consumer perception.

Research methodology. The study applies methods of systemic and comparative analysis, brand-management tools, marketing research, and case analysis. The theoretical framework includes recent studies on identity design, interior design trends, and consumer behaviour in the hospitality industry. Visual elements of successful women-only bars in Ukraine and Europe were examined to identify common patterns in brand formation.

Results. The research demonstrates that visual identity acts as a key strategic component in building a bar's competitive advantages. Logo design, colour palettes, interior solutions, and digital communication collectively create emotional engagement and shape the visitor's experience. Case studies of G. Bar Brave Beauty Salon, Second Bar, and Diva Paris reveal three distinct identity models-futuristic, socio-cultural and theatrical-each enhancing recognisability and strengthening brand positioning.

Novelty. The paper conceptualises visual identity as a complex multidimensional factor that influences not only the aesthetic perception of hospitality spaces but also their economic performance and long-term brand sustainability in niche markets.

Practical significance. The findings may be used by designers, brand strategists, and hospitality managers when creating or updating visual identity systems for bars, particularly those targeting specific consumer groups.

Key words: visual identity, branding, bar design, hospitality industry, female-oriented spaces, interior, competitiveness.

Стаття надійшла до редакції 19.04.2025
Отримано після доопрацювання 10.05.2025
Прийнято до друку 5.10.2025

УДК 7.05:7.046.3:159.937.5

**СТИЛІСТИКА ТА СИМВОЛІКА ОБРАЗІВ КАРТ ТАРО В КОНТЕКСТІ ТЕНДЕНЦІЙ
СУЧАСНОЇ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ**

Наталія СКЛЯРЕНКО – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри архітектури та дизайну, Луцький національний технічний університет, Луцьк, Україна
<https://orcid.org/0000-0001-9188-1947>

DOI

nata_skliarenko@ukr.net

Яна ТКАЧУК – здобувач вищої освіти кафедри графічного дизайну, Київський національний університет технологій та дизайну, Київ, Україна
<https://orcid.org/0009-0003-3858-2421>
ytkachuk38@gmail.com

Ольга РОМАНЮК – асистент кафедри архітектури та дизайну, Луцький національний технічний університет, Луцьк, Україна
<https://orcid.org/0000-0003-1691-0140>
romanuk.olja@gmail.com

Метою роботи є виявлення та аналіз стилістичних образів основних зображень на картах Таро та вплив стилю на їх зміст і тлумачення. *Методологія.* Дослідження має системний характер і базується на використанні історико-порівняльних та аналітичних методів. Методи композиційного та образно-стилістичного аналізу спрямовані на вивчення структури зображення, гармонії візуальних елементів та символічного змісту. Вони дозволили простежити трансформацію стилістики різних типів колод Таро, прослідкувати еволюцію зображень карт та окреслити їхній вплив на формування сучасної візуальної культури. *Результати.* Дослідження доводить, що візуалізація зображень у колодах Таро є синтезом естетичних і семантичних компонентів. Історичний розвиток карт Таро відображає перехід від традиційних зображень до креативних дизайнерських розробок, виконаних згідно сучасних тенденцій. Трансформація символіки карт передбачає формування унікальної візуальної мови, що ґрунтує стилістичні відмінності між колодами Таро. Виділено наступні стилі ілюстрацій у картах Таро: класичний архетипний стиль (інтерпретація середньовічної символіки); окультно-філософський стиль (синтез езотеричних систем та модерністської форми); декоративний стиль (використання елементів колажу); мінімалістичний стиль (природні символи та простота ліній); сучасний авторський стиль (переосмислення традиційних архетипів через особисте бачення художника). Доведено, що художня форма ілюстрації визначає спосіб інтерпретації змісту візуальних образів та архетипів Таро. *Наукова новизна.* Новизна роботи полягає в тому, що карти Таро розглядаються як явище, що поєднує езотеричні, художні та візуально-комунікативні аспекти. У роботі узагальнено інформацію, пов'язану зі стилістикою карт Таро. Досліджено особливості взаємозв'язку стилістики та символіки колод Таро, що забезпечують різні способи інтерпретації художніх образів. Зроблено акцент на співставленні стилю ілюстрацій у різних колодах та їх значення у формуванні сучасного символічного мислення. *Практична значущість.* Отримані результати можуть бути використані в освітніх курсах з історії мистецтва, культурології та дизайну, а також у практиці створення оригінальних колод Таро. Дослідження є корисним для практикуючих дизайнерів для створення арт-проектів і стартапів, пов'язаних з візуальною символікою та духовними традиціями.

Ключові слова: візуальний образ, карти Таро, колода, графічний дизайн, дизайн візуальних комунікацій, художні засоби, стилістика, візуальна культура, символіка, творче мислення.

Актуальність теми. Таро-карти, що існують уже понад 700 років [2] продовжують зачаровувати своєю загадковістю та магічною символікою. Сьогодні вони набувають культурної цінності та підтверджують свою популярність у сучасному використанні. Водночас постає проблема гармонійної інтеграції цього феномена в культурний контекст, забезпечення його відкритості, доступності та відповідності актуальним потребам як професіоналів, так і початківців.

Постійно зростаючий інтерес до розуміння традиційних символічних систем зумовлює необхідність вивчення середовища та впливу стилістики на художні образи ілюстрацій карт. Варто виділити проблему трансформації стилістики образів на картах Таро під впливом цифрової комунікації та глобальної цифровізації, які формують нові способи візуального сприйняття, інтерпретації та взаємодії з архетипними образами. У цьому контексті відбувається взаємодія між архетипними формами, традиційними художніми школами та інноваційними тенденціями дизайну, які змінюють не тільки зовнішній вигляд карт, але й глибину їх символічного значення.

Такі процеси свідчать про актуальність обраної теми, адже вони відображають динаміку культурних і світоглядних зрушень сучасного суспільства, в якому поєднуються традиції та інновації, матеріальне й цифрове, колективне несвідоме та індивідуальне творче бачення. Це підкреслює важливість осмислення Таро не лише як езотеричного інструмента, а як медіатора культурного діалогу й показника еволюції візуальної культури ХХІ століття.

Аналіз попередніх досліджень. Дослідження карт Таро формуються навколо проблем визначення символіки зображень та історії формування колод карт Таро. Карти Таро вирізняються різноманітністю трактування значень, проте кожна колода зберігає власну автентичність, адже автор прагне передати у ній свою індивідуальну ідею [5]. Візуальні системи Таро осмислюються та інтегруються дослідниками через колір [4; 16], іконографію [9; 10], техніку ілюстрування [5]. Історико-генетичний аспект дозволяє уточнити хронологію та географію появи карт, що засвідчила множинність візуальних варіантів рішень Таро [11; 12; 14]. У контексті обраної теми створення образів карт Таро важливою є робота Ш. Адамса [1], який розглядає дизайн як спосіб мислення та конструювання символів, що забезпечує когнітивне керування увагою.

Актуальним питанням дослідження виступає трактування символіки у тарологічних практиках [2; 3], оскільки карта Таро виступає багатозначним візуальним знаком у культурному контексті. Сучасні популярні видання Б. Мур, Ч. Маркетті [6], Р. Поллак [7], О. Стоун [8] прагнуть зробити Таро доступним для широкої аудиторії, вводючи локальні мотиви. Дослідження останніх років (J. Last [14], M. Lewis [15], A. Map [17]) доводять, що Таро стало частиною масової візуальної культури, де відбувається розрив між глибиною езотеричних досліджень та популярним споживанням візуальних колод.

Для аналізу стилістики зображень було обрано класичні колоди Таро: Rider-Waite Tarot, Marseille Tarot, Thoth Tarot, Golden Tarot, Wild Unknown Tarot. Дослідження їх особливостей проведено науковцями переважно з точки зору культурології [19; 20]. Таро поєднує в собі елементи мистецтва, філософії та езотерики, а кожна колода відображає світогляд і культурний контекст свого часу. Найвідомішими є Rider-Waite Tarot з його яскравою символікою [2], Marseille Tarot з глибокими езотеричними мотивами [20] та Golden Tarot [15], що зберегли класичні ілюстрації й глибокий смисл. Також широко використовуються такі колоди, як Thoth Tarot [15] і The Wild Unknown Tarot [13], які вирізняються сучасним художнім підходом та оновленою візуальною мовою.

Отже, дана тема залишається недостатньо дослідженою в академічному середовищі, що зумовлює необхідність звернення до аналізу стилістики зображень карт Таро з позицій сучасного дизайну, художньої мови та візуальної комунікації.

Метою роботи є висвітлення образно-стилістичних особливостей колоди карт Таро, аналіз стилів ілюстрацій та значень образів. Системний аналіз семантики образів карт Таро, композиційних та колористичних рішень забезпечують формування візуальної цілісності та впливають на сприйняття символічного змісту карт.

Результати та обговорення. Карти Таро – це символічна система знаків і образів, що використовується для ворожіння, аналізу життєвих ситуацій, самопізнання та пошуку відповідей на важливі питання [2]. Існує багато суперечливих теорій щодо походження карт Таро, проте переважає думка, що вони з'явилися у XIV столітті в Північній Італії, а стали використовуватися як інструмент для прийняття рішень з XV століття [18]. Карти Таро походять від звичайної гральної колоди [5]. Перші гральні карти з'явилися в Китаї ще у IX столітті [9]. Згодом вони поширилися в інші країни та набули широкого застосування. Гральні карти активно використовувалися для ворожіння особливо у XIX–XX століттях [13]. Ця практика поступово стала частиною народної культури завдяки взаємодії з європейськими традиціями та популяризації ворожіння як форми розваг.

Гральні карти були дешевими та доступними для широкого загалу, на відміну від спеціалізованих колод, призначених саме для ворожіння, зокрема карт Таро. Саме тому селяни найчастіше використовували звичайні колоди, що склалися з 36 карт. Колода Таро, на відміну від гральної, містить 78 карт, кожна з яких є унікальною та має власне символічне значення. Старші аркани Таро складаються з 22 карт, і кожна з них має своє неповторне значення та символіку [7; 15].

Старші Аркани Таро – це справжній путівник у глибини свідомості та космічної мудрості [10]. Вони поєднують у собі давні езотеричні та астрологічні ритми, сакральну геометрію. Практична робота з Арканами через медитації, ритуали та спеціальні колоди Таро відкриває нові горизонти самопізнання та сприяє більш усвідомленому й гармонійному життю [2].

Ілюстровані зображення карт Таро поєднують елементи, що несуть певний зміст, втілений у символах та образах, утворюючи цілісну систему передбачення. Завдяки стилю та візуальним елементам людина інтерпретує карти під час розкладу, а поєднання трьох карт допомагає розкрити смисл, отримати підказки й окреслити можливі результати. Головною проблемою сучасних колод Таро є відсутність чіткого пояснення та узгодженої інтерпретації їхньої культурної й символічної цінності [20]. Багато колод для ворожіння або копіюють символічний матеріал з піп-карт, звичайно, створюючи власні варіації, або ж приступають до розробки власних індивідуальних символів для числових карт (рис. 1).



Рис. 1. Зображення карти «Імператриця» у різних колодах карт Таро: 1 – Golden Tarot; 2 – Rider-Waite Tarot, 3 – Wild Unknown Tarot.

Сучасна колода Таро з'явилася в XIX столітті з магічних і окультних орденів, завдяки таким людям як Thoth Tarot [15], Wild Unknown Tarot [13], Marseille Tarot [20], Golden Tarot [15], Rider-Waite Tarot [2]. Тому не дивно, що багато сучасних колод продовжують цю традицію і трансформують її.

Кожна карта має власне тлумачення, яке передається через символізм, зображення та енергію. Їх стиль розкриває образність карт, надаючи їм нових смислів. Різноманітність стилістики дозволяє передавати глибокі значення через декоративні елементи та техніки візуалізації. Стиль колоди відрізняється складною символічною мовою, що поєднує абстрактні форми, геометричні структури та енергетичні лінії, створюючи ефект руху та внутрішньої напруги. Композиції побудовані за принципом динамічної рівноваги, де колір, форма та символ взаємодіють як єдина система.

У таблиці 1 систематизовано основні стилі, що зустрічаються в дизайні карт: Таро класичний архетипічний стиль (Rider-Waite Tarot), декоративний стиль (Marseille Tarot), сучасний авторський стиль (Thoth Tarot), окультно-філософський стиль (Golden Tarot) та мінімалістичний стиль (Wild Unknown Tarot).

Класична колода Таро Райдера-Уейта (Rider-Waite Tarot) є популярною як для новачків, так і досвідчених ентузіастів Таро. Карти створені у 1909 році художницею Памелою Колман Сміт під керівництвом окультиста Артура Едварда Уейта [12]. Яскраві малюнки Сміт змінили уявлення про традиційну колоду Таро, надавши їй нової глибини та виразності.

Таблиця 1

Стилістика та символіка класичних карт Таро

Зразки карт Таро	Стилістика та символіка карт Таро
	Таро Райдера-Уейта (Rider-Waite Tarot) Класичний архетипічний стиль. Традиційні образи, яскраві кольори, чіткі лінії, зрозумілі елементи фону, що підсилюють контрастність образу. Карта «Блазень» – єдність духу і матерії, джерело всього сущого.
	Таро Тота (Thoth Tarot) Окультно-філософський стиль. Завуальовані образи, чіткість ліній, акцент на центральних фігурах та нумерації. Карта «Сила» – перемога над непередбаченими обставинами.

	Марсельський Таро (Marseille Tarot) Декоративний стиль. Значна увага до деталей робить дизайн карти унікальним. Образи деталізовані, кольори приглушені, головні елементи розташовані в центрі композиції. Карта «Сила» – подолання перешкод, перемога над непередбаченими обставинами.
	Таро Дикого Невідомого (Wild Unknown Tarot). Мінімалістичний стиль. Акцент зроблено на центральній фігурі та символах, контрастні кольори. Готичний стиль, підкреслює цікавість та магічність. Карта «Сонце» – символ стабільності, достатку та практичності.
	Золоте Таро (Golden Tarot) Сучасний авторський стиль. Старовинні карти від яких пішов сучасний дизайн, чірккі образи, насичені кольори. Карта «Рицар кубків» символізує важкий період випробувань, що включає труднощі, втрати.

Таро Райдера-Уейта характеризується ознаками класичного архетипічного стилю, що простежується у сценах із середньовічними або ренесансними алюзіями та чіткими алегоріями [19]. Зображення зберігають традиційну символіку, фігуративні образи та структуровану композицію (табл. 1:1). Більшість карт побудовані за принципом централізованої симетрії, де головна фігура розміщена у фокусі уваги, а навколишні елементи її відтіняють. Кольорова гама відзначається чистими, насиченими жовтими, червоними, синіми, зеленими тонами, які несуть семантичне навантаження [6].

Окультно-філософський стиль представляє колода Таро Тота (Thoth Tarot) [15]. Вона поєднує містичні, астрологічні та езотеричні системи, утворюючи складну багаторівневу структуру символів. Однією з найвідоміших колод є Таро Тота, створена в першій половині XX століття англійським окультистом Алістером Кроулі у співпраці з художницею Фрідою Харріс. Ця колода є однією з найглибших за філософським змістом у світі Таро (табл. 1: 2). Вона відома своєю складною, багат шаровою символікою, що поєднує елементи астрології, Каббали, алхімії та міфології різних культур. У зображеннях окультно-філософського стилю комбінуються містичні або езотеричні системи з сучасними графічними формами, кольоровою динамікою та символічною глибиною [19].

Марсельський Таро (Marseille Tarot) – одна з найдавніших і найвідоміших колод карт Таро, що виникла у Франції у XVII столітті та стала класичним зразком європейської традиції [10]. Вона вирізняється простотою та символізмом зображень, у яких переважають насичені кольори, чіткі контури й відсутність надмірних деталей. Ця колода вважається еталоном серед традиційних систем Таро (табл. 1:3). Зображення відзначаються лаконічністю композиції, у якій фігури зазвичай розміщені фронтально та займають більшу частину простору, створюючи відчуття стабільності й гармонії. Червоний, синій, жовтий і зелений як основні кольори використовуються у чистому вигляді, без градацій, що підсилює символічний характер кожного зображення.

Декоративний стиль у картах Марсельського Таро вирізняється яскравими орнаментами, складними візерунками та увагою до естетики. У ньому символи мають художню, а не лише езотеричну

функцію, підкреслюючи красу, гармонію й атмосферу карти. Такий стиль поєднує деталі різних епох (від готики до ар-нуво) та створює візуально насичений образ, який підсилює інтуїтивне сприйняття карт під час ворожіння [19]. Таро Дикого Невідомого (Wild Unknown Tarot) створене в атмосфері домашнього затишку під впливом свіжих і яскравих вражень [13]. Авторка Кім Кранс об'єднала свої інтуїтивні образи в єдину концепцію, що розкриває Таро як систему оракула з дикою, первісною енергією, сповненою тісного емоційного та духовного зв'язку між людиною і природою (табл. 1: 4). Техніка виконання ґрунтується на поєднанні ручного малюнка тушшю та акварельних заливок, що створює ефект природної фактури й живого дихання ліній у мінімалістичному стилі. Загалом візуальний стиль колоди поєднує інтуїтивну простоту з глибинною символікою, утворюючи сучасний приклад гармонії мистецтва, природи та духовності. Мінімалістичний стиль цієї колоди ґрунтується на в спрощених формах класичної символіки, гармонійній структурі та архетипних образах, що походять з європейської духовної традиції [19]. Зображення на картах Таро мають глибокий зміст: кожен елемент (меч, чаша, жезл, пентакль) несе символічне навантаження як і пози персонажів та напрям їхнього погляду [3].

Стилістика сучасної авторської інтерпретації притаманна зображенням Золотого Таро (Golden Tarot). Колода Золоте Таро має позолочені краї, що надає їй відчуття вишуканості й підкреслює декоративну естетику всієї серії (табл. 1: 5). Карти були відреставровані та удосконалені шляхом поєднання фрагментів середньовічних і ренесансних живописних творів, які гармонійно інтегровані в нову цифрову композицію. Стилістика поєднує класичну іконографію з сучасними засобами графічного редагування, утворюючи відчуття історичної автентичності в поєднанні з точністю цифрової обробки. Композиції зображень відзначаються симетрією, витонченою побудовою простору та насиченими, глибокими кольорами з переважанням золотих, синіх і червоних тонів. Техніка виконання ґрунтується на цифровому колажі, що дозволило створити колоду з музейною візуальною якістю й сучасним дизайнерським звучанням.

Аналіз стилістики та символіки зображень у колодах Таро свідчить, що візуальна мова безпосередньо пов'язана зі змістом і значенням символів. Розвиток художніх стилів у Таро відображає не лише естетичні тенденції, а й зміни у світогляді суспільства. Класичні колоди, такі як Таро Райдера-Уейта та Марсельське Таро, зберігають канонічну структуру архетипів, де кожен колір, жест або атрибут має усталене тлумачення. У сучасних версіях, навпаки, символи часто набувають індивідуального трактування, що розкриває внутрішній світ автора. Художники переосмислюють традиційні мотиви, поєднуючи історичну символіку з новими формами, кольорами та матеріалами.

У різних колодах використовуються різні техніки виконання: класична графіка, акварель, лінійний малюнок, живописна абстракція, цифровий колаж. Такі прийоми дозволяють створювати особливу атмосферу, у якій глядач може відчути емоційний підтекст образу. Кольорова гама та композиція підсилюють значення символів, формуючи цілісну візуальну систему. Символіка карт перетворюється на мову інтерпретацій, де кожен елемент має семантичне навантаження. Таким чином, аналіз художніх рішень у дизайні Таро дає змогу простежити, як еволюція стилів впливає на глибину сприйняття та розуміння архетипних образів (рис. 2).

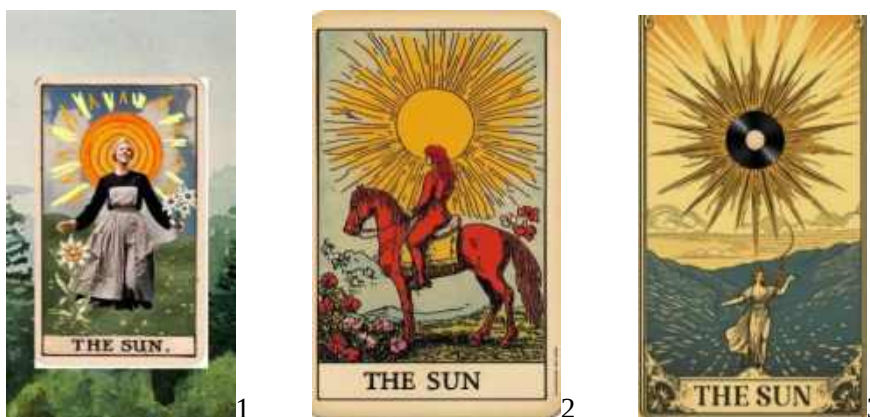


Рис. 2. Зображення карт «Сонце» у різних сучасних техніках: 1 – сучасний авторський колаж, 2 – класичний архетипічний стиль; 3 – окультино-філософський стиль.

Зростаюча популярність авторських колод свідчить про тенденцію до індивідуалізації та творчого підходу, підкреслюючи зв'язок між традиціями минулого й потребами сучасного суспільства. Тому різновиди колод Таро відіграють важливу роль у культурному діалозі, поєднуючи символічну глибину з актуальними естетичними та соціальними тенденціями.

Важливим свідченням ролі карт у сучасній візуальній культурі є їхня присутність у медіа та мистецтві. Таро часто з'являється у фільмах і серіалах, створюючи атмосферу містики та невизначеності.

Символіка карт допомагає розкривати характери персонажів і натякати на розвиток подій.

Коли таро з'явилося у культурі середини XX століття, різні художники надихнулися на створення творів мистецтва на основі Таро. Часто вони обирали для ілюстрації лише 22 великі аркани, які для художника були найцікавішим драматичним аспектом колоди Таро. Сальвадор Далі створив колаж-таро 1984 року, який став досить відомим. Для цього він поєднав різні елементи зі своїх картин, зокрема текучі годинники, свою дружину Галу в ролі Імператриці. Скульпторка і художниця Нікі де Сен-Фаль, навіть створила дивовижний скульптурний Таро-сад у Тоскані, з структурами в стилі Гауді [14, 17, 18].

Сьогодні карти Таро стали частиною повсякденного життя. Їх використовують для медитації, самопізнання та розважального гадання [5]. Карти Таро допомагають зануритися в глибини власної свідомості, аналізувати підсвідомі процеси та краще розуміти свої емоції, мотивацію й життєві виклики. Через символіку карт люди отримують відповіді на важливі запитання, усвідомлюють приховані страхи чи внутрішні блоки, а також знаходять нові шляхи розвитку [4]. Робота з Таро сприяє саморефлексії, допомагає вийти за межі звичних моделей мислення й побачити ситуації з нової перспективи, що робить їх потужним інструментом особистісного зростання.

Висновки. Стилистика ілюстрацій у колодах Таро розвивалася відповідно до історичних епох, художніх напрямів і технічних можливостей митців. У роботі виділено п'ять основних стилів: класичний архетипний стиль (збереження духу старовинних традицій через інтерпретацію середньовічної символіки); окультно-філософський стиль (синтез езотеричних систем із модерністськими художніми формами); декоративний стиль (використання орнаментальних елементів, колажування); мінімалістичний стиль (передача змісту через простоту форм та ліній); сучасний авторський стиль (переосмислення художником традиційних архетипів).

Стилистика узгоджує архетипічний зміст та сучасне сприйняття, а художні засоби надають образом нових інтерпретаційних можливостей. Методи візуалізації у сучасних колодах Таро становлять складний синтез естетики, авторського стилю та психологічного впливу на глядача, що відображає загальні тенденції розвитку мистецтва, дизайну та візуальної культури загалом. Естетика кожного стилю карт Таро виступає способом переосмислення універсальних символів людського досвіду. Карти Таро активно використовуються не лише в ворожінні, але й у психологічній практиці, арт-терапії та для стимулювання творчого мислення. У підсумку варто наголосити, що поєднання традиційної символіки та сучасних художніх підходів формує нові рівні емоційного та змістового занурення.

Проведене дослідження є важливим для розуміння трансформацій сучасної культури та формування нових стратегій візуальної комунікації, що відображають зміни у світогляді суспільства, зумовлені розвитком цифрових технологій, глобалізацією культурних процесів та зростанням ролі візуального мислення у сприйнятті інформації й самовираженні людини.

Список використаної літератури:

1. Адамс Ш. Як дизайн спонукає нас думати. Київ : ArtHuss, 2022. 256 с.
2. Езотера. Інтерпретація сенсів в розкладі Таро. URL: esotera.space/mantic/tarot-cards/how-to-read-a-tarot-spread/ (дата звернення: 30.10.2025).
3. Железняк Д. Ціннісно-світоглядний аспект карт Таро в контексті сучасної культури. *V академічні читання пам'яті професора Г.І. Волинки: філософія, наука та освіта*. 2024. С. 50-53. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-381-4-12>
4. Іттен Й. Мистецтво кольору. Суб'єктивний досвід і об'єктивне пізнання як шлях до мистецтва. Київ : ArtHuss, 2022. 96 с.
5. Копанський Т.Ю. Художньо-виразні особливості ілюстрацій Серджіо Топпі (на прикладі колоди «Primordial Tarot»). *АРТ-платФОРМА*. 2024. Вип. 2 (10). С. 205-227. URL: art-platforma.kmaesm.edu.ua/index.php/art1/article/view/237/177
6. Мур Б., Маркетті Ч. Королівське позолочене Таро (карти + керівництво з опису карт і тлумачення розкладів). Харків : КСД, 2023. 208 с.
7. Поллак Р. Сімдесят вісім ступенів мудрості. *Книга про Таро*. Book Chef, 2024. 464 с.
8. Стоун О. Слов'янське Таро «Колода долі». Київ : ОВК, 2024. 142 с.
9. Alberti G. Symbolism within the Tarot and Comparative Visual Analysis: A Proposed Methodology for the Study of the Tarot as Applied to the Rider Waite Smith Deck. 2011. URL: conservancy.umn.edu/bitstreams/1b533e8c-9432-4698-9553-11054149d0c7/download (дата звернення: 4.11.2025).
10. Andres J. The Real History of the Tarot Cards and Their Meanings. October 3, 2025. URL: www.psychemystica.com/de-esoterica-blog/the-real-history-of-the-tarot-cards-and-their-meanings-from-card-game-to-spiritual-tool (дата звернення: 4.11.2025).
11. Douglas A. The Tarot: The Origins, Meaning and Uses of the Cards. Penguin, 1974. 248 p.
12. Farley H. Tarot: An Evolutionary History. Thesis for PhD, University of Queensland, 2007. URL: https://www.researchgate.net/publication/43495718_Tarot_An_Evolutionary_History (дата звернення: 4.11.2025).

13. Krans K. The Wild Unknown Tarot. 2016. URL: soulbooks.com.ua/the-wild-unknown-tarot-dyke-nevidome-taro/ (дата звернення: 4.11.2025).
14. Last J. The Colorful History of Tarot Is as Mesmerizing as the Decks Themselves. *Smithsonian magazine*. 2025. URL: smithsonianmag.com/arts-culture/colorful-history-tarot-mesmerizing-decks-themseles-180986811/ (дата звернення: 4.11.2025).
15. Lewis M. A Beginner's Guide to Tarot: Major Arcana and the 4 Suits. The Blessings Butterfly. 2025. URL: theblessingsbutterfly.com/a-beginners-guide-to-tarot-major-arcana-and-the-4-suits/ (дата звернення: 4.11.2025).
16. Li J. The Use of Colour in Illustration. *Communications in Humanities Research*, 16, 6-11. 2023. DOI: <https://doi.org/10.54254/2753-7064/16/20230021>
17. Man A. Tarot Hall of Fame – 50+ Unique Tarot Decks by Theme (including 2020 newly-released decks). Medium. 2020. URL: <https://medium.com/@athenaman99/house-of-tarot-50-unique-tarot-decks-by-theme-including-2020-newly-released-decks-a058d613f469> (дата звернення: 4.11.2025).
18. Simpson V. Tarot – Origins & Afterlives. Studio International. 2025. URL: studiointernational.com/index.php/tarot-origins-and-afterlives-review-warburg-institute-london (дата звернення: 4.11.2025).
19. Wielgolaski M. Tarot Cards – The Fascinating Story of Origins of Their Symbols. 2024. URL: wielgolaski.medium.com/tarot-cards-the-fascinating-story-of-origins-of-their-symbols-d2b01355f14d (дата звернення: 4.11.2025).
20. Wintle S. Perspectives on the History of Tarot. World of Playing Cards. 2017. URL: <https://www.wopc.co.uk/tarot/perspectives-on-the-history-of-tarot> (дата звернення: 4.11.2025).

Reference

1. Adams, Sh. Yak dyzain sponukaie nas dumaty [How Design Makes Us Think]. Kyiv, 2022. ArtHuss [in Ukrainian].
2. Ezotera (n. d.). Interpretatsiia sensiv v rozkladiv Taro [Interpretation of meanings in Tarot readings]. Retrieved from: <https://esotera.space/mantic/tarot-cards/how-to-read-a-tarot-spread/> [in Ukrainian].
3. Zhelezniak D. Tsinnisno-svitohliadni aspekt kart Taro v konteksti suchasnoi kultury [The value and worldview aspect of Tarot cards in the context of contemporary culture]. *V Academic Readings in Memory of Professor G.I. Volynka: Philosophy, Science and Education*. 2024. P. 50–53. doi.org/10.36059/978-966-397-381-4-12 [in Ukrainian].
4. Itten Y. Mystetstvo koloru. Subiektyvnyi dosvid i obiektyvne piznannia yak shliakh do mystetstva [The Art of Colour. Subjective Experience and Objective Knowledge as a Path to Art]. Kyiv, ArtHuss, 2022 [in Ukrainian].
5. Kopanskyi T. Iu. Khudozhno-vyrazni osoblyvosti iliustratsii Serdzhio Toppi (na prykladi kolody «Primordial Tarot») [Artistic and expressive features of Sergio Toppi's illustrations (based on the example of the Primordial Tarot deck)]. *ART-platFORMA*, 2024. 2 (10). P. 205-227. Retrieved from: art-platforma.kmaecm.edu.ua/index.php/art1/article/view/237/177 [in Ukrainian].
6. Moore B., Marchetti C. Korolivske pozolochene Taro (karty + kerivnytstvo z opysu kart i tлумachennia rozkladiv) [The Royal Gilded Tarot (cards + guide to card descriptions and interpretation of spreads)]. Kharkiv, 2023. KSD [in Ukrainian].
7. Pollak R. Simdesiat visim stupeniv mudrosti. Knyha pro Taro [Seventy-Eight Degrees of Wisdom. A Book About Tarot]. BookChef, 2024 [in Ukrainian].
8. Stone O. Slovianske Taro «Koloda doli» [Slavic Tarot 'The Deck of Destiny'] Kyiv, OVK, 2024 [in Ukrainian].
9. Alberti G. (2011). Symbolism within the Tarot and Comparative Visual Analysis: A Proposed Methodology for the Study of the Tarot as Applied to the Rider Waite Smith Deck. Retrieved from: <https://conservancy.umn.edu/bitstreams/1b533e8c-9432-4698-9553-11054149d0c7/download>
10. Andres J. (October 3, 2025). The Real History of the Tarot Cards and Their Meanings. Retrieved from: psychemystica.com/de-esoterica-blog/the-real-history-of-the-tarot-cards-and-their-meanings-from-card-game-to-spiritual-tool
11. Douglas A. (1974). The Tarot : The Origins, Meaning and Uses of the Cards. Penguin.
12. Farley H. (2007). Tarot: An Evolutionary History. Thesis for PhD, University of Queensland. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/43495718_Tarot_An_Evolutionary_History.
13. Krans K. (2016). The Wild Unknown Tarot. Retrieved from: soulbooks.com.ua/the-wild-unknown-tarot-dyke-nevidome-taro/
14. Last J. (2025). The Colorful History of Tarot Is as Mesmerizing as the Decks Themselves. *Smithsonian magazine*. Retrieved from: smithsonianmag.com/arts-culture/colorful-history-tarot-mesmerizing-decks-themseles-180986811/
15. Lewis M. (2025). A Beginner's Guide to Tarot: Major Arcana and the 4 Suits. The Blessings Butterfly. Retrieved from: <https://www.theblessingsbutterfly.com/a-beginners-guide-to-tarot-major-arcana-and-the-4-suits/>
16. Li J. (2023). The Use of Colour in Illustration. *Communications in Humanities Research*, 16. P. 6-11. <https://doi.org/10.54254/2753-7064/16/20230021>
17. Man A. (2020). Tarot Hall of Fame – 50+ Unique Tarot Decks by Theme (including 2020 newly-released decks). Medium. Retrieved from: medium.com/@athenaman99/house-of-tarot-50-unique-tarot-decks-by-theme-including-2020-newly-released-decks-a058d613f469
18. Simpson V. (2025). Tarot – Origins & Afterlives. Studio International. Retrieved from: studiointernational.com/index.php/tarot-origins-and-afterlives-review-warburg-institute-london
19. Wielgolaski M. (2024). Tarot Cards – The Fascinating Story of Origins of Their Symbols. Retrieved from: <https://wielgolaski.medium.com/tarot-cards-the-fascinating-story-of-origins-of-their-symbols-d2b01355f14d>
20. Wintle S. (2017). Perspectives on the History of Tarot. World of Playing Cards. Retrieved from: <https://www.wopc.co.uk/tarot/perspectives-on-the-history-of-tarot>

**STYLISTICS AND SYMBOLISM OF TAROT CARD IMAGES IN THE CONTEXT
OF CONTEMPORARY VISUAL CULTURE TRENDS**

Nataliia SKLIARENKO – Doctor of Study of Art, Professor,
Professor of the Department of Architecture and Design,
Lutsk National Technical University, Lutsk, Ukraine,

Yana TKACHUK – graduate student of the Department of Graphic Design,
Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv, Ukraine,

Olha ROMANIUK – assistant of the Department of Architecture and Design,
Lutsk National Technical University, Lutsk, Ukraine,

The aim of this work is to analyze the stylistic images of the main images on Tarot cards and the influence of style on their content and interpretation.

Research methodology. The study is systematic in nature and is based on the use of historical-comparative and analytical methods. Methods of compositional and figurative-stylistic analysis are aimed at studying the structure of the image, the harmony of visual elements, and symbolic content. They made it possible to trace the transformation of styles of different types of Tarot decks, follow the evolution of card images, and outline their influence on the formation of contemporary visual culture.

Results. The study proves that the visualization of images in Tarot decks is a synthesis of aesthetic and semantic components. The historical development of Tarot cards reflects the transition from traditional images to creative designs made in accordance with modern trends. The transformation of card symbolism involves the formation of a unique visual language, which determines the stylistic differences between Tarot decks. The following styles of illustrations in Tarot cards have been identified: classic archetypal style (interpretation of medieval symbolism); occult-philosophical style (synthesis of esoteric systems and modernist form); decorative style (use of collage elements); minimalist style (natural symbols and simplicity of lines); contemporary authorial style (reinterpretation of traditional archetypes through the artist's personal vision). It has been proven that the artistic form of illustration determines the way the content of visual images and archetypes of the Tarot is interpreted.

Novelty. The novelty of the work lies in the fact that Tarot cards are considered as a phenomenon that combines esoteric, artistic, and visual-communicative aspects. The work summarizes information related to the stylistics of Tarot cards. It explores the peculiarities of the interconnection between the stylistics and symbolism of Tarot decks, which provide different ways of interpreting artistic images. Emphasis is placed on comparing the style of illustrations in other decks and their significance in the formation of contemporary symbolic thinking.

The practical significance. The results obtained can be used in courses on art history, cultural studies, and design, as well as in the practice of creating original Tarot decks, which will help to master collage-related illustration styles and help authors improve their skills. The study can be helpful for practicing designers in the process of creating art projects and startups related to visual symbolism and spiritual traditions.

Key words: visual image, Tarot cards, deck, graphic design, visual communication design, artistic means, stylistics, visual culture, symbolism, creative thinking.

Стаття надійшла до редакції 19.04.2025
Отримано після доопрацювання 10.05.2025
Прийнято до друку 12.10.2025

УДК 76.01:7.037:766

ШРИФТ ЯК ЗАСІБ СТВОРЕННЯ АВТЕНТИЧНОГО ВІЗУАЛЬНОГО ОБРАЗУ

Вячеслав БОРИСОВ – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри дизайну,
Державний заклад «Луганський національний університет ім. Т. Шевченка», Полтава
<https://orcid.org/0000-0002-3117-2118>

DOI

borysow13@gmail.com

Світлана БОРИСОВА – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри образотворчого
мистецтва, дизайну та методики їх навчання, Тернопільський національний педагогічний
університет ім. В. Гнатюка, Тернопіль
<https://orcid.org/0000-0003-0610-644X>
svitlana.borysova@gmail.com

Метою дослідження є науково-аналітичне осмислення шрифту як візуального коду, притаманного сучасній графічній культурі, виявлення семіотичних, культурологічних та дизайн-комунікативних механізмів його функціонування на підґрунті застосування принципів структурного аналізу візуальних кодів, контент-аналізу шрифтових форм, герменевтичної інтерпретації візуальних повідомлень у національному комунікаційному контексті. Виявлено, що сучасні українські шрифти є складовою візуального коду, що трансформує історичні та етнічні наративи у сучасні графічні форми. Здійснено порівняння українських локальних шрифтів. Проаналізовано функціонування шрифтів у культурній та суспільній комунікації. Запропоновано комплексний міждисциплінарний підхід до аналізу шрифтів з акцентом на семіотику та культурологію; виокремлено три ключові функції, які реалізує українська типографіка при створенні автентичного візуального образу. Подане порівняння українських локальних шрифтів може слугувати методологічним орієнтиром для дизайнерів при створенні візуальних комунікацій з національним культурним контекстом, удосконаленні айдентики культурних інституцій, державних проєктів і брендів, що потребують автентичного візуального образу.

Ключові слова: шрифт, авторська гарнітура, візуальний образ, тенденції, типографіка, культурна репрезентація, дизайнер, дизайн-комунікація.

Постановка проблеми. Попри активне використання шрифтів у сучасній візуальній комунікації, їхня позиція як маркерів культурної ідентичності залишається недостатньо рефлексованою в академічному полі. Шрифт, хоч і є одним із базових інструментів у графічному дизайні, здебільшого розглядається як формальний або технічний елемент композиції. Однак його статус як феномена, що одночасно функціонує на рівнях естетики, семіотики, культури й комунікації, досі залишається фрагментарним і неінтегрованим у більш широкий дискурс дослідження візуальної ідентичності при створенні автентичного візуального образу. У фаховій дизайнерській спільноті шрифт нерідко сприймається як нейтральне графічне рішення, позбавлене історичного, соціокультурного або політичного змісту. Подібна редукція унеможливує виявлення глибших кореляцій між формальними характеристиками типографіки та національними наративами, які шрифт може успішно транслювати. Варто зауважити, що в історії дизайну є численні приклади, коли саме шрифт відігравав роль візуального коду політичного, ідеологічного або етнокультурного характеру (від конструктивістської типографіки 1920-х років до сучасних гарнітур, створених у відповідь на виклики війни та гібридної інформаційної агресії).

Сучасні культурні трансформації (глобалізація, цифровізація, візуальний шум, конкуренція між глобальними і локальними візуальними практиками) додатково ускладнюють завдання збереження та трансляції автентичного візуального образу. У цьому контексті шрифт виступає не лише медіатором сенсів, але й засобом фіксації національного стилю, естетичної відмінності, графічної самоідентифікації. Тому він потребує уваги як носій функціональної інформативності, як семіотичний конструкт, здатний кодувати пам'ять, мову, колективні уявлення про красу, ритм, пропорції та структуру.

Слід також наголосити, що типографічний компонент візуальної культури значно менш репрезентований у сучасних міждисциплінарних дослідженнях, аніж, скажімо, колористика, візуальні метафори або композиційні моделі. Зокрема, у вітчизняних дослідженнях продемонстровано спроби теоретизації типографіки в контексті національного культурного коду.

Огляд наявної літератури засвідчує відсутність системного підходу до аналізу шрифтових тенденцій саме як відображення культурних архетипів, символічних традицій, мовних структур, візуальних парадигм, притаманних певній спільноті. У фокусі окремих сучасних досліджень [3, 5, 6, 8, 10, 13] знаходиться потенціал шрифту як коду візуальної ідентичності. Проте у роботах відзначається відсутність верифікованої типології сучасних шрифтів у контексті їхньої національної маркованості, не опрацьовані методики аналізу шрифту як культурного носія, майже не досліджується когнітивний вплив

графічної структури літер на процес національної самоідентифікації в дизайні медіа, реклами, освіти, соціальної навігації. Тому парадигма розуміння типографіки потребує оновлення, переходу від прикладного ремесла до концептуального засобу дизайну, що забезпечує соціокультурне моделювання.

Не менш важливою є проблема невизначеності критеріальних параметрів візуального коду в полі графічного дизайну. У проєктах національного брендингу, державної айдентики, публічних комунікацій шрифт відіграє ключову роль, однак теоретичне осмислення цих рішень поки не має належної наукової інтерпретації. Відсутність уніфікованих підходів до ідентифікації національних ознак у типографіці знижує якість стратегічних дизайнерських рішень, а також обмежує потенціал шрифту як інструменту культурної дипломатії, освітньої політики й історичної візуалізації.

Таким чином, існує потреба в системному дослідженні шрифтів як елементів візуального коду. Необхідно поєднати методи дослідження, притаманні галузі дизайну, семіотики, когнітивної науки та культурології, аби створити багаторівневу аналітичну модель, здатну пояснити механізми формування, трансляції та зчитування ідентичності, автентичності візуального коду через типографіку. Такий підхід дозволить не лише переосмислити роль шрифту у візуальних комунікаціях, а й запропонувати науково обґрунтовані критерії формування шрифтової політики як частини стратегії культурної безпеки та національної візуальної самореалізації.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У сучасному суспільстві, де переважає візуальна комунікація, шрифт набув універсального характеру, охоплюючи всі сфери соціального життя. Він функціонує не лише як засіб передавання інформації, а й постає як самодостатня форма мистецтва та важливий елемент культурної парадигми. «Культура шрифту – це невід’ємна й важлива частина загальної художньої культури свого народу, свого часу, свого стилю. Кожний новий шрифт створюється дизайнером саме для задоволення мінливих потреб художньої культури» [11; 38]. У сучасних наукових розвідках, присвячених графічному дизайну, дедалі частіше актуалізується тема візуальної ідентичності [2] як багаторівневої структури, в якій шрифт фігурує не лише як інструмент вербального представлення, а як код, що оперує на рівні символічних і культурних конструктів [4; 16]. Разом із тим, попри формальне визнання типографіки як вагомого чинника формотворення, вона часто залишається на периферії фахового наукового аналізу, поступаючись увагою загальнішим візуальним компонентам (кольору, композиції, зображенням тощо).

У низці праць фіксуються спроби переосмислення типографіки в контексті візуальної комунікації. Так, у дослідженні М. Воробчук-Калитюк і Н. Складенко «Код як засіб створення образу в дизайні візуальних комунікацій» аргументовано, що шрифт є не лише засобом репрезентації тексту, а культурною формою, здатною конденсувати соціокультурні наративи, інтерпретувати історичні коди, символізувати належність до певного простору або ідеології [3]. Така інтерпретація дозволяє поглибити уявлення про типографіку як частину національного візуального ландшафту. Фіксуються спроби теоретичного окреслення типових візуальних категорій у дизайні. Зокрема, у дослідженні В. Косіва «Національні моделі і глобалізація графічного дизайну другої половини XX ст.» [7] порушено тему трансформації шрифтових рішень під впливом цензури, мовної політики та культурної адаптації, а шрифт аналізується у взаємозв’язку з ідеологічною та політичною стилістикою відповідного часу (плакатах, книжковій графіці, опакуванні), де типографіка є частиною більшого символічного комплексу.

Варто зауважити, що окремі дослідники розглядають типографіку переважно в аспекті стилістичних відмінностей, класифікації та технічної організації композиції [12]. Така ситуація призводить до того, що увага фіксується лише на візуальному рівні аналізу, залишаючи поза увагою когнітивний, ідеологічний, наративний потенціал типографіки. Н. Скринник [15], спираючись на наявні дослідження та зразки сучасного шрифтового дизайну України, визначила аспекти формування національної моделі сучасного українського шрифту та зауважила, що шрифт як об’єкт проєктування потребує переосмислення, а національний вектор має бути пріоритетом.

Приоритетність національного вектору, питання практичного застосування типографіки у розробці логотипів і брендів фіксується не лише в теоретичних дослідженнях, а й діяльності дизайнерських студій і об’єднань. Шрифт постає як інструмент візуальної диференціації, що забезпечує зчитуваність, емоційний контекст та культурну релевантність. Водночас, відсутність систематизованої теоретичної основи, що пояснювала б механізми семіотичного навантаження гарнітур, знижує евристичну цінність практичних кейсів у академічному контексті. Водночас вважаємо, що шрифт і типографічну композицію доцільно розглядати у взаємозв’язку з поняттям гармонії – не як формального балансу, а як культурної відповідності, візуального ритму, символічної рівноваги. Це дозволяє наблизитися до осмислення типографіки як носія концептуальних візій, а не

лише як естетичної структури [1]. Отже, аналіз актуального наукового доробку засвідчує наявність низки важливих концептуальних підходів до осмислення шрифту як елемента візуального дизайну. Проте недостатня систематизація, слабка типологізація національних шрифтів, відсутність узагальненої аналітичної моделі, що дозволила б інтерпретувати типографіку як візуальний код у контексті постглобалізованого культурного середовища, створює підґрунтя для подальших міждисциплінарних досліджень, які поєднують дизайн-аналіз, семіотику, когнітивні науки та візуальну антропологію.

Метою даного дослідження є системне науково-аналітичне осмислення шрифту як візуального коду, притаманного сучасній графічній культурі, виявлення семіотичних, культурологічних та дизайн-комунікативних механізмів його функціонування на підґрунті застосування принципів структурного аналізу візуальних кодів, контент-аналізу шрифтових форм, герменевтичної інтерпретації візуальних повідомлень у національному комунікаційному контексті.

Виклад основного матеріалу дослідження. Дослідження шрифту як візуального коду, притаманного сучасній графічній культурі, вимагає поєднання семіотичних, естетичних та когнітивно-комунікативних підходів. У сучасному дискурсі поняття гармонії у контексті застосування шрифту або створення шрифтової композиції виступає не тільки як формальний баланс композиції, але й як індикатор відповідності візуальної структури культурному семантичному полю. Концепт гармонія у дизайні розглядається як форма культурної конвенції, ритмічного узгодження елементів ідентичності, включно зі шрифтовими рішеннями [13]. В актуальному науковому середовищі типографіка часто опиняється поза фокусом естетичних дискусій, оскільки домінує увага до форми, кольору, зображень. Попри це шрифт, як візуальний знак, має багаторівневий сенс (графемний, семантичний, культурний), він синтезує уявлення про національну історію, ментальність, традиції [3].

Тенденція повернення до рукотворності підкреслює прагнення культурної спільноти до індивідуального виразу та автентичності візуального коду [14; 17]. При цьому рукотворні гарнітури збагачують національну графічну палітру, формуючи унікальний дискурс, що контрастує з уніфікованими цифровими шрифтами. Прикметно, що наразі, під час розробки графічними дизайнерами логотипів, айдентики увага фокусується на типографічній специфіці: динаміці знаку, багатошаровості образу, емоційних акцентах через форму літер. Проте, попри практичну ефективність, на думку С. Оганесян і О. Колісник відсутність методологічного пояснення механізмів семантичного навантаження форм знижує наукову диференціацію таких кейсів [10].

Враховуючи напрацювання В. Косіва, підкреслимо, що типографіка для української культури неодноразово виступала як інструмент вираження влади, ідеології та культурної самоідентифікації. Виконаний автором аналіз плакатної графіки 1945–1989 років засвідчує, що графічна мова шрифту того періоду слугувала не тільки інформаційній, а й емоційно-ідеологічній функції [7]. Відповідно зауважимо, що сучасні наукові дослідження [6; 10] фіксують підвищений інтерес до культурної ідентифікації через шрифт, зокрема, через імпліцитні коди в логотипах, графічних патернах, ідентичності брендів.

Зважаючи на гармонію, як культурну конвенцію і формоутворюючий принцип, можемо виокремити базові компоненти для аналізу шрифтів як механізму моделювання автентичного візуального образу, а саме: характер літер, ритм простору, масштаб, цифрову структурованість, ручний жест, стилістичну семантику [1; 13]. Таким чином, дослідницька модель шрифту як засобу створення автентичного візуального образу складається з наступних ключових блоків: *семіотична ідентифікація* – виявлення архетипних знаків у формах літер, їх культурної інтерпретації; *естетико-когнітивний аналіз* – оцінка впливу графічної структури на сприйняття, емоційну реакцію, меморіальність; *соціально-історичне контекстування* – зіставлення шрифтових рішень із важливими культурними подіями, політичними трансформаціями, ідеологічною парадигмою; *практичний компонент* – виявлення стратегій формотворення та практичних патернів у логотипах, айдентики, державних систем навігації; *методологічна інтеграція* – обґрунтування процедур, модальностей, критеріїв типології шрифтів, їх семантичного та стильового аналізу.

Сучасний стан графічного дизайну потребує референцій на типографіку як фундаментального інструменту культурного втілення. Можна констатувати, що трансформація методологічних підходів до вивчення шрифту (від суто формального аналізу до комплексного наративного, когнітивного та семіотичного осмислення) формує підґрунтя для глибшого інтерпретування автентичного візуального образу.

Розглянемо конкретні кейси українських шрифтів, що ілюструють функціонування шрифту як втілення автентичного візуального образу (Рис. 1).



Рис. 1. – Зразки панграм шрифтів, пов'язаних із територіальною ідентичністю

Українська типографіка при втіленні автентичного візуального образу реалізує три ключові функції: *ідентифікаційну* (формує національну, локальну впізнаваність); *культурно-репрезентативну* (трансляє історичні й етнічні смисли) і *когнітивну* (впливає на сприйняття, пам'ять, емоції). У сучасному українському графічному дизайні локальні шрифти дедалі більше постають не лише як інструмент візуальної комунікації, а як засіб створення візуального образу з метою репрезентації ідентичності [9]. Їх поява пов'язана з потребою віднайти баланс між універсальністю міжнародних типографічних практик та унікальністю локальних наративів, що відтворюють певні історії та сприяють збереженню історичної пам'яті, реакцією на сучасні урбаністичні трансформації.

Шрифт *Ermilov* Кирила Ткачова є показовим прикладом шрифту, де конструктивістські засади поєднуються з функцією глобального брендингу. Цей шрифт розроблено для офіційного бренду України «Ukraine now». Його геометричність та архітектонічна логіка створюють ефект стабільності й впорядкованості, що відповідає стратегічному завданню позиціонування України у міжнародному просторі.

Натомість шрифт *Kyiv Region*, розроблений студією White Studio Design (Дмитро Растворцев), демонструє синтез барокових традицій та модерністської геометрії. Тут виявляється механізм «візуальної пам'яті через стилізацію», коли минуле інтегрується в сучасний дизайн без прямої імітації. Шрифти *Irpin Type* Олексія Поповцева тяжіють до концепції «сучасної реконструкції», де чітка сітка й округлі форми втілюють образ міста, що водночас зберігає історичну спадщину та формує нові когнітивні коди після руйнувань під час війни. Особливу увагу привертає шрифт *Kharkiv Tone* Катерини Дрозд, який навмисно руйнує канони гармонійності, апелюючи до агресивної експресії та ритмічної фрагментарності. Цей шрифт працює як візуальний аналог протесту, демонструючи роль типографіки у формуванні соціально-культурного дискурсу. А шрифти *Lutsk* Кирила Ткачова, з його готичними та ренесансними алюзіями, та *Mariupol* Андрія Шевченка, побудований на монолітній масивності форм, виявляють психо-візуальні механізми стабілізації та пам'яті. Якщо у першому випадку йдеться про відтворення історичної вертикалі міста, то у другому – про фіксацію незламності як ключової колективної цінності.

Шрифт *Misto* Катерини Королевцевої, натхненний музейною вивіскою, репрезентує ідею локального кодування простору: кожен елемент є відображенням матеріального середовища, що робить шрифт носієм урбаністичного «підпису» міста. Нарешті, шрифт *Vinnytsia* Дмитра Растворцева тяжіє до принципів відкритості та дружності, що досягається через м'які лінії та адаптивність форм. Це приклад шрифту, зорієнтованого на багатофункціональність та цифрове середовище, де відбувається

формування «нової візуальної демократичності». Отже, українські локальні шрифти можна трактувати як медіатори культурної пам'яті й актуальних ідентичностей. Вони діють не лише на рівні комунікаційної функції, а й як психо-візуальні механізми керування увагою та інтерпретацією, створюючи у глядача ефект причетності до локального середовища. З позиції теоретико-методологічного аналізу важливо підкреслити, що ці шрифти функціонують не лише як інструмент комунікації, а й як репрезентативний механізм культурного кодування локальних ідентичностей.

Варто підкреслити, що кожен із зазначених шрифтів є візуальним артефактом – він акумулює історичні, локальні та емоційні маркери, властиві певній територіальній спільноті. Прикметно, що всі ці шрифти відповідають актуальним світовим тенденціям у дизайні візуальної ідентичності, зокрема, принципам адаптивності, гнучкості в цифровому середовищі, а також семіотичної зрозумілості. На наш погляд, особливу цінність мають ті шрифти, що розроблені на основі переосмислення історичних стилів, адже вони дозволяють з'єднати минуле з сучасністю, утворюючи зв'язки між втраченими традиціями та новими формами їх візуалізації.

Отже, типографіка в українському графічному дизайні – це не лише форма, а смислове навантаження, маркер приналежності та культурної автентичності.

Висновки. На наш погляд, дослідження сучасного графічного дизайну в контексті культурної ідентичності, національного візуального коду та типографічної спадщини України потребує не лише глибокого історико-теоретичного осмислення, а й переорієнтації дизайнерської практики на принципи семіотичної точності, контекстуального вкорінення та стилістичної вираженості. Графічний дизайн в умовах культурного відновлення виконує не лише естетичну чи комунікаційну функцію, а й – що принципово важливо – ідентифікаційну, репрезентативну, наративну. Відповідно, проєктування візуального середовища має ґрунтуватися на методологіях, що враховують як локальну семантику, так і глобальні виклики візуальної стандартизації.

Визначним стає аналіз і переосмислення візуальних кодів через шрифтові системи, образні структури та символічні маркери, які формують національну візуальну мову. Фіксується потреба переосмислення графічного дизайну як міждисциплінарної практики, в якій поєднуються візуальні, антропологічні, лінгвістичні та семіотичні аспекти. Гармонійність у графічному дизайні є не лише категорією композиційного балансу, а й узгодження значень і сенсів: шрифт має резонувати з культурним простором, із національними травмами, пам'яттю, історією. З цієї позиції доцільно говорити про шрифт і текст як форму культурного письма, що формує сенсовий і метафоричний зміст простору.

Типографіка в актуальних дизайн-практиках українських графічних дизайнерів виконує функцію концептуального маркера: шрифт не лише візуалізує інформацію, а й структурує ідеологічну, емоційну та ідентифікаційну складові візуального образу. Осмислення вітчизняного досвіду крізь призму візуального кодування набуває особливого значення. Дизайнерська практика має бути зорієнтована не на копіювання західних моделей, а на формування нових візуальних систем, що опираються на українські знакові структури, типографічну традицію, етнічні наративи. При цьому важливим є не лише історичний бекграунд, але й інноваційне переосмислення цих візуальних ресурсів у нових форматах: web-дизайні, AR/VR-комунікаціях, брендингу, цифровій айдентичності.

Отже, результати проведеного дослідження підтверджують, що український графічний дизайн є не лише частиною креативної індустрії, а й інструментом стратегічного культурного конструювання, що спроможний актуалізувати національну ідентичність в умовах глобалізованого візуального простору.

Перспективи подальших досліджень варто пов'язувати із розробкою моделей інтерпретації національного візуального спадку, поглибленим аналізом семіотичних характеристик української типографіки та формуванням освітніх стратегій, здатних виховувати нове покоління дизайнерів-інтерпретаторів.

Список використаної літератури:

1. Борисов В. Феномен речі у дизайні. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. № 41 (1). С. 48–54. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/41-1-8>.
2. Борисова С. В. Візуалізація територіальної ідентичності у поштових листівках. *Зб. мат-в IV Міжнар. наук.-практ. конф. «Актуальні проблеми сучасного дизайну»*. Київ : КНУТД, 2022. Т. 2. С. 42–45.
3. Воробчук-Калитюк М., Скляренко Н. Код як засіб створення образу в дизайні візуальних комунікацій. *Грааль науки*. 2021. № 1. С. 545–547. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.02.2021.116>.
4. Дубрівна А. П., Дороніна С. О. Український шрифт: витоки, етапи формування, стилістичні особливості. *Мистецтвознавчі зап.* 2021. № 40. С. 10–14. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250317>.
5. Іваненко Т. О. *Художньо-образні особливості формоутворення акцидентного шрифту*: автореф. дис. ... канд. миств.: 05.01.03. Харків, 2006. 22 с.
6. Ісмайлова М. С. Типографіка як інструмент рішення функціональних та естетичних аспектів у дизайні поліграфічної рекламної продукції раннього модернізму (1910–1935). *Вісник ХДАДМ*. 2015. № 6. С. 61–70.

7. Косів В. М. *Національні моделі і глобалізація графічного дизайну другої половини XX ст.*: дис. ... канд. миств.: 05.01.03. Харків, 2003. 397 с.
8. Криштопайтіс В. В. *Класична типографіка друкованих видань в умовах цифрового набору: функціональні та естетичні аспекти*: автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.07. Харків, 2012. 20 с.
9. Кухаренко Л. 15 українських шрифтів, про які ви могли не знати. *Weblium Блог*. 2023. URL: <https://ua.weblium.com/blog/15-ukrayinskih-shriftiv>.
10. Оганесян С. В., Колісник О. В. *Знаково-символічні засоби візуальної ідентифікації бренду*: монографія. Київ : КНУТД, 2024. 212 с.
11. Осадча А. Стилістика шрифтів, логотипу та товарного знака. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. № 42 (2). DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/42-2-6>.
12. Поліщук А. А. *Теорія та практика графіки*: навч. посібник. Київ : Ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. 212 с.
13. Поліщук О. Гармонія як поняття дизайну, естетики, дизайн-освіти і мистецької освіти: теоретичний та методологічний аспекти. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* 2025. № 50. С. 437–443. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.997>.
14. Рутенія. Графіка української мови. URL: <https://abetkarutenia.com.ua>
15. Скринник Н. В. Аспекти формування національної моделі сучасного українського шрифту. *Вісник ХДАДМ*. 2015. № 7. С. 60–64.
16. Чабайковська М. Становлення українського рукописного шрифту. *Педагогічний часопис Волині*. 2019. № 2 (13). С. 52–58.
17. Чупріна Н. В., Кротова Т. Ф., Струмінська Т. В. Графічні особливості та комунікаційна специфіка презентаційних плакатів мистецьких та культурних заходів. *Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі*: монографія. Київ : КНУТД, 2022. С. 91–109.

Reference

1. Borysov V. Fenomen rechi u dyzaini. [Phenomenon of speech in designs]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk [Current issues in the humanities]*, 2021. (41) 1. P. 48–54. doi.org/10.24919/2308-4863/41-1-8 [in Ukrainian].
2. Borysova S. Vizualizatsiia terytorialnoi identychnosti u poshtovykh lystivkakh. [Visualization of territorial identity in postcards]. *Zb. mat-v IV Mizhn. nauk.-prakt. konf.-yi «Aktualni problemy suchasnoho dyzainu» [Current issues of modern design]*. Kyiv : KNUITD, 2022. (2). P. 42–45 [in Ukrainian].
3. Vorobchuk-Kalytiuk M., Skliarenko N. Kod yak zasib stvorennia obrazu v dyzaini vizualnykh komunikatsii [Code as a means of creating an image in visual communications design]. *Hraal nauky [The Grail of Science]*, 2021. (1), 545–547. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.02.2021.116> [in Ukrainian].
4. Dubrivna A., Doronina S. Ukrainskyi shryft: vytoky, etapy formuvannia, stylistychni osoblyvosti. [Ukrainian font: origins, stages of formation, stylistic features]. *Mystetstvoznachnyi zapysky [Art history notes]*, 2021. (40), 10–14. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250317> [in Ukrainian].
5. Ivanenko T. Khudozhno-obrazni osoblyvosti formoutvorennia aktsyidentnoho shryftu [Artistic and figurative features of the formation of an accidental font]: avtoref. dys. ... kand. mystv.: 05.01.03. Kharkiv, 2006 [in Ukrainian].
6. Ismailova M. Typohrafika yak instrument rishennia funktionalnykh ta estetychnykh aspektiv u dyzaini polihrafichnoi reklamnoi produktsii rannoho modernizmu (1910–1935). [Typography as a tool for solving functional and aesthetic aspects in the design of printed advertising products of early modernism (1910–1935)]. *Visnyk KhDADM [KhDADM Bulletin]*, 2015. (6). P. 61–70 [in Ukrainian].
7. Kosiv V. Natsionalni modeli i hlobalizatsiia hrafichnoho dyzainu druhoi polovyny XX st. [National models and globalization of graphic design in the second half of the 20th century]: dys. ... kand. mystv.: 05.01.03. Kharkiv, 2003 [in Ukrainian].
8. Kryshchapaitis V. Kласична типографіка друкованих видань в умовах цифрового набору: функціональні та естетичні аспекти [Classical typography of printed publications in the context of digital typesetting: functional and aesthetic aspects]: avtoref. dys. ... kand. mystv.: 17.00.07. Kharkiv, 2012 [in Ukrainian].
9. Kukhareno L. 15 ukrainskykh shryftiv, pro yaki vy mohly ne znaty [15 Ukrainian fonts you might not know about]. *Weblium Bloh*, 2023. <https://ua.weblium.com/blog/15-ukrayinskih-shriftiv> [in Ukrainian].
10. Ohanesian S., Kolisnyk O. Znakovo-symvolichni zasoby vizualnoi identyfikatsii brendu [Symbolic means of visual brand identification]: monohrafiia. Kyiv : KNUITD, 2024 [in Ukrainian].
11. Osadcha A. Stylistyka shryftiv, lohotypu ta tovarnoho znaka. [Stylistics of fonts, logo and trademark]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk [Current issues in the humanities]*, 2021. (42) 2. P. 37–43. doi.org/10.24919/2308-4863/42-2-6 [in Ukrainian].
12. Polishchuk A. Teoriia ta praktyka hrafiky [Theory and practice of graphics]: navch. posibnyk. Kyiv : Un-t im. B. Hrinchenka, 2015 [in Ukrainian].
13. Polishchuk O. Harmoniia yak poniattia dyzainu, estetyky, dyzain-osvity i mystetskoi osvity: teoretychnyi ta metodolohichnyi aspekty. [Harmony as a concept of design, aesthetics, design education and art education: theoretical and methodological aspects]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku [Ukrainian culture: the past, modern ways of development]*, 2025. (50). P. 437–443. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.997> [in Ukrainian].
14. Ruteniia. Hrafika ukrainskoi movy [Ruthenia. Ukrainian language graphics]. <https://abetkarutenia.com.ua> [in Ukrainian].
15. Skrynnyk N. Aspekty formuvannia natsionalnoi modeli suchasnoho ukrainskoho shryftu [Aspects of the

formation of the national model of the modern Ukrainian font]. *Visnyk KhDADM [Bulletin of the KhDADM]*, 2015. (7). P. 60–64 [in Ukrainian].

16. Chabaikovska M. Stanovlennia ukrainskoho rukopysnoho shryftu. [The formation of the Ukrainian handwritten font]. *Pedahohichniy chasopys Volyni [Volyn Pedagogical Journal]*, 2019. (2) 13. P. 52–58 [in Ukrainian].

17. Chuprina N., Krotova T., Struminska T. Hrafichni osoblyvosti ta komunikatsiina spetsyfika prezentatsiinykh plakativ mystetskykh ta kulturnykh zakhodiv. [Graphic features and communication specifics of presentation posters for artistic and cultural events]. *Hrafichniy dyzain v informatsiinomu ta vizualnomu prostori [Graphic design in the information and visual space]*: monohrafiia. Kyiv : KNUTD, 2022. 91–109 [in Ukrainian].

UDC 76.01:7.037:766

FONT AS A MEANS OF CREATING AN AUTHENTIC VISUAL IMAGE

Viacheslav BORYSOV – Doctor of Pedagogy, Professor, Professor at the Department of Design, Luhansk Taras Shevchenko National University, Poltava

Svitlana BORYSOVA – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Fine Arts, Design and Methods of their Teaching, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ternopil

The purpose of the article is a systematic, scientific, and analytical understanding of the font as a visual code of the nation in the context of modern graphic culture, as well as identifying semiotic, culturological, and design-communicative mechanisms of its functioning.

Research methodology. The study is based on an interdisciplinary approach that combines art history, culturological, semiotic, and design-analytical analysis. The methodological framework is determined by the principles of structural analysis of visual codes, content analysis of font forms, as well as hermeneutic interpretation of visual messages in the national communication context.

Results. It was found that modern Ukrainian fonts are a component of the visual code of the nation, which transforms historical and ethnic narratives into modern graphic forms. A comparison of Ukrainian local fonts was made. The functioning of fonts in cultural and social communication was analyzed, which contributes to the strengthening of national identity.

Scientific novelty. A comprehensive interdisciplinary approach to the analysis of fonts as a visual code of the nation, with an emphasis on semiotics and culturology, is proposed; three key functions are identified that Ukrainian typography implements as a visual code of the nation.

Practical significance. The practical significance of this research is that its results provide a comparison of Ukrainian local fonts, which can serve as a methodological guide for designers when creating visual communications with a national cultural context. The data obtained will contribute to improving the identity of cultural institutions, state projects, and brands that require an authentic visual image.

Key words: font, author's typeface, visual image, trends, typography, cultural representation, designer, design communication.

Стаття надійшла до редакції 19.04.2025
Отримано після доопрацювання 10.05.2025
Прийнято до друку 3.09.2025

ВИМІРИ ЗАСТОСУВАННЯ ІМЕРСИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРУ

Наталія ВЕРГУНОВА – кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківський національний університет міського господарства ім. О.М. Бекетова, м. Харків
<https://orcid.org/0000-0002-8470-7956>

DOI

n.vergunova@gmail.com

Сергій ВЕРГУНОВ – кандидат мистецтвознавства, професор, Харківський національний університет міського господарства ім. О.М. Бекетова, м. Харків
<https://orcid.org/0003-2603-9782>

s.vergunov@gmail.com

Михайло КУХАР – здобувач освітнього ступеня «Бакалавр» спеціальності 022 «Дизайн», Харківський національний університет міського господарства ім. О.М. Бекетова, м. Харків
mkuhar280@gmail.com

Розглянуто застосування технологій віртуальної та доповненої реальності (VR/AR) у дизайні інтер'єру як складову поточної цифрової трансформації, що змінює підходи до проектування й комунікації з замовником. На основі аналізу сучасних досліджень окреслено три взаємопов'язані виміри: функціональний, оціночний та технологічний. У функціональному вимірі впорядковано ключові напрями: ескізна візуалізація й планування, оцінка освітлення та атмосферності, робота з кольором і фактурами, формування оздоблення та погодження із замовником, що дають змогу VR/AR зменшувати правки і пришвидшувати рішення. Оціночний вимір визначає поєднання суб'єктивних опитувальників присутності з об'єктивними метриками та стандартизованими процедурами, що підвищує відтворюваність і міжпроектну порівняльність. Технологічний вимір окреслює робочі процеси від openBIM/IFC до рушіїв (Unreal/Unity), спеціалізованих візуалізаторів і хмарних сервісів, підтверджуючи ефективність багатокористувацького VR і перспективи спільної AR-взаємодії.

Сукупно VR/AR підвищують якість інтер'єрних рішень і знижують ризики та витрати часу, водночас вимагаючи уніфікації оцінювання, ретельного документування технічних параметрів і дотримання відповідних практик роботи.

Ключові слова: virtual reality, augmented reality, immersive design, interior design, immersive technologies.

Актуальність теми. Сучасна професійна практика дизайну інтер'єрів дедалі частіше вимагає залучення цифрових технологій для перевірки та більш наочної презентації проєктних рішень, при цьому традиційні підходи у вигляді креслень, 3D-моделей, візуалізацій, фізичних макетів не завжди забезпечують належний рівень реалістичності та повноцінного залучення замовника [1]. Це може призвести до непорозуміння та запізнього виявлення невідповідностей матеріалів, освітлення, оздоблення тощо. Імерсивні технології (Immersive technologies), що створюють ефект повного або часткового «занурення» користувача в штучно змодельовану реальність, представлені, в першу чергу, віртуальною (Virtual reality, VR) та доповненою (Augmented reality, AR) реальностями, спрямовані нівелювати подібні непорозуміння, переносячи проєктні рішення в імерсивне середовище, де користувач сприймає й «переживає» простір майже як реальний [2]. VR дає змогу демонструвати інтер'єр у натуральному масштабі, вільно оглядати його з різних ракурсів і взаємодіяти з елементами обстановки, AR дозволяє накладати цифрові об'єкти (меблі, освітлення, декор тощо) на реальні сцени, поглиблюючи сприйняття. Отже використання VR/AR підсилює комунікацію між дизайнером і замовником, скорочує кількість доопрацювань, оптимізує рішення щодо функціональної та естетичної складової, а також зменшує часові й фінансові витрати завдяки своєчасному виявленню невідповідностей [2].

Разом із тим залишаються відкритими питання повноцінності VR/AR у розрізі відповідності віртуальних симуляцій реальному сприйняттю. Так, дослідники світлотехніки зазначають, що попри високий рівень фотореалізму, передача відчуття світла і кольору у VR може відрізнятися від фізичного простору [3]. Також постає проблема технологічних обмежень, а саме затримка рендерингу, роздільна здатність дисплеїв, точність AR-трекінгу та інших процесів, що можуть впливати на користувацький досвід. Не менш важливими вважаються й людські фактори, коли деякі користувачі відчувають дискомфорт і кіберзапаморочення (Cybersickness) при використанні VR-гарнітур; інші мають труднощі з фокусуванням у AR-окулярах. Потребує уваги й питання інтеграції VR/AR у проєктний процес дизайнера та сумісність з наявними моделями у системах автоматизованого проєктування (Computer-aided design, CAD) та в розрізі інформаційного моделювання будівель (Building Information Modeling, BIM). Попри наявність досліджень з упровадження новітніх імерсивних методів моделювання дизайнерського середовища та відповідних опублікованих результатів у фахових міжнародних виданнях, усе ще бракує узгодженої системності та цілісного, комплексного висвітлення цієї проєктно-наукової тематики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасні теоретичні праці демонструють, що VR/AR здатні суттєво покращити сприйняття якості інтер'єрного середовища людиною, насамперед в розрізі оцінювання зорового комфорту, освітлення та матеріальності. Систематизовані огляди і порівняльні експерименти підтверджують обґрунтованість суб'єктивних оцінок у VR, тобто їх узгодження з результатами натурних вимірювань і поведінкових показників у реальних просторах, водночас підкреслюючи потребу уніфікувати методики та протоколи порівняння з фізичними умовами [1, 3, 4]. Дослідження денного світла, кольору й текстур у VR фіксують високу узгодженість із натурними вимірюваннями, а типові робочі процеси, що охоплюють упорядковану послідовність кроків від CAD/BIM-імпорту та налаштування матеріалів і освітлення до публікації інтер'єрної сцени в ігрових рушіях (Unreal/Unity), забезпечують контроль параметрів сцени та відтворюваність експериментів [3].

Окремий ряд досліджень присвячений вивченню використанню доповненої реальності в дизайні інтер'єру, де AR може застосовуватися для розміщення елементів меблів, освітлення і декору, швидких просторових перевірок та навігації на поверхнях складних будівель, що супроводжується високими показниками прийнятності і засвоєння просторової інформації порівняно з традиційними 2D-планами і кресленнями [5, 6, 7, 8]. Специфічні рішення для просторової навігації людей літнього віку, тобто швидкого визначення місцеположення та знаходження шляху в будівлі за впізнаваними орієнтирами, підвищують точність руху й якість «когнітивних карт» (cognitive/mental maps), як внутрішніх ментальних уявлень про структуру простору, його вузли, шляхи та орієнтири, що формуються завдяки повторюваним і виразним підказкам надаючи навігаційні вказівки, прив'язані до помітних об'єктів інтер'єру [9].

Також сучасні дослідження розкривають міжплатформову взаємодію, так імерсивна колаборація з інтеграцією openBIM/IFC у багатокористувацький VR підсилює взаєморозуміння між дизайнерами, інженерами та будівельниками, сприяє ранньому виявленню невідповідностей, скорочує кількість ітерацій для узгодження рішень [10, 11, 12]. Підхід openBIM спирається на відкриті стандарти й формати для сумісності різних BIM-систем, а відкритий формат обміну даними IFC (Industry Foundation Classes), що містить геометрію, властивості та інші зв'язки будівельних об'єктів, забезпечує коректний імпорт/ експорт моделей між програмними платформами. В інших роботах зазначаються методологічні й технічні виклики, а саме відсутність узгоджених стандартів оцінювання, обмеження апаратної частини (поле зору, трекінг), відмінності між фотореалізмом рендера і фізичною світлотехнікою, а також ризики щодо фізичного стану користувачів [3, 4].

Мета дослідження полягає у виявленні основних вимірів застосування імерсивних технологій в дизайні інтер'єрів.

Для досягнення мети були поставлені такі завдання:

- розглянути теоретичні дослідження, що розкриваються аспекти використання імерсивних технологій в додатку до дизайнерської діяльності;
- на основі сучасних досліджень відокремити та охарактеризувати відповідні виміри, що окреслюють алгоритми використання VR/AR технологій в дизайні інтер'єрів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Першим виміром застосування імерсивних технологій в дизайні інтер'єру може бути зазначений функціональний, що окреслює коло практичних завдань для проєктної команди і відповідних результатів для замовника. В його межах виокремлюються кілька стійких напрямів, що є частиною дизайнерської практики, в першу чергу це моделювання та візуалізація проєктного рішення інтер'єру, коли дизайнер формує модель планування у VR-середовищі з подальшою візуалізацією, для перевірки відповідності функціонального зонування, естетичного подання та відповідного оздоблення, а замовник, використовуючи VR-гарнітуру, «проходить» майбутнім приміщенням і, за потреби, може вносити зміни щодо конфігурації планування та його об'єктного наповнення, що пришвидшує ухвалення фінального рішення [12].

Також у розрізі функціонального виміру можна відмітити оцінку освітлення та атмосферності простору, що завдяки високій роздільній здатності й фізично коректним програмним рушієм (Unity з HDRP, Unreal Engine) дозволяє випробувати різні світлотехнічні схеми, типи світильників і часові стани доби, забезпечуючи суб'єктивне оцінювання зорового комфорту та раннє виявлення відблисків або дефіциту освітленості з подальшими порівняннями з реальними умовами [3].

Ще одним напрямом у складі функціонального виміру є кольорове-фактурне рішення інтер'єру, де VR дає змогу оцінити кольори, фактури та текстури матеріалів оздоблення в контексті всіх просторів, а AR-додатки «відобразити» відтінки на існуючих стінах через камеру, з паралельним звірянням з фізичними зразками тих чи інших матеріалів. Формування інтер'єрного наповнення також є одним з напрямів функціонального виміру, спрямованим на формування різноманітних

сценаріїв умеблювання та оздоблення безпосередньо в імерсивному середовищі за допомогою VR, паралельно з цим AR забезпечує точкове «примірювання» реальних предметів у наявному приміщенні.

Імерсивні технології в розрізі функціонального виміру застосовуються ще і в напрямі погодження проєктних пропозицій із замовником, коли VR виступає інтерактивною платформою комунікації, де сторони одночасно або по черзі занурюються у віртуальний інтер'єр, фіксують коментарі «на місці», що підвищує рівень взаєморозуміння і зменшує обсяг змін після затвердження.

Наступним виміром, що може бути окреслений в розрізі застосування імерсивних технологій в дизайні інтер'єру, є оціночний, що визначає, які саме показники і з якою процедурою доцільно фіксувати, аби отримані судження про проєктні рішення були доцільними та придатними до порівняння між сценаріями. Імерсивні технології справді розширюють можливості збирання зворотного зв'язку від користувачів, однак коректність висновків залежить від добору показників. У межах досліджень VR традиційно розрізняють об'єктивні й суб'єктивні показники. До об'єктивних належить час виконання завдання, наприклад, за скільки секунд учасник відшукає вихід із віртуального приміщення; кількість помилок, як то некоректно розміщені елементи в інтер'єрному просторі; також фізіологічні параметри, наприклад, частота серцебиття користувача, треки погляду, тобто куди саме дивиться користувач, а також методи визначення електроенцефалографічної активності (Electroencephalography, EEG), для визначення когнітивного навантаження користувача [3].

Суб'єктивні показники засновані на отриманні даних безпосередньо від користувачів, наприклад, за допомогою заповнення спеціальних анкет, де ключовим є вимір відчуття присутності (Presence), тобто наскільки користувач відчуває себе «усередині» простору. Для цього застосовують анкети типу Igroup Presence Questionnaire (IPQ) та Witmer-Singer Presence Questionnaire з оціночними твердженнями користувачів щодо реальності перебування та відчуттів в імерсивному середовищі, а високі бали зазвичай пов'язані з кращим зануренням та більшою довірою до побаченого, отже із серйознішим ставленням до дизайнерських рішень [3].

Окрема група суб'єктивних показників стосується практичності і комфорту VR/AR: стандартна System Usability Scale (SUS), із 10 запитаннями зі шкалою від 0 до 100, також Handheld AR Usability Scale (HARUS) для мобільних AR-додатків, що враховує специфіку взаємодії з екраном і читабельність AR-контенту [7]. Симптоми захитування (Motion sickness) можуть бути контрольовані опитувальником Simulator Sickness Questionnaire (SSQ), де учасники позначають нудоту, запаморочення, головний біль, холодний піт та їх інтенсивність [3]. SSQ особливо показаний під час тестування сцен із переміщенням спостерігача, оскільки 10-20% користувачів залишаються чутливими до VR і потребують альтернативних форматів, наприклад, моніторного віртуального туру замість використання шолому або гарнітури (Head-mounted display, HMD) [3].

Оцінювання власне дизайну інтер'єру може здійснюватися через анкети під завдання відповідного проєкту, наприклад, щодо комфортності освітлення, затишності, сучасності/стилістичної відповідності, прийнятності кольорів і розміщення меблів. У дослідженнях широко використовують семантичний диференціал, як то затишний–незатишний, сучасний–старомодний тощо, при цьому узагальнення показують, що в багатьох VR-дослідженнях висновки базуються саме на суб'єктивних оцінках, що є логічним, оскільки дизайн є, в першу чергу, явищем людського сприйняття [3]. Проте поєднання методів для збирання суб'єктивних відповідей та об'єктивних даних є більш доцільним для отримання глибшого розуміння в контексті застосування імерсивних технологій в дизайні інтер'єру.

Ще одним виміром застосування імерсивних технологій в дизайні інтер'єру є технологічний, що окреслює процес реалізації сценаріїв VR/AR, від підготовки та обміну даними до рушіїв візуалізації та інструментів спільної роботи. У сучасному архітектурному проєктуванні домінує парадигма BIM, коли будівля існує як єдина цифрова модель, для дизайнерів інтер'єрів це означає наявність базового «скелета» споруди, розробленого архітекторами, його конструкції, перегородок та інженерних комунікацій, що в подальшому наповнюється меблюванням, освітленням та іншим оздобленням, тож доцільним стає безпосереднє використання цієї моделі як основи для VR/AR, щоб уникнути дублювання робіт.

На практиці поширені декілька способів, перший полягає в експорті BIM-моделі у формати, сумісні з ігровими рушіями, наприклад, FBX для Revit або C4D для ArchiCAD, з подальшим налаштуванням матеріалів, освітлення та оптимізації під VR, що забезпечує максимальну гнучкість. Так, розробники платформи openBIM + VR у Швеції створили власний VR-движок, що приймає IFC (відкритий обмінний формат BIM) і автоматично формує з нього багатокористувацькі віртуальні сцени [11]. Наступним способом є застосування готових засобів візуалізації BIM, як Unity Reflect,

Enscape, Twinmotion тощо, що дозволяють швидко переходити від моделі до VR, хоча функціональність взаємодії зазвичай обмеженіша. Перевагою є синхронізація, адже будь-які зміни у BIM-моделі оперативно віддзеркалюються у VR-середовищі. Ще одним способом є використання спеціалізованих VR-сервісів, наприклад, The Wild, Arkio, Mindesk VR, що інтегровані з програмним середовищем Revit, Rhino та іншими, та підтримують спільну присутність, маркування проблемних зон, ескізні правки (переміщення об'єктів, креслення об'ємів) і працюють у форматі хмарного SaaS (Software-as-a-Service) як моделі надання програмного забезпечення у вигляді послуги через інтернет, де користувачі отримують доступ до готових програм через веббраузер або додаток.

Також у розрізі технологічного виміру може бути зазначений напрям багатокористувацького VR під меблі та обладнання (Furniture, Fixtures, and Equipment, FFE), так платформа COFFEE поєднує сумісність із BIM, спільну присутність і голосову комунікацію з простими маніпуляціями об'єктами, її випробування показали, що навіть користувачі без VR-досвіду за кілька хвилин навчання можуть «брати» предмети, обертати, переставляти їх у просторі та коментувати дії колегам, що в реальному проєкті лікарні дозволило за одну VR-нараду узгодити розміщення понад 80 % медичного обладнання та меблів, тоді як без VR погодження тривали тижнями листувань [10].

У сегменті AR розвиваються мультикористувацькі сценарії, коли двоє й більше учасників одночасно спостерігають той самий простір із прив'язаними віртуальними об'єктами та редагують їх у реальному часі. Попри складність просторового узгодження, оскільки кожний використовуваний пристрій має власну систему координат, технології типу ARCore Cloud Anchors вже забезпечують спільні «якорі» для стабільного співпадіння сцен, а поява споживчих AR-окулярів відкриває сценарії, коли дизайнер і замовник у порожній квартирі бачать однаково розставлені віртуальні меблі «поверх» реального оточення і обговорюють планування природніше, ніж у VR, адже зберігається зоровий контакт і залишається контекст реального простору.

Висновки. У даному матеріалі наведені та розглянуті теоретичні дослідження, що розкриваються застосування імерсивних технологій в додатку до дизайнерської діяльності. Аналіз сучасних досліджень, що окреслюють алгоритми використання VR/AR технологій в дизайні інтер'єрів, дозволив виокремити три взаємопов'язані виміри, що супроводжують цей процес і забезпечують цілісне поєднання функціонального задуму, оцінювання та технологічної реалізації проєктних ідей. У межах функціонального виміру впорядковано ключові напрями: ескізна візуалізація та планування, оцінка освітлення та атмосферності, робота з кольорово-фактурним рішенням, формування оздоблення інтер'єру та погодження із замовником, що доводять здатність VR/AR зменшувати кількість правок, прискорюючи ухвалення рішень та підвищуючи узгодженість очікувань сторін ще до початку реалізації проєктного рішення. Оціночний вимір конкретизує показники, необхідні для переконливих висновків: поєднання суб'єктивних опитувальників присутності з об'єктивними показниками і стандартизованими процедурами збору даних підвищує відтворюваність та робить результати порівнюваними між проєктами. Технологічний вимір окреслює робочі процеси від openBIM/IFC до рушіїв (Unreal/Unity), використання спеціальних візуалізаторів і хмарних багатокористувацьких сервісів, а також демонструє ефективність багатокористувацького VR та перспективи спільної AR-взаємодії.

Таким чином, VR/AR формують інструментарій, здатний підвищити якість проєктних інтер'єрних рішень, скоротити ризики помилок і витрати часу, водночас висуваючи вимоги до уніфікації оцінювання, документування технічних параметрів і дотримання належних практик роботи з кольором, світлом для комфорту користувача. Отримані результати можуть бути використані для переосмислення алгоритмів проєктування в дизайні інтер'єрів на сучасному етапі та виявленні реальних можливостей для поліпшення робочих процесів.

Подальші дослідження планується спрямувати на більш детальний розгляд ПЗ, що охоплює технології імерсивного дизайну для виявлення методів моделювання інтер'єрного середовища.

Список використаної літератури:

1. Xiang J., Mansor N., Azmi A. Effects of VR-based interactive interior design on the emotional and mental health of office worker. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*. 2025. Vol. 24, P. 5723-5736. <https://doi.org/10.1080/13467581.2024.2418513>
2. Bellazzi A., Bellia L., Chinazzo G. Virtual reality for assessing visual quality and lighting perception: A systematic review. *Building and Environment*. 2022. Vol. 209, P. 108674. doi.org/10.1016/j.buildenv.2021.108674
3. Scorpio M., Carleo D., Gargiulo M., Navarro P.C., Spanodimitriou Y., Sabet P., Masullo M., Ciampi G. A Review of Subjective Assessments in Virtual Reality for Lighting Research. *Sustainability*. 2023. Vol. 15, P. 7491. <https://doi.org/10.3390/su15097491>

4. Ceccato V., Martin C. Who takes part in virtual reality studies? An analysis of lighting research. *Sustainable Futures*. 2023. Vol. 6, P. 100134. <https://doi.org/10.1016/j.sfr.2023.100134>
5. Chang Y.-S., Hu K.-J., Chiang C.-W., Lugmayr A. Applying Mobile Augmented Reality (AR) to Teach Interior Design Students in Layout Plans: Evaluation of Learning Effectiveness Based on the ARCS Model of Learning Motivation Theory. *Sensors*. 2020. Vol. 20, P. 105. <https://doi.org/10.3390/s20010105>
6. Ahsani M., Ismail S. B., al-Ameen A., Fereidooni M., Dadashzadeh R., Ahmadi P. Augmented Reality in the Interior Spaces: A Systematic Review. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*. 2025. Vol. 15, P. 1816–1834. <https://doi.org/10.6007/IJARBSS/v15-i1/24558>
7. Putra B.S.C., Senapatha I.K.D., Wang J.-C., Nendya M.B., Pandapotan D.D., Tjahjono F.N., Santoso H.B. Adaptive AR Navigation: Real-Time Mapping for Indoor Environment Using Node Placement and Marker Localization. *Information*. 2025. Vol. 16, P. 478. <https://doi.org/10.3390/info16060478>
8. Kandil A., Al-Jumaah B., Abu Doush I. Enhancing User Experience of Interior Design Mobile Augmented Reality Applications. In: *Proceedings of the 5th International Conference on Computer-Human Interaction Research and Applications (CHIRA 2021)*. 2021. P. 101–108. <https://doi.org/10.5220/0010630400003060>
9. Qiu Z., Ashour M., Zhou X., Kalantari S. NavMarkAR: A Landmark-based Augmented Reality (AR) Wayfinding System for Enhancing Spatial Learning of Older Adults. *arXiv*. 2023. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2311.12220>
10. Prabhakaran A., Mahamadu A.M., Mahdjoubi L., Boguslawski P. BIM-based immersive collaborative environment for furniture, fixture and equipment design. *Automation in Construction*. 2022. Vol. 142, P. 104489. <https://doi.org/10.1016/j.autcon.2022.104489>
11. Johansson M., Roupé M. Real-world applications of BIM and immersive VR in construction. *Automation in Construction*. 2024. Vol. 158, P. 105233. <https://doi.org/10.1016/j.autcon.2023.105233>
12. Shehadeh A., Alshboul O., Taamneh M.M., Jaradat A.Q., Alomari A.H., Arar M. Advanced integration of BIM and VR in the built environment: Enhancing sustainability and resilience in urban development. *Heliyon*. 2025. Vol. 11, P. e42558. <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2025.e42558>

Reference

1. Xiang J., Mansor N., Azmi A. Effects of VR-based interactive interior design on the emotional and mental health of office worker. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*. 2025. Vol. 24, P. 5723–5736. <https://doi.org/10.1080/13467581.2024.2418513>
2. Bellazzi A., Bellia L., Chinazzo G. Virtual reality for assessing visual quality and lighting perception: A systematic review. *Building and Environment*. 2022. Vol. 209, P. 108674. doi.org/10.1016/j.buildenv.2021.108674
3. Scorpio M., Carleo D., Gargiulo M., Navarro P.C., Spanodimitriou Y., Sabet P., Masullo M., Ciampi G. A Review of Subjective Assessments in Virtual Reality for Lighting Research. *Sustainability*. 2023. Vol. 15, P. 7491. <https://doi.org/10.3390/su15097491>
4. Ceccato V., Martin C. Who takes part in virtual reality studies? An analysis of lighting research. *Sustainable Futures*. 2023. Vol. 6, P. 100134. <https://doi.org/10.1016/j.sfr.2023.100134>
5. Chang Y.-S., Hu K.-J., Chiang C.-W., Lugmayr A. Applying Mobile Augmented Reality (AR) to Teach Interior Design Students in Layout Plans: Evaluation of Learning Effectiveness Based on the ARCS Model of Learning Motivation Theory. *Sensors*. 2020. Vol. 20, P. 105. <https://doi.org/10.3390/s20010105>
6. Ahsani M., Ismail S. B., al-Ameen A., Fereidooni M., Dadashzadeh R., Ahmadi P. Augmented Reality in the Interior Spaces: A Systematic Review. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*. 2025. Vol. 15, P. 1816–1834. <https://doi.org/10.6007/IJARBSS/v15-i1/24558>
7. Putra B.S.C., Senapatha I.K.D., Wang J.-C., Nendya M.B., Pandapotan D.D., Tjahjono F.N., Santoso H.B. Adaptive AR Navigation: Real-Time Mapping for Indoor Environment Using Node Placement and Marker Localization. *Information*. 2025. Vol. 16, P. 478. <https://doi.org/10.3390/info16060478>
8. Kandil A., Al-Jumaah B., Abu Doush I. Enhancing User Experience of Interior Design Mobile Augmented Reality Applications. In: *Proceedings of the 5th International Conference on Computer-Human Interaction Research and Applications (CHIRA 2021)*. 2021. P. 101–108. <https://doi.org/10.5220/0010630400003060>
9. Qiu Z., Ashour M., Zhou X., Kalantari S. NavMarkAR: A Landmark-based Augmented Reality (AR) Wayfinding System for Enhancing Spatial Learning of Older Adults. *arXiv*. 2023. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2311.12220>
10. Prabhakaran A., Mahamadu A.M., Mahdjoubi L., Boguslawski P. BIM-based immersive collaborative environment for furniture, fixture and equipment design. *Automation in Construction*. 2022. Vol. 142, P. 104489. <https://doi.org/10.1016/j.autcon.2022.104489>
11. Johansson M., Roupé M. Real-world applications of BIM and immersive VR in construction. *Automation in Construction*. 2024. Vol. 158, P. 105233. <https://doi.org/10.1016/j.autcon.2023.105233>
12. Shehadeh A., Alshboul O., Taamneh M.M., Jaradat A.Q., Alomari A.H., Arar M. Advanced integration of BIM and VR in the built environment: Enhancing sustainability and resilience in urban development. *Heliyon*. 2025. Vol. 11, P. e42558. <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2025.e42558>

UDC 747:698.535.6

**MEASUREMENTS OF APPLYING IMMERSIVE TECHNOLOGIES
IN INTERIOR DESIGN****Nataliia VERGUNOVA** – candidate of art criticism, associate professor,
O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv, Kharkiv**Sergey VERGUNOV** – candidate of art criticism, professor,
O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv, Kharkiv**Mykhailo KUKHAR** – 4 th-year student, Design 2022-1 group,
O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv, Kharkiv

The article examines the application of virtual and augmented reality (VR/AR) in interior design as a component of the ongoing digital transformation that is reshaping approaches to design and client communication. Based on an analysis of current research, it outlines three interlinked dimensions: functional, assessment, and technological. The functional dimension organizes key directions such as concept visualization and planning, evaluation of lighting and atmosphere, work with color and textures, development of finishes, and client approval, which allow VR/AR to reduce revisions and accelerate decision-making. The assessment dimension specifies combinations of presence questionnaires with objective metrics and standardized procedures, increasing reproducibility and cross-project comparability. The technological dimension describes workflows from openBIM/IFC to engines (Unreal/Unity), specialized visualizers, and cloud services, confirming the effectiveness of multi-user VR and the prospects of shared AR interaction. Taken together, VR/AR enhance the quality of interior solutions and reduce risks and time costs, while requiring standardized evaluation, careful documentation of technical parameters, and adherence to appropriate operational practices.

Key words: industrial and interior design, visual communications and multimedia design, security.

Стаття надійшла до редакції 19.04.2025
Отримано після доопрацювання 10.05.2025
Прийнято до друку 3.09.2025

Роксолана ДУДКА – кандидат мистецтвознавства,
PhD з дизайну, доцент кафедри архітектури та дизайну,
Луцький національний технічний університет, м Луцьк
<https://orcid.org/0000-0002-8463-9017>
DOI
roxolana.art@gmail.com

Стаття присвячена дослідженню образно-морфологічних трансформацій культурної спадщини у сучасному мистецькому контексті на прикладі українського та міжнародного досвіду. Розглядаються практики публічних інсталяцій, цифрових медіа та інтерактивних проєктів, що формують нові способи репрезентації традиційних архетипів і символічних патернів. Показано як спадщина зберігає свою ідентифікаційну функцію, водночас трансформуючись у відкриту комунікаційну систему, здатну взаємодіяти з різними аудиторіями. Особливу увагу приділено умовам війни, коли мистецтво стає засобом культурного опору, колективної пам'яті та формування ціннісних орієнтирів. Дослідження доводить, що інтеграція традиційних форм із сучасними медійними та просторовими форматами сприяє розвитку інноваційних освітніх, мистецьких і соціальних стратегій, актуалізує спадщину в глобальному культурному дискурсі та відкриває нові перспективи для її збереження і переосмислення у XXI столітті.

Ключові слова: культурна спадщина, публічне мистецтво, морфологічна трансформація, інсталяції, цифрові медіа, сучасне мистецтво.

Актуальність та постановка проблеми. У сучасному культурному просторі спостерігається інтенсивна трансформація форм репрезентації культурної спадщини, що зумовлена розвитком цифрових технологій, глобалізаційними процесами та умовами воєнного часу. Питання збереження та переосмислення спадщини виходить за межі традиційного музейного чи архівного підходу, перетворюючись на багатовимірний комунікаційний процес, у якому поєднуються аналогові й віртуальні медіа. В умовах війни в Україні культурна спадщина набуває особливої ваги як інструмент національної самоідентифікації, засіб опору руйнуванню та ресурс формування колективної пам'яті.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення того, яким чином традиційні архетипи, символічні патерни та декоративні форми української культури можуть інтегруватися у сучасні художні практики через інсталяції, VR/AR-проєкти, медіа-мистецтво та публічні інтервенції. Таке поєднання відкриває нові можливості не лише для збереження нематеріальної спадщини, а й для її актуалізації у глобальному культурному дискурсі.

Проблема полягає в недостатньому вивченні морфологічних трансформацій спадщини у контексті цифрових і просторових медіа, зокрема в умовах соціальної кризи та війни. Потребує наукового обґрунтування механізм взаємодії між традиційними формами культури та сучасними технологіями, здатними зберегти автентичність при водночас інноваційній подачі. Саме тому аналіз українського та міжнародного досвіду в цьому полі є важливим для розроблення нових методологічних підходів до репрезентації, інтерпретації й популяризації культурної спадщини XXI століття.

Огляд останніх публікацій. Морфологічний підхід у мистецтвознавстві дозволяє розглядати твір не лише як естетичний феномен, а й як структурну форму, що несе у собі архетипові, символічні та комунікативні смисли. На думку Г. Вельфліна, будь-яка художня форма є «морфологією духу», що виявляє приховані закономірності культурного розвитку. Концепція Вельфліна в дослідженні історії мистецтва вважається одним із варіантів формалізму, оскільки він розглядає витвори мистецтва переважно за їхньою зовнішньою «формою», тобто аналізуючи їхній стиль [10; 48]. Хоча чимало з його ідей були розвинені в середині XX століття, вони залишаються актуальними в контексті вивчення еволюції художніх стилів та їх взаємодії з культурними та соціальними процесами. Зокрема, його методи аналізу форми та стилю можуть застосовуватися до дослідження змін у публічному просторі та інсталяціях, що є важливими аспектами сучасного мистецтва. Українські науковці аналізують поточні практики цифрової трансформації культури в Україні. Робота Гудзенко О. [1] розкриває зміни в культурному просторі, включаючи цифрові платформи, інтерактивні проєкти, управління культурою в умовах соціальних викликів. В статті Коваленко Ю. [3] авторка порівнює роботу державних і громадських інституцій у сфері цифрового збереження аудіовізуальної спадщини: стандарти, методи, перешкоди війни та вимоги до документування.

Архетипова теорія К. Г. Юнга, у поєднанні з концепцією «культурної пам'яті» Я. Ассмана, надає методологічну основу для аналізу художніх трансформацій спадщини: традиційні символи

зберігають універсальні значення, але набувають нових форм у сучасних медіа. Це дозволяє простежити як декоративний розпис, народна орнаментика чи ритуальні мотиви втрачають статичність і стають динамічними структурами в цифрових просторах. У цьому контексті важливо враховувати й підходи філософії культури Е. Кассіра, який наголошував, що мистецтво є особливим способом конструювання світу, а не лише його репрезентацією. Це набуває особливої ваги в умовах війни, коли мистецькі практики стають засобом не лише естетичного переживання, але й збереження ідентичності, «зшивання» колективної пам'яті та подолання травматичного досвіду.

Метою даного дослідження є обґрунтування наявності деяких прикладів образно-морфологічних трансформації культурної спадщини в сучасному мистецькому контексті та намагання з'ясувати, яким чином інтеграція традиційних архетипів і символічних патернів у цифрові та публічні медіа сприяє її актуалізації, збереженню й переосмисленню в умовах війни та глобалізації.

Виклад основного матеріалу дослідження. На сучасному етапі розвитку мистецтвознавчої науки важливо розглядати культурну спадщину не лише як історичний або естетичний феномен, а динамічну систему образно-морфологічних трансформацій, що активно взаємодіє з публічним простором, соціальними практиками та сучасними медіа. Інтеграція архетипових структур, символічних патернів і декоративних форм у нові художні контексти дозволяє виявляти закономірності еволюції культури та її взаємодії з суспільною свідомістю. У такому підході традиційні мотиви перестають бути статичними об'єктами, набуваючи динамічної, трансформованої форми, яка здатна реагувати на актуальні соціальні та політичні виклики. Особливо в умовах воєнних та кризових ситуацій мистецтво стає інструментом підтримки культурної ідентичності, формування колективної пам'яті та соціальної комунікації, дозволяючи одночасно зберігати спадщину і адаптувати її до нових технологічних, медійних і просторових форматів. Такий аналітичний погляд створює методологічну основу для системного вивчення досвіду, зокрема українського, у трансформації культурної спадщини через сучасні практики мистецтва.

Досвід України. Україна поступово формує власну модель цифровізації культурної спадщини, що поєднує локальні ініціативи та національні платформи. В умовах війни та глобальної інтеграції ці процеси набувають особливої актуальності, адже вони не лише зберігають культурну пам'ять, а й роблять її видимою у світовому контексті [7; 48].

eMuseum. eMuseum – це національна цифрова платформа, що об'єднує музейні колекції у відкритому доступі. Її цінність полягає не лише у створенні високоякісних цифрових копій експонатів, а й формуванні цілісної системи знань, що поєднує візуальний матеріал з історичним, науковим і культурним контекстом. У цьому сенсі eMuseum виходить за межі «каталогу» і стає частиною глобальної екосистеми цифрової гуманітаристики. Він створює інструменти для академічних досліджень, освітніх практик та інтерпретацій у сучасному мистецтві.



3D сканована модель майоліки Надії та Валерія Протор'євих. Фото з ресурсу <https://emuseum.com.ua>

Музей Івана Гончара. Музей Івана Гончара одним із перших в Україні системно підійшов до цифровізації колекцій народного мистецтва. У відкритому доступі можна знайти онлайн-каталоги, бази даних та фотоколекції, що дозволяють вивчати матеріальну культуру України поза межами музею. Цей кейс демонструє, що цифровізація може бути ефективним інструментом збереження традиційної спадщини, створюючи міст між автентикою та сучасними формами інтерпретації.



Піщенко Микола, глина / полива, 1960 р.в., регіон Середня Наддніпрянщина. Чернігівщина.
Джерело <https://honchar.org.ua>

Окремі українські музеї, культурні інституції та громадські ініціативи реалізують проекти з 3D-сканування архітектурних пам'яток, цифрової реконструкції зруйнованих об'єктів та створення онлайн-архівів воєнної спадщини [8; 48].



Скріншоти з документального фільму VR360 «Архів тиші» Вартана Маркар'яна (@artvartan) та Вадима Махітки (@vadyymakhitka) (м.Полтава).

VR-фільм «Архів тиші» полтавських митців Вартана Маркар'яна та Вадима Махітки – 12-хвилинне відео, яке завдяки VR-шолому може перенести кожного в тимчасово недоступні виставкові зали Полтавського краєзнавчого музею ім. В. Кричевського. Документальний фільм досліджує тему пам'яті та збереження культурної спадщини у часи війни. На прикладі будівлі музею, архітектурного шедевра українського модерну, спроектованого В. Кричевським, автори розмірковують над тим, як музеї перетворюються з виставкових просторів на простори прихованої пам'яті. Музей постає як вразливий, але стійкий об'єкт культури, що мовчки чинить опір руйнуванню. Формат віртуальної реальності дає змогу побачити та відчувти зсередини як виглядає «заморожена» пам'ять – не лише як історія, а й пережитий досвід. «Архів тиші» це спроба зберегти те, що не може говорити, але все ще потребує бути почутим.

Подібні персональні роботи підсилюють національні проекти й, водночас, інтегрують український досвід у світовий дискурс. Таким чином, українські практики цифровізації є багатовекторними: вони охоплюють як класичні музейні колекції, так і сучасне мистецтво, відродження народної культури та інноваційні технології в архітектурній спадщині. Це не лише

збереження пам'яті, а й формування нового культурного простору, який здатний взаємодіяти з глобальними практиками та пропонувати власні моделі [4].

Полтавський розпис, що походить від традиційних осередків народного мистецтва Центральної України, у сучасних практиках набуває нових візуальних і морфологічних форм. Йдеться не лише про стилістичне оновлення, а й зміну медіа: від настінних композицій – до гравіювання на склі та світлових інсталяцій. У цих трансформаціях орнамент постає як універсальна «мова патернів», що зберігає зв'язок із природою та космологічними уявленнями предків, але, водночас, проектується у глобальний контекст цифрових культур.



Проект «Білим по білому» Роксолани Дудки (@roxfolkart) (м.Полтава).

Зліва – гравіювання на склі. Справа – відео з презентацією проекту.

VR/AR-технології як простір актуалізації архетипів. Технології доповненої та віртуальної реальності дають змогу здійснювати новий тип культурної інтервенції – архетипові образи (Дерево Життя, Сонце, Птах) набувають тривимірності, динаміки та інтерактивності. У VR-середовищах користувач стає не пасивним спостерігачем, а активним учасником, що «переживає» символічний простір. Таким чином, традиційні патерни втрачають статус «музейного експонату» і перетворюються на актуальний інструмент комунікації.



Проект «Коріння» Роксолани Дудки (@roxfolkart) (м.Полтава).

Зліва – скріншот з відео. Справа – посилання на відео роботу.

Об'єкт також існує як скульптура в доданій реальності.

Анімація та відеоарт як динамічна форма патерну. Анімаційні техніки дозволяють «оживляти» орнаментику, роблячи її візуальною метафорою для тем війни, пам'яті та відродження. Відеоарт у цьому контексті стає формою «медіа-обряду», де циклічність орнаментальних мотивів поєднується з ритмом сучасного міського простору. Декоративний мотив переходить від статичності до кінетики, від матеріальної поверхні до нематеріальної світлової проекції.



Зліва - скріншот проєкту Роксолани Дудки «Дерево життя». Справа- QR код для перегляду анімації

Site-specific інтервенції у публічний простір. Окремий напрям становлять концептуальні практики, що інтегрують культурну спадщину у формат публічних інтервенцій. Йдеться про мурали, світлові інсталяції, художні банери у міському середовищі. Такі практики виконують роль деколонізації простору – витісняючи імперські та радянські символи, вони повертають місту візуальний код локальної культури. Прикладом є мурал «Казкові історії», що поєднує народну орнаментику з сучасною кольоровою експресією, реалізований в м. Ясі, Румунія, в 2024 році українською мисткинею з м. Полтава Роксоланою Дудкою.



Фото муралу «Казкові історії» Роксолани Дудки в м. Ясі, Румунія.

Таким чином, кейс демонструє відкритість колекцій (public domain або ліцензування, що дозволяє репрезентацію); інтеграцію 3D-сканів у відкриту мережу; сполучення фізичних і віртуальних форматів; потенціал для художнього переприсвоєння культурних об'єктів.

Цифрова політика культурної спадщини. Литовський державний підхід до оцифрування культурного спадку передбачає національну стратегію та консолідацію ресурсів. Зокрема, цифрова політика включає засади об'єднання даних, централізованого доступу та повторного використання цифрових матеріалів. Метою є забезпечення «єдиного вікна» (one-stop access) до цифрового спадку, щоб громадяни, освітні та мистецькі проєкти могли легко отримувати доступ до цінних матеріалів. У цьому випадку цифровий контекст будується як державна інфраструктура, що розширює можливості для художніх інтерпретацій спадщини [6].



*Презентація веб-платформи Epidaur, Хорватія 2022 (фото: Музеї та галереї Конавля).
Джерело europeanheritagedays.com*

Оцифрування старих карт і «онлайн-музей вулиць». У межах програми European Heritage Days у Грузії реалізували проєкт «The European History of Georgia on Centuries: Old Maps and Engravings», який передбачав оцифрування понад 100 карт і створення онлайн-музею вулиць і змін ландшафту міста від XVI до XX століття. Цифрові технології відкривають нові горизонти для створення або вдосконалення інтерактивних заходів. Наприклад, історичні маршрути можуть бути доповнені цифровим контентом, який наочно демонструє, як дороги та стежки трансформувалися і підлаштовувалися протягом століть. Один із успішних прикладів цього підходу було реалізовано в Хорватії, де під час заходу онлайн-карта допомагала учасникам зрозуміти, як сучасне міське планування взаємопов'язане з кордонами та архітектурними особливостями давнього римського поселення.

Інноваційним напрямком інтерактивної взаємодії з аудиторією є впровадження віртуальної реальності для створення тематичних цифрових подій. Це можуть бути симуляції туристичних маршрутів на землі, воді або навіть у повітрі. Такий підхід демонструє, як картографічна спадщина стає основою для віртуальних наративів – як художники можуть трансформувати урбаністичний ландшафт минулого у сучасні інтерпретації, робити AR-шари, накладання історичного шару на сучасний вигляд міста тощо.

Проєкти «аналог + цифровий двійник». У міжнародних дослідженнях дедалі популярнішими стають проєкти створення digital twin (цифровий двійник) тимчасових виставок чи мистецьких інсталяцій. Наприклад, проєкт, присвячений Уліссе Альдрованді, використовував гібридні методи фотозйомки, моделювання, оптимізації та метаданих, щоб трансформувати виставку у віртуальний простір.



*Виставка «Інше Відродження. Уліссе Альдрованді та чудеса світу» – авторство
Університетської музейної системи, Болонський університет. Джерело
<https://theflorajournal.international>*

Це дає змогу зберегти виставки поза часом і простором, зробити їх доступними після завершення фізичного експонування, а також інтегрувати в інші художні проєкти, наприклад, VR-тури або інтерактивні інсталяції [13].

Художні інтервенції в публічному просторі. Окрім цифрових проєктів, візуальні інтервенції у міське середовище – мурали, арт-об'єкти, site-specific інсталяції, застосовуються як «антипам'ятники» (counter-monuments), що змінюють символіку публічного простору. Один із прикладів: «Greetings from Jerusalem Avenue» (Варшава, Польща) – інсталяція у формі пальми, встановлена на перехресті вулиць, щоб звернути увагу на «відсутність єврейської спільноти» у міському ландшафті. Цей проєкт еволюціонував у символ для протестів, акцій та пам'яті.



«Greetings from Jerusalem Avenue» (Варшава, Польща). Авторка Йоанна Райковська

«Вітання з Єрусалимської алеї». Це витвір мистецтва у формі штучної фінікової пальми в натуральну величину, створений на певному місці. Його розробила польська художниця Йоанна Райковська та розташований на кільцевій розв'язці Шарля де Голля (Rondo gen. Charles'a de Gaulle'a),

де Єрусалимська алея перетинається з вулицею Новий Свят у **столиці Польщі**, Варшаві. Його було встановлено 12 грудня 2002 року. Такі інтервенції часто працюють як візуальні маркери пам'яті, що можуть змінюватися у часі, піддаватися перформативним оновленням або бути динамічними залежно від контексту.

Висновки. У результаті проведеного дослідження доведено, що образно-морфологічні трансформації культурної спадщини є ефективним інструментом деколонізаційного та світоглядного впливу в сучасному українському суспільстві. Інтеграція традиційних архетипів у нові медіа не лише зберігає й актуалізує культурний код, але й формує нові смислові простори, здатні об'єднувати молоде покоління навколо цінностей свободи, гідності та національної ідентичності.

Мистецтво в умовах війни виконує не лише естетичну чи освітню функцію, але й стає засобом культурного опору, конструювання колективної пам'яті та відновлення духовної єдності. *Подальші дослідження* доцільно спрямувати на глибший аналіз конкретних проєктів, взаємодію цифрових технологій і традиційного мистецтва, а також на вивчення впливу цих практик у глобальному культурному дискурсі.

Список використаної літератури:

1. Гудзенко О. Цифрова трансформація в культурі: сучасні реалії та перспективи розвитку. Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки (Україна). SKHID (EAST) 2023, Vol. 4, Issue 3, 29-33 doi.org/10.21847/2411-3093.2023.4(3). 296605
2. Ініціатива відкритого доступу Метрополітен-музею «Open access / public». <https://www.metmuseum.org/about-the-met/policies-and-documents/open-access>
3. Коваленко Ю. Цифрове збереження української аудіовізуальної спадщини під час війни: виклики та інституційні практики. Vol. 27: Culture Crossroads. Відземський ун-т прикладних наук (Латвія), Харк. держ. акад. культури (Україна) 2025. DOI: <https://doi.org/10.55877/cc.vol27.534>
4. Муравська С. Потенціал університетських бібліотек в Україні як об'єктів культурної спадщини та туристичного зацікавлення. <https://doi.org/10.33402/ukr.2025-41-176-185>. Вип. 41 (DOI: 10.33402/ukr.2025 / Гол. ред. І. Соляр, заст. гол. ред. М. Романюк; НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів, 2025. 372 с.
5. Малопольські віртуальні музеї – регіональний осередок цифрової спадщини <https://medium.com/creative-commons-we-like-to-share/better-together-ad2219c4df58>
6. Міністерство культури Литовської Республіки. *Цифрова культурна спадщина* <https://lrkm.lrv.lt/en/activities/digital-cultural-heritage>
7. Павлова О. Культурна спадщина як ресурс сучасного мистецького дискурсу. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*. 2017. Вип. 32. С. 45–53.
8. Поливач К. Культурна спадщина та її вплив на розвиток регіонів України / Наук. ред. Руденко Л. Г. Київ : Ін-т географії НАН України, 2012. 208 с.
9. Шимкова І. Цифрова трансформація музеїв як інноваційний метод збереження та популяризації культурної спадщини України в контексті світових тенденцій. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*, 2025. 1 (5). С. 85-92. [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-10](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025(5-1)-10)
10. Weddigen Tristan: Morphologie einer Wissenschaft. Vor hundert Jahren erschienen Heinrich Wölfflins «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe». In: Neue Zürcher Zeitung, 12. Dezember 2015, S. 48.
11. Boym S. The Future of Nostalgia. New York : Basic Books, 2001. 432 p.
12. Heritage Futures December 2016. Archaeology International 19 (3): 68-72. DOI:10.5334/ai.1912 LicenseCC BY 4.0
13. Chiara Innocente. A framework study on the use of immersive XR technologies in the cultural heritage domain. Journal of Cultural Heritage. Volume 62, July–August 2023, Pages 268-283.
14. Smith L. Uses of Heritage. London : Routledge, 2006. 368 p.
15. Digital National Museum Warsaw (дозволяє завантажувати зображення високої роздільної здатності). mnw.art.pl

Reference

1. Hudzenko O. Tsyfrova transformatsiia v kulturi: suchasni realii ta perspektyvy rozvytku. Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrainky (Ukraine). SKHID (EAST) 2023, Vol. 4, Issue 3, 29-33 doi.org/10.21847/2411-3093.2023.4(3). 296605
2. Initsiatyva vidkrytoho dostupu Metropoliten-muzeiu «Open access / public». <https://www.metmuseum.org/about-the-met/policies-and-documents/open-access>
3. Kovalenko Yu. Tsyfrove zberezhenia ukrainskoi audiovizualnoi spadshchyny pid chas viiny: vyklyky ta instytutnyiinyi praktyky. Vol. 27: Culture Crossroads. Vidzemskiy un-t prykladnykh nauk (Latviia), Khark. derzh. akad. kultury (Ukraine) 2025. DOI: <https://doi.org/10.55877/cc.vol27.534>
4. Muravska S. Potensial universytetskykh bibliotek v Ukraini yak obiektiv kulturnoi spadshchyny ta turystychnoho zatsikavlennia. <https://doi.org/10.33402/ukr.2025-41-176-185>. Vyp. 41 (DOI: 10.33402/ukr.2025 / Hol. red. I. Soliar, zast. hol. red. M. Romaniuk; NAN Ukrainy, In-t ukrainoznavstva im. I. Krypiakovycha. Lviv, 2025. 372 s.
5. Malopolski virtualni muzei – rehionalnyi osередok tsyfrovoyi spadshchyny <https://medium.com/creative-commons-we-like-to-share/better-together-ad2219c4df58>
6. Ministerstvo kultury Lytovskoi Respubliki. Tsyfrova kulturna spadshchyna <https://lrkm.lrv.lt/en/activities/digital-cultural-heritage>

7. Pavlova O. Kulturna spadshchyna yak resurs suchasnoho mystetskoho dyskursu. Visnyk Lviv. nats. akad. mystetstv. 2017. Vyp. 32. S. 45–53.
8. Polyvach K. Kulturna spadshchyna ta yii vplyv na rozvytok rehioniv Ukrainy / Nauk. red. Rudenko L. H. Kyiv : In-t heohrafiy NAN Ukrainy, 2012. 208 s.
9. Shymkova I. Tsyfrova transformatsiia muzeiv yak innovatsiinyi metod zberezhenia ta populyaryzatsii kulturnoi spadshchyny Ukrainy v konteksti svitovykh tendentsii. Mystetstvo v kulturi suchasnosti: teoriia ta praktyka navchannia, 2025. 1 (5). S. 85-92. [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-10](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025(5-1)-10)
10. Weddigen Tristan: Morphologie einer Wissenschaft. Vor hundert Jahren erschienen Heinrich Wölfflins «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe». In: Neue Zürcher Zeitung, 12. Dezember 2015, S. 48.
11. Boym S. The Future of Nostalgia. New York : Basic Books, 2001. 432 p.
12. Heritage Futures December 2016. Archaeology International 19 (3): 68-72. DOI:10.5334/ai.1912 LicenseCC BY 4.0
13. Chiara Innocente. A framework study on the use of immersive XR technologies in the cultural heritage domain. Journal of Cultural Heritage. Volume 62, July–August 2023, Pages 268-283.
14. Smith L. Uses of Heritage. London : Routledge, 2006. 368 p.
15. Digital National Museum Warsaw (dozvoliaie zavantazhuvaty zobrazhennia vysokoi rozdilnoi zdatnosti). mnw.art.pl

UDC 7.01:7.04:008:004.9(477+4)

CULTURAL HERITAGE IN TRANSFORMATION : ANALOG AND VIRTUAL MEDIA

Roksolana DUDKA – Candidate of Art History, PhD in Design,
Associate Professor of the Department of Architecture and Design
Lutsk National Technical University

Relevance and problem statement. In contemporary art studies, there is an increasing interest in reinterpreting cultural heritage as a dynamic system that continuously transforms under the influence of technological progress, social crises, and wartime challenges. In the context of war in Ukraine, heritage gains special significance as a means of cultural resistance, preservation of identity, and construction of collective memory. The problem lies in the insufficient examination of morphological transformations of traditional forms within modern media and spatial formats – particularly in VR/AR, video art, and public interventions, which open new ways to actualize archetypes and symbolic patterns of Ukrainian culture.

Purpose of the study. To analyze the figurative and morphological transformations of cultural heritage in the context of contemporary art, based on Ukrainian and international experience, and to determine the role of digital technologies in the preservation and reinterpretation of cultural codes.

Methodology. The research is based on the morphological approach of Heinrich Wölfflin, the archetypal theory of Carl G. Jung, Jan Assmann's concept of cultural memory, and Ernst Cassirer's philosophy of culture. Methods of comparative analysis, content analysis of artistic practices, case study, and observation of transformations in public and digital spaces were applied.

Scientific novelty. For the first time, the study provides a systematic interpretation of the morphological transformations of Ukrainian cultural heritage within the framework of contemporary digital media and public art. It identifies how the integration of archetypal structures and traditional forms into VR/AR environments, animation, and site-specific interventions generates new modes of cultural communication and decolonial strategies in art.

Practical significance. The findings can be applied in the fields of museum digitalization, art education, cultural management, and in the development of contemporary artistic projects aimed at promoting Ukrainian heritage in the global context.

Key words: cultural heritage, public art, morphological transformation, installations, digital media, contemporary art, VR/AR, archetype.

Стаття надійшла до редакції 19.04.2025
Отримано після доопрацювання 10.05.2025
Прийнято до друку 3.09.2025

**КІНЕТИЧНА ТИПОГРАФІЯ ЯК РІЗНОВИД МОУШН-ДИЗАЙНУ:
СПЕЦИФІКА СТВОРЕННЯ ВІЗУАЛЬНОГО ВПЛИВУ В МЕДІА**

Михайло ЄНЧЕВ – здобувач освітньо-наукового ступеня,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ,
<https://orcid.org/0009-0000-5494-6641>

DOI
mihail.enchev1984@gmail.com

Стаття присвячена дослідженню особливостей кінетичної типографії в контексті моушн-дизайну та аналізу специфіки створення візуального впливу в традиційних медіа. Уточнено поняття «кінетична типографія» та наголошено на доцільності її розгляду як мистецтва та техніки анімації тексту, для вираження/репрезентації ідей, або виклику певних емоцій динамічним та часовим способом, що поєднує короткі тексти, анімацію, фотографії, відео, графіку, музику та закадровий голос з метою побудови ідеї чи емоції. З'ясовано, що у традиційних та нових медіа кінетична типографія дозволяє створювати нелінійне оповідання, додаючи візуальний вимір до оповіді. Завдяки анімації ключових слів можна зробити акцент та сфокусувати увагу глядача, що сприяє розумінню та впливу повідомлення; створювати певні тони та атмосферу, доповнюючи розповідь рухом та стилем. Наголошено, що створення кінетичної типографії залежить від таких аспектів, як: вибір шрифту (має відповідати тону повідомлення та залишатися розбірливим навіть під час анімації); аудіовізуальна синхронізація (анімація повинна бути синхронізована з ритмом та структурою відео, створюючи безшовне враження) та візуальна узгодженість (узгоджений стиль анімації типографії створює професійний вигляд).

Кінетична типографія отримала широке застосування у кіноіндустрії, на телебаченні (об'єднує весь контент та гомогенізує імідж каналу), у створенні рекламних роликів (посилює емоційний вплив та робить рекламу більш ефективною), музичних відеокліпів (анімація літер синхронізується з музикою, що додає додаткові візуальні виміри та посилює враження від аудіального елементу), титрах до різноманітних великих і малих екранних форм (у фільмах та відео кінетична типографія використовується для представлення титрів та переходів). Констатовано, що кінетична типографія в найближчому майбутньому має значені перспективи для динамічного розвитку, завдяки провідним методам анімаційної графіки, віртуальної реальності та доповненої реальності.

Ключові слова: кінетична типографія, моушн-дизайн, анімація, текст, шрифт, колір, медіа.

Постановка проблеми. У сучасному моушн-дизайні особливу роль відіграє кінетична типографія, специфіка якої полягає в здатності поєднувати естетику типографського дизайну з принципами кіно та анімації. У цьому симбіозі морфологія та хореографія анімованого тексту сходяться не лише для передачі інформації, але й для додавання емоційної глибини та виклику якостей, властивих кіно, телебаченню та сутності усного слова. Кінетична типографія в медіа – ефективний інструмент перетворення літер на екрані на емоційно насичений візуальний досвід. Актуальним для теорії сучасного дизайну є дослідження кінетичної типографії та особливості її використання у моушн-дизайні традиційних медіа в контексті створення вражаючих візуальних ефектів.

Мета статті – розглянути особливості кінетичної типографії в контексті моушн-дизайну та проаналізувати специфіку створення візуального впливу в традиційних медіа.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Значний науковий інтерес до різноманітних аспектів кінетичної типографії, що виник у вітчизняних науковців, пояснюється динамікою її розвитку в першій чверті XXI ст. та використанням у багатьох галузях діяльності. Так, наприклад, виявленню провідних тенденцій розвитку типографії у вебдизайні та спробі проаналізувати її вплив на формування креативного мислення і творчого потенціалу фахівців у галузі візуальної комунікації присвячено статтю І. Костенка [3]. Спробу розглянути художні особливості кінетичної типографіки, зокрема аспект інтегративних шрифтів здійснюють Н. Стребіж та Н. Дядюх-Богатько [5]. М. Опалев та К. Саввіна [4] аналізують етапи розвитку анімованої типографіки в моушн-дизайні. Дослідженню особливостей створення кінетичної типографіки та розгляду перспектив розвитку шрифту в мультимедіа присвячено розвідку Н. Дядюх-Богатько та Я. Куць [1]. В. Ходосов [5] досліджує еволюцію та варіативність застосування кінетичної типографії, «форми моушн-дизайну, яка анімує текст для створення динамічних візуальних ефектів». Спробу окреслити особливості типографічного аспекту анімованих титрів у кінематографі початку цифрової доби здійснюють О. Чуєва та М. Чолій [7] і ін. Проте на основі історіографічного аналізу, можна констатувати, що загалом проблематика кінетичної типографії лишається малодослідженою і вимагає подальших наукових розробок з мистецтвознавчих позицій.

Виклад матеріалу дослідження. Протягом останньої чверті століття людство перебуває під владою зображень, телебачення, відео, інтернету, що призвело до переходу від буквального сприйняття до візуального, а суспільство зробило набагато більш залежним від зображень, ніж будь-коли раніше в

історії. Цей феномен розпочався з кіно, яке поступово зайняло свою позицію лідера в мистецтві, а з середини ХХ ст. новим медіаресурсом, що позиціюється як один із найбільших поширювачів інформації, стало телебачення, яке проникло в людську культуру і перетворилося на засіб комунікації за найширшим обхватом. Інтернет та мобільні ресурси в перші десятиліття ХХІ ст. сприяли впровадженню візуального аспекту в буденне життя, зробивши зображення одним із найважливіших ресурсів комунікації. Дослідники акцентують увагу на тому, що з середини ХХ ст. очевидно стало постійна присутність форми комунікацій, заснованої на аудіовізуальній мові [14; 22]. Цей новий спосіб комунікації відомий під різними назвами: аудіовізуальний дизайн, відеодизайн, 4D-дизайн, телевізійна графіка та, в першу чергу, анімація або моушн-дизайн.

Анімація (motion graphics) – англійський термін, що перекладається з «рухома графіка». Зазвичай motion graphics – це короткий відеофрагмент, що поєднує аудіовізуальні техніки з графічним дизайном, який з початку був статичним. Незважаючи на те, що техніка не нова, протягом останніх років вона отримала широку популяризацію і динамічно розвивається під впливом різноманітних технік. Існують деякі види motion graphics, що також можна комбінувати для створення нових результатів. До них належить кінетична/анімаційна графіка – поєднання тексту та графічного дизайну, що взаємодіють один з одним під музичний супровід.

У сучасній науковій літературі немає єдиного загальноприйнятого визначення кінетичної типографії – погоджуючись в певних загальних рисах, зокрема в анімації тексту в часі, створенні динамічних візуальних ефектів з метою здійснення емоційного впливу на реципієнта, українські та закордонні науковців розходяться у структурному визначенні, пропонуючи трактувати кінетичну типографіку як: різновид моушн-дизайну [6; 521], техніку анімації [8], вид анімації [2; 320], «мистецтво, рухому типографіку, яка не потребує додавання ілюстрованого матеріалу чи навіть простих геометричних фігур» [5; 110] та ін.

Найбільш доцільним убачається позиціонування кінетичної типографії як мистецтва та техніки анімації тексту, для вираження/репрезентації ідей, або виклику певних емоцій динамічним та часовим способом, що поєднує короткі тексти, анімацію, фотографії, відео, графіку, музику та закадровий голос із метою побудови ідеї чи емоції. Кінетичну типографію, зазвичай, використовують для виділення основного повідомлення контенту, створення більш захопливого враження для читача/глядача та додавання рівня цікавості та динамізму, який статичний текст не може запропонувати.

Ця техніка все частіше використовується в цифрових медіа, таких як Інтернет, що використовується для поширення реклами, політичних, ідеологічних та освітніх повідомлень, новин, історій тощо за допомогою відеокліпів. Джерела кінетичної типографії можна знайти в дизайні вступних титрів для фільмів у 1960-ті рр. Візуальна мова стає дедалі поширенішою та домінантнішою, особливо в інтернеті, і тенденція полягає в тому, що зображення мають дедалі більшу вагу, навіть у письмових текстах [9]. У широкому розумінні кінетична типографія – це рухомий текст, що зазвичай супроводжується звуком, в якому голос озвучує букви. Це ефективно доносить повідомлення, оскільки звук підкріплює текст. Покадрова зйомка (покадровий монтаж) використовує цю техніку, що проклала шлях до створення кінематографу. На думку М. Бохоркеса, моушн-графіка являє собою конвергенцію графічного дизайну, кіно, відео та фототехнологій [10]. Науковець зазначає, що в кіно моушн-графіка – це не лише один з аспектів послідовного графічного вираження. Він наголошує на тому, що моушн-графіка передбачає два напрями досліджень: з одного боку – проблеми конструювання сенсу, а з другого – аудіовізуальний дизайн як форма комунікації [10]. Різні характеристики означника у фільмі мають прямі еквіваленти у графічному дизайні у своїй гетерогенності, полівалентності та комбінаторній природі [10]. У всіх продуктах графічного дизайну різні типи зображень та комунікаційні ресурси, специфічні для аудіовізуального світу, перетинаються, що передбачає артикуляцію інструментів та елементів у кінцевому результаті.

Розвиток анімаційної графіки розпочався з дизайну титрів та інтертитрів у кіно, а пізніше, у 1950-ті рр., отримав поштовх завдяки роботам таких кінематографістів як С. Басс. До свого повного розвитку у світі аудіовізуальних засобів використовувалися графічні ресурси, ближчі до дизайну плакатів, ніж до аудіовізуальної мови. Крім того, на експресивному рівні, її історичними попередниками є мультфільми, експерименти з абстрактним експресіонізмом та зачатки кіно як техніки, мови та соціального явища. Одним із показових прикладів є титри до фільму «Впиймай мене, якщо зможеш», розроблені О. Кунцелем та Ф. Дейгас – зображення рухомих силуетів, ліній, що утворюють слова, плоских кольорів та цілих декорацій, створених за допомогою двовимірних геометричних фігур. Ця послідовність дуже влучно підсумовує весь фільм. Титри віддають шану С. Бассу, графічному дизайнеру та одному з піонерів у впровадженні дизайну титрів та інтертитрів, а також створенні багатьох найважливіших корпоративних ідентичностей у США.

Телебачення – ще одна важлива платформа для анімаційної графіки, також відома як пакет телевізійного мовлення або пакет телевізійної ідентичності. Цей пакет розробляє корпоративний імідж для телебачення, який включає не лише типові характеристики корпоративного іміджу бренду, але й наративні концепції. До них належать аспекти так званого четвертого виміру, вважаючи концепцію графічного сторітелінгу

фундаментальною. Пакет передбачає, що зображення формується програмуванням, зв'язком між візуальними та аудіоматеріалами, і приділяє пильну увагу сегментам, які глядачі можуть лише чути, але не бачити. Це призводить до набагато складнішого корпоративного іміджу [15; 200]. Наразі більшість аудіовізуальних медіаканалів використовують техніки анімаційної графіки, все частіше використовуючи їх та надаючи глядачам зображення, багатше на концептуальні, графічні та естетичні ресурси. Кіно та телебачення у своїх спецефектах, дизайні титрів, відеоінфографіці, в Інтернеті, рекламі та всіх аудіовізуальних продуктах, що поширюються на цифрових пристроях, містять велику кількість прикладів анімаційної графіки, що робить її важливим сучасним візуальним комунікаційним ресурсом, широкомасштабним передавачем повідомлень [12; 34].

Проектування анімаційної графіки, як стверджують дослідники, є проектуванням у чотирьох вимірах (довжина, ширина, глибина, час). Дж. Коста стверджує, що відмінності в проектуванні для екрану ґрунтуються на технологічній трансформації та онтологічних характеристиках аудіовізуального середовища [11; 42]. Аналогічно, це передбачає різний спосіб мислення у двох та трьох вимірах завдяки включенню графіки та звуку в аудіовізуальну часовість, що утворює глобалізацію, графічне повідомлення на основі ідентичності.

Чіткість кінетичних текстів виходить за рамки традиційного зв'язку між розміром шрифту, міжлітерним інтервалом, інтерліньяжем та контрастом фону. До цих критеріїв додаються два ключові виміри: а) час, протягом якого текст залишається видимим, перш ніж зникнути, та б) характер руху, враховуючи як швидкість, так і траєкторію. Типографічний зв'язок, ефективний на статичному носії, такому як папір, може втратити свою ефективність або значення, коли додається рух. Наприклад, тексти з великим розміром шрифту можуть стати монотонними, якщо їхня тривалість на екрані тривала та повільна. Аналогічно, жирні типографічні зв'язки з щільним інтервалом або нерегулярним інтервалом між літерами можуть знизити їхню розбірливість в анімаціях зі складними текстурами або швидкими рухами.

Рух не лише впливає на розбірливість, але й є потужним інструментом для захоплення та спрямування уваги глядача. З точки зору перцептивної та когнітивної психології, стимули з різким початком, як правило, привертають увагу. Таким чином, час і ритм анімації можна регулювати для генерування різних рівнів уваги. Аналогічно, рухомий об'єкт, як правило, привертає увагу, особливо якщо він рухається до певної точки. Плавні рухи та зміщення можуть спрямовувати увагу з однієї точки на екрані до іншої [13; 51]. У сфері дискурсу кінетична типографія досліджує взаємодію між часом та текстовою виразністю. За допомогою анімації можна викликати широкий спектр емоцій. Вибирається не лише шрифт, розмір, насичення та контраст, але й такі часові елементи, як швидкість, тривалість та ритм, також можна маніпулювати, щоб відобразити такі характеристики, як тон, гучність та темп мовлення. Незначні зміни, такі як варіації розміру тексту або легкі вібрації, можуть передавати емоції від хвилювання до гніву.

Кінетична типографія служить не лише для передачі емоцій, але й для представлення персонажів та діалогів у розповіді. Якщо є кілька голосів, кожен з них можна представити, присвоївши йому відмінні візуальні типографічні атрибути, просторові положення та моделі руху. Однак важливо визнавати обмеження кінетичної типографії. Хоча вона може встановити та посилити емоційний тон тексту, вона зазвичай не може змінити емоційний зміст, властивий значенню повідомлення. Іншими словами, кінетична типографія може посилювати або нюансувати існуючі емоції, але вона не може повністю змінити їхню природу.

У часовій типографії важливо розрізняти внутрішні характеристики типографської форми, такі як тип шрифту та колір, та ті, що пов'язані з її поведінкою, такі як її рухові якості. Іншими словами, важливо відокремити зовнішній вигляд від дії [2; 232].

Кінетичну типографію можна аналізувати такими критеріями, як тип руху (варіюється від лінійного до обертального або експансивного руху, швидкість (анімація може бути швидкою, повільною або мати переходи прискорення та уповільнення), послідовність (слова та літери з'являються та зникають у дизайні), інтерактивність (певні кінетичні шрифти адаптуються або змінюються залежно від взаємодії з користувачем), наратив (чи розповідає анімація певну історію, чи просто зосереджується на досягненні руху для власної естетичної привабливості) [13; 50]. Складність кінетичної типографії полягає в тому, що естетичні та емпіричні умови тексту постійно оновлюються, коли форми переходять з одного стану в інший протягом часової послідовності, завдяки своїй властивій динамічній природі.

На композиційному рівні анімація дозволяє посилити просторове сприйняття у візуальних презентаціях. На відміну від традиційних двовимірних обмежень, де композиційні елементи рухаються горизонтально та вертикально, анімація дозволяє пропонувати рух вперед та назад, створюючи відчуття глибини. Зміна розміру об'єктів, використання шарів різної глибини та гра з текстурами та прозорістю – це деякі з використовуваних методів. Крім того, використання тривимірних ефектів, що пропонуються плагінами або спеціалізованим програмним забезпеченням, посилює цю ілюзію. Застосування таких методів, як ефекти світла та тіні, коригування фокуса, розмиття, паралакс та інші візуальні обробки, збагачує просторовість, створюючи враження об'єму та глибини на екрані, який, по суті, є плоским.

Надзвичайно важливою є роль кінетичної типографії в комунікаційній стратегії телебачення, зокрема у процесі створення безперервності, як її найважливішого елементу, того, що об'єднує весь контент та гомогенізує імідж каналу.

Дизайн телевізійної безперервності складається з аудіовізуальних елементів, що відповідають корпоративному стилю каналу: він включає ідентифікатори каналів, попередні перегляди програм, заставки та кінцеві титри. Ідентифікатори каналів – це анімовані послідовності, що супроводжуються музикою, за допомогою яких телеканал представляє себе, просуваючи свій імідж та графічну ідентичність. Самопромоушн – це елементи, що відображають інформацію про майбутні програми. Вони можуть містити інформацію про часовий інтервал, конкретну програму, що транслюватиметься, або спеціальну трансляцію, важливу для телевізійної мережі з точки зору аудиторії. Заставки – це дуже короткі графічні анімації, тобто перехід між рекламними роликами та програмами, що повинні підтримувати загальний стиль. Нескінченні заставки – це заставки, в яких дія розгортається в циклі, щоб адаптуватися до різних вимог щодо тривалості. Вони використовуються для полегшення підключення у разі збоїв [12; 34]. Безперервність охоплює всі аудіовізуальні вирази, що відображаються в кожному з продуктів каналу, надаючи йому загальної сили та, отже, зміцнюючи його корпоративну ідентичність.

Висновок: Кінетична типографія отримала широке застосування у кіноіндустрії, на телебаченні (об'єднує весь контент та гомогенізує імідж каналу), у створенні рекламних роликів (посилює емоційний вплив та робить рекламу більш ефективною), музичних відеокліпів (анімація літер синхронізується з музикою, що додає додаткові візуальні виміри та посилює враження від аудіального елементу), титрах до різноманітних великих і малих екранних форм (у фільмах та відео кінетична типографія використовується для представлення титрів та переходів). У традиційних та нових медіа кінетична типографія дозволяє створювати нелінійне оповідання, додаючи візуальний вимір до оповіді. Завдяки анімації ключових слів можна зробити акцент та сфокусувати увагу глядача, що сприяє розумінню та впливу повідомлення. Кінетична типографія може створювати певні тони та атмосферу, доповнюючи розповідь рухом та стилем. Створення вражаючої кінетичної типографії залежить від кількох аспектів: вибору шрифту: вони мають відповідати тону повідомлення та залишатися розбірливими навіть під час анімації; аудіовізуальна синхронізація: анімація повинна бути синхронізована з ритмом та структурою відео, створюючи безшовне враження; візуальна узгодженість: узгоджений стиль анімації типографії створює професійний вигляд.

Провідні методи анімаційної графіки, віртуальна реальність та доповнена реальність можуть ще більше розширити межі можливого за допомогою кінетичної типографії.

Список використаної літератури:

1. Дядюх-Богатько Н. Й., Куць Я. Й. Шрифт в мультимедіа – перспективи розвитку. *Вісник ХДАМ. Серія «Дизайн, дизайн-освіта»*. 2013. № 1. С. 30–32.
2. Здольник І. Г., Довженко І. Б., Потанін С. Є. Дослідження особливостей створення кінетичної типографіки. *Вісник Київ. нац. ун-ту технологій та дизайну. Технічні науки*. 2016. № 6 (104). С. 230–235.
3. Костенко І. Варіативні шрифти та кінетична типографія у вебсередовищі. *Теорія і практика дизайну*. 2025. Вип. 36. С. 260–267 <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.36.24>
4. Опалєв М. Л., Саввіна К. С. Етапи розвитку анімованої типографіки в мовишн-дизайні. *Вісник ХДАДМ*. 2014. № 8. С. 78–80.
5. Стребіж Н. О., Дядюх-Богатько Н. Й. Художні особливості кінетичної типографіки у студентських роботах кафедри графічного мистецтва та мистецтва книги Української академії друкарства. *Наук. зап. Міжннар. гуманіт. ун-ту*. 2021. Вип. 35. С. 106–110. URL : <http://www.sci-notes.mgu.od.ua/archive/v35/28.pdf>
6. Ходосов В. Ретроспекція розвитку кінетичної типографіки та її застосування в дизайні. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. / за ред. проф. В. Виткалова. Рівне : РДГУ, 2024. Вип. 49. С. 521–526.
7. Чуєва О., Чолій М. Типографічний аспект анімованих титрів у кінематографі початку цифрової доби. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2019. Т. 2. № 1. С. 67–80.
8. Barnhart B. Kinetic typography: the what, why, and how. Published 25 March 2024. URL linearity.io/blog/kinetic-typography/ (дата звернення : 7.10.2025).
9. Bethencourt I. Web. La tipografía cinética, un recurs textual que s'estén a Internet. 2010. URL: <http://beatcat.blogspot.com/2010/10/latipografia-cinetica-un-recurs.html> (дата звернення : 7.10.2025).
10. Bohórquez M. La construcción de sentido en diseño audiovisual. 2007. URL: <http://www.disenoiberoamericano.com/node/170> (дата звернення : 26.10.2025).
11. Costa J. Identidad Televisiva en 4D. La Paz: Grupo Editorial Design. Disponible en: google books Joan Costa-Identidad Televisiva en 4D, 2005.
12. Ertan İ. Graphic design in television decor. İstanbul Gelişim Üniversitesi Yayınları, 2017. 112 p.
13. Helfand J. Electronic Typography: The New Visual Language. In Beirut, M. et al eds. Looking Closer 2: Critical Writings on Graphic Design: Canada : Allworth Press, 1997. P. 49–53.
14. Pachar A. F. P. Diseño y producción de un producto audiovisual desarrollado con técnicas actuales de video narración y motions graphics aplicado a un programa de TV. Universidad de Cuenca 2015. 56 p. URL : <https://dspace-test.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/21927/1/TESINA%20.pdf> (дата звернення : 12.10.2025).

15. Wagih E. The Role of Graphic Design in Enhancing The Visual Identity of Advertising breaks on TV Channels. *مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية*. 2022. Vol. 7(6). P. 194-215. doi: 10.21608/mjaf.2022.127826.2692

Reference

1. Dyadyukh-Bogatko N. Y., Kuts Y. Y. Font in multimedia – development prospects. *Bulletin of KhDAM. Series «Design, design education»*. 2013. No. 1. P. 30–32 [in Ukrainian].
2. Zdolnyk I. G., Dovzhenko I. B., Potanin S. Ye. Research on the features of creating kinetic typography. *Bulletin of the Kyiv National University of Technologies and Design. Technical Sciences*. 2016. No. 6 (104). P. 230–235 [in Ukrainian].
3. Kostenko I. Variant fonts and kinetic typography in the web environment. Theory and practice of design. 2025. Issue. 36. P. 260-267 [in Ukrainian].
4. Opalev M. L., Savvina K. S. Stages of development of animated typography in motion design. *Bulletin of the KhDADM*. 2014. No. 8. P. 78–80 [in Ukrainian].
5. Strebizh N. O., Dyadyukh-Bogatko N. Y. Artistic features of kinetic typography in student works of the Department of Graphic Art and Book Art of the Ukrainian Academy of Printing. *Scientific Notes of the International Humanitarian University*. 2021. Issue. 35. P. 106-110 [in Ukrainian].
6. Khodosov V. Retrospection of the development of kinetic typography and its application in design. *Ukrainian culture: past, present, development paths*. 2024. Issue 49. P. 521–526 [in Ukrainian].
7. Chueva O., Choliy M. Typographic aspect of animated titles in cinema of the beginning of the digital age. *Demiurge: ideas, technologies, design prospects*. 2019. T. 2. No. 1. pp. 67–80 [in Ukrainian].
8. Barnhart B. Kinetic typography: the what, why, and how. Published 25 March 2024. URL : <https://www.linearity.io/blog/kinetic-typography/> [in English].
9. Bethencourt I. Web. La tipografía cinética, un recurs textual que s'estén a Internet. 2010. URL: <http://beatcat.blogspot.com/2010/10/latipografia-cinetica-un-recurs.html> [in Spanish].
10. Bohórquez M. La construcción de sentido en diseño audiovisual. 2007. URL: <http://www.diseñoiberoamericano.com/node/170> [in Spanish].
11. Costa J. Identidad Televisiva en 4D. La Paz: Grupo Editorial Design. Disponible en: google books Joan Costa-Identidad Televisiva en 4D, 2005 [in Spanish].
12. Ertan İ. Graphic design in television decor. *İstanbul Gelişim Üniversitesi Yayınları*, 2017. 112 p. [in English].
13. Helfand J. Electronic Typography: The New Visual Language. In Beirut, M. et al eds. *Looking Closer 2: Critical Writings on Graphic Design: Canada* : Allworth Press, 1997. P. 49–53 [in English].
14. Pachar A. F. P. Diseño y producción de un producto audiovisual desarrollado con técnicas actuales de video narración y motions graphics aplicado a un programa de TV. Universidad de Cuenca 2015. 56 p. URL : <https://dspace-test.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/21927/1/TESINA%20.pdf> [in Spanish].
15. Wagih E. The Role of Graphic Design in Enhancing The Visual Identity of Advertising breaks on TV Channels. *مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية*. 2022. Vol. 7 (6). P. 194-215. doi: 10.21608/mjaf.2022.127826.2692 [in English].

UDC 7[004.928:004.912]:7.012

KINETIC TYPOGRAPHY AS A VARIETY OF MOTION DESIGN: SPECIFICITIES OF CREATING VISUAL IMPACT IN MEDIA

Mykhailo YENCHEV – PhD student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article is consider the features of kinetic typography in the context of motion design and analyze the specifics of creating visual impact in traditional media.

Research methodology. The method of theoretical analysis, the system method, the typological method were applied, thanks to which the place and role of kinetic typography in the general system of modern design were clarified and its main characteristics were clarified; the historical and cultural method, which contributed to the consideration of the process of evolution of kinetic typography in a historical retrospective; the method of comparative analysis, in order to identify the specifics of the use of kinetic typography in various types of audiovisual content, as well as the method of compositional, formal-stylistic and art-historical analysis.

Scientific novelty. The concept of «kinetic typography» is clarified and the feasibility of considering it as an art and technique of text animation is emphasized. The features of using kinetic typography in motion design in the process of creating media products are revealed. It was found that kinetic typography has been widely used in the film industry, television (unifies all content and homogenizes the image of the channel), in the creation of commercials (enhances the emotional impact and makes advertising more effective), music videos (animation of letters is synchronized with music, which adds additional visual dimensions and enhances the impression of the audio element), titles for various large and small screen forms (in films and videos, kinetic typography is used to present titles and transitions). It was found that kinetic typography in the near future has significant prospects for dynamic development, thanks to leading methods of animated graphics, virtual reality and augmented reality.

Practical significance. Certain aspects and conclusions of the study can be used in the further scientific development of the problem of using kinetic typography in media design.

Key words: kinetic typography, motion design, animation, text, font, color, media.

Стаття надійшла до редакції 19.04.2025
Отримано після доопрацювання 10.05.2025
Прийнято до друку 3.09.2025

КОНЦЕПЦІЯ «QUIET LUXURY» В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ЗАЧІСКИ

Ігор БРАЇЛКО – здобувач освітньо-наукового ступеня кафедри дизайну і технологій,
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ
<https://orcid.org/0000-0002-9322-5158>
DOI
igorestel@gmail.com

Висвітлено характерні особливості концепції «Quiet luxury» у дизайні сучасної жіночої зачіски. На основі аналізу образів актрис Аннабель Декстер-Джонс, Гвінет Пелтроу, Дженніфер Лоуренс виявлено етап передісторії наряду, визначено його базові характеристики, серед яких перевага якості матеріалів, природних і нейтральних форм і кольорів, орієнтація на класичний стиль і універсальність. Проаналізовано інноваційні можливості техніки фарбування Air Touch; вивчено досвід дизайнера зачіски Данила Божича стосовно її застосування у сучасних практиках жіночої зачіски.

Представлено конкурсну роботу автора дослідження І. Браїлко (III місце Міжнародного конкурсу CHAMPION FEST у номінації «Трендові техніки фарбування», 2025, Київ, Україна). Викладено етапи та технологію фарбування жіночого волосся в техніці Air Touch на базі натурального інтенсивно-попелястого (Natural intense ashy) кольору з акцентами світлого пудрового відтінку блонд (powder blonde).

Методика дослідження базується на використанні комплексного підходу з поєднанням методів аналізу, синтезу та узагальнення результатів, образно-стилістичного і формального аналізу. *Наукова новизна* полягає у висвітленні базових положень концепції «Quiet luxury», орієнтованої на багатовимірність кольору і мінімалізм. *Практичне значення* полягає у можливості застосування результатів дослідження в теоретичних курсах з історії дизайну і перукарської справи, а також у практиках сучасної зачіски. Використано методи аналізу сучасних трендів у дизайні зачіски, біографічний, історико-хронологічний, образно-стилістичного та формального аналізу. Результати дослідження можуть бути використані під час підготовки навчальних матеріалів з історії дизайну зачіски та у практиках формотворення і фарбування волосся.

Ключові слова: hairstyle design, hairdressing, styling, colouring, image, dyeing, the concept of 'Quiet luxury', the Air Touch technique.

Постановка проблеми. Одним з актуальних трендів у сучасному дизайні зачіски є концепція «Quiet luxury», яка за формотворчими і колористичними складовими є трансформацією відомих понять «елегантність і витонченість». Йдеться, насамперед, про взаємодію тонких, але вишуканих елементів, що створюють естетичне враження не відображенням високої ціни, а сприйняттям якості матеріалів, природних і нейтральних форм і кольорів, орієнтацією на класичний стиль, універсальність та позачасовість, і у той же час на невимушеність і практичність. У зв'язку зі зростанням даного тренду сучасні салонні техніки фарбування, колористичні рішення переживають період трансформації. Акцент від графічних і різких ліній змістився до природних, багатовимірних, м'яких переходів. За даними Google Trends, опублікованими в січні 2023 р., кількість пошукових запитів «Quiet luxury» – тиха розкіш, зросла на 614 % у порівнянні з попереднім роком [14]. Актуальність тренду у жіночій зачісці нині підтверджується поширенням серед медійних осіб та шанувальників моди. Представники перукарського мистецтва в Україні активно залучені до опанування професійних технік і прийомів у створенні образів у напрямі «Quiet luxury», про що свідчать номінації престижного Міжнародного конкурсу CHAMPION FEST (Київ, Україна), започаткований компанією Multicolor спільно з творчим партнером Ю. Ксенітою. Утім, концептуальні позиції наряду потребують вивчення і адаптації як в теорії дизайну зачіски, так і у дизайн-практиках.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Науково-практичні аспекти фарбування волосся, перманентного укладання та структури висвітлив професор Мельбурнського університету Р. Сінклер. Автор детально розглядає різновиди волосся та його природні зміни як важливу частину ідентичності людини, яку можна змінювати відповідно до вимог моди, культури чи суспільства. Дослідник розкриває особливості, внаслідок яких різні типи волосся по-різному переносять різні методи фарбування та завивки [17].

Головні принципи формування індивідуального стилю перукарем виклав К. Бейтс, який наголошує на важливості персоналізації кожного образу [6]. Тренди кольорів волосся, що домінуватимуть у 2025 році, широко висвітлює видання Vogue 2025 р. [19]; електронне видання у сфері дизайну зачіски Redken презентувало 40 ідей світлого кольору волосся для будь-якого тону шкіри [15].

Сучасні матеріали та технології, що впливають на конкретні образно-іміджеві рішення колористичного дизайну зачіски, розглянуто у статті О. Савицької [7]. В основі розгляду колористичних дизайн-технологій fdnjhrj. застосовано аналіз морфології та фізіології волосся, що виявляє функції цього природного елементу як специфічного матеріалу роботи дизайнера. Запропоновано методики діагностики

його стану з метою прогнозування кінцевого результату дизайн-проекту. За результатами дослідження авторкою виявлено логіку послідовності процедур з фарбування волосся, застосування сучасних матеріальних засобів для запобігання небажаного ефекту, забезпечення позитивного результату фарбування як шляху реалізації запроєктованого колористичного рішення за визначеним дизайном зачіски [7].

У праці І. Оболенської, Л. Сургай, С. Шевелюк «Історія перукарської справи» систематизовано матеріал з історії розвитку перукарського мистецтва, висвітлено особливості перукарських стилів і технологій в різні історичні періоди [3]. Робота С. Лубянської «Кольоровий тип зовнішності і індивідуальне моделювання зачіски» орієнтований на засвоєння знань щодо кольоротипів зовнішності та на визначення взаємозв'язку зачіски з макіяжем і моделлю одягу [2].

Мета статті: проаналізувати сутність концепції «Quiet luxury» у сучасному дизайні зачіски та виявити засоби її інтеграції щодо формотворчих і колористичних аспектів створення образу зачіски.

Виклад основного матеріалу дослідження. Термін «Quiet luxury» або «тиха розкіш» походить від тенденцій моди і стилю життя, що з'явилися в останні роки. Він означає тонкий, стриманий тип розкоші, в основі якого лежить не екстравагантність чи демонстрація багатства, а ненав'язлива елегантність, висока якість і витонченість. Концепція тихої розкоші є відповіддю на мінливі вподобання споживачів, які все більше цінують якість, довговічність та етичний підхід у дизайні. На відміну від більш екстравагантних або показних модних тенденцій, «Quiet luxury» популяризує простоту, мінімалізм і витонченість. Цей термін стосується не лише одягу та аксесуарів, але й стилю життя, що підкреслює реальну цінність, а не гламур. «Quiet luxury» – це пошук гармонії та елегантності в спокійній і приглушеній манері, протидія споживацтву і перебільшеній демонстрації багатства. Це концепція, що набирає популярності в сучасному світі, де люди все більше цінують автентичність, мінімалізм і збалансований спосіб життя [5].

Задля виявлення концептуальних основ напряму «Quiet luxury» слід звернутися до передумов або передісторії його розвитку. Відомий fashion-аналітик Е. Петрарка вказує на вплив прем'єри фінального сезону американського сатиричного комедійно-драматичного серіалу «Спадкоємці» (режисер Д. Армстронг, 2018-2023 рр.). Дизайнерські водолазки, кросівки та ділові костюми, які носили головні герої – брати та сестри Рой, стали яскравими прикладами «тихої розкоші». Велику роль у фільмі відіграє краса, зокрема догляд за волоссям, у формулі «тихої розкоші». Якби Шів Рой, наприклад, носила великі локони або заплітала волосся у складну французьку косу, вона, ймовірно, виглядала б так само «місткою» в кімнаті, повній гладких, доглянутих каре, таємно забарвленого волосся і найгостріших стрижок [14].

Енджел Де Анджеліс, головний перукар серіалу «Спадкоємці», розповіла в інтерв'ю, що натхнення вона черпала з членів сім'ї Мердок – реальної династії, що надихнула серіал, – а також із власного досвіду спілкування із заможними людьми під час роботи в Berg. «Ці люди не робили собі зачіски самостійно. Але вони мали виглядати певним чином; вони мали продемонструвати свій статус у житті через свій зовнішній вигляд». Можливо, це було пов'язано з потужним бобом, як у Шива, або витонченим шиньйоном, як у Джеррі, або майстерно зробленим балаяжем, як у Рави [14]. Глядачі з зацікавленістю розглядали стрижку «малет» героїні Наомі Пірс у виконанні британо-американської актриси Аннабель Декстер-Джонс (рис. 1): недбалу, але при цьому владну стрижку, разом із сонцезахисними окулярами Tom Ford, перловими сережками Sophie Buhai і суворим вбранням від Proenza Schouler [12].

Ще одним прикладом «тихої розкоші», який часто цитується, є зачіска на довге волосся актриси Гвінет Пелтроу, але не у кінематографічній ролі, а в приватному позаскринному житті, зокрема, під час її судового розгляду у справі про зіткнення зі злочинцем на гірськолижному схилі 2023 р. (рис. 2). «Вона прийшла, лише висушивши волосся феном, і воно виглядало чистим, гладким і здоровим», – розповідає Томмі Бакетт, перукар, який працює зі знаменитостями, брендами та журналами. «Блонд, як правило, це найдорожчий колір волосся, який можна отримати в салоні. Виглядає природно, але ви розумієте, що вона кожні шість тижнів сідає в крісло перукаря, щоб якось підрівняти коріння», – додає він [14].

Мінімалістичне та якісне волосся спостерігаємо в образі Дженніфер Лоуренс на прем'єрі документального фільму «Хліб та троянди». м. Канни, Франція, 2023 (рис. 3). Ідея «Quiet luxury» застосована як до «медового» кольору волосся, так і до укладання [13].

Підсумовуючи аналіз прикладів досліджуваного напряму, наведемо влучну характеристику Е. Петрарки: «Здавалося б, ідея тихої розкоші полягає у тому, щоб не говорити про неї. Ті, хто справді втілює цей образ, не афішують, скільки часу проводять у салоні чи скільки грошей витрачають на косметику. Але іноді це помітно» [14].



Рис. 1. Аннабель Декстер-Джонс у ролі Наомі Пірс у серіалі «Спадкоємці», 2023 [12].



Рис. 2. Зачіска Гвінет Пелтроу. США, 2023 [11].



Рис. 3. Зачіска Дженніфер Лоуренс; м. Канни, Франція, 2023 [13].

Концепція «Quiet luxury» втілюється у дизайні зачіски за допомогою техніки фарбування Air Touch (дотик повітря) як однієї з інновацій останнього десятиліття у сфері знебарвлення, освітлення волосся. Її основна відмінність від класичного мелірування полягає у використанні потоку повітря фену для створення пасм волосся. Повітря видуває коротке внутрішнє волосся, залишаючи довге, яке підлягає висвітленню. Лідером у використанні даної техніки є американський дизайнер хорватського походження Данило Божич – всесвітньо відомий перукар і викладач, який має понад 300 тис. передплатників у соціальних мережах та є володарем премії One-shot hair award. Соціальні мережі відкрили для нього можливості співпраці із співтовариством перукарів, де він почав взаємодіяти з індустрією, бачити розвиток своєї кар'єри та розуміння подальшої освіти. Його великим захопленням стала техніка Airtouch (рис. 4). Невпинно працюючи над удосконаленням своєї майстерності, він знайшов своє покликання в цій сфері, що призвело до постійно зростаючої кар'єри: останні п'ять років він був амбасадором Schwarzkopf USA (рис. 5), а також став амбасадором Olaplex у Pro Collective [7].



Рис. 4. Зачіски на довге волосся; фарбування у техніці Airtouch. Данило Божич. США, 2024 [8].



Рис. 5. Данило Божич під час проведення майстеркласу для SCHWARZKOPF PRO [9].

Робота у техніці Airtouch забезпечує:

- Плавний перехід кольору без чітких ліній.
- Мінімілізує пошкодження волосся, оскільки у фольгу потрапляє лише те волосся, яке потребує висвітлення.

- Низька потреба в корекції, оскільки відростання коренів виглядає м'яко та природньо [10].

Технічне виконання такої техніки набуло швидкої популярності у багатьох салонах краси ставши синонімом дорогого, високоякісного фарбування.

Багатовимірність та натуральність. Актуальні тренди віддають перевагу «дорогим» відтінкам, багатовимірним, що виглядають максимально природньо, але при цьому мають складну гру кольорових напрямлень. Поєднання холодних та нейтрально бежевих у контексті одного образу створюють ефект глибини та об'єму Попелястий, який є холодним класичним тоном забезпечує нейтральну, елегантну базу. Внесення відтінків складного пудрового тону (бежево-рожевий), додає образу унікальності не порушуючи основної гармонії [10].

Саме техніка Airtouch зазначалася першою позицією для номінації «Трендові техніки фарбування» міжнародного конкурсу CHAMPION FEST [1], започаткованого компанією Multicolor спільно з творчим партнером Ю. Ксенітою, у якому у травні 2025 р. узяв участь і автор дослідження.

Для виконання зачіски на довге волосся при виборі техніки фарбування, для досягнення максимально переходу та відповідності номінації «Актуальні трендові техніки фарбування» було обрано техніку Air Touch (рис. 6).

Застосовано такі *принципи фарбування Air Touch*:

- Волосся розділяється на тонкі діагональні пасма-пласти.
- Кожне пасмо натягується і за допомогою холодного потоку повітря фену з нього



Рис. 6. Модель перед виконанням зачіски
Конкурсна робота І. Браїлка. III місце Міжнародного конкурсу CHAMPION FEST у номінації «Трендові техніки фарбування». 14 травня 2025, Київ, Україна. Фото з архіву І. Браїлка



Рис. Модель демонструє зачіску

- Знебарвлююча суміш наноситься на довгі волоски, які залишаються в руці, їх потім ізолюють фольгою.

- Завдяки тому що знебарвлення починається від прикореневої частини і фарбується лише довге волосся створюється ефект природнього вигорання та м'якого переходу кольору.

Підготовка бази. Основний колір – натуральний інтенсивно-попелястий (рівень світлості 7-8). Такий тон слугує ідеальною холодною основою та підкреслює чистоту знебарвлених пасм і забезпечує елегантний контраст з відтінком пудрового блонду.

Колористичне рішення. Етап 1: Знебарвлення (Air Touch). Застосовано знебарвлюючий порошок з захисним комплексом для збереження якості волосся. Низький відсоток окисника (3-6%) для контрольованого та рівномірного знебарвлення до рівня світлості 9-10.

Етап 2: Тонування (powder blonde). Освітлене пасмо тонуються сумішшю, що складається з: світлий натуральний блонд (9-10 бази) для забезпечення світлого результату; мікстон рожево-бежевого пігменту для надання унікального пудрового відтінку. Відтінок пудрового тону – це, як правило, поєднання бежевого та червоно-фіолетового пігментів, що створює ефект «димчастої троянди». Нанесення його на чисту знебарвлену до 9-10 рівня базу забезпечує чистоту та прозорість кольору.

Аналіз кольорової гами та гармонійного поєднання. Ключова особливість обраної палітри полягає у створенні візуального холодно-теплого контрасту та низького балансу за тоном, при цьому високого за

насиченістю відтінку. Поєднання холодного та теплого/нейтрального акценту є класичним прийомом у колористиці для створення багатовимірного кольору. Холодний попелястий тон візуально «віддаляє» волосся, тоді як тепліший (пудровий) «висуває» пасма вперед, створюючи ілюзію об'єму та складності кольору.

Переваги техніки для обраної палітри. Техніка ідеально підходить для поєднання палітри холодного та бежевого відтінків, оскільки:

- дозволяє зберегти значну частину натурального інтенсивного попелястого кольору, що є основою для низькоконтрастного дорогого вигляду;
- завдяки тому, що фарбування мінімально торкається коренів волосся, образ залишається естетичним, актуальним протягом тривалого часу, що є ознакою трендової салонної роботи;
- у техніці створена гра світла і тіні, завдяки цьому волосся набуває візуальної густини, виглядає об'ємним та рельєфним;
- техніка підходить для будь-якої довжини та типу волосся.

Джерела натхнення. У конкурсних номінаціях «Трендові техніки фарбування» джерела натхнення безпосередньо пов'язані із глобальними соціальними та естетичними трендами. Тренд «Quiet luxury», що домінує у світовій моді та дизайні, є ключовим джерелом натхнення. Він передбачає відмову від демонстративної розкоші на користь стриманої елегантності, якості та уваги до деталей. Натуральний інтенсивно-попелястий як база, є стриманим та елегантним. Техніка Air Touch, що є складною у виконанні, але непомітною на перший погляд, ідеально відображає концепцію «тихої розкоші», – якість якої розуміють експерти.

Тренд «краса з низькою потребою в корекції»: сучасний клієнт цінує час та мінімізацію зусиль. Техніки, що забезпечують гарний вигляд протягом 6-12 місяців, є максимально трендовим. Air Touch є найкраща техніка для досягнення цього ефекту. Пудровий відтінок, який є напівперманентним, м'яко вимивається, залишаючи світлу, чисту базу, що не вимагає негайної корекції.

Натхнення мистецтвом неокласицизму та мінімалізму. Відтінок пудровий часто асоціюється з антикварними меблями та вишуканим інтер'єром. Це натхнення неокласицизм та мінімалізм в дизайні, де колір використовується як акцент, що підкреслює форму, а не домінує над нею. Бежево-рожевий тон додає образу нотки витонченості та романтизму, що контрастує з фоном холодного попелястого напрямлення.

Особливості техніки. Досконале виконання техніки Air Touch вимагає від майстра високої кваліфікації та підготовленості:

- контроль потоку повітря: необхідно контролювати розташування фену для рівномірного видування короткого волосся;
- натягнення пасм волосся – рівномірний натяг пасма є критично важливим для чіткого виконання роботи;
- колористичне рішення: тонування пудровим відтінком вимагає ідеально чистої бази (рівень світлості 9-10), будь який залишок жовтого пігменту може вплинути на кінцевий результат тонування, перетворити колір у нейтральний бежевий.

Висновки. Виконаний і представлений конкурсний образ із застосуванням техніки фарбування Air Touch є яскравим прикладом того, як сучасні, трендові техніки фарбування волосся поєднують технічну інновацію та колористичні рішення. Слід виділити такі художні й технічні особливості техніки:

- технічна досконалість. Техніка Air Touch забезпечує плавність та багатовимірність; це ключові критерії оцінки в номінації «Трендові техніки фарбування»;
- гармонія колористичного рішення: поєднання холодного інтенсивно-попелястого та нейтрального пудрового акценту створює складний елегантний колір, що відповідає трендовим сучасним запитам;
- концептуальна глибина: джерела натхнення, пов'язані з напрямом «Quiet luxury», з тенденціями мінімалізму та низькою потребою в корегуванні, надають образу актуальності.

Успіх та перемога в цій номінації залежить від здатності майстра вийти за межі простого фарбування в один етап та представити роботу як цілісний, концептуальний продукт, що відображає сучасні естетичні та соціальні запити.

Список використаної літератури:

1. Трендові техніки фарбування. CHAMPION FEST. URL: <https://championfest.com.ua/nominations/4/>
2. Лубянська С. П. Кольоровий тип зовнішності і індивідуальне моделювання зачіски. Київ : КАПМ, 2016. 27 с.
3. Оболенська І. І., Сургай Л. С., Шевелюк С. Б. Історія перукарської справи. За заг. ред. В. Ф. Орлова. Київ : Грамота, 2005. 352 с.
4. Савіцька О. В. Матеріали та технології колористичного дизайну зачіски. *Український мистецтвознавчий*

дискурс, 2022 (4). С. 36–50. <https://doi.org/10.32782/uad.2022.4.5>.

5. Швед Я. Quiet luxury у моді. Як розпізнати ознаки ексклюзивності? URL: [https:// answer.ua/blog/quiet-luxury-u-modi-yak-rozpiznati-oznaki-ekskliuzyvnosti/31227](https://answer.ua/blog/quiet-luxury-u-modi-yak-rozpiznati-oznaki-ekskliuzyvnosti/31227)

6. Bates C. The Art of Transformation: How a Professional Hair Salon Shapes Personal Style. URL: <https://breakingac.com/news/2025/nov/10/the-art-of-transformation-how-a-professional-hair-salon-shapes-personal-style/>

7. Danilo Bozic. URL: <https://www.americasbeautyshow.com/speakers/danilo-bozic>

8. Danilo.bozic. URL: <https://www.instagram.com/danilo.bozic/>

9. Danilo Bozic a Budapest Hair Show színpadán. URL: [https:// bwnet. hu/hirek/frizura-trend/danilo_bozic_airtouch_hajfestes_oktatas_budapest_hair_show](https://bwnet.hu/hirek/frizura-trend/danilo_bozic_airtouch_hajfestes_oktatas_budapest_hair_show)

10. Everything You Need to Know About AirTouch Balayage. URL: glamourhairboutique.co.nz/airtouch-balayage/?srsltid=AfmBOorYJ4J8iDuQZL2vT3vmMMGVmdM3WrjoWVUVfxZk79wccqOtOH9-

11. Fry N. Gwyneth Paltrow's Trial Is Her Best Role in Years. URL: <https://www.newyorker.com/culture/annals-of-appearances/gwyneth-paltrows-trial-is-her-best-role-in-years>

12. Hobbs J. Unpacking Naomi Pierce's Billionaire-Chic Mullet on Succession. URL: <https://www.vogue.com/article/naomi-pierce-mullet-haircut-succession>

13. Kaplan A. Jennifer Lawrence is a 'queen of comfort' in flip-flops at Cannes. URL: <https://www.today.com/style/celeb-style/jennifer-lawrence-flip-flops-cannes-film-festival-rcna85530>

14. Petrarca E. Whisper Campaign: Stylists Talk Quiet Luxury Hair Trend. URL: <https://www.lofficielmalaysia.com/fashion/quiet-luxury-hair-stealth-wealth-hairstyle-trend>

15. Redken. 40 Blonde Hair Color Ideas For Every Skin Tone. URL: redken.com/blog/40-blonde-hair-color-ideas-for-every-skin-tone.html

16. Sally Beauty. Rosewood Brown – Semi-Permanent Hair Color. URL: sallybeauty.com/hair-color/shop-by-type/semi-permanent-hair-color/b17w-rosewood-brown-semi-permanent-moisturizing-hair-color/SBS-320258.html

17. Sinclair R. D. Hair colouring, permanent styling and hair structure. URL: researchgate.net/publication/6635775_Hair_colouring_permanent_styling_and_hair_structure

18. Southern Living. 30 Beautiful Blonde Hair Colors To Try In 2025. URL: southernliving.com/fashion-beauty/hairstyles/blonde-hair-colors

19. Vogue. The 15 Hair Color Trends That Will Dominate 2025. URL: [vogue.com/article/hair-color-trends-2025](https://www.vogue.com/article/hair-color-trends-2025)

Reference

1. Trendovi tehniki farbuвання. CHAMPION FEST. URL: [https:// championfest. com.ua/nominations/4/](https://championfest.com.ua/nominations/4/)

2. Lubianska S. P. Kolorovyi typ zovnishnosti i indyvidualne modeliuvannya zachisky. Kyiv : KAPM, 2016. 27 s.

3. Obolenska I. I., Surhai L. S., Sheveliu S. B. Istoriia perukarskoi spravy. Za zah. red, V. F. Orlova. Kyiv : Hramota, 2005. 352 s.

4. Savitska O. V. Materialy ta tekhnolohi yi kolorystychnoho dyzainu zachisky. Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs, 2022 (4). S. 36–50. <https://doi.org/10.32782/uad.2022.4.5>.

5. Shved Ya. Quiet luxury u modi. Yak rozpiznati oznaky ekskliuzyvnosti? URL: answer.ua/blog/quiet-luxury-u-modi-yak-rozpiznati-oznaky-ekskliuzyvnosti/31227

6. Bates C. The Art of Transformation: How a Professional Hair Salon Shapes Personal Style. URL: breakingac.com/news/2025/nov/10/the-art-of-transformation-how-a-professional-hair-salon-shapes-personal-style/

7. Danilo Bozic. URL: <https://www.americasbeautyshow.com/speakers/danilo-bozic>

8. Danilo.bozic. URL: <https://www.instagram.com/danilo.bozic/>

9. Danilo Bozic a Budapest Hair Show színpadán. URL: [hu/hirek/frizura-trend/danilo_bozic_airtouch_hajfestes_oktatas_budapest_hair_show](https://bwnet.hu/hirek/frizura-trend/danilo_bozic_airtouch_hajfestes_oktatas_budapest_hair_show)

10. Everything You Need to Know About AirTouch Balayage. URL: glamourhairboutique.co.nz/airtouch-balayage/?srsltid=AfmBOorYJ4J8iDuQZL2vT3vmMMGVmdM3WrjoWVUVfxZk79wccqOtOH9-

11. Fry N. Gwyneth Paltrow's Trial Is Her Best Role in Years. URL: <https://www.newyorker.com/culture/annals-of-appearances/gwyneth-paltrows-trial-is-her-best-role-in-years>

12. Hobbs J. Unpacking Naomi Pierces Billionaire-Chic Mullet on Succession. URL: <https://www.vogue.com/article/naomi-pierce-mullet-haircut-succession>

13. Kaplan A. Jennifer Lawrence is a 'queen of comfort' in flip-flops at Cannes. URL: <https://www.today.com/style/celeb-style/jennifer-lawrence-flip-flops-cannes-film-festival-rcna85530>

14. Petrarca E. Whisper Campaign: Stylists Talk Quiet Luxury Hair Trend. URL: <https://www.lofficielmalaysia.com/fashion/quiet-luxury-hair-stealth-wealth-hairstyle-trend>

15. Redken. 40 Blonde Hair Color Ideas For Every Skin Tone. URL: <https://www.redken.com/blog/40-blonde-hair-color-ideas-for-every-skin-tone.html>

16. Sally Beauty. Rosewood Brown – Semi-Permanent Hair Color. URL: sallybeauty.com/hair-color/shop-by-type/semi-permanent-hair-color/b17w-rosewood-brown-semi-permanent-moisturizing-hair-color/SBS-320258.html

17. Sinclair R. D. Hair colouring, permanent styling and hair structure. URL: https://www.researchgate.net/publication/6635775_Hair_colouring_permanent_styling_and_hair_structure

18. Southern Living. 30 Beautiful Blonde Hair Colors To Try In 2025. URL: <https://www.southernliving.com/fashion-beauty/hairstyles/blonde-hair-colors>

19. Vogue. The 15 Hair Color Trends That Will Dominate 2025. URL: [vogue.com/article/hair-color-trends-2025](https://www.vogue.com/article/hair-color-trends-2025)

THE CONCEPT OF “QUIET LUXURY” IN MODERN HAIR DESIGN

Ihor BRAYLKO – PhD candidate, Department of Design and Technology,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article highlights the characteristic features of the concept of «Quiet luxury» in the design of modern women's hairstyles. Based on the analysis of the images of actresses Annabel Dexter-Jones, Gwyneth Paltrow, Jennifer Lawrence, the stage of the prehistory of the direction is revealed, its basic characteristics are determined, including the advantage of the quality of materials, natural and neutral forms and colors, orientation to the classic style and versatility. The innovative possibilities of the Air Touch dyeing technique are analyzed; the experience of hair designer Danylo Bozhych regarding its application in modern practices of women's hairstyles is studied.

The competition work of the author of the study Brailko I.A. is presented. (III place of the International CHAMPION FEST competition in the nomination «Trendy dyeing techniques», 2025, Kyiv, Ukraine. The stages and technology of dyeing women's hair using the Air Touch technique based on a natural intense ashy color with accents of a light powdery shade of blonde (powder blonde) are presented.

The research methodology is based on the use of an integrated approach with a combination of methods of analysis, synthesis and generalization of results, figurative-stylistic and formal analysis.

The scientific novelty lies in highlighting the basic provisions of the «Quiet luxury» concept, focused on the multidimensionality of color and minimalism. The practical significance lies in the possibility of applying the research results in theoretical courses on the history of design and hairdressing, as well as in the practices of modern hairstyles.

The purpose of this publication: to analyze the essence of the «Quiet luxury» concept in modern hairstyle design and identify means of its integration in terms of form-forming and coloristic aspects of creating a hairstyle image.

The article uses methods of analysis of modern trends in hair design, biographical, historical-chronological, figurative-stylistic and formal analysis. The results of the study can be used in the preparation of educational materials on the history of hair design and in the practices of hair styling and coloring.

Key words: hairstyle design, hairdressing art, form creation, colouristics, image, dyeing, the concept of ‘Quiet luxury’, the Air Touch technique.

Стаття надійшла до редакції 19.04.2025
Отримано після доопрацювання 10.05.2025
Прийнято до друку 3.09.2025

УДК 7.012:001

**ТЕМАТИЧНА FASHION-ЗЙОМКА ЯК ЗАСІБ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОГО НАРАТИВУ
В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ОДЯГУ****Софія ТУЛЬЧИНСЬКА** – здобувачка освітньо-наукового ступеня кафедри дизайну і технологій,

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ

<https://orcid.org/0000-0003-4841-9516>

DOI

4sofia11@gmail.com

Виявлено художні можливості тематичної зйомки. Застосовано досвід співпраці здобувачів вищої освіти і педагогів кафедри фешн і шоу-бізнесу з Людмилою Смоляковою, народною майстринею України з реконструкції кераміки Трипільської цивілізації. За результатами співпраці проведено показ сучасних моделей одягу мисткині за мотивами мистецтва трипільської доби, а також тематичну фотозйомку. Тематичні фотообрази у динамічному форматі під час показу та студійні фото дають змогу продемонструвати образи, що несуть сакральні смисли знакового періоду української історії. Наголошується, що взаємодія fashion-фотографії та культурного змісту сприяє виявленню наративного, естетичного і концептуального потенціалу представлених образів сучасного одягу, а також розгляду fashion-фотографії не лише як комерційного об'єкту, а й підкресленню її ролі в художніх інноваціях та дизайн-практиках. Використані такі методи дослідження: біографічний (при вивченні періоду дослідження трипільської культури Л. Смоляковою), історико-хронологічного (при відтворенні окремих етапів розвитку трипільської цивілізації), образно-стилістичного, формального аналізу (під час вивчення образів колекції Л. Смолякової), узагальнення (для виявлення естетичних особливостей тематичної зйомки), комплексний підхід (дозволив осмислити взаємодію митця – автора колекції та фотографа). Результати дослідження можуть бути використані під час підготовки навчальних матеріалів з історії дизайну та моди.

Ключові слова: сучасний дизайн, тематична зйомка, fashion-фотографія, культурно-історичні наративи, показ, образ, модель, композиція, освітлення.

Постановка проблеми. Тематична зйомка у fashion-фотографії поєднує мистецькі й комерційні підходи, демонструючи одяг і аксесуари через певну сюжетну лінію або естетичний контекст. У сучасному візуальному просторі тематичний напрям посідає помітне місце, оскільки дозволяє занурити глядача в культурно-історичні наративи, реалізуючи ідею переосмислення та трансформації мистецької спадщини та традицій в сучасному дизайні. Важливу роль відіграє концепція зйомки, що має поєднувати характерні риси заданої тематики та суб'єктивно-творче бачення фотографа.

За останні кілька десятиліть увага в модній фотографії змістилася з іміджу бренду, суворих брифінгів і стандартизованих кодів на акцент на унікальному стилі, техніці та креативності фотографа, стираючи межі між комерційними цілями і сучасним мистецтвом. Завдяки таким видатним іменам як Гельмут Ньютон, Стівен Майзел, Маріо Тестіно, Енні Лейбовіц, Брюс Вебер, Пітер Ліндберг, сучасні модні фотографи отримали більше свободи для самовираження і новаторських, часто суперечливих заяв, піднімаючи актуальні теми [14]. Тематичний напрям у fashion-фотографії є малодослідженим і потребує окремої уваги.

Аналіз досліджень і публікацій. Поняття «концепція модної фотографії» та визначення її місця в поточному контексті досліджували Л. Д. Альварес, Я.С. Гонсалес, А.К. Хаймес, Г. Х. Гонсалес. Автори відзначають, що потужне і постійне стимулювання образотворчої інформації в постмодерністських медіа ускладнило здатність людей згадати модний рекламний образ серед великої кількості цифрових фотографій, ілюстрацій і зображень. Їх дослідження модної фотографії базується на вивченні та аналізі її композиційних елементів за допомогою серії бібліографічних роздумів теоретиків, редакційних фотографів та креативних директорів з метою кращого розуміння композиційних, технічних та теоретичних аспектів, що складають естетичний феномен сучасної модної фотографії [11].

М. Майчиком і Р. Патик проаналізовано частину фундаментальних світових і українських джерел на тему становлення та розвитку жанру фешнфотографії в Україні, проведено стислий екскурс праць іноземних науковців, які досліджували жанр фешнфотографії XX – XXI ст. – Р. Барта, Н. Голл-Данкан, М. Мейнард, Є. Шинкл та К. Де Петруїс. Дослідники зазначають, що зростання популярності фотожанру припало на першу чверть XXI ст., чим і зумовлена мала кількість наукових досліджень галузі, а також відсутність академічного визнання жанру [4].

Фотографію моди в рамках системного підходу до культури аналізують Н. Чупріна і В. Батрак. З огляду на це, фотографія моди розглядається авторами не лише як засіб демонстрації модного одягу, але і як застосування можливих ситуативних тілесних практик, реальних і альтернативних просторів, образів самоідентифікації [10].

На думку А. Нікуліної та І. Пічки створення візуального образу, ілюзії реальності, своєрідна імітація

документальності, вихопленого моменту і є сучасним феноменом fashion-фотографії. Почавшись як ілюстрування модних тенденцій, вона поступово витіснила свої початкові сенси, зруйнувала простий світ кругообігу модних тенденцій, змусивши моду включити в свою орбіту нові інтенції, зблизивши моду і мистецтво [3; 138].

Мета статті: вивчити тематичну fashion-зйомку як засіб культурно-історичного наративу в сучасному дизайні одягу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Фотографія моди не є прикладним зображенням, шляхом обходу свого регламенту і переділу власних кордонів; вона виявляється скрізь – у мистецтві, рекламі, щоденному побуті. Маємо справу зі складною сучасною парадигмою, суміжною з мистецтвом, де фотограф моди більше схожий на художника, ніж на технолога образу і де він пропонує глядачу продукт свого індивідуального бачення [10; 3].

Сучасні практики fashion-фотографії можна виділити за кількома тематичними напрямками:

- вінтаж/ретро: відтворення естетики минулих десятиліть із використанням відповідного одягу, макіяжу та локацій;
- street style: зйомки в міському середовищі, що фокусуються на повсякденному, але стильному одязі та природних позах;
- мінімалізм: чисті лінії, нейтральні кольори та акцент на самому одязі та моделі, – часто використовується в студійних умовах;
- образи природи: використання природних ландшафтів для створення образів;
- абстракція: зйомки, де одяг є частиною більш широкої художньої ідеї, з використанням незвичайних реквізитів, локацій або цифрових технологій;
- фентезі: створення образів, що ґрунтуються на естетиці за межами реальності;
- романтичний і драматичний контекст із впливом на емоційну сферу споживача;
- культурно-історичні цінності крізь призму fashion-фотографії.

Тематична зйомка у контексті виявлення і переосмислення культурних і історичних цінностей є предметом уваги даного дослідження. Проведення цієї зйомки пов'язано зі знаковою сторінкою української історії – трипільською культурою, – стало можливим завдяки проєкту з Л. Смоляковою, – народною майстринею України з реконструкції кераміки Трипільської цивілізації, членкинею Національної спілки майстрів народного мистецтва України, організаторкою та учасницею міжнародних проєктів, що досліджує трипільську культурну спадщину, реконструює та популяризує її в Україні та інших країнах світу. Проєкт передбачав її співпрацю з кафедрами фешн і шоу-бізнесу, графічного дизайну факультету дизайну і реклами КНУКіМ у 2023-2025 роках. У рамках проєкту проведено показ вбрання, створеного за мотивами мистецтва трипільської доби з колекції Л. Смолякової та тематична fashion-зйомка. Під час інтерв'ю з мисткинею керівником проєкту Л. Дихнич та авторкою даного дослідження С. Тульчинською [9] проаналізовано колекцію вбрання та реконструйованих творів кераміки (рис. 1), визначено образно-стильові риси, що мають відбиватися в образах моделей – демонстраторів одягу стосовно зачіски, гриму, постановки дефіле, музичного супроводу тощо.



Рис. 1. Смолякова Л. під час інтерв'ю з Л. Дихнич і С. Тульчинською «Праукраїнські цінності трипільської культури». Майстерня-музей Л. Смолякової, 2024. Фото з архіву С. Тульчинської [9].

Пізнавально-видовищний захід «Дивосвіт Трипілля» відбувся у науковій бібліотеці КНУКіМ. Програма заходу включала інтерв'ю з Л. Смоляковою, виставку керамічних реконструкцій археологічних артефактів мисткині, експозицію творчих проєктів здобувачів в/о і педагогів кафедри графічного дизайну та показ моделей сучасного одягу Л. Смолякової у партнерстві з кафедрою фешн та шоу-бізнесу.

Знання багатой Трипільської культури, що є безцінною складовою української культурної спадщини, втілено нею в багатьох напрямках. Найперше – робота з керамікою. Це – широкий спектр артефактів, відновлених за даними археологічних розкопок. Увесь накопичений матеріал, створений за 20 років, реалізується в різних виставкових і просвітницьких проєктах в Україні і за кордоном – Польщі, Німеччині, Шотландії, Греції, Японії, США. За 20 років проведено презентацію 3000 колекцій і розкрито всі теми: від речей побутових, ужиткових та іграшок; є проєкти з лендарту, ландшафтного дизайну, представлені на території музеїв, присвячених Трипільській культурі. У м. Ржищеві й с. Халеп'ї Київської обл. скульптури прикрашають будівлі закладів культури. Різноманітними були й композиції на Співочому полі, а надто на території Київської райдержадміністрації (2023 р.). Цікава тема, над якою також працює п. Людмила, – культурний туризм, у контексті якого розроблені маршрути в місцях, де віднайдені поселення Трипільської культури [2].

Майстриня розповідала про свій творчий шлях: «Я познайомилась із волонтерською студією вивчення кераміки Трипілля, де зустрілась з археологами, й почала розуміти, який багатий матеріал за майже півтора століття залишився від наших українських дослідників, європейських, американських, і кожен рік розкопок дає все нові форми, і вони безкінечні. Археолог Києво-Печерського заповідника повідомив, що трипільці ніколи не селились маленькими поселеннями, і це було відкриттям. Тому є ймовірність, що Трипілля довкола нас, на Печерських пагорбах [2].

Досвід майстрині яскраво відображений у текстилі, створенні моделей сучасного одягу із зображенням оригінальних трипільських орнаментів. Показ моделей одягу Л. Смолякової відбувся за участю студентів II курсу кафедри фешн та шоу-бізнесу під керівництвом проф. Л. Дихнич. Колекцію творчо доопрацювали, перетворивши на стильні образи, що доповнили концепцію Трипільської культури. Представлене вбрання сповнене тонких абрисів та автентичних елементів, знаків-символів Трипільської культури, в яких трипільці свого часу закладали сакральні сенси. До колекції одягу увійшли сукня довжиною максі із зображенням безкінечника, одного з найдавніших символів, що надалі часто зустрічається на посуді та народному одязі українців; пальто, вироблене з льону, який вирощували трипільці, на краватці зображена фігурка-Оранта з піднятими вгору руками. Перше і найголовніше місце в пантеоні трипільських богів належало Великій Богині-Матері – жіночому началу родючості, в якому відображалось уявлення про відтворюючі функції Землі, Жінки і Природи [2].

У руках моделей можна побачити фігурки трипільської «Мадонни» і тарель із зображенням лосиць-олениць (рис. 2, б). Схематичні зображення таких тварин часто розміщувалися на посудинах-чарах, призначених для гадання на священній воді. Також у колекції представлено ляне пальто з орнаментом змії, що вважається нескінченним рухом у просторі Всесвіту (рис. 2, а). Як стало відомо, трипільські спіралі відтворюють образ прихильного до людей Вужа-Охоронця, який шанується багатьма народами. Особливо вразили присутніх осучаснені моделі сукні, спідниці і блузи, на яких зображено 42 види українського ґрунту, закарбованого у світлинах протягом певного часу (рис. 2, в). Фіналізував показ колекції чоловічий образ, одягнений у футболку з логографами Трипілля, тримаючи в руках статуетку «Танець Трипілля». Усі образи були оригінальними, студенти-моделі не лише презентували одяг, але й символічно виконали сакральний танець, що був одним із найголовніших ритуалів трипільців [2].



а



б



В

Рис.2. Показ колекції сучасного одягу Л. Смолякової «Дивосвіт Трипілля». Київ, 2024.

Під час демонстрації моделей в показі при фотографуванні важливо було зафіксувати рух і конкретну мить. Мова йде не лише про позу моделі, а створення відчуття руху, що оживляє одяг. У такий спосіб динамічний рух в одязі, створеному за мотивами унікального історичного періоду історії України, перетворити модну фотографію на тематичний об'єкт.

Під час проведення окремої студійної зйомки моделі позували в статичних варіантах, що дозволяє точно і деталізовано відобразити форму та декорування одягу (рис. 3). Слід зупинитися на таких технічних аспектах студійної тематичної зйомки:

1) Способи освітлення. Створенню виразного ефекту та різних настроїв сприяють експерименти з різними типами освітлення – природним, штучним, різким та м'яким. Для більш драматичного ефекту, глибоких тіней або щоб виділити силуети підходить бічне освітлення;

2) Постобробка за допомогою інструментів Adobe Lightroom та Photoshop; дані інструменти слугують для тонкого налаштування зображень – чи то регулювання яскравості, покращення кольорів або згладжування недоліків;

3) Ракурси та композиція. Важливо не обмежуватися зйомкою на рівні очей, а експериментувати з ракурсами зверху, знизу або навіть із повітря, щоб створити захоплюючі композиції. Нетипове розташування моделі та предметів одягу в кадрі додає креативності знімку.

4) Глибина різкості. з глибиною різкості дозволяє розмити окремі області зображення, зберігаючи при цьому фокус на моделі чи продукті. Цей прийом особливо корисний для привернення уваги до ключових елементів модної фотографії.



А



Б



В

Г

Рис.3. Тематична зйомка колекції Л. Смолякової «Дивосвіт Трипілля». Виконала С. Тульчинська. Київ, 2024. З архіву С. Тульчинської.

У вихідних зображеннях було нейтрально-сіре тло та застосовано м'яку схему студійного освітлення, на основі двох широких світлових модифікаторів octabox, розташованих фронтально та дещо під кутом до моделей. Така конфігурація забезпечує рівномірний розподіл світла по обличчях і мінімізацію глибоких тіней, що дозволяє чітко відтворити текстури тканин і художній фейс-арт. Відсутність різких контрових акцентів свідчить про контрольоване дифузне світлове середовище, спрямоване на документальну фіксацію образів.

У фото здійснено колористичну корекцію, спрямовану на поглиблення тонального контрасту та збагачення теплих відтінків шкіри й костюмів. Зокрема, тло трансформовано з нейтрально-сірого у насичений темно-зелений градієнт, що посилює композиційну глибину та візуальне відокремлення моделей від простору. Додатково виконано м'яке ретушування шкіри, корекцію локальної різкості та баланс білого, що забезпечило більш цілісну стилізацію кадру та підкреслило етно-естетичну спрямованість образів.

Висновки. Звернення до тематичної зйомки у fashion-фотографії дозволяє вийти за рамки традиційних зйомок та створити образи, у яких автор-розробник сучасного дизайну у співпраці з фотографом «розповідають» історію, розкривають культурно-мистецький контекст історичного періоду, викликають емоції та демонструють унікальне художнє бачення теми.

Досвід співпраці кафедри фешн та шоу-бізнесу з Л. Смоляковою з реконструкції кераміки Трипільської цивілізації дозволив втілити показ вбрання та провести тематичну зйомку, тим самим дав змогу продемонструвати образи, що несуть сакральні смисли знакового періоду української історії. Експерименти з унікальними освітленням і композицією, концептуальними темами, здатні ідентифікувати fashion-фотографію серед інших фото-робіт в індустрії моди.

Список використаної літератури:

1. Грицай С. Д. Fashion-фотографія як засіб візуальної культури з безпосереднім впливом на гендерні кордони та ролі у суспільстві. *Креативний простір : електронний наук. журн. за матеріалами наук.-практ. конф. «Креативна трансформація та модернізація сучасного суспільства»*, м. Харків, 12 квіт., 2023 р. Харків : СГ НТМ «Новий курс», 2023. № 12. С. 26-29. URL: <https://www.newroute.org.ua/crp/>
2. Дивосвіт Трипілля. *Наукова бібліотека КНУКиМ*, 08.04.2024. URL: knukim.edu.ua/dyvosvit-trypillya/
3. Нікуліна А., Пічка І. Fashion-фотографія як засіб передачі візуального образу жіночих колекцій одягу. *Матеріали міжнар. наук.-практ. конф. «Актуальні проблеми сучасного дизайну»*. Київ : КНУТД, 22 квіт., 2021 р. С. 137-139. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/18125/1/APSD2021_V2_P137-139.pdf
4. Майчик М., Патик Р. Фешнфотографія в Україні: до проблеми аналізу джерел. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*, 2024. Вип. № 52. С. 105-110. DOI: 10.37131/2524-0943-2024-52-10
5. Мироненко В. О. Особливості мистецтва фотографії Києва доби незалежності : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.05 / Нац. акад. образотв. мистец. і архіт. Київ, 2013. 16 с.
6. Павлова Т. В. Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини ХХ століття (на матеріалі пейзажного жанру) : автореф. дис... канд. миств. / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2007. 18 с.
7. Пилип'юк В. Українська художня фотографія: етапи становлення та мистецькі засади розвитку: навч. посіб. Львів : Світ, 2011. 176 с.
8. Скорик І. Модна фотографія як інструмент формування інклюзивного суспільства. *Актуальні питання гуманітарних наук. Міжвуз. зб. наук. пр. молодих учених Дрогобиць. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка*. 2023. Т. 3, № 66. С. 49–54. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/66_2023/part_3/7.pdf

9. Смолякова Л. Праукраїнські цінності трипільської культури / Інтерв'ю провели Л. Дихнич і С. Тульчинська. 16.11.2023. *Архів С. Тульчинської*.
10. Чупріна Н. В., Батрак В. С. Аналіз функціонування модної фотографії у сучасному медійному просторі. 2011. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/2889>
11. Alvarez L. D., González Y. S., Jaimes A. C., González G. J. A Brief Conceptualization of Fashion Photography: Situating Ourselves in the Current Context. *International Journal of Humanities and Social Science*. URL: [Photography_Situating_Ourselves_in_the_Current_Context](https://www.researchgate.net/publication/342319978_Memory_Factories_Professional_Photography_in_Kyiv_1850-1918)
12. Hall-Duncan N. The history of the fashion photograph. New York : Alpine Book Company, 1979. 248 с. URL: <https://archive.org/details/historyoffashion0000hall/mode/2up?view=theater>
13. Kazakevych G. Memory Factories: Professional Photography in Kyiv, 1850-1918. URL: https://www.researchgate.net/publication/342319978_Memory_Factories_Professional_Photography_in_Kyiv_1850-1918
14. What is Fashion Photography? URL: istitutomarangoni.com/en/tribune/what-is-fashion-photography

Reference

1. Trendovi tehniky farbuвання. CHAMPION FEST. URL: <https://championfest.com.ua/nominations/4/>
2. Lubianska S. P. Kolorovyi typ zovnishnosti i indyvidualne modeliuвання zachisky. Kyiv : KAPM, 2016. 27 s.
3. Obolenska I. I., Surhai L. S., Sheveliuk S. B. Istoriia perukarskoi spravy. Za zah. red, V. F. Orlova. Kyiv : Hramota, 2005. 352 s.
4. Savitska O. V. Materialy ta tekhnolohi yi kolorystychnoho dyzainu zachisky. Ukrainskyi mystetstvoznavchy dyskurs, 2022 (4). S. 36–50. <https://doi.org/10.32782/uad.2022.4.5>.
5. Shved Ya. Quiet luxury u modi. Yak rozpoznavaty oznaky eksklyuzyvnosti? URL: answear.ua/blog/quiet-luxury-u-modi-yak-rozpoznavaty-oznaky-eksklyuzyvnosti/31227
6. Bates C. The Art of Transformation: How a Professional Hair Salon Shapes Personal Style. URL: breakingac.com/news/2025/nov/10/the-art-of-transformation-how-a-professional-hair-salon-shapes-personal-style/
7. Danilo Bozic. URL: <https://www.americasbeautyshow.com/speakers/danilo-bozic>
8. Danilo.bozic. URL: <https://www.instagram.com/danilo.bozic/>
9. Danilo Bozic a Budapest Hair Show színpadán. URL: [hu/hirek/frizura-trend/danilo_bozic_airstouch_hajfestes_ektatas_budapest_hair_show](https://hu.hirek/frizura-trend/danilo_bozic_airstouch_hajfestes_ektatas_budapest_hair_show)
10. Everything You Need to Know About AirTouch Balayage. URL: glamourhairboutique.co.nz/airtouch-balayage/?srsltid=AfmBOorYJ4J8iDuQZL2vT3vmMMGVmdM3WrjoWVUVfxZk79wccqOtOH9-
11. Fry N. Gwyneth Paltrows Trial Is Her Best Role in Years. URL: <https://www.newyorker.com/culture/annals-of-appearances/gwyneth-paltrows-trial-is-her-best-role-in-years>
12. Hobbs J. Unpacking Naomi Pierces Billionaire-Chic Mullet on Succession. URL: [vogue.com/article/naomi-pierce-mullet-haircut-succession](https://www.vogue.com/article/naomi-pierce-mullet-haircut-succession)
13. Kaplan A. Jennifer Lawrence is a ‘queen of comfort in flip-flops at Cannes. URL: <https://www.today.com/style/celeb-style/jennifer-lawrence-flip-flops-cannes-film-festival-rcna85530>
14. Petarca E. Whisper Campaign: Stylists Talk Quiet Luxury Hair Trend. URL: <https://www.lofficielmalaysia.com/fashion/quiet-luxury-hair-stealth-wealth-hairstyle-trend>
15. Redken. 40 Blonde Hair Color Ideas For Every Skin Tone. URL: <https://www.redken.com/blog/40-blonde-hair-color-ideas-for-every-skin-tone.html>
16. Sally Beauty. Rosewood Brown – Semi-Permanent Hair Color. URL: sallybeauty.com/hair-color/shop-by-type/semi-permanent-hair-color/b17w-rosewood-brown-semi-permanent-moisturizing-hair-color/SBS-320258.html
17. Sinclair R. D. Hair colouring, permanent styling and hair structure. URL: https://www.researchgate.net/publication/6635775_Hair_colouring_permanent_styling_and_hair_structure
18. Southern Living. 30 Beautiful Blonde Hair Colors To Try In 2025. URL: <https://www.southernliving.com/fashion-beauty/hairstyles/blonde-hair-colors>
19. Vogue. The 15 Hair Color Trends That Will Dominate 2025. URL: [vogue.com/article/hair-color-trends-2025](https://www.vogue.com/article/hair-color-trends-2025)

References

1. Hrytsai S. D. Fashion-fotohrafiia yak zasib vizualnoi kultury z bezposerednim vplyvom na henderni kordony ta roli u suspilstvi. Kreatyvnyi prostir : elektronnyi nauk. zhurn. za materialamy nauk.-prakt. konf. «Kreatyvna transformatsiia ta modernizatsiia suchasnoho suspilstva», m. Kharkiv, 12 kvit., 2023 r. Kharkiv : SH NTM «Novyi kurs», 2023. № 12. S. 26-29. URL: <https://www.newroute.org.ua/crp/>
2. Dyvosvit Trypillia. Naukova biblioteka KNUKiM, 08.04.2024. URL: <https://knukim.edu.ua/dyvosvit-trypillia/>
3. Nikulina A., Pichka I. Fashion-fotohrafiia yak zasib peredachi vizualnoho obrazu zhinochykh kolektsii odiahu. Materialy mizhnar. nauk.-prakt. konf. «Aktualni problemy suchasnoho dyzainu». Kyiv : KNU TD, 22 kvit., 2021 r. С. 137-139. URL: er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/18125/1/APSD2021_V2_P137-139.pdf
4. Maichyk M., Patyk R. Feshn-fotohrafiia v Ukraini: do problemy analizu dzherel. Visnyk Lviv. nats. akad. mystetstv, 2024. Vyp. № 52. S. 105-110. DOI: 10.37131/2524-0943-2024-52-10
5. Myronenko V. O. Osoblyvosti mystetstva fotohrafiï Kyieva doby nezalezhnosti : avtoref. dys. ... kand. mystv. : 17.00.05 / Nats. akad. obrazotv. mystetstv. i arkh. Kyiv, 2013. 16 с.
6. Pavlova T. V. Fotomystetstvo v khudozhnii kulturi Kharkova ostannoï tretyny XX stolittia (na materialy peizazhnoho zhanru) : avtoref. dys... kand. mystv. / Khark. derzh. akad. kultury. Kharkiv, 2007. 18 с.

7. Pylypiuk V. *Ukrainska khudozhnia fotohrafii: etapy stanovlennia ta mystetski zasady rozvytku: navch. posib.* Lviv : Svit, 2011. 176 s.
8. Skoryk I. *Modna fotohrafii yak instrument formuvannia inkliuzyvnoho suspilstva.* Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Mizhvuz. zb. nauk. pr. molodykh uchenykh Drohobys. derzh. ped. un-tu im. I. Franka. 2023. T. 3, № 66. S. 49–54. URL: http://www.apfn-journal.in.ua/archive/66_2023/part_3/7.pdf
9. Cmoliakova L. *Praukrainski tsinnosti trypilskoï kultury / Interviu provely L. Dykhnych i S. Tulchynska.* 16.11.2023. Arkhiv S. Tulchynskoi.
10. Chuprina N. V., Batrak V. S. *Analiz funktsionuvannia modnoi fotohrafii u suchasnomu mediinomu prostori.* 2011. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/2889>
11. Alvarez L. D., González Y. S., Jaimes A. C., González G. J. *A Brief Conceptualization of Fashion Photography: Situating Ourselves in the Current Context.* International Journal of Humanities and Social Science. URL: researchgate.net/publication/351223900_A_Brief_Conceptualization_of_Fashion_Photosituating_Ourselves_in_the_Current_Context
12. Hall-Duncan N. *The history of the fashion photograph.* New York : Alpine Book Company, 1979. 248 s. URL: <https://archive.org/details/historyoffashion0000hall/mode/2up?view=theater>
13. Kazakevych G. *Memory Factories: Professional Photography in Kyiv, 1850-1918.* URL: https://www.researchgate.net/publication/342319978_Memory_Factories_Professional_Photography_in_Kyiv_1850-1918
14. *What is Fashion Photography?* URL: istitutomarangoni.com/en/tribune/what-is-fashion-photography

UDC 7.012:001**THEMATIC FASHION PHOTOGRAPHY AS A MEANS OF CULTURAL-HISTORICAL NARRATIVE IN MODERN CLOTHING DESIGN**

Sofia TULCHINSKA – a candidate for an educational and scientific degree at the Department of Design and Technologies, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article analyses the artistic possibilities of thematic photography. It draws on the experience of collaboration between students and lecturers from the Department of Fashion and Show Business and Lyudmila Smolyakova, a Ukrainian artist and master craftsman of Ukraine in the reconstruction of Trypillian civilisation ceramics. As a result of this collaboration, a show of the artist's contemporary clothing designs inspired by the art of the Trypillian era was held, as well as a thematic photo shoot. Thematic photo images in a dynamic format during the show and studio photos allow us to demonstrate images that carry the sacred meanings of a significant period in Ukrainian history. It is emphasised that the interaction between fashion photography and cultural content contributes to the revelation of the narrative, aesthetic and conceptual potential of the presented images of contemporary clothing, as well as to the consideration of fashion photography not only as a commercial object, but also to emphasising its role in artistic innovations and design practices.

The purpose of this publication is to analyse thematic fashion photography as a means of cultural and historical narrative in contemporary clothing design. The article uses the following research methods: biographical (in studying the period of Trypillian culture by Lyudmila Smolyakova), historical and chronological (in recreating individual stages of the development of Trypillian civilisation), figurative and stylistic, formal analysis (when studying the images of L. Smolyakova's collection), generalisation (to identify the aesthetic features of thematic photography), and a comprehensive approach (which allowed us to understand the interaction between the artist – the author of the collection – and the photographer). The results of the study can be used in the preparation of teaching materials on the history of design and fashion.

Key words: contemporary design, thematic photography, fashion photography, cultural and historical narratives, show, image, model, composition, lighting.

Стаття надійшла до редакції 19.04.2025
Отримано після доопрацювання 10.05.2025
Прийнято до друку 3.09.2025

НАПРЯМ «МУЗЕЄЗНАВСТВО. ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО»
Розділ I. МУЗЕЄЗНАВСТВО. ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО

Part I. MUSEUM STUDIES. MONUMENT STUDIES

УДК 069:004(477)

**МУЗЕЇ ТА КУЛЬТУРНІ ІНСТИТУЦІЇ У ЗБЕРЕЖЕННІ
ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В ЦИФРОВУ ЕПОХУ**

Лариса КАПІТАН – доктор історичних наук, професор
в. о. ректора, Мукачівський державний університет, Мукачево
<https://orcid.org/0000-0001-5035-8164>
<https://doi.org/>

L.Kapitan@mail.msu.edu.ua

Яна ТОВТИН – кандидат історичних наук, доцент,
Мукачівський державний університет, Мукачево.
<https://orcid.org/0000-0003-2687-7380>
Tovtyn.Ya@msu.edu.ua

Стаття досліджує сучасні практики збереження культурної спадщини музеями і закладами культури в контексті цифрової трансформації. Мета дослідження полягає в обґрунтуванні ролі музейних установ і культурних інституцій як провідних осередків збереження, репрезентації та суспільної актуалізації матеріальної й нематеріальної спадщини з урахуванням впливу технологічних інновацій і соціокультурних трансформацій. Методологічну основу дослідження становить міждисциплінарний підхід, що інтегрує культурологічний, музеєзнавчий і комунікаційний аналіз із застосуванням методів компаративістики, системного та контент-аналізу. Отримані наукові результати засвідчують, що сучасна парадигма збереження культурної спадщини трансформується від моделі статичного зберігання артефактів до концепції процесуального збереження смислів, у межах якої музеї реалізують функцію медіаторів між історичною пам'яттю та сучасністю. Аргументовано, що цифрові технології (віртуальна та доповнена реальність, тривимірне моделювання, віртуальні репозитарії) суттєво розширюють доступність спадщини та формують якісно нову модель музейного досвіду. Виявлено ризики деконтекстуалізації та комодифікації культурних практик, що актуалізують необхідність етичного кураторства та активної участі спільнот. Доведено, що ефективне збереження спадщини вимагає створення партнерських екосистем між культурними інституціями, науковими центрами та ІТ-платформами. Практична значущість дослідження визначається ідентифікацією інноваційних моделей інтеграції цифрових технологій у музейну практику, які можуть бути імplementовані для створення віртуальних експозицій, мистецьких проєктів і систем моніторингу культурної активності. Результати мають прикладний потенціал для формування національних стратегій цифровізації культурної спадщини. Перспективи подальших наукових розвідок пов'язані з розробкою механізмів етичного управління культурними даними та дослідженням можливостей застосування штучного інтелекту й технології блокчейн у процесах документування, репатріації та захисту культурної спадщини.

Key words: музеї, культурні інституції, культурні комунікації, культурна спадщина, цифрова трансформація, національна ідентичність.

Постановка проблеми. У добу глобальної цифровізації, коли інформаційні потоки сформували нову реальність людського сприйняття, музеї та культурні інституції перетворилися як на сховища матеріальних артефактів і пам'яті минулих епох, так і живі платформи для збереження, культурної спадщини. Вони перетворюються на інтелектуальні центри, що поєднують наукові дослідження, мистецьку інтерпретацію та інноваційні цифрові технології задля збереження культурного коду людства. У межах культурного дискурсу музеї виконують подвійну функцію, адже вони одночасно зберігають автентичність матеріальних цінностей і створюють умови для їх віртуального відтворення, цифрового архівування та популяризації у глобальному комунікаційному просторі. Саме у цифрову епоху виникає потреба у визначенні нових ролей і функціональних відмінностей як для музеїв так і закладів, що перейняли на себе відповідальність не лише за збереження, а й за актуалізацію культурної спадщини у свідомості сучасної людини. Дослідження цих аспектів є вкрай актуальним для розуміння того, як у ХХІ столітті музеї трансформуються у глобальні центри культурної комунікації, пізнання й духовного взаєморозуміння.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Аналіз наукового доробку засвідчує, що дослідницька проблематика структурується довкола кількох концептуальних осей: міжкультурної комунікації, культурної політики, формування ідентичності та особливостей академічного музейництва. Переважна більшість науковців (Ковбаса В., Сус І. [4], Мендоса Х. М., Талавера А. С. [16], Раджан Н. [18]) представляє музей як

комунікативний простір, що забезпечує діалог між різними соціокультурними спільнотами й генераціями. При цьому наголос йде на той компонент, що експозиційні стратегії та візуальні репрезентації виступають медіаторами колективної пам'яті, спроможні не лише відобразити культурну складову, а й здійснити рефлексію щодо присутності минулого в сучасному часі. Водночас окремий масив досліджень (Потапенко В. [6], Якоб А., Харун Н. [19]) фіксує переорієнтацію дослідницької уваги на політику збереження спадщини, інституційні механізми її охорони та інструментарій культурної дипломатії. Також відзначаємо здобутки Кулиняк М. [5], Абідун О. Д., Абідун Ф. [14], в розвідках яких йдеться про подвійну природу музейних практик: як просторів репрезентації соціокультурних ідентичностей і, водночас, як арен їхньої трансформації під впливом технологічних інновацій, очікувань аудиторії та ринкових імперативів. Утім, слід констатувати наявність низки наукових позицій, що підтверджують: попри збереження музеями та культурними закладами статусу осередків трансляції культурного коду й національної ідентичності, їхній потенціал може бути реалізований за умови застосування змішаних методологічних підходів, практик співпраці з носіями автентичних традицій і впровадження прозорих протоколів кураторської відповідальності, що трансформує роль музею з інституції меморіалізації в інфраструктуру суспільного пізнання.

Мета статті – дослідити функціональне і змістовне значення музеїв і культурних інституцій у збереженні, репрезентації та суспільної актуалізації культурної спадщини в контексті цифровізації сучасного соціокультурного простору.

Виклад результатів дослідження. Реальність така, що проблема збереження культурної спадщини набула вже іншого змісту, адже йдеться не лише про охорону матеріальних пам'яток, а й про збереження нематеріальних форм культури: живих практик, знань, традицій, обрядів і мистецьких виразів, що становлять духовну тканину людства. Концепція нематеріальної культурної спадщини (НКС), визначена ЮНЕСКО у 2003 році, охоплює широкий спектр культурних проявів, від усних традицій, фольклору, святкових ритуалів і обрядових дійств до ремесел, кулінарної спадщини, народного мистецтва та знань про природу і космос. Її значення виходить далеко за межі етнографічного інтересу, адже саме через ці живі форми культури людство передає свої цінності, моральні орієнтири та відчуття приналежності до певної спільноти.

Загрози і виклики ролі функціонуванню музеїв і культурних інституцій. Попри очевидну цінність, культурна спадщина перебуває під постійною загрозою втрати через інтенсивні соціальні зміни, зокрема урбанізацію, міграцію, стандартизацію способу життя та культурну уніфікацію. Поширення глобальних мас-медіа, комерціалізація культурних продуктів і цифрові платформи часто призводять до витіснення локальних традицій глобальними культурними шаблонами. Нові покоління, орієнтовані на швидке споживання інформації, часто втрачають інтерес до традиційної культури, що ускладнює передачу знань між поколіннями. Також важливо, що культурна спадщина є живою, динамічною системою знань і навичок, що постійно еволюціонує відповідно до змін соціального, економічного та природного середовища [1; 92]. Саме тому її збереження вимагає гнучких підходів, що поєднують традиційні форми передачі з новітніми технологічними рішеннями. На відміну від матеріальних об'єктів, нематеріальна спадщина не може бути «законсервована» чи виставлена у вітрині, адже вона існує лише у практиці, живій взаємодії людей, у контексті певної громади.

Найбільші загрози для культурної спадщини пов'язані з процесами глобалізації, урбанізації та культурної стандартизації. Масове поширення інформаційних технологій, з одного боку, забезпечує швидкий обмін знаннями, а з іншого – призводить до домінування універсальних культурних зразків, що витісняють місцеву специфіку. Міграція населення до міст послаблює зв'язок між поколіннями, розриває традиційні соціальні структури, в межах яких передавалися ремесла, фольклор чи звичаї. У цих умовах музеї й культурні інституції мають стати ключовими центрами, покликаними документувати, популяризувати й відтворювати культурні практики, забезпечуючи їхню стійкість і життєздатність у нових соціальних реаліях [10; 115-116].

Традиційно музеї зосереджували свою діяльність на збереженні матеріальних об'єктів, як то картини, археологічні артефакти, історичні документи. Однак сучасна концепція музеєзнавства радикально розширила ці межі, визнавши важливість живих традицій як невід'ємної складової культурного надбання [12; 152-153]. Сьогодні музеї позиціонують себе не лише як сховища, а й як активні учасники процесів збереження та популяризації культурної спадщини; вони активно працюють у партнерстві з громадами-носіями культури.

Нові ролі для музею і культурного закладу. У багатьох країнах світу музеї впроваджують так звані партисипативні підходи, що передбачають безпосередню участь місцевих спільнот у створенні експозицій. На нашу думку, це має допомогти уникати спотворення культурного контексту та забезпечити автентичність подачі матеріалу. Прикладом таких практик стали екомuzeї, де мешканці самі виступають кураторами власної історії, представляючи не лише предмети, а й способи життя, професійні

навички та колективну пам'ять. Подібні проєкти показують, що музей може стати не інституцією, що лише «збирає» минуле, а майданчиком для осмислення сучасності крізь призму історії [3; 43].

Не менш актуальним напрямом стала і інтерактивна освіта. Проведення майстер-класів, творчих воркшопів і освітніх програм за участю носіїв традицій сприяє передачі знань у живому форматі. Відвідувачі закладів культури отримують унікальну можливість не просто спостерігати, а безпосередньо долучатися до творчого процесу, опановувати техніки народного ремесла, традиційного співу чи танцю. Вважаємо, що за таких подій, музейна діяльність переходить від пасивного споглядання до активної взаємодії, що зміцнює зв'язок між поколіннями і відроджує інтерес до автентичних культурних форм.

Передові технологічні рішення відкрили перед музеями безпрецедентні можливості у сфері збереження й популяризації культурної спадщини. Використання віртуальної та доповненої реальності (VR/AR) стало можливістю для створення інтерактивного простору, в якому відвідувач може зануритися у світ обрядів, музики, театральних дійств або ремесел, що зникли з повсякденного життя. Наприклад, за допомогою VR-технологій можна відтворити церемонії, що більше не проводяться, або показати процес виготовлення традиційного одягу в 3D-форматі. Крім всього цього, процес оцифрування культурних архівів стає стратегічно важливим для захисту спадщини нації. Музеї створюють мультимедійні бази даних, які містять записи усних переказів, музичних творів, відеоматеріали про народні танці та ремісничі техніки тощо. Цифрові архіви не лише фіксують культурні практики, але й забезпечують глобальний доступ до них, і паралельно сприяють збереженню різноманіття культурних проявів у світовому масштабі [13].

Серед передових прикладів: онлайн-платформи Google Arts & Culture та Smithsonian Folkways Recordings, що об'єднують музеї, архіви та дослідників для створення відкритих цифрових ресурсів. Користувачі отримують безкоштовну практику вивчення традиційної музики, дивитися документальні фільми або віртуально відвідувати виставки, що передають культурне розмаїття людства. Ми бачимо в цьому нову роль музейної діяльності – від збереження речей до збереження сенсів.

Для роботи сучасного музею одну з головних ролей стала відігравати сценографія – мистецтво побудови експозиційного простору, який не лише демонструє, але й занурює відвідувача у світ культурних практик. Музеї дедалі частіше відмовляються від статичної форми показу й звертаються до мультимедійних інсталяцій, звукових ландшафтів, проєкцій і сенсорних технологій. Завдяки цим рішенням і технікам музей стає багатовимірним простором, де можна не лише побачити, а й відчувати/почути музику, торкнутися фактури матеріалів. І цьому вбачаємо нову логіку музейного досвіду: відвідувач більше не є спостерігачем, а стає учасником культурної дії, переживає емоційний контакт із традицією [5; 224-225]. Подібна модель має підсилити як педагогічний, так і соціокультурний ефект відвідування музею, адже включає не лише інтелектуальне, а й сенсорне сприйняття.

Попри позитивні зрушення, інтеграція культурної спадщини в музейну практику супроводжується низкою складних питань. Одним із них є де-контекстуалізація, коли жива традиція втрачає свій первісний сенс, коли вона переноситься у чисте музейне середовище [8; 23]. Наприклад, ритуальні дійства, відірвані від духовного контексту, перетворюються на декоративні вистави, що спотворюють їхню справжню природу. Ще однією загрозою є фольклоризація, коли складні культурні явища подаються у спрощеному вигляді, пристосованому до очікувань туристів або масової аудиторії.

Також виникають питання авторського права та етичної репрезентації. Кому належить культурна традиція – музею, який її зберігає, чи спільноті, яка її створила? Хто має право вирішувати, як саме вона буде представлена? Відповіді на ці питання вимагають чіткої політики партнерства між музеями та громадами-носіями спадщини.

Перспективи розвитку: співпраця, інновації та участь. Майбутнє збереження культурної спадщини має полягати у колаборації між музеями, громадами, науковими установами й технологічними платформами. Тільки у взаємодії цих акторів можливим стане створення живої системи охорони культурних практик, де музеї і культурні інститути будуть виконувати роль посередників між минулим і майбутнім. Для поточних реалій це означитиме перехід від «музею-архіву» до музею-комунікатора, який не лише демонструватиме культурні надбання, а й створюватиме певне середовище для обміну знаннями, ідеями, творчими ініціативами [11; 165]. Перспективним напрямом буде створення цифрових співтворчих платформ, де самі носії культурної спадщини можуть документувати свої практики, додавати коментарі, ділитися знаннями у форматі відкритого архіву. Таким чином, музей може перетворитися із споживача культурного контенту, на партнера у його створенні [7; 28]. Також відзначаємо і інноваційні технології цифрової епохи: штучний інтелект і блокчейн, адже вони здатні підвищити прозорість і достовірність процесу документування культурної спадщини, забезпечивши захист авторських прав громад.

Кураторство культурних наративів у цифрову епоху. Музеї та культурні інституції сучасності перестають бути накопичувачами історичних артефактів чи художніх цінностей, бо вони перетворюються на складні комунікативні простори, де поєднуються мистецтво, наука, технології та гуманітарне знання.

Саме через діяльність кураторів, які формують і впорядковують музейні колекції, відбувається не лише збереження культурної спадщини, але й створення нових способів її осмислення та презентації. Процес кураторства можна розглядати як мистецтво створення «культурних наративів», у якому поєднуються історична достовірність, естетична виразність і здатність до міжкультурного діалогу [2; 55]. Куратори стають провідниками між минулим і сучасністю, між речами й людьми, перетворюючи музейний простір на місце, де артефакти промовляють до відвідувачів мовою історії і певних символів.

Куратор стає своєрідним медіатором між культурною пам'яттю та суспільним сприйняттям. Він наділений особливою відповідальністю – відтворювати цілісний контекст твору, реконструювати його походження, визначити його культурну і духовну вагу, а головне це створити історію, здатну оживити кожен експонат у свідомості відвідувача. Завдяки його роботі музей перетворюється на живий текст, де кожен предмет є фрагментом більшої розповіді про людину, її цінності, пошуки і суперечності. Саме куратор вирішує, у якому контексті буде показаний той чи інший об'єкт, які асоціації викличе композиція виставки, які діалоги виникнуть між епохами, культурами й поколіннями [15; 106-107].

Завдяки цифровим технологіям куратор сьогодні отримує принципово нові інструменти для створення культурних оповідей. Віртуальні тури, інтерактивні каталоги, 3D-моделювання експонатів і цифрові архіви дозволяють формувати багатовимірні наративи, де поєднуються візуальні, аудіальні й текстові складові. Це може перетворити музейний простір, зробити його більш відкритим і доступним для мільйонів людей по всьому світу, які можуть долучатися до культурної спадщини, не виходячи з дому. Водночас така цифровізація ставить перед нові виклики – як зберегти автентичність артефактів, не втрачаючи емоційного зв'язку з глядачем; як створити цифрову копію, що не стане лише технічним зображенням, а продовжувати передавати дух і ауру оригіналу [18; 5].

Кураторська робота це також процес осмислення зв'язку між митцем і його добою. Вона допомагає відвідувачеві побачити у творі мистецтва не лише естетичну красу, а й культурну динаміку, соціальні умови, духовні пошуки, що породили цей твір. Виставки, спроектовані з глибоким розумінням історичного контексту, стають своєрідними лабораторіями культури, де минуле співіснує із сучасністю, а мистецтво постає як жива мова спілкування між епохами. Куратори створюють нові простори взаємодії, де глядач не є пасивним спостерігачем, а активним учасником процесу інтерпретації, здатним долучитися до спільного переосмислення спадщини.

Однією з тенденцій сучасного кураторства є прагнення до інклюзивності та культурної чутливості. Музей у XXI столітті вже не може залишатися місцем, де панує одна культурна перспектива. Він має стати простором діалогу, у якому представлені різні голоси, досвід та ідентичність. Інклюзивність у музейній практиці означає визнання рівної цінності різних культур і спільнот, відкритість до альтернативних історій та переосмислення усталених наративів. Культурна чутливість, це не лише етична позиція, а й необхідна умова формування довіри між музеєм і суспільством. Вона передбачає глибоку повагу до походження експонатів, до духовних традицій, які вони уособлюють, і до тих спільнот, що є їхніми носіями [9].

Куратори все частіше виступають не лише як науковці, а як культурні дипломати, які ведуть складний діалог між минулим і сучасністю, між різними народами й цивілізаціями. Вони розробляють нові підходи до експонування артефактів, що враховують не лише естетичний аспект, а й етичний вимір: питання походження предметів, їх повернення (репатріації), законності володіння та моральної відповідальності перед тими культурами, які ці об'єкти створили.

Завдяки такому підходу музеї набувають функції не лише центрів збереження, а й інституцій, що сприяють формуванню глобальної свідомості, толерантності й співчуття. Вони створюють простір для переосмислення історії без упереджень, для визнання внеску різних культур у спільну цивілізаційну спадщину [17]. У своїй суті музей є ареною діалогу між культурами, і куратор є режисером цього діалогу, що формує контекст, добирає засоби вираження, задає тон і ритм сприйняття.

Сучасне кураторство базується також на принципах співтворчості. У багатьох проєктах куратори працюють у тісній взаємодії з місцевими громадами, митцями, дослідниками та етнографами, що дозволяє створювати виставки, які не лише інформують, а й об'єднують. У такому підході музей перестає бути монологічним і він стає діалогічним, відкритим до взаємного обміну ідей і досвіду. Цифрові інструменти реально посилюють цей ефект, адже дозволяють інтегрувати у виставковий простір голоси різних спільнот, коментарі відвідувачів, інтерактивні елементи, що формують колективну історію у реальному часі.

Висновки. Результати дослідження засвідчують, що сучасна парадигма осмислення культурної спадщини закономірно трансцендує межі матеріально-речової сфери, послідовно інкорпорує нематеріальні форми культурного вираження – актуалізовані практики, традиційні знання, ритуальні дії, усну словесність та художні експресії, онтологічна природа яких визначається їхнім існуванням у площині міжсуб'єктної взаємодії та соціокультурних контекстів. Відтак збереження таких форм вимагає не статичних консерваційних підходів, а процесуально орієнтованих стратегій, у межах яких музеї та

культурні інституції переосмислюють власну місію, трансформуючись від репозитаріїв артефактів до фасилітаторів міжгенераційної трансмісії і модераторів культурного діалогу.

Підтверджено, що інтеграція цифрових технологій суттєво розширює можливості доступу до нематеріальної спадщини, трансформуючи музейний досвід від пасивної рецепції до режиму іммерсивної інтеракції, що відчутно посилює освітній і комунікативний потенціал музею і закладу культури. Визначено, що ефективна цифровізація музейної практики має базуватися на етичних принципах автентичності, якісній сценографічній розробці, стандартизації метаданих і застосуванні надійних метрик оцінки впливу на рівень знань, ступінь залучення аудиторії та розвиток міжкультурної комунікації.

Встановлено, що загрозами для культурної спадщини в сучасній музейній практиці виступають процеси деконтекстуалізації та фольклоризації, внаслідок яких живі культурні традиції редукуються до видовищних форм, відчужуються від своїх духовних і соціальних основ і, як наслідок, втрачають первинне символічне значення. Мінімізація цих ризиків має відбуватися через впровадження транспарентних протоколів кураторської відповідальності, обов'язкового залучення спільнот-носіїв до процесів прийняття рішень, правових механізмів колективного авторства та справедливого розподілу вигод, політик етичної репрезентації, управління даними та цифровими правами, а також процедур верифікації походження, репатріації та інформованої згоди.

Аргументовано, що найвищу результативність демонструють інституційні моделі, у межах яких музеї та культурні заклади функціонують як комунікативні центри та платформи співтворчості, консолідуючи громади, дослідників і технологічних партнерів у довгостроковій екосистемі колективного збереження спадщини. У таких моделях практики спільного кураторства, резиденційні програми для носіїв традицій, живі архіви та цифрові колаборативні платформи забезпечують міжгенераційну трансмісію знань, активну партиципацію аудиторій і формування нових компетентностей. Паралельно культурні інституції мають імплементувати системи моніторингу впливу, індикатори якості взаємодії та механізми відкритої комунікації, що сприяє трансформації музею з архіву минулого у медіатора між традицією та інновацією і гаранта культурної сталості суспільства.

Список використаної літератури

1. Біррова О. Історико-культурна спадщина України: цифрові технології збереження та популяризація в умовах воєнних дій. *Наук.-теорет. альм. «Грані»*. 2023. Т. 26, № 5. С. 90-94. DOI: 10.15421/1723106.
2. Кадол О. Роль музеїв у збереженні культурної спадщини України в умовах воєнних викликів. *Філософія та управління*. 2025. № 1 (5). С. 51-58. <https://doi.org/10.70651/3041-248X/2025.1.06>.
3. Казначеева Л. М., Тюска В. Б. Захист культурних цінностей у музеях України в час повномасштабного вторгнення: міжнародна підтримка. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журн.* 2025. № 1. С. 40-45. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2025.327864.
4. Ковбаса В., Сус І. Локальні музеї та їх роль у збереженні культурно-історичної спадщини (на прикладі Залозецького краєзнавчого музею). *Тези доповіді III Міжнар. наук.-практ. конф. «Культурна спадщина: інноваційні підходи та сталий розвиток»*. Львів, 2024. С. 68-75.
5. Кулиняк М. Цифрова культурна спадщина як феномен цифрової культури. *Культурологічний альм.* 2022. Вип. 3. С. 218-227. DOI: 10.31392/cult.alm.2022.3.28.
6. Культурна спадщина та національна безпека: аналіт. доп. / [В. Потапенко, Ю. Тищенко, Ю. Каплан та ін.]; за ред. В. Потапенка. Київ : НІСД, 2023. 58 с. <https://doi.org/10.53679/NISS-analytrep.2023.08>.
7. Лебідь Т. П. Електронна культура: досягнення та вектори розвитку. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2023. № 4. С. 22-32. DOI: 10.32461/2409-9805.4.2023.293968.
8. Надольська В., Гаврилюк С. Музеї і нематеріальна культурна спадщина. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 63. Т. 2. С. 16-24. DOI: 10.24919/2308-4863/63-2-3.
9. Панас Н. Б. Музеї XXI століття в умовах глобалізації: нові смисли, виклики та тенденції. *Historical and Cultural Studies*. 2016. Vol. 3, № 1. С. 93-96. URL: <https://science.lpnu.ua/sites/default/files/journal-paper/2018/jan/7736/18.pdf>.
10. Поливач К. А. Культурна спадщина та її вплив на розвиток регіонів України / Наук. ред. Руденко Л.Г. Київ : Ін-т географії НАН України, 2012. 208 с.
11. Рішняк О. Культурна спадщина у воєнному конфлікті: міжнародний досвід другої половини XX – початку XXI ст. та українська дійсність. *Український історичний журн.* 2022. № 4. С. 159-173. <https://doi.org/10.15407/uhj2022.04.159>.
12. Тарангул Л. М., Чернікова І. В., Дрогомирецька Л. Р. Збереження історико-культурної спадщини України як чинник національної ідентичності. *Культурологічний альм.* 2024. № 1. С. 147-159. DOI: 10.31392/cult.alm.2024.1.18.
13. Шимкова І., Цвілик С., Марущак О., Глуханюк В. Цифрова трансформація музеїв як інноваційний метод збереження та популяризації культурної спадщини України в контексті світових тенденцій. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*. 2025. Т. 1, № 5. С. 85-92. DOI: 10.31652/3041-1017-2025 (5-1)-10.
14. Abiodun O. D., Abiodun F. The Role of Cultural Heritage Museums in Community Development. *University of Cologne*. 2024. March. DOI: 10.13140/RG.2.2.15495.20640.

15. Baba M., Ghouati S. The Role of Museums in Preserving Intangible Cultural Heritage: Between Transmission and Innovation. *International Journal of Humanities and Educational Research* (IJHER). 2025. Vol. 7. no. 2. P. 100-110. DOI: 10.47832/2757-5403.31.7.
16. Mendoza H. M., Talavera A. S. Governance Strategies for the Management of Museums and Heritage Institutions. *Heritage*. 2025. Vol. 8. № 4. Article 127. DOI: 10.3390/heritage8040127.
17. Mutoni U. The Role of Museums in Shaping Cultural Heritage. *Eurasian Experiment Journal of Humanities and Social Sciences* (EEJHSS). 2025. Kampala International University Researchcentre. Available at: https://kiu.ac.ug/assets/publications/3415_the-role-of-museums-in-shaping-cultural-heritage.pdf.
18. Rajan N. The Role of Museums in Preserving and Displaying Cultural Heritage through Art. *Shodh Sagar Journal of Language, Arts, Culture and Film*. 2024. Vol. 1. No. 1. P. 1-6. <https://doi.org/10.36676/jlacf.v1.i1.1>.
19. Yaacob A. A., Harun N. Z. The Role of Museums in Advancing the Preservation of Historical Sites as Cultural Heritage. *Jurnal Kejuruteraan*. 2025. Vol. 37. no. 2. P. 657-665. DOI: 10.17576/jkukm-2025-37(2)-09.

References

1. Birova, O. Istoryko-kul'turna spadshchyna Ukrainy: tsyfrovi tekhnolohii zberezhenia ta populiaryzatsiia v umovakh voiennykh dii [Historical and cultural heritage of Ukraine: Digital preservation technologies and popularization during wartime]. *Naukovo-teoretychnyi al'manakh «Hrani»*. Scientific-Theoretical Almanac «Grani», 2023. 26 (5). P. 90–94. <https://doi.org/10.15421/1723106> [in Ukrainian].
2. Kadol O. Rol' muzeiv u zberezheni kul'turnoi spadshchyny Ukrainy v umovakh voiennykh vyklykiv [The role of museums in preserving Ukraine's cultural heritage under wartime challenges]. *Filosofia ta upravlinnia – Philosophy and Management*, 2025 1 (5). P. 51–58. <https://doi.org/10.70651/3041-248X/2025.1.06> [in Ukrainian].
3. Kaznacheieva L. M., & Tiiska, V. B. Zakhyst kul'turnykh tsinnosti u muzeiakh Ukrainy v chas povnomasshtabnoho vtorhennia: mizhnarodna pidtrymka [Protection of cultural values in Ukrainian museums during the full-scale invasion: International support]. *Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv: naukovyi zhurnal*, 2025. *Herald of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts: Scientific Journal*, (1). P. 40–45. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327864> [in Ukrainian].
4. Kovbasa V., & Sus I. Lokal'ni muzei ta ikh rol' u zberezheni kul'turno-istorychnoi spadshchyny (na prykladi Zalozets'koho kraieznavchoho muzeiu) [Local museums and their role in preserving cultural-historical heritage (the case of Zalozetskyi Local History Museum)]. *Tezy dopovidy III Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii «Kul'turna spadshchyna: innovatsiini pidkhody ta stalyy rozvytok» – Proceedings of the 3rd Int. Scientific-Practical Conf. «Cultural Heritage: Innovative Approaches and Sustainable Development»*. Lviv, 2024. P. 68–75 [in Ukrainian].
5. Kulyniak M. Tsyfrova kul'turna spadshchyna yak fenomen tsyfrovoy kul'tury [Digital cultural heritage as a phenomenon of digital culture]. *Kul'turolohichniy al'manakh – Culturological Almanac*, 2022. (3). P. 218–227. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.28> [in Ukrainian].
6. Potapenko V., Tyshchenko Yu., Kaplan, Yu., et al. *Kul'turna spadshchyna ta natsional'na bezpeka: analitychna dopovid'* [Cultural heritage and national security: Analytical report] (V. Potapenko, Ed.). Kyiv : NISS, 2023. <https://doi.org/10.53679/NISS-analytrep.2023.08> [in Ukrainian].
7. Lebid T. P. Elektronna kul'tura: dosiahnennia ta vektory rozvytku [Electronic culture: Achievements and development vectors]. *Bibliotekoznavstvo. Dokumentoznavstvo. Informolohiia – Library Science. Document Studies. Informology*, 2023. (4). P. 22–32. <https://doi.org/10.32461/2409-9805.4.2023.293968> [in Ukrainian].
8. Nadolska V., & Havryliuk S. Muzei i nematerial'na kul'turna spadshchyna [Museums and intangible cultural heritage]. *Aktual'ni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of the Humanities*, 2023. 63 (2). P. 16–24. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/63-2-3> [in Ukrainian].
9. Panas N. B. Muzei XXI stolittia v umovakh hlobalizatsii: novi smysly, vyklyky ta tendentsii [Museums of the 21st century in the context of globalization: New meanings, challenges and trends]. *Historical and Cultural Studies*, 2016. 3 (1). P. 93–96. <https://science.lpnu.ua/sites/default/files/journal-paper/2018/jan/7736/18.pdf> [in Ukrainian].
10. Polyvach K. A. *Kul'turna spadshchyna ta yii vplyv na rozvytok rehioniv Ukrainy [Cultural heritage and its impact on the development of Ukraine's regions]* (L. H. Rudenko, Sci. Ed.). Kyiv : Instytut heohrafi NAN Ukrainy, 2012. 208 p. [in Ukrainian].
11. Rishniak, O. Kul'turna spadshchyna u voiennomu konflikti: mizhnarodnyi dosvid druhoi polovyny XX – pochatku XXI st. ta ukrains'ka diisnist' [Cultural heritage in military conflict: International experience of the late 20th – early 21st century and Ukrainian reality]. *Ukrains'kyi istorychnyi zhurnal – Ukrainian Historical Journal*, 2022. (4). P. 159–173. <https://doi.org/10.15407/uhj2022.04.159> [in Ukrainian].
12. Tarangul L. M., Chernikova I. V., & Drohomiretska L. R. Zberezhenia istoryko-kul'turnoi spadshchyny Ukrainy yak chynnyk natsional'noi identychnosti [Preservation of Ukraine's historical-cultural heritage as a factor of national identity]. *Kul'turolohichniy al'manakh – Culturological Almanac*, 2024. (1). P. 147–159. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.1.18> [in Ukrainian].
13. Shymkova I., Tsvilyk S., Marushchak O., & Hlukhaniuk V. Tsyfrova transformatsiia muzeiv yak innovatsiinyi metod zberezhenia ta populiaryzatsii kul'turnoi spadshchyny Ukrainy v konteksti svitovykh tendentsii [Digital transformation of museums as an innovative method for preserving and popularizing cultural heritage in the context of global trends]. *Mystetstvo v kul'turi suchasnosti: teoriia ta praktyka navchannia – Art in the Culture of Modernity: Theory and Practice of Teaching*, 2025. 1 (5). P. 85–92. doi.org/ 10.31652/3041-1017-2025(5-1)-10 [in Ukrainian].
14. Abiodun O. D., & Abiodun F. (March). The Role of Cultural Heritage Museums in Community Development. *University of Cologne*. 2024. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.15495.20640>.

15. Baba M., & Ghouati S. The Role of Museums in Preserving Intangible Cultural Heritage: Between Transmission and Innovation. *International Journal of Humanities and Educational Research (IJHER)*, 2025. 7 (2). P. 100–110. <https://doi.org/10.47832/2757-5403.31.7>.
16. Mendoza H. M., & Talavera A. S. Governance Strategies for the Management of Museums and Heritage Institutions. *Heritage*, 2025. 8 (4), Article 127. <https://doi.org/10.3390/heritage8040127>.
17. Mutoni U. The Role of Museums in Shaping Cultural Heritage. *Eurasian Experiment Journal of Humanities and Social Sciences (EEJHSS)*. 2025. kiu.ac.ug/assets/publications/3415_the-role-of-museums-in-shaping-cultural-heritage.pdf.
18. Rajan, N. The Role of Museums in Preserving and Displaying Cultural Heritage through Art. *Shodh Sagar Journal of Language, Arts, Culture and Film*, 2024. 1 (1). P. 1–6. <https://doi.org/10.36676/jlacf.v1.i1.1>.
19. Yaacob A. A., & Harun N. Z. The Role of Museums in Advancing the Preservation of Historical Sites as Cultural Heritage. *Jurnal Kejuruteraan*, 2025. 37 (2). P. 657–665. [https://doi.org/10.17576/jkukm-2025-37\(2\)-09](https://doi.org/10.17576/jkukm-2025-37(2)-09).

UDK 069:004(477)

THE ROLE OF MUSEUMS AND CULTURAL INSTITUTIONS IN THE PRESERVATION AND PROMOTION OF CULTURAL HERITAGE IN THE DIGITAL AGE

Larisa KAPITAN – Doctor of Historical Sciences, Professor
Acting Rector, Mukachevo State University, Mukachevo.

Yana TOVTYN – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,
Faculty of Management and Hospitality Industry,
Mukachevo State University, Mukachevo.

The article examines contemporary practices of cultural heritage preservation by museums and cultural institutions in the context of digital transformation. The purpose of the study is to substantiate the role of museums and cultural institutions as key centers of preservation, representation, and public actualization of both tangible and intangible heritage, taking into account the impact of technological innovations and socio-cultural transformations. The methodological framework of the research is based on an interdisciplinary approach that integrates cultural, museological, and communication analysis with the application of comparative, systemic, and content analysis methods. The obtained scientific results indicate that the modern paradigm of cultural heritage preservation is shifting from a model of static artifact conservation to a concept of processual preservation of meanings, within which museums perform the role of mediators between historical memory and modernity. It is argued that digital technologies (virtual and augmented reality, three-dimensional modeling, virtual repositories) significantly expand access to heritage and create a qualitatively new model of museum experience. The study reveals the risks of decontextualization and commodification of cultural practices, which emphasize the need for ethical curatorship and active community involvement. It is proved that effective heritage preservation requires the creation of partnership ecosystems among cultural institutions, research centers, and IT platforms. The practical significance of the study lies in identifying innovative models of integrating digital technologies into museum practice that can be implemented for the creation of virtual exhibitions, artistic projects, and systems for monitoring cultural activity. The results have applied potential for shaping national strategies for cultural heritage digitalization. Prospects for further research are associated with developing mechanisms of ethical governance of cultural data and exploring the potential use of artificial intelligence and blockchain technologies in the processes of documentation, repatriation, and protection of cultural heritage.

Key words: museums, cultural institutions, cultural communications, cultural heritage, digital transformation, national identity.

Стаття надійшла до редакції 29.03.2025
Отримано після доопрацювання 14.04.2025
Прийнято до друку 18.04.2025

АДАПТАЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ МУЗЕЙНИХ ІНСТИТУЦІЙ ДО КРИЗОВИХ УМОВ ВОЄННОГО ЧАСУ

Андрій САВЧАНЧИК – здобувач освітнього ступеня «Магістр», спеціальності 027 «Музеєзнавство. Пам'яткознавство»,

Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

Orcid

doi

savchanchyk@gmail.com

Володимир ВИТКАЛОВ – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства,

Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

<http://orcid.org/0000-0003-0625-8822>

volodumur_vitkalov@ukr.net

Стаття присвячена дослідженню механізмів адаптації музейних інституцій до функціонування в умовах збройних конфліктів на основі компаративного аналізу досвіду Сирії, Іраку, Лівії та України. Розглянуто комплексні підходи до збереження культурної спадщини, що включають фізичну евакуацію колекцій, цифровізацію фондів, правове регулювання та залучення громадськості. Проаналізовано ефективність застосування технологій 3D-сканування, створення електронних архівів та організації міжнародної співпраці для забезпечення безперервності музейної діяльності в кризових умовах. Встановлено, що успішність адаптаційних стратегій визначається синергією технологічних інновацій, організаційної гнучкості та громадської мобілізації. Виявлено, що італійська модель інтеграції правоохоронної діяльності з музейною експертизою через діяльність спеціалізованих підрозділів демонструє високу ефективність у протидії незаконному обігу культурних цінностей. Доведено критичну роль превентивних заходів, систематичного документування та створення децентралізованих сховищ для мінімізації втрат культурної спадщини. Результати дослідження засвідчують, що український досвід поєднання централізованої координації з локальними ініціативами забезпечив евакуацію понад 546.000 музейних предметів та формує нову модель кризового менеджменту в музейній сфері.

Key words: музейні інституції, збройний конфлікт, культурна спадщина, цифровізація, евакуація колекцій, міжнародна співпраця, адаптаційні стратегії.

Постановка проблеми. Сучасні збройні конфлікти створюють безпрецедентні виклики для функціонування музейних інституцій, трансформуючи традиційні підходи до збереження та репрезентації культурної спадщини. Музеї в умовах війни змушені виконувати подвійну функцію, забезпечуючи фізичне збереження матеріальних артефактів та підтримуючи безперервність культурної пам'яті нації через документування, освітню діяльність та формування історичних наративів. Проблема адаптації музейних установ до кризових умов набуває особливої актуальності в контексті сучасних геополітичних процесів, коли культурна спадщина стає об'єктом цілеспрямованого знищення як інструмент стирання національної ідентичності. Дослідження міжнародного досвіду функціонування музеїв у воєнний час дозволяє виявити універсальні механізми збереження культурних цінностей та оцінити можливості їх імплементації в національних контекстах, що переживають збройні конфлікти.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Протягом останніх років у науковому дискурсі спостерігається зростання наукової уваги до трансформації музейних інституцій в умовах війни та кризових викликів. І. Пошивайло розглядає феномен «культурного опору», стверджуючи, що музеї в Україні стали активними учасниками процесу підтримки національної ідентичності та стійкості суспільства під час російської агресії [15]. С. Муравська та І. Гнідик, на основі аналізу виставкових та освітніх програм у перші шість місяців війни довели, що українські музеї швидко змінили свою діяльність у бік інтеграційних та комунікаційних практик, спрямованих на підтримку громад [11]. Важливою залишається і міжнародна наукова думка. Зокрема, експерти Мережі європейських музейних організацій (NEMO) зазначають про наявну зміну ролей музеїв як осередків неформальної освіти, центрів взаємодії з внутрішньо переміщеними особами та платформ для психологічної підтримки [4]. Колектив зарубіжних експертів на чолі з А. Тандон звертає увагу на необхідність створення планів дій для кризових ситуацій, підготовки персоналу та інтеграції музейної сфери в гуманітарну систему реагування [19].

Окрему увагу в наукових дискусіях посідають дослідження досвіду Сирії та Іраку в аналогічній ситуації. С. Періні та Е. Канліфф розглядають вдалий досвід використання цифрових інструментів для інвентаризації спадщини в умовах активних бойових дій [14]. У дослідженні американських археологів під керівництвом Л. Б. Гордон детально аналізують методологію геопросторового моніторингу та залучення

відкритих даних для захисту пам'яток Сирії та Іраку [1]. Значну увагу дослідників привертає й досвід Італії. У державі функціонує спеціалізований підрозділ карабінерів із захисту культурної спадщини. П. Форадорі стверджує, що діяльність карабінерів на практиці слугує вдалою моделлю «культурного миротворення» та підтвердила значення інституційної спроможності правоохоронних структур [5]. Справедливим буде зауважити, що згаданий підхід був закріплений і на рівні ЮНЕСКО через створення міжнародної робочої групи Unite4Heritage, що об'єднала військових і музейних експертів [7].

Таким чином, наявні дослідження дають змогу окреслити коло проблем і стратегій, пов'язаних із функціонуванням музеїв у кризових ситуаціях. Попри це, можна виокремити наявні прогалини у вивченні безпосередніх адаптаційних стратегій музейних інституцій до умов воєнного часу. Недостатньо досліджено, які конкретні управлінські, комунікаційні та освітні практики дають змогу музеям швидко пристосовуватись до війни, зберігати життєздатність і виконувати суспільно важливі функції. Наявність згаданих прогалин визначає актуальність теми даного дослідження.

Метою дослідження є систематизувати та здійснити порівняльний аналіз адаптаційних стратегій музейних інституцій до функціонування в умовах збройних конфліктів на основі досвіду країн Близького Сходу та України.

Виклад основного матеріалу. Аналіз міжнародного досвіду дає підстави авторам стверджувати, що адаптація музейних інституцій до воєнних умов здійснюється завдяки синергії технологічних, організаційних та правових механізмів, які формують комплексну систему збереження культурної спадщини. Яскравим прикладом слугує італійська модель, репрезентована діяльністю Командо карабінерів з охорони культурної спадщини (Tutela Patrimonio Culturale). Згадана система протягом років продемонструвала ефективність інтеграції правоохоронної діяльності з музейною експертизою через залучення міждисциплінарних команд, що включають археологів, мистецтвознавців та технічних спеціалістів. За офіційними даними, лише у 2023 році карабінери вилучили понад 105.000 одиниць культурної власності загальною вартістю майже 264 млн. євро [6]. Тож можна стверджувати про масштабність діяльності у сфері запобігання незаконному обігу культурних цінностей. Слід також зауважити, що італійські фахівці доволі широко використовують сучасні технології (електронний моніторинг, цифрове маркування та 3D-сканування культурних об'єктів). Такі підходи дають змогу створювати цифрові копії пам'яток і формувати прозору кримінально-правову історію їх переміщення, що полегшує ідентифікацію та повернення викрадених об'єктів до музейних колекцій.

Заслуговує уваги й досвід країн Близького Сходу, які пережили масштабні збройні конфлікти. З впевненістю можна стверджувати про окрему унікальну модель кризового управління музейними ресурсами в умовах тотальної нестабільності. У випадку Сирії музейні установи зіштовхнулися з масовим руйнуванням архітектурних пам'яток і колекцій у Пальмірі та Алеппо. Для протидії цьому застосовувалися комплексні стратегії, що поєднували фізичну евакуацію артефактів до захищених сховищ та інтенсивну цифровізацію колекцій за допомогою електронних баз даних і фотограмметрії. Згадати, для прикладу, хоча б проєкт Syrian Heritage Archive Project (SHAP) у межах якого з 2013 року систематично здійснювався збір фотографій, планів, карт та звітів із об'єктів культури Сирії для створення цифрового реєстру пам'яток [2]. Також заслуговує уваги й робота Сирійського Віртуального Музею (Virtual Museum of Syria). У рамках співпраці з ініціативою Mirath музей забезпечує цифровий доступ до колекцій сирійських музеїв, включно з експонатами з Пальміри та Алеппо [9].

Аналіз досвіду Іраку дає можливість стверджувати про критичну необхідність превентивних заходів і міжнародної координації у збереженні музейних фондів під час військових інтервенцій та періодів громадянської нестабільності. Наприклад, уже після руйнувань у музеї Мосула 2015 року волонтерський проєкт Project Mosul (нині відомий як Rekrei) застосував підхід цифрової реконструкції. Фахівці проєкту шляхом використання краудсорсингових фотографій та алгоритмів фотограмметрії створили 3D-моделі зруйнованих артефактів, архітектурних елементів та об'єктів матеріальної культури. У межах ініціативи завантажено понад 2.600 фотографій для реконструкції артефактів, з яких за допомогою програм фотограмметрії та волонтерської підтримки вдалось створити майже 36 тривимірних моделей. Згаданий підхід дозволяє підтримувати науковий доступ до інформації навіть у тих ситуаціях, коли отримати фізичний доступ неможливо [13].

Лівійська модель адаптації музейних інституцій в умовах громадянської війни 2011 року вирізнялася поєднанням екстрених заходів із довгостроковим плануванням відновлення культурної інфраструктури. Пам'ятки античних міст Лептіс-Магна та Сабрата зазнали ризику руйнувань і мародерства [16]. У відповідь на згадані виклики відбулись перші спроби цифрової фіксації та систематичного документування артефактів. У рамках міжнародної співпраці започатковано Проєкт цифрової бібліотеки археології Лівії. Метою проєкту стало здійснення каталогізації археологічних об'єктів, обробка архівних матеріалів і створення електронних баз даних для подальшої наукової атрибуції та реставрації [8]. Заслуговує на увагу й

той факт, що міжнародні організації фіксували значне зростання незаконного обігу культурних цінностей з Лівії після 2011 року. Фахівці Американського товариства закордонних досліджень у власній праці зазначають про збільшення випадків мародерства, контрабанди археологічних пам'яток та зникнення музейних експонатів [3]. Тому можна стверджувати, що у державі існували суттєві передумови для активного використання цифрових інструментів контролю та ідентифікації.

Оглянувши міжнародний досвід, доречно згадати і про українські практики адаптації музейних інституцій до умов повномасштабної війни. Музеї Києва, Харкова, Львова та Одеси впровадили комплексну систему захисту колекцій. Найбільш поширеними засобами можна виокремити превентивну евакуацію найцінніших експонатів у спеціально обладнані сховища, створення детальної фотодокументації кожного предмета та формування цифрових 3D-моделей унікальних артефактів через платформу «museum-digital:ukraine» [18]. За даними Міністерства культури та стратегічних комунікацій України, з початку повномасштабного вторгнення було евакуйовано понад 546 тисяч музейних предметів із різних регіонів країни [17]. За результатами дослідження систематизовано міжнародний та національний досвід адаптації музейних інституцій до умов збройних конфліктів (див. Таблиця 1).

Країна	Основні загрози	Основні адаптаційні механізми	Технологічні рішення	Результативність заходів
Сирія	Цілеспрямоване руйнування пам'яток, мародерство, втрата контролю над територіями	Масова евакуація артефактів, створення підземних сховищ, міжнародна адвокація	3D-сканування, фотограмметрія, електронні бази даних	Частково збережено значну частину музейних фондів завдяки евакуації та цифровій фіксації
Ірак	Системне розграбування музеїв, незаконні розкопки, контрабанда	Превентивна евакуація, маркування експонатів, співпраця з INTERPOL	Project Mosul Digital Archive, віртуальні реконструкції	Повернуто майже 7.000 артефактів
Лівія	Руйнування інфраструктури, втрата державного контролю, спалення архівів	Децентралізоване зберігання, громадська мобілізація, тимчасові сховища	Цифрові каталоги, дистанційний моніторинг	Розпочато системне документування колекцій, створено цифрові каталоги
Україна	Обстріли, окупація територій, ризик вивезення колекцій	Комплексна евакуація, правове регулювання, волонтерська підтримка	Платформа Digital Museum Ukraine, віртуальні тури, 3D-сканування	Евакуйовано понад 546.000 музейних предметів

Джерело: сформовано на основі власного дослідження

Слід зауважити, що невід'ємним фактором ефективності адаптаційних стратегій музейних інституцій слугує правове регулювання процесів збереження культурної спадщини в умовах війни. В українському законодавстві за останні роки з'явилися положення, які адресують питання передачі музейних предметів на тимчасове зберігання під час воєнного стану. Зокрема, відповідно до Наказу Міністерства культури та стратегічних комунікацій № 706 від 16 жовтня 2024 року передбачаються механізми передачі музейних предметів державної частини Музейного фонду України на тимчасове зберігання для забезпечення їхнього збереження під час загрози збройного конфлікту [20].

Вагому роль у збереженні культурної спадщини відіграє міжнародна співпраця, зокрема через організацію тимчасових виставок українських музейних колекцій за кордоном. Експозиції в Польщі, Литві та Німеччині дозволяють забезпечити збереження артефактів поза зоною бойових дій та сприяють формуванню міжнародної солідарності й підвищенню обізнаності про цінність української спадщини. Мережа європейських музейних організацій активно підтримує українські музеї, ініціюючи обміни, грантові програми та організацію виставок за кордоном [12]. Особливої уваги заслуговує також технологічна модернізація музеїв в умовах воєнного стану. Зокрема, сучасні музеї доволі часто розглядають застосування блокчейн-технологій для створення незмінних цифрових паспортів об'єктів культурної спадщини та систем дистанційного моніторингу для контролю навколишнього середовища й стану колекцій [10].

Висновки. Компаративний аналіз адаптаційних стратегій музейних інституцій до функціонування в умовах збройних конфліктів дає підстави автору виокремити універсальні механізми збереження культурної спадщини. В сучасних умовах процес здійснюється завдяки інтеграції технологічних інновацій, організаційної гнучкості, правового регулювання та громадської мобілізації. Досвід Сирії, Іраку та Лівії підкреслює необхідність превентивного планування,

оперативної евакуації колекцій та масштабної цифровізації для мінімізації втрат культурних цінностей в умовах тотальної дестабілізації державних інституцій.

Українські музеї можуть поділитись ефективними кейсами адаптації міжнародних практик до національного контексту через поєднання централізованої координації з децентралізованими ініціативами. Такий підхід забезпечує високий рівень збереження музейних фондів навіть в умовах інтенсивних бойових дій. *Перспективи подальшого розвитку адаптаційних стратегій* пов'язані з поглибленням технологічної модернізації музейного сектору, розширенням міжнародної співпраці та формуванням комплексних програм післявоєнного відновлення культурної інфраструктури, що забезпечить фізичне збереження артефактів та підтримку ролі музеїв як центрів національної консолідації й культурної стійкості.

Список використаної літератури

1. A methodology for documenting preservation issues affecting cultural heritage in Syria and Iraq / L. B. Gordon et al. *AIC Objects Specialty Group Postprints*. 2016. No. 23. P. 1–20. URL: <https://resources.culturalheritage.org/wp-content/uploads/sites/8/2018/02/osg023-001.pdf> (date of access: 16.09.2025).
2. Ahrens A., Bloch F. The Syrian Heritage Archive Project: A Digital Register of Monuments and Sites for Syria. *After the Zero Hour: Learning from Post-war Experience for Syria* / ed. by F. Fless, J. Haspel. Wiesbaden, 2020. P. 17–36. URL: [academia.edu/41156917/The_Syrian_Heritage_Archive_Project_A_Digital_Register_of_Monuments_and_Sites_for_Syria_with_F_Bloch_in_F_Fless_J_Haspel_eds_After_the_Zero_Hour_Learning_from_Post_war_Experience_for_Syria_Berlin_2019_2nd_Print_Edition_with_Reichert_Wiesbaden_2020_17_36](https://www.academia.edu/41156917/The_Syrian_Heritage_Archive_Project_A_Digital_Register_of_Monuments_and_Sites_for_Syria_with_F_Bloch_in_F_Fless_J_Haspel_eds_After_the_Zero_Hour_Learning_from_Post_war_Experience_for_Syria_Berlin_2019_2nd_Print_Edition_with_Reichert_Wiesbaden_2020_17_36) (date of access: 18.09.2025).
3. American Society of Overseas Research (ASOR). The State of Illicit Trade and Looting of Libyan Antiquities 2011-2020 : report. Alexandria : American Society of Overseas Research (ASOR), 2020. 184 p. URL: [asor.org/wp-content/uploads/2021/03/CHI-Report_Libya-Illicit-Trafficking_Full_Compressed_2021-03-25.pdf](https://www.asor.org/wp-content/uploads/2021/03/CHI-Report_Libya-Illicit-Trafficking_Full_Compressed_2021-03-25.pdf) (date of access: 16.09.2025).
4. Changing roles of Ukrainian museums due to the war. *NEMO – The Network of European Museum Organisations*. URL: [ne-mo.org/news-events/article/changing-roles-of-ukrainian-museums-due-to-the-war/](https://www.ne-mo.org/news-events/article/changing-roles-of-ukrainian-museums-due-to-the-war/) (date of access: 16.09.2025).
5. Foradori P. Protecting cultural heritage during armed conflict: the Italian contribution to ‘cultural peacekeeping’. *Modern Italy*. 2016. Vol. 22, no. 1. P. 1–17. URL: doi.org/10.1017/mit.2016.57 (date of access: 16.09.2025).
6. Gibbon K. F. Italy: Excess Art to Colossal Naples Museum – Carabinieri Revel in Seizure of 105,000 Artifacts – Cultural Property News. *Cultural Property News*. URL: <https://culturalpropertynews.org/italy-excess-art-to-colossal-naples-museum-carabinieri-revel-in-seizure-of-105000-artifacts/> (date of access: 16.09.2025).
7. Italy creates a UNESCO Emergency Task Force for Culture. *UNESCO*. URL: [unesco.org/en/news/1436](https://www.unesco.org/en/news/1436) (date of access: 17.09.2025).
8. Lagorio A., Pinto R., Golini R. Urban Logistics Ecosystem: a system of system framework for stakeholders in urban freight transport projects. *IFAC-PapersOnLine*. 2017. Vol. 50, no. 1. P. 7284–7289. URL: <https://doi.org/10.1016/j.ifacol.2017.08.1402> (date of access: 17.09.2025).
9. Mirath Initiative for Cultural Heritage. URL: [virtual-museum-syria.org/about/](https://www.virtual-museum-syria.org/about/) (дата звернення: 17.09.2025).
10. Mucchi L., Milanesi M., Becagli C. Blockchain technologies for museum management. The case of the loan of cultural objects. *Current Issues in Tourism*. 2022. P. 1–15. URL: doi.org/10.1080/13683500.2022.2050358 (date of access: 18.09.2025).
11. Muravska S., Hnidyk I. Ukrainian Museums' Exhibitions and Educational Programmes During the First Six Months of War. *Museum and Society*. 2023. Vol. 21, no. 2. P. 33–39. URL: doi.org/10.29311/mas.v21i2.4295 (date of access: 16.09.2025).
12. Museums support Ukraine. *NEMO - The Network of European Museum Organisations*. URL: <https://www.ne-mo.org/advocacy/our-advocacy-themes/museums-support-ukraine/> (date of access: 18.09.2025).
13. Nodjimbadem K. The Heroic Effort to Digitally Reconstruct Lost Monuments. *Smithsonian magazine*. URL: [smithsonianmag.com/history/heroic-effort-digitally-reconstruct-lost-monuments-180958098/](https://www.smithsonianmag.com/history/heroic-effort-digitally-reconstruct-lost-monuments-180958098/) (date of access: 17.09.2025).
14. Perini S., Cunliffe E. Towards a protection of the Syrian cultural heritage: A summary of the national and international responses. Catalonia : Heritage for Peace, 2015. 73 p. URL: [heritageforpeace.org/wp-content/uploads/2014/10/Towards-a-protection-of-the-Syrian-cultural-heritage_Vol3.pdf](https://www.heritageforpeace.org/wp-content/uploads/2014/10/Towards-a-protection-of-the-Syrian-cultural-heritage_Vol3.pdf) (date of access: 16.09.2025).
15. Poshyvailo I. Identity War in Ukraine: The Power of Cultural Resistance. *UCLA International Institute*. URL: <https://www.international.ucla.edu/euro/article/266241> (date of access: 15.09.2025).
16. Protecting cultural heritage in Libya: 2011–2016. *IHL in Action*. URL: [ihl-in-action.icrc.org/case-study/libya-protection-cultural-heritage](https://www.ihl-in-action.icrc.org/case-study/libya-protection-cultural-heritage) (date of access: 16.09.2025).
17. Кравченко О. Від початку повномасштабного вторгнення Росії з різних регіонів України евакуйовано понад 546 тисяч музейних предметів. *LB.ua*. URL: lb.ua/culture/2025/04/25/673174_vid_pochatku_povnomasshtabnogo.html (дата звернення: 18.09.2025).

18. Музеї, зібрання, об'єкти. *museum-digital:ukraine*. URL: ua.museum-digital.org/ (дата звернення: 18.09.2025).

19. Перша допомога культурній спадщині у час кризи : тулкіт / А. Тандон та ін. Рим : Міжнар. центр із дослідж., збереження та реставрації культур. цінностей, 2024. 55 с. URL: iccrom.org/sites/default/files/publications/2024-07/fac_toolkit_ukr.pdf (дата звернення: 16.09.2025).

20. Про передачу музейних предметів державної частини Музейного фонду України на тимчасове зберігання : Наказ від 16.10.2024 № 706. URL: mcsc.gov.ua/wp-content/uploads/2024/10/706_nakaz_perelik_merged.pdf (дата звернення: 17.09.2025).

References

1. A methodology for documenting preservation issues affecting cultural heritage in Syria and Iraq / L. B. Gordon et al. *AIC Objects Specialty Group Postprints*. 2016. No. 23. P. 1–20. URL: resources.culturalheritage.org/wp-content/uploads/sites/8/2018/02/osg023-001.pdf (date of access: 16.09.2025).

2. Ahrens A., Bloch F. The Syrian Heritage Archive Project: A Digital Register of Monuments and Sites for Syria. *After the Zero Hour: Learning from Post-war Experience for Syria* / ed. by F. Fless, J. Haspel. Wiesbaden, 2020. P. 17–36. URL: academia.edu/41156917/The_Syrian_Heritage_Archive_Project_A_Digital_Register_of_Monuments_and_Sites_for_Syria_with_F_Bloch_in_F_Fless_J_Haspel_eds_After_the_Zero_Hour_Learning_from_Post_war_Experience_for_Syria_Berlin_2019_2nd_Print_Edition_with_Reichert_Wiesbaden_2020_17_36 (date of access: 18.09.2025).

3. American Society of Overseas Research (ASOR). *The State of Illicit Trade and Looting of Libyan Antiquities 2011 - 2020* : report. Alexandria : American Society of Overseas Research (ASOR), 2020. 184 p. URL: asor.org/wp-content/uploads/2021/03/CHI-Report_Libya-Illicit-Trafficking_Full_Compressed_2021-03-25.pdf (date of access: 16.09.2025).

4. Changing roles of Ukrainian museums due to the war. *NEMO - The Network of European Museum Organisations*. URL: ne-mo.org/news-events/article/changing-roles-of-ukrainian-museums-due-to-the-war/ (date of access: 16.09.2025).

5. Foradori P. Protecting cultural heritage during armed conflict: the Italian contribution to 'cultural peacekeeping'. *Modern Italy*. 2016. Vol. 22, no. 1. P. 1–17. URL: <https://doi.org/10.1017/mit.2016.57> (date of access: 16.09.2025).

6. Gibbon K. F. Italy: Excess Art to Colossal Naples Museum – Carabinieri Revel in Seizure of 105,000 Artifacts - Cultural Property News. *Cultural Property News*. URL: <https://culturalpropertynews.org/italy-excess-art-to-colossal-naples-museum-carabinieri-revel-in-seizure-of-105000-artifacts/> (date of access: 16.09.2025).

7. Italy creates a UNESCO Emergency Task Force for Culture. *UNESCO*. URL: whc.unesco.org/en/news/1436 (date of access: 17.09.2025).

8. Lagorio A., Pinto R., Golini R. Urban Logistics Ecosystem: a system of system framework for stakeholders in urban freight transport projects. *IFAC-Papers OnLine*. 2017. Vol. 50, no. 1. P. 7284–7289. URL: <https://doi.org/10.1016/j.ifacol.2017.08.1402> (date of access: 17.09.2025).

9. Mirath Initiative for Cultural Heritage. URL: <https://virtual-museum-syria.org/about/> (date of access: 17.09.2025).

10. Mucchi L., Milanese M., Becagli C. Blockchain technologies for museum management. The case of the loan of cultural objects. *Current Issues in Tourism*. 2022. P. 1–15. URL: <https://doi.org/10.1080/13683500.2022.2050358> (date of access: 18.09.2025).

11. Muravska S., Hnidyk I. Ukrainian Museums' Exhibitions and Educational Programmes During the First Six Months of War. *Museum and Society*. 2023. Vol. 21, no. 2. P. 33–39. URL: doi.org/10.29311/mas.v21i2.4295 (date of access: 16.09.2025).

12. Museums support Ukraine. *NEMO - The Network of European Museum Organisations*. URL: <https://www.ne-mo.org/advocacy/our-advocacy-themes/museums-support-ukraine/> (date of access: 18.09.2025).

13. Nodjimbadem K. The Heroic Effort to Digitally Reconstruct Lost Monuments. *Smithsonian magazine*. URL: smithsonianmag.com/history/heroic-effort-digitally-reconstruct-lost-monuments-180958098/ (date of access: 17.09.2025).

14. Perini S., Cunliffe E. *Towards a protection of the Syrian cultural heritage: A summary of the national and international responses*. Catalonia : Heritage for Peace, 2015. 73 p. URL: https://www.heritageforpeace.org/wp-content/uploads/2014/10/Towards-a-protection-of-the-Syrian-cultural-heritage_Vol3.pdf (date of access: 16.09.2025).

15. Poshyvailo I. Identity War in Ukraine: The Power of Cultural Resistance. *UCLA International Institute*. URL: <https://www.international.ucla.edu/euro/article/266241> (date of access: 15.09.2025).

16. Protecting cultural heritage in Libya: 2011–2016. *IHL in Action*. URL: <https://ihl-in-action.icrc.org/case-study/libya-protection-cultural-heritage> (date of access: 16.09.2025).

17. Kravchenko O. Vid pochatku povnomasshtabnoho vtorhnennia Rosii z riznykh rehioniv Ukrainy evakuiovano ponad 546 tysiach muzeinykh predmetiv. *LB.ua*. URL: lb.ua/culture/2025/04/25/673174_vid_pochatku_povnomasshtabnoho.html (data zvernennia: 18.09.2025).

18. Muzei, zibrannia, obiekty. *museum-digital:ukraine*. URL: ua.museum-digital.org/ (data zvernennia: 18.09.2025).

19. *Persha dopomoha kulturnii spadshchyni u chas kryzy* : tulkit / A. Tandon ta in. Rym : Mizhnar. tsentr iz doslidzh., zberezhenia ta restavratsii kultur. tsinnosti, 2024. 55 s. URL: <https://www.>

20. Pro peredachu muzeinykh predmetiv derzhavnoi chastyny Muzeinoho fondu Ukrainy na tymchasove zberihannia: Nakaz vid 16.10.2024 № 706. URL: mcsc.gov.ua/wp-content/uploads/2024/10/706_nakaz_perelik_merged.pdf (data zvernennia: 17.09.2025).

UDK 069.015:355.01

ADAPTION STRATEGIES OF MUSEUM INSTITUTIONS TO CRISIS CONDITIONS OF WARTIME

Andrii SAVCHANCHYK – higher education student

Rivne State Humanitarian University, Rivne

Vytkalov Volodymyr – Candidate of Pedagogical Sciences, Professor,

Head of the Department of Cultural and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne

The article is devoted to the study of mechanisms for adapting museum institutions to functioning in conditions of armed conflicts based on a comparative analysis of the experience of Syria, Iraq, Libya and Ukraine. Comprehensive approaches to the preservation of cultural heritage are considered, including the physical evacuation of collections, digitalization of funds, legal regulation and public involvement. The effectiveness of the use of 3D scanning technologies, the creation of electronic archives and the organization of international cooperation to ensure the continuity of museum activities in crisis conditions is analyzed. It was established that the success of adaptation strategies is determined by the synergy of technological innovations, organizational flexibility and public mobilization. It was found that the Italian model of integrating law enforcement activities with museum expertise through the activities of specialized units demonstrates high efficiency in combating the illicit trafficking of cultural values. The critical role of preventive measures, systematic documentation and the creation of decentralized repositories to minimize the loss of cultural heritage is proven. The results of the study show that the Ukrainian experience of combining centralized coordination with local initiatives ensured the evacuation of more than 546,000 museum objects and forms a new model of crisis management in the museum sector.

Key words: museum institutions, armed conflict, cultural heritage, digitalization, evacuation of collections, international cooperation, adaptation strategies.

Стаття надійшла до редакції 29.03.2025

Отримано після доопрацювання 14.04.2025

Прийнято до друку 13.10.2025

УДК 787.125.11

ІСТОРИКО-КРАЄЗНАВЧІ ДОСЛІДЖЕННЯ СВЯЩЕНИКА АПОЛЛОНІЯ СЕНДУЛЬСЬКОГО

Віталій БОНДАРЧУК – кандидат історичних наук, головний зберігач фондів Музею історії, Національний університет «Острозька академія», Острог
<http://orcid.org/0009-0006-3460-8542>

doi

vitalii.bondarchuk@oa.edu.ua

Простежено життєвий і творчий шлях визначного волинського краєзнавця, священика Аполлонія Сендунського. Зроблено комплексний аналіз його статей, відображення в них важливих подій в історії Волині від середньовіччя до XIX ст. Визначено базу його досліджень, що складалась як з наукових доробок сучасних йому вітчизняних і закордонних авторів, так і з опублікованих писемних пам'яток XV – XVII ст., взятих із давньоруських літописів, праць західно-європейських хроністів, архівів, які на той час ще зберігалися в церквах і монастирях Волинської губернії.

Key words: історичне краєзнавство XIX ст., православ'я, церква і культура, Волинь, Аполлоній Сендунський, «Волинські єпархіальні відомості».

Постановка проблеми. Серед волинських краєзнавців XIX ст. особливе місце посідає священик Аполлоній Дорофійович Сендунський (1830-1882 рр.) – один із найактивніших дописувачів «Волинських єпархіальних відомостей», де опублікував 44 історико-краєзнавчих статті, присвячені історії міст і сіл та політичним і релігійним діячам Волині. Вивчення його величезного доробку в контексті розвитку волинського історичного і релігійного краєзнавства, їх значення в розвої української духовної культури залишається однією з нагальних проблем сучасної культурології.

Огляд публікацій. У некрологах: «Пам'яті Аполлонія Сендунського» [15; 119-127] та «Отець Аполлоній Сендунський, священик сую Сивок Острозького повіту» [31; 166-170], опублікованих після смерті священика в лютому 1882 р. у журналах «Волинські єпархіальні відомості» та «Київська старовина», розкривалась його церковна, пасторська, суспільно-педагогічна діяльність як члена правління Волинської Духовної Семінарії і головування на єпархіальних з'їздах, відзначався його важливий внесок у розвиток волинського краєзнавства. У 1896 р. у «Київській старовині» надрукована «Автобіографія священика Аполлонія Сендунського» [1; 59-77], яку приніс у редакцію його син Клавдій – настоятель одеського Петро-Павлівського храму. Короткі біографічні відомості про отця Аполлонія поміщено в Енциклопедичному словнику видавництва Ф.А. Брокгауза та І.А. Ефрона [17; 522], фундаментальній монографії М. Теодоровича «Волинська духовна академія» [32; 591-592].

Непересічна постать Аполлонія Сендунського знову зацікавила істориків і краєзнавців через подан 100 років після його смерті, в 1990-ті рр., на хвилі національно-патріотичного піднесення суспільства після здобуття незалежності, коли значно зріс інтерес до історії міст і сіл України. У наукових збірниках публікуються статті Л. Баженова «Аполлоній Сендунський – діяч українського національного Відродження, видатний краєзнавець Волині» [2; 76-78], «Аполлоній Сендунський» [3; 233-234] та М. Манька «Аполлоній Сендунський – краєзнавець Острога і Волині» [7; 120-122], які базуються на матеріалах із вище названих статей про Сендунського XIX – початку XX століття. Вагомий внесок А. Сендунського в дослідження історії міст і сіл Волині зазначає М. Костриця в статті «Роль релігійного краєзнавства у дослідженні Малої Батьківщини» [5; 30]. З останніх публікацій на особливу увагу заслуговують статті М. Манька в енциклопедичних виданнях: «Острозька академія XVI – XVII ст.» [8; 407] та «Острозька академія: історія та сучасність культурно-освітнього осередку» [9; 532-533]. Низку статей вчений присвятив волинським краєзнавцям, дотичним до постаті А. Сендунського: Михайлу Тучемському – ініціатору створення Братства імені князів Острозьких і Острозького музею [10; 572-573], Михайлу Струменському, який «зробив атрибуцію і науковий опис 13 найцінніших рукописних книг XVI – XVIII ст. – перший каталог Острозького музею» [11; 552-553], Арсенію Селецькому, який перший зробив спробу описати всі острозькі стародруки і «став автором першої друкованої праці, спеціально присвяченій Острозькій друкарні та її виданням XVI – XVII ст.» [12; 531-532], Миколі Теодоровичу, який завершив справу А. Сендунського та інших волинських краєзнавців виданням унікальної 4-томної праці «Історико-статистичний опис церков і парафій Волинської єпархії» [13; 557]. У статті О. Мороз «Декалог життєтворчості Аполлонія Сендунського – священика Волині кінця XIX – початку XX ст.», за словами авторки, акцентовано увагу на необхідності дослідження «релігійно-філософської, історико-краєзнавчої та освітньо-виховної діяльності А. Сендунського крізь призму світоглядно-релігійних, історико-політичних, літературно – епістемологічних та праксеологічно – аксіологічних знань» [14]. Означені розвідки про

А. Сендульського стосуються його біографії, яку, на жаль, неможливо вивчити в повному об'ємі, гідному його непересічної особистості, оскільки майже весь сімейний архів священика-краєзнавця, що зберігався в Острозькому братстві, пропав, вірогідно, під час воєнного лихоліття, розпочатого першою світовою війною [7; 121]. Натомість, повністю збереглася його літературна спадщина.

Мета статті: опрацювати статті, присвячені історії міст і сіл Волині, священика Аполлонія Сендульського і визначити його внесок у розвиток історичного краєзнавства волинського регіону.

Виклад основного матеріалу. З автобіографії Аполлонія Сендульського, надрукованої в 1892 р. до 10 річниці з дня смерті священика-краєзнавця в журналі «Київська старовина», дізнаємося, що він народився 17 жовтня 1830 р. у селі Садки в сім'ї єпархіального батюшки Дорофея та його дружини Анастасії. У сім'ї був третьою дитиною після двох старших сестер. Через пів року після його народження батько помер, отже, як пише отець Аполлоній, «обстановка нашого життя надто була незавидна, траплялося, що сім'я потребувала шматка насущного хліба...» [1; 59]. Отець Аполлоній з гіркотою згадує як тяжко було йому жити і навчатися 2 роки у парафіяльному училищі в Загаєцькому заштатному монастирі Іоанна Милостивого, потім у Кременецькому повітовому училищі, після закінчення якого він був переведений по першому розряду в Кременецьку духовну семінарію, що на той час стала однією з найбільших за кількістю вихованців. У ній навчалось 600 учнів. Штат вихователів і викладачів складав 24 особи. На відміну від попередніх навчальних закладів, де учнів морили голодом і нещадно сікли різками, – згадує отець Аполлоній, – «у Духовній семінарії було чисто і охайно, їжа давалася набагато краща та у більшій кількості. ...У класах не було того терору, не чути було криків і лайок, а тому з'явилося в нас бажання до навчання та допитливість» [1; 68]. У 1853 р. Сендульський закінчив семінарію по першому розряду. 5 вересня 1854 р. одружився, «29 вересня того ж року висвячений на священика високопреосвященним Арсенієм, а 17 жовтня вступив на пастирську посаду с. Сивок» [1; 75]. У с. Сивки отець Аполлоній прослужив до кінця життя. Крім того, 5 років (1867-1872) був членом правління Волинської духовної семінарії і обіймав цю посаду безоплатно, що тим більше гідно поваги, якщо врахувати, що йому доводилось виїжджати на місце служби за 50 верст. Багато вихованців семінарії, з якими він спілкувався в класах і на екзаменах, із вдячністю згадують його за доброту і неупередженість. Протягом багатьох років він був членом окружного училищного з'їзду, головував на першому єпархіальному з'їзді в Кременці 1871 р., на єпархіальному з'їзді в Житомирі 1878 р. [15; 119].

Однією з найбільш насущних парафіяльних проблем, яка постала перед ним одразу після прибуття його в с. Сивки, стала реставрація старої Христо-Воздвиженської церкви, яка «хилилася до падіння». Починаючи з листопада 1854 року протягом 14 років отець Аполлоній вів постійне листування з різними церковними та державними установами в надії виклопотати гроші на ремонт храму. У травні 1868 р., остаточно зневірившись у безкорисності цієї переписки, громада своїми силами розпочала будівництво нового храму, яке тривало до початку вересня 1875 р. 21 вересня відбулось урочисте освячення церкви [25; 730]. Варто підкреслити, що вперше на Волині храм освячений в ім'я преподобного Феодора князя Острозького – місцевого святого. Це була безпрецедентна подія, що підвищувала рівень патріотизму та національного самоусвідомлення народу.

Надзвичайно вагоме значення в житті А. Сендульського мала дослідницько-краєзнавча діяльність. Прагнення досліджувати історію рідного краю збігалось з розпорядження Священного синоду, який указом від 19 травня – 6 жовтня 1850 р., зобов'язував православну ієрархію Волині скласти історико-статистичний опис Волинської єпархії. Як слушно зазначає М. Костриця, таке розпорядження, крім іншого, викликано політичними міркуваннями і мало на меті довести пріоритет в цьому краї Православної церкви та «протистояти впливу польських діячів, що усіляко підкреслювали належність краю до колишньої Речі Посполитої» [5; 27]. Виконання синодального указу покладено на викладачів Волинської духовної семінарії. Правління семінарії доручило скласти опис професорам Миколі Уводському, Амвросію Добротворському, вчителям Костянтину Жуковичу та Андріану Пурієвичу. Але після від'їзду деяких із них, цей колектив розпався і справа не зрушила з місця. Парафіяльні священики також не поспішали досліджувати історію своїх міст і сіл; лише окремі подвижники, зокрема Василь Комашко, друкували у Волинських губернських відомостях краєзнавчі матеріали. Позитивні зрушення відбулись із заснуванням у 1867 р. при Волинській духовній семінарії журналу «Волинські єпархіальні відомості». Головними редакторами почергово були М. Петров, В. Прозоровський, А. Соловійов, навколо них згуртувалося коло священників-краєзнавців. Особливе місце в ньому посів А. Сендульський, який від початку заснування журналу став найактивнішим його дописувачем. У 1867-1882 рр. на сторінках Волинських єпархіальних відомостей опубліковано: 4 його проповіді-повчання, 1 промова (ВСВ. 1867–1868. №№ 20, 23, 44, 45, 46), і, головне, 44 історико-краєзнавчих нариси, присвячені визначним діячам та історії сіл, міст і містечок Волині. Зберігся лист сина А. Сендульського – Євгенія, у якому він пише батькам, що прибув до Кременця, на пошті купив журнали «Нива» і носив у редакцію пакет Соловійову, але не застав його і доручив пакет Ясенецькому [6]. Очевидно, у пакеті були краєзнавчі рукописи отця Аполлонія.

Одним із перших він відгукнувся на залик єпархіального начальства скласти історико-статистичні описи церков і парафій Волинської губернії. У 1868 р. опубліковані статті про с. Сивки, містечко Ляхівці та освячення в цьому містечку храму. У 1870 році – статті про с. Тихомль і містечко Ямпіль. У 1871 р. – статті про містечка Шумськ, Рохманів і про Преподобного князя Федора Острозького. У 1872 р. – статті про вже неіснуючі православні церкви і монастирі в м. Луцьку, Валуєвський монастир та про містечка Вишневець і Крупець. У 1873 р. – статті про Татаринецький чоловічий монастир, села Стожек, Сураж, місто Луцьк. У 1874 р. – статті про місто Кременець і село Поляхолява. У 1875 р. – статті про село Городище, місто Заслав та про Іова Почаївського. У 1876 р. – статтю про місто Овруч. У 1877 р. – статті про місто Дубно та Загаєцький монастир Іоанна Милостивого. У 1878 р. – статті про містечка: Білокриниця, Боремль, Олика, Четвертня і Чарторийськ. У 1879 р. – стаття про містечко Берестечко. У 1880 р. – статті про міста Рівне та Іскоростень, село Пересопниці, м. Клевань, Корець, Вишгородок і про трьохсотрічну річницю надрукування слов'янської Біблії у м. Острозі. У 1882 р. уже після смерті отця Аполлонія, надруковано статті про м. Острог та містечка: Полонне, Лабунь, Домбровиця, Степань.

Свої дослідження отець Аполлоній розпочав із рідної парафії в с. Сивки, на якій він служив із жовтня 1854 р. У грудневому номері Волинських єпархіальних відомостей за 1868 р. опублікована його стаття «Село Сивки Острозького повіту. Матеріали для історико-статистичного опису Православних церков Волинської єпархії». «Село Сивки, – пише Сендульський, – знаходиться за 50 верст від повітового м. Острога і за 192 версти від губернського міста Житомира. Свою назву, вірогідно отримало від того, що в цій місцевості є поклади глини, яку місцеві жителі називають сивою. Церква зведена на честь Воздвиження Чесного і Животворящего хреста, доволі містка, з трьома куполами і дуже стара, оскільки у XVIII ст. вже тричі ремонтувалась: у 1712 р. – із благословення уніатського митрополита Феодосія Рудницького парафіянином Стефаном Бурчаком, у 1716 р. – священником Андрієм Суражкевичем, а в 1785 р. з благословення єпископа Кипріяна Стецького була освячена деканом Яковом Левицьким. 31 жовтня 1868 р. спостерігаючи за церковним будівництвом у Волинській губернії Г. Ертель приїжджав у Сивки і оглянувши старий храм, запропонував звести на його місці новий кам'яний, або дерев'яний на кам'яній основі. Спираючись на метричні книги, А. Сендульський визначає прізвища священників, які служили до нього: Тимофій Тимошевич (1711-1724 рр.), Северіан Тимошевич (1724-1757 рр.), при якому Теофілія Яблонівська підтвердила власність церкви на землі, Василь Тимошевич (1757-1763 рр.), Іван Хмелевський (1765-1771 рр.), Василь Барталович (1773-1803 рр.), при якому князь Август Микола Яблонівський 13 березня 1791 р. підтвердив права церкви на землі, Федір Бартолович (1803-1816 рр.), який з благословення єпископа Даниїла зробив опис церкви, всього її майна і угідь, Даниїл Сингалович (1821-1822 рр.), Лев Горлецький (1823-1830 рр.), Іосиф Омеляновський (1830-1842 рр.), Андрій Кондратський (1842-1854 рр.). На особливу увагу в статті Сендульського заслуговує опис стародруків і рукописних книг в Хресто-Воздвиженській церкві. Це Службник Львівського друку 1691 р., Октоїх 1691 р., Анфологійон 1691 р., рукописний Апостол 1601 р. Крім цінних книг, у церкві зберігалася давня ікона святого Миколая, поновлена в 1831 р. і взята у срібний оклад [18; 762]. До Хресто-Воздвиженської церкви приписана церква Іоанна Богослова в с. Волоському (за 3 версти від Сивок) та парафія в с. Ліски (за 2 версти від Сивок). У всій сивківській парафії 118 дворів, селян: 472 (чоловіки) і 461 (жінки), духовних – 9 (чол.) і 8 (жін.), військових – 7 (чол.) і 8 (жін.). У 1866 р. народилося 66 душ, померло 40. У парафії є католики: 10 (чол.) і 21 (жін.), які є землевласниками. У с. Волоському в домі поміщика Івана Яловицького є каплиця, в яку приїжджає служити ксьондз із м. Дедеркали. П'ять католиків: 3 (чол.) і 2 (жін.) перейшли в православ'я [18; 769].

Складаючи історико-статистичний опис своєї парафії, отець Аполлоній користувався тими небагатьма документами (метричними книгами і актами, що підтверджували «презенти», – надання церкви земель князями Яблонівськими), які зберігались у Хресто-Воздвиженському храмі. У переважній більшості його подальших досліджень використовується величезний масив джерел, що вражає своїм часовим і географічним діапазоном. Це і праці сучасних йому вітчизняних дослідників (Хойнацького, Зубрицького, Крушинського, Перлштейна, Блудової, Максимовича, Рафальського, Четиркіна, Романовського, Селецького), і твори польських авторів (Стадницького, Стецького, Крашевського, Стебельського), і документи Почаївської лаври та Луцького братського монастиря, і рукописи протоієрея Ісидора Метельського, і «Архів Південно-Західної Росії», де опубліковано письмові пам'ятки XV – XVIII ст., зокрема, документи з так званої «Литовської метрики», що вийшли з канцелярії Великого князівства Литовського, а також «Хроніки» Матвія Стрийковського, Мартіна Бельського, Матвія Міховського та Ян Длугоша, у якій використано різні літописи Східної Європи, зокрема, ті, що не дійшли до наших днів: «Київський літописний звід» і «Перемишльський єпископський звід». Гідно подиву, як в глухому селі, можна було дістати такий величезний пласт історичної літератури і використати його для краєзнавчих досліджень Волині. Особлива цінність статей А. Сендульського полягає в тому, що описуючи історії міст

і сіл або складаючи життєписи визначних діячів, він підтверджує всі факти посиланнями на сучасні йому дослідження та на історичні документи.

Наступна краєзнавча праця Сендульського (після с. Сивки), присвячена містечку Ляхівці, у якій він спирається на «Історичний нарис історії Волині» співробітника Київської археографічної комісії А. Крушинського та на фундаментальну 4-х томну працю Тимотеуша Ліпінського і Міхала Балінського «Давня Польща в історичному географічному та статистичному плані», опубліковану в 1843 році у Варшаві. Вперше в писемних джерелах, пише Сендульський, – про поселення Ляхівці згадується в записаній у Литовську метрику грамоті Казимира Великого від 20 січня 1441 р., якою король надає Ляхівці у вічне і спадкове володіння Дениску Мокосійовичу. Копія цієї грамоти, видана з Литовської метрики 29 листопада 1764 р. зберігалася в архіві поміщика с. Сивок Сигізмунда Радзимінського [19; 708]. Інший документ щодо історії містечка, написаний в 1520 р., коли Сигізмунд I в числі інших поселень подарував Ляхівці своїй дружині Боні. На початку XVII ст. поселення дісталось Сенютам, які виклопотали у Сигізмунда II для Ляхівців усілякі пільги та магдебурзьке право. Павло-Христофор Сенюта, перейшовши з кальвінізму в католицизм почав будувати в 1612 р. у Ляхівцях костел і кляштор домініканців. Проте, перебуваючи в Римі, він захопився аріанами, і повернувшись на Волинь в 1616 р., прийняв їх під своє покровительство. Довготривалий конфлікт між домініканцями і аріанами завершився декретом Люблінського трибуналу 1644 р., яким аріанам звелено залишити Ляхівці, а міністр аріанського ляховецького собору Сарторій (Стоїнський) був позбавлений честі і дворянства (*Stsrozytna Polska...* Т. II. Ч. II с. 930). Як пишуть автори «*Stsrozytna Polska...*» одна з дочок Сенютів вийшла заміж за підкомор'я познанського Петра Опалінського, який завершив будівництво костелу. Після Опалінських власниками Ляхівців стають Ліщинські, Яблоновські, Сапіги, а оскільки один з останніх брав участь у польському повстанні 1830 р. містечко поступило у ведення Міністерства державного майна. Сендульський писав, що в Ляхівцях проживає православних 1529 чоловіків і 1732 жінки, католиків 30 чоловіків і 20 жінок. 16 березня 1869 р. католицький костел передано у ведення Православної церкви, 20 липня 1869 р. відбулось освячення храму архієпископом Волинським і Житомирським Агафангелом (Соловйовим) [20; 753].

Цікаві факти з історії с. Тихомль (нині Тихомель) А. Сендульський почерпнув із «Повного видання руських літописів», розпочатого в 1834 р. Археографічною комісією по виданню давніх актів, завданням якої стало зібрання і публікація історичних документів з найдавніших часів до XVII століття. У 1841-1863 рр. обсяг опублікованих документів складав 10 томів. «Село Тихомль, – писав Сендульський, – яке нині має 30 хат, колись було давньоруським містом, про що свідчить городище (замчисько), обнесене з трьох сторін ровом. Уперше згадується в історії близько 1152 р., коли перераховуються міста, що зобов'язувався повернути Володимир князь Галицький Київському князю Ізяславу Мстиславичу, що переміг його з допомогою угорського короля Гейзи II (Повне зібрання руських літописів. Т. II. С. 69)» [21; 159-160]. У польсько-литовську добу доля Тихомля подібна до містечка Ляхівці. Після люблінського сейму 1569 р., коли Волинь увійшла до складу Речі Посполитої, Тихомль перерахований у списку численних місцевостей, включених до Кременецького повіту. На початку XVII ст. належав Сенютам (Синіутам). 2 липня 1616 р. Авраам Сенюта виклопотав у короля Зигмунта III грамоту, якою Тихомль, як і Ляхівці, ставав містом, звільнявся від податків: торгового, мостового, гребельного, митного, і отримував Магдебурзьке право. Після Сенютів Тихомль переходив у власність Опалінських, Ліщинських, Яблоновських, а з 1830 р. став власністю казни. Біля Тихомля залишилось городище (замчисько), яке являє собою окопи, обведені з півночі, сходу і заходу глибокими ровами, а з півдня Ямпільським ставком, який утворився з річки Горині. Крім того, є вежа-капличка, яка колись була розписана, бо на склепіннях є зображення євангелістів [21; 190]. Варто додати, що це аріанський гробовець Сенют – зведений над склепом, перекритий зімкнутим склепінням [33].

Давньоруський період історії с. Пересопниця, Сендульський досліджує, використовуючи «Повне видання руських літописів», на сторінках яких Пересопниця з'являється у XII ст., коли вона входила до Турівського князівства і в нелегкі часи князівських міжусобиць була втягнута в боротьбу за Київський престол. Коли в 1146 р. Ізяслав Мстиславич оволодів Києвом, В'ячеслав Турівський зайняв деякі кийські міста, Волинь, Володимир і Пересопницю, які віддав Володимир Андрійовичу – онуку Мономаха. Посланий Ізяславом смоленський князь Ростислав відібрав у В'ячеслава Турівського всі зайняті ним міста, оволодів Туровим і звелів княжити тільки в Пересопниці і Дорогобужі. Проте, коли Ізяслава вигнав із престолу його дядько Юрій Володимирович, він звернувся по допомогу до В'ячеслава Турівського, але той відмовив і порадив помиритися з дядьком. У 1150 р. князі з'їхалися в Пересопницю, помирилися; Юрій Володимирович віддав В'ячеславу Вишгородок, а Пересопницю – сину своєму Глібу. З приводу перемир'я в Пересопниці тривав кількадекний бенкет.

Таким чином, пише Сендульський, – Пересопниця зробилась стольним містом і бачила всіх руських князів. Але мир не був тривалим, знову між князями розгорілась боротьба, у якій Пересопниця переходила з рук у руки. Більш стабільні часи настали для міста на початку XIII ст. коли в ньому княжив

Мстислав Ярославич, прозваний «німим». Мстислав Пересопницький брав участь у битві з татарами на річці Калка 1224 р. Як сказано у галицько-волинському літописі, був «муж сили незвичайної» і хоробро бився в рядах Данила Галицького. Але руське військо було розбито. Невдовзі Мстислав Пересопницький помер, доручивши опікуватися своїм малолітнім сином Іваном Данилу Галицькому. Але й Іван помер, заповідавши всю свою волость князю Данилу. Таким чином в 1227 р. Пересопниця дісталась Данилу Галицькому, а той віддав її своєму брату Васильку, як сказано в літописі «брат же да Висилькови Луческ и Пересопницю» [28; 554]. Переходячи з рук у руки різним князям, – пише Сендунський, – Пересопниця займала видне місце серед руських міст і не втрачала свого блиску і величі. Але в 1240 р. після Батієвого погрому назавжди втратила своє значення і прийшла в занепад. У 1246 р. Пересопницю знову зруйнували татари, а в 1399 р. – військо Тамерлана після поразки руських військ на річці Ворсклі. На початку XVI ст. Пересопниця увійшла до королівського двору. У 1505 р. король Андрій видав грамоту князю Федору Чарторийському на довічне володіння Пересопницьким монастирем і всіма селами, які цьому монастирю належать, з умовою, щоб він не розпоряджався ними без волі короля. Сендунський друкує текст цієї грамоти, опублікований у «Волинських Єпархіальних відомостях» (1867 р. № 4. С. 60) із видання Археографічної комісії «Акти, які стосуються історії Південної і Західної Росії» (Т. I С. 31). Цей документ опублікований також у праці Тимотеуша Ліпінського і Міхала Балінського «Давня Польща в історичному географічному та статистичному плані» (Т. II. С. 864). У 1561 рр. у Пересопницькому монастирі в ім'я Різдва Пресвятої Богородиці архимандритом монастиря Григорієм завершений переклад Євангелія на староукраїнську літературну мову. Заснування монастиря приписують князю Чарторийському. На думку Сендунського, швидше за все, монастир зведений Пересопницьким князем Мстиславом Ярославичем, який володів Пересопницею 30 років ще до татаро-монгольського нашествя. З цією думкою важко погодитись, оскільки той факт, що монастир вцілів після розгрому міста татарами в 1240 та 1246 рр. і військами Тамерлана в 1399 р., є маловірогідним.

У статті про містечко Берестечко Рівненського повіту А. Сендунський найбільше уваги приділяє опису історичної битви, що відбулась 18-30 червня між козацьким військом під командуванням Богдана Хмельницького та армією Речі Посполитої під командуванням Яна II Казимира. Описуючи хід воєнних дій, він використовує як польські джерела, зокрема, працю Тимотеуша Ліпінського і Міхала Балінського «Давня Польща в історичному географічному та статистичному плані» (1843 р.), хоча зауважує, що в ній чисельність козацької армії значно перевищена (300 000 військових), натомість, чисельність польської армії применшена (100 000 чоловік) (Starozytna Polska... Т. II. С. 836), так і фундаментальну працю українського історика Миколи Маркевича «Історія Малоросії» 1843 р., яка охоплює історію України від найдавніших часів до XVIII ст. і є одним із найважливіших джерел для розуміння тогочасної суспільно-історичної думки в Україні. Варто зауважити, що чисельність козацької армії більшість сучасних українських істориків подають у 100 000 чоловік, а союзної кримської армії під командуванням Ісляма III Герая у 30 000 чоловік, хоча за свідченням османського мандрівника Євлії Челебі, кількість кримського війська не могла перевищувати 8000-10000 військових. Натомість, чисельність польської армії оцінюється більшістю сучасних польських істориків у 200 000 чоловік та 30-40 тис. посполитого рушення [4]. Кульмінаційний момент битви, коли кримських хан Іслям III Герай покидає поле бою, А. Сендунський описує за Маркевичем. «Козаки витіснили польську піхоту з лісу і хотіли вдарити у фланг неприятеля. З правого крила почалась по полякам стрільба і тривала до полудня. У дві години бій відновився ще з більшою запеклістю. Поляки під командуванням Потоцького і Вишневецького напали на козаків, але Хмельницький прийняв їх рішуче і почалась страшна січа: пил і дим зливались, не видно було смертної боротьби, тільки чути було крики людей, гуркіт гармат і іржання коней. Поляків відбили. З іншого боку піхота Хмельницького змішала німецьку піхоту і загнала її всередину польської армії. Але в той час помітили, що вся татарська орда заворушилась, залишила свої позиції і відкрила наш лівий фланг. Поляки негайно оточили і змішали піхоту козацьку. Хмельницький поскакав із кіннотою на допомогу, але вже було пізно і неможливо було пробитися. Повернувшись назад, він кинувся за татарами, щоб повернути їх. Кіннота, побачивши це, понеслася за ним. Тоді поляки оточили піхоту зі всіх сторін, німці вимагали від неї пардона, поляки – згоди, але піхота відповідала, що їй треба свобода або смерть, зімкнулась, вступила в рукопашний бій і, пробившись крізь лози, там укріпилась. Так зрадою хана була вирвана перемога з рук Хмельницького. Поляки торжествували...» («Історія Малоросії» Маркевича Т. I. С. 281-289)» [26; 178]. Описи запеклих битв є у багатьох літописах та історичних працях. Але далеко не всім авторам вдавалось описати бій так, як це вдалось М. Маркевичу, – пристрасно і емоційно, щоб передати крайнє напруження і драматизм ситуації.

Описуючи Рівне, А. Сендунський зазначає, що це місто «не належить до давньоруських значних міст, не згадується в давньоруських літописах, крім одного безіменного літопису, прикладеного до літопису Нестора, у якому є згадка про Ровенск» [27; 237]. Найбільш давній документ, який відноситься до цього міста, на думку Сендунського, опублікований у спільній праці польських авторів: О. Пшездецького, М.

Грабовського, А. Завадського, М. Маліновського «Джерела до польської історії» («Zrzedla do dziejow polskich») 1843 р. Цей документ свідчить, що 21 липня 1515 р. Зигмунд I розсудив княжну Марію Семенівну Рівненську, яка судилася за маєтки зі своїми сусідами зем'янами Дзєвшицями: Ігнатом, Богданом та Івашком. Їхні скарги король визнав необґрунтованими і цю суперечку вирішив на користь Марії Семенівни. У Гербовнику дослідника геральдики і генеалогії шляхетських родів Каспера Несецького Сендульський знайшов інформацію, що якась дочка князя Івана Острозького вийшла заміж за Симеона Олізара (Т. VII. С. 179). З цього він зробив гіпотетичне припущення, що Іван Острозький, видаючи дочку заміж, дав їй у придане Рівне, отже місто з XV ст. належало князям Острозьким. Цю помилку виправив Василь Переговський у своїй рецензії на статтю Сендульського. Він писав, що в Дубенському архіві князів Любомирських, який утворився з архіву князів Острозьких, перенесеного з Острога в Дубно останнім Острозьким ординатом Янушем Сангушко, є документ, з якого випливає, що в XV ст. Рівне належало роду зем'янина луцького Дичка. В 1461 р. Іван Васильович Дичко продав Рівне князю Семену Васильовичу Несвицькому (Несвицькому) за 300 коп широких грошей лічби чеської [12; 1135-1136]. У 1481 р. Семен Несвицький помер. Його дружина Марія Семенівна сама господарювала в Рівному і багато зробила для його благоустрою, зокрема, домоглася для Рівного Магдебурзького права і тим самим перетворила село Рівне на місто. Коли вона збудувала в Рівному Замок, то перенесла свою резиденцію з Городка в Рівне і почала називати себе Марією Рівненською. Дочка князя Семена Васильовича і Марії Семенівни Несвицьких – Анастасія вийшла заміж за князя Симеона Ольшанського, а дочка Симеона і Анастасії Ольшанських – Анна Тетяна стала першою дружиною князя Костянтина Івановича Острозького і як посаг принесла у володіння Острозьких місто Рівне. Очевидно, вони одружились в 1509 – 1510 рр., оскільки в 1510 р. народився їхній син Ілля. Після смерті Іллі в 1539 р. Рівне успадкувала його дружина Беата Костелецька, яка в 1542 р. зробила фундацію на Рівненський костел [27; 247]. Після князів Острозьких місто належало Заславським, Любомирським, Сангушкам, а після приєднання Волині до Російської імперії стало повітовим містом Волинської губернії. Під час Російсько-Турецької війни в 1877 р. в Рівному влаштований шпиталь на 10 офіцерських і 100 солдатських ліжок, що розміщались у великому кам'яному будинку, зведеному Губернським розпорядчим комітетом, та у двох будинках поблизу, які найняли у приватних осіб [27; 244]. Згідно зі статистичними відомостями народонаселення в Рівному числилося 10 000 душ, з яких 2/3 євреї і 1/3 християни [27; 249].

Серед сіл Острозького повіту особливе місце посідає с. Сураж, яке в XVI ст. було містечком і в 1582 р. разом із сімома навколишніми селами переписане Василем-Костянтином Острозьким на заснований ним в Острозі монастир святої Трійці і шпиталь. Сендульський помилково вважав, що при монастирі св. Трійці знаходився не лише шпиталь, але й школа. Нині доведено, що ці заклади були розташовані в різних місцях: академія неподалік замку князя, а монастир св. Трійці – біля греблі, яка вела на так зване Нове місто – частину Острога за річкою Вілія і ставком. Проте, Сендульський не помилився в тому плані, що прибутки з містечка Сураж і навколишніх сіл були призначені на острозьку школу, що на той час перейшла вже на вищий рівень навчання і називалась у деяких джерелах «слов'яно-греко-латинська академія». Це підтверджує грамота онуки В.-К. Острозького – Анни Алоїзи Ходкевич 1624 р., у якій сказано, що половину фундації свого діда, дану ним на академію, вона передає єзуїтам на латинську школу при костелі і на колегіум. Отже, Сураж перейшов у руки єзуїтів. Особливу вартість у статті Сендульського має дослідження саме цього періоду в історії містечка. «Як за часів князів Острозьких, – писав автор, – так і при переході в руки єзуїтів, Сураж залишався центром управління навколишніми селами, отже і резиденцією єзуїтів, відряджених з Острозького колегіуму для догляду над цими маєтками і прибутками, які з них збираються. Єзуїти збудували в Суражі кам'яний костел і біля нього кляштор або конвікт (гуртожиток), який складався з 6-7 келій. До цих пір на всіх дверях зсередини від єзуїтів залишилися латинські написи» [24; 669]. На особливу увагу заслуговує публікація Сендульським копії грамоти, виданої єзуїтами 1 листопада 1724 р. жителям містечка, яка зберігалася на той час в архіві Суразької церкви, перебудованої з єзуїтського костелу. Цією грамотою жителям Суража дозволялось відновлення цехового братства, до якого будуть належати гончарі, ковалі, слюсарі, теслярі, кушніри, шевці, чоботарі, пивоварники та ремісники інших професій, що є в Суражі, також дозволялось вільно обирати цехмістра і старших братчиків, але з однією умовою: бути присутніми на богослужіннях в костелі на всі Божі і Богородичні свята. «Во ім'я Пресвятої Трійці і примноження Божої слави через боголіпне богослужіння як в костелі, так і в церкві, і для більшого порядку в самому містечку. владою моєю ректорською дозволяю обивателям міщанам суразьким, які мене про це дуже просили, мати в Суражі ремісничий цех, який вони здавна мали, а також і цехмістра і помічника, яких добровільно оберуть, і старших братчиків, які зобов'язуються дивитись за порядком. Обов'язок цього братства такий: спостерігати за порядком в костелі, в церкві і в самому містечку. У костелі бути присутнім на Пасху через всю світлу седмицю, на Різдво Христове, на Трьох королів, на Успіння, на Непорочне зачаття Діви Марії, на Стрітення і Благовіщення. У ці свята треба стояти зі свічами під час обідні; на

хресний хід, в дні хресних ходів і в інші свята з'являтися з хоругвами і свічами і стояти (в костелі – В.Б.) все богослужіння. Померлих людей суразьких під час поховання треба проводити зі свічками, однак за певну плату в братську скриню, коли поховання буде людей заможних; убогих ховати єдино по-християнському милосердю. Пожертвування в братську скриню дозволяються. У храмовий празник Св. Михайла в листопаді місяці гроші з пожертвувань мають бути використані на прикрасу храму і інші потреби церковні і цілого братства, аби тільки були свічки в церву і в костел при хресних ходах і похованнях. Дано в Колегіумі Острозькому товариства Ісуса, 1724. 1 листопада. Підписався Адам Лотинський Острозького коллегіуму Товариства Ісуса Ректор». [24; 671-672]. Отже, відновлення цехового братства в Суражі острозькі єзуїти використали як один із надійних засобів окатоличення місцевого населення. «Часті відвідини костелу на католицьких богослужіннях, – писав Сендульський, – поза сумнівом впливали на жителів Суража, які непомітно змінювали свої релігійні переконання і переходили в католицизм. Не дивно, що в Суражі і навколишніх селах є багато католиків» [24; 673].

Низку статей А. Сендульський присвятив монастирям, які на той час вже не існували. Зокрема, у 1872 р. надрукована його стаття про чоловічий монастир у с. Валево. На цей монастир 30 січня 1646 р. Олександра Туржанська з Дедекал записала у своєму духовному заповіті 36 000 польських злотих, забезпечуючи цю суму з сіл Валево і Баймаки. Валево колись було передмістям Шумська, але поступово віддалилося і перетворилося на самостійне поселення, яке, як і монастир, припинило своє існування, ймовірно, через набіги татар або в період Руїни, коли з карти Волині зникли десятки населених пунктів, де не залишилось жодної живої душі. Про колишнє село нагадує лише назва місцевості Валевищина, Валевський ставок та три хрести, що зазвичай ставились на місті, де колись була церква або монастир [22; 87].

Особливу увагу А. Сендульський приділяє неіснуючим православним луцьким монастирям і церквам, використовуючи у своєму дослідженні акти, записані в Луцьких книгах, а також статтю священника Фролова «Про православні церковні братства». Найдавнішими монастирями Луцька були Пречистенський, заснований Мстиславом Володимировичем Мономаховичем (1076-1132 рр.), та Василівський, заснований Васильком Романовичем (1203-1269 рр.) або його сином Володимиром Васильковичем (1269-1288 рр.). Грамоти князя Свидригайла Гедиміновича 1439 р. підтверджували надання земель цим монастирям давньоруськими князями [23; 408]. Сендульський писав, що чимало православних церков і монастирів у Луцьку зруйновано або перетворено на костели. У руїнах Дмитрівська церква, збудована, згідно передання, Мстиславом Володимировичем; знесена Свято-Троїцька церква, на місті якої зведено костел; церква св. Якова перетворена на костел. Михайлівська кам'яна церква була розібрана монахами-тринітаріями, як це видно з протестів православного духовенства 1723-1729 рр. Матеріали з неї пішли на побудову костелу і монастиря тринітаріїв. У Луцьких актах згадуються православні церкви: Іоанна Предтечі, Миколаївська, Св. Катерини, Св. Петра, Св. Духа, Св. Онуфрія, Параскеви П'ятниці, Афанасіївська, Богоявленська, Вознесіння на Яровиці. З цих актів випливає, що в 1582 р. Луцький католицький єпископ виклопотав у короля Сигізмунда III повеління православному Луцькому і Володимирському єпископу, яким заборонялося православному духовенству звершувати церковні треби, а в 1583 р. було «запечатано» у місті головні парафіяльні церкви. Проти цього беззаконня поступив протест у Луцький гродський суд від настоятелів церков: Дмитріївської, Троїцької, Покровської, Афанасіївської, Параскево-П'ятницької, Різдва Христового. Проте, цей протест залишився без наслідків, отже, до кінця правління Сигізмунда III в Луцьку не залишилось православних церков, натомість, з'явилась низка католицьких монастирів: бернардинів, тринітаріїв, боніфатіїв, домініканців, кармелітів, бригідок і шариток, і кафедральний костел католицького єпископа, збудований, очевидно із заснуванням католицької єпископії в 1427 році. У такій обстановці пригнічення православ'я в Луцьку в 1617 р. виникло православне Хресто-Воздвиженське братство. 29 лютого 1619 р. братство отримало королівський привілей на побудову церкви, школи та шпиталю. У 1620 р. патріарх Феофан дав братському монастирю «благословительну» грамоту із правом ставропігії. У 1635 р. у братському монастирі монахами Загоровського монастиря Павлом (Лютковичем) та ієродияконом Сильвестром була влаштована друкарня. Але до кінця XVII ст. з розповсюдженням унії діяльність братства почала згасати. Братський монастир зайняли базиліани. Наприкінці XVIII ст. монастир повернули православним, але ненадовго; після пожежі 1803 р. православні монахи покинули приміщення монастиря і його знову заселили базиліани. Отже, зі всіх православних церков і монастирів, які були в Луцьку, – робить висновок Сендульський, залишилися лише розвалини братської Хресто-Воздвиженської та Дмитрівської церкви та вціліла Покровська церква, перетворена на собор [23; 508].

Стаття «Місто Острог» – найбільш фундаментальне дослідження А. Сендульського, опубліковане в перших п'яти номерах Волинських єпархіальних відомостей за 1882 рік вже після смерті автора. Острог як одне з найвизначніших історичних міст Волині, яке стояло в авангарді української культури в XVI – XVII ст., у якому діяла слов'яно-греко-латинська академія і друкарня і була видана перша у світовому друкарстві повна Біблія церковно-слов'янською мовою, для А. Сендульського як для священника і для краєзнавця мав

особливе значення. Давньоруський період історії Острога, Сендульський досліджує, спираючись на Лаврентіївський та Іпатіївський літописи, що включали Повість временних літ, у якій в 1100 р. вперше згадується Острог у зв'язку з судом князів Ярославичів: Святополка, Володимира, Олега і Давида в містечку Витачеві над Володимиро-Волинським князем Давидом Ігоровичем за те, що він захопив Теребовлю і осліпив Теребовлянського князя Василька. За це у Давида Ігоровича відібрали все князівство, залишивши йому лише 4 міста: Бужськ, Дубно, Чарторийськ і Острог. У XIV ст. на історичній арені з'являються князі Острозькі. Сендульський розглядає кілька версій щодо їх походження: від литовських князів Гедиміновичів чи від руських князів Рюриковичів, і зупиняється на останній. Найбільш вірогідною, на його думку, є версія, згідно з якою Острозькі походять від гілки князів Турівських і Пінських, які названі предками Острозьких у Пом'янику цього роду, що зберігався в Дубенській церкві. Цю версію доводить Михайло Максимович у своїх «Листах про князів Острозьких до графині Блудової» 1866 р. Батько першого історично відомого князя Данила – Дмитро був сином Юрія Володимировича князя Пінського, який згадується в 1262 р. у Волинському літописі в зв'язку з перемогою над Литвою Волинського князя Василька Романовича. Юрій Володимирович був «кроткий, смирний, правдивый», коли він помер у 1288 р. «вси люди плакахуся по немь плачемъ великим». Він був онуком князя Пінського і Турівського Георгія Ярославича. Георгій Ярославич – онуком Святополка Ізяславича, А Святополк Ізяславич був правнуком Св. Володимира. Проте, на думку Сендульського, спиратись на Пом'яники (Київський, Дубенський, Дерманський), сумнівно, оскільки складались вони не по-порядку. Тому точка зору М. Максимовича не має вагомих доказів і питання походження року Острозьких залишається відкритим. Про першого Острозького князя Данила є запис у Густинському літописі. Коли в 1344 р. Казимир Великий почав зазіхати на Волинь і Галичину, Данило і Перемишльський староста Дашко, прикликавши на допомогу татар, погромили польські війська. Але, коли в 1349 р. Казимир вдруге напав на Волинь, Дмитро з іншими руськими князями повинні були підкоритися йому. Про Данила Острозького збереглося ще одне свідчення. Це подароване ним церкві Св. Миколая Євангеліє, у якому був вкладний запис: «Се аз князь Данило и с княгинею Василисою и с детьми нашими придались мы землю на имя Чепель уездом и в отрубе к Святому Николе острозскому в парканеж как тая земля в себе мает вечно и непорушно» [29; 12]. У 1386 р. Король Ягайло і великий князь Литовський Вітовт підтвердили за сином Данила – Федором право володіти Острогом і подарували йому ще Заслав і Корець, на що видали писану в Луцьку Грамоту. У 1490 Ягайло, а в 1493 р. королева Ядвіга (як королева по крові) знову підтвердили права Федора на володіння своїми містами. Син Федора Василь прославився як дипломат. У 1447 р. Коли Казимир IV Ягеллончик зійшов на польський престол, на елекційному і коронаційному сеймах він настоював на тому, щоб Польща визнала Литву і Русь не підвладними, а рівними їй країнами і віддала Литві захоплені нею замки. Можливо, ці вимоги сприяли тому, що того ж року Казимир IV видав загальноземський привілей, який значно розширював права шляхти, у тім числі і української. Після смерті Василя Острозького залишилось 2 сини: Юрій, який отримав Заслав і розпочав династію князів Заславських, та Іван, який продовжив династію князів Острозьких. Найбільше він прославився перемогами над татарами 1455 р. під Теребовлею і Красновим, які надовго звільнили Волинь і Поділля від їхніх вторгнень. Його сина – Костянтина Івановича Острозького за мужність і військовий талант називали «русським «Сципіоном» і «литовським Ганнібалом», порівнюючи з найвидатнішими військовими стратегами античного світу. За заслуги у боротьбі з татарами він отримав в 1498 р. посаду Великого гетьмана Литовського. Після Костянтина Івановича, який помер в 1530 р., володарем Острога став його старший син Ілля. Після його смерті в 1539 р. володаркою стала Беата Костелецька, а з 1575 р. після довготривалої боротьби з нею Острог перейшов у руки Василя Костянтиновича Острозького. На той час Острозькі володіння включали 25 міст і 70 поселень. Найбільшою заслугою князя було заснування слов'яно-греко-латинської академії та друкарні, у якій крім Біблії та інших церковних книг, були надруковані полемічні твори, що відіграли надзвичайно важливу роль у боротьбі за Православну церкву, коли вона офіційно була скасована Берестейською унією 1596 р. Несецький писав, що Василь Костянтинович розширив Острог, збільшив його населення і «облаголіпив» місто багатими гарними будівлями. «Які великі статки були у князів Острозьких, можна бачити з інвентаря, складеного парнавським воєводою Петром Тризною, навмисне відрядженим для опису майна, що залишилось після смерті сина В.-К. Острозького – Януша. Петро Тризна пише, що після Януша залишилось 80 міст, 2760 поселень, 600 000 червоних золотих, 400 000 талерів, 2 900 000 різної монети, 30 закупорених бочок срібла в злитках, 400 000 золотих в окладах, клейнодах столових приборах, 700 верхових коней, 4 000 старих маток-шкап і без числа іншої худоби і овець (Гербовник Несецького. III. С. 85)» [29; 86].

Після смерті Василя-Костянтина Острозького та його сина Януша Острог перестав бути резиденцією могутнього роду князів Острозьких, втратив своє значення як центр освіти, книгодрукування і мистецтва, і поступово перетворювався на звичайне місто, яке було розділене на дві половини і переходило з рук у руки різним магнатам: Конєцпольським, Заславським, Любомирським,

Сангушкам, Яблонівським, що мало дбали про місто. Після II розділу Польщі і приєднання частини Західної України до Російської імперії, у 1795 р. Острого став повітовим містом Волинської губернії. «Тепер Острого, – писав Сендульський, – незначне містечко, мало заселене і непромислове, переповнене євреями і скучене, через що під час пожеж дуже страждає; найбільші його руїни, як надгробні пам'ятники, наводять на людину лише тяжкий смуток, мимоволі відносять її подумки у віки, які давно канули у вічність і незворотно навівають думу про справи давно минулих днів» [30; 109].

Аполлоній Дорофійович Сендульський помер від раку печінки 7 січня 1882 р. після нього залишилась велика бібліотека і рукописи статей про містечка Полонне, Лабунь, Домбровицю і Степань, які були опубліковані в 1882 році, вже після смерті автора. Поховали отця Аполлонія в огорожі храму Преподобного Федора князя Острозького, зведеного його стараннями. Могила його збереглась до наших днів, а церква згоріла в 1977 році.

Висновки. Постать Аполлонія Сендульського посідає особливе місце в ряду дослідників, які започаткували вивчення історії міст і сіл Волинського краю. Об'єктивність, неупередженість і цінність його краєзнавчих досліджень обумовлюється насамперед тим, що в них використовується величезний масив історичних джерел, праці вітчизняних і закордонних істориків XVIII – XIX ст., середньовічних хроністів, літописи, опубліковані документи з архівів і рукописні документи, які зберігалися на той час у церквах, монастирях і у приватних осіб і які вже втрачені на сьогодні. Це спонукає до використання краєзнавчої спадщини А. Сендульського при написанні історії міст і сіл Волині сучасними науковцями. Якщо скласти сторінки всіх 44-х опублікованих А. Сендульським краєзнавчих нарисів, вийде фундаментальна монографія, що нараховує 670 сторінок. Ініційовані Святішим Синодом в руслі політики русифікації населення Волині краєзнавчі дослідження під пером А. Сендульського обернулись зворотною стороною медалі. Всіляко спонукаючи до пізнання історії свого краю, вони розвивали почуття патріотизму, національної самобутності та окремішності українського народу.

Список використаної літератури

1. Автобіографія священика Аполлонія Сендульського. *Київська старовина*. 1896. Т. 52. С. 59-77 (вступна стаття Л. Мацеевича. С. 58-59) (мова оригіналу російська).
2. Баженов Л. В. Аполлоній Сендульський – діяч українського національного Відродження, видатний краєзнавець Волині. *Духовне відродження культури України: матеріали і тези доп. наук.-практ. конф.* Рівне, 1994. С. 76 – 78.
3. Баженов Л. В. Аполлоній Сендульський *Історичне краєзнавство Правобережної України XIX – на початку XX століття: Становлення. Історіографія. Бібліографія*. Хмельницький, 1995. С. 233-234.
4. Битва під Берестечком. URL: <https://surl.li/fwlikz> (Дата зв.: 22.11.2025).
5. Костриця М.Ю. Роль релігійного краєзнавства у дослідженні Малої Батьківщини. *Краєзнавство*. 2010. № 4. С. 27– 36.
6. Лист Євгенія Сендульського до своїх батьків, у якому він повідомляє, що відніс пакет в редакцію Волинських єпархіальних відомостей (Мова оригіналу російська). *Приватний архів автора* (мова оригіналу російська).
7. Манько М. П. Аполлоній Сендульський – краєзнавець Острога і Волині. *Острого на порозі 900-річчя. Матеріали I-III наук.-краєзнавчих конф.* Ч. 1. Острого, 1993. С. 120-122.
8. Манько М. П. Сендульський Аполлоній (17.10.1830, с. Садки нині Шумського району Тернопільської обл. – 7.01. 1882. Сивки, нині Білогірського району Хмельницької обл.) / *Острозька академія XVI – XVII ст.* Острого, 2010. С. 407.
9. Манько М. П. Сендульський Аполлоній (17.10.1830, с. Садки нині Шумського району Тернопільської обл. – 7.01. 1882. Сивки, нині Білогірського району Хмельницької обл.) / *Острозька академія: історія та сучасність культурно-освітнього осередку. Енциклопедичне вид.* Острого: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2019. С. 532 – 533.
10. Манько М. П. Тучемський Михайло (5 (17). 09.1872 с. Понібель Ровенського повіту Волинської губернії – 23.04 1945. М. Кременець Тернопільської обл.) / *Острозька академія: історія та сучасність культурно-освітнього осередку. Енциклопедичне вид.* Острого : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2019. С. 572-573.
11. Манько М.П. Струменський Михайло (24.09.1889, с. Хорошів Острозького повіту Волинської губернії (нині Білогірського району Хмельницької обл.) – 16 вересня 1937 р. М. Проскурів (нині Хмельницький) / *Острозька академія: історія та сучасність культурно-освітнього осередку. Енциклопедичне вид.* Острого : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2019. С. 552-553.
12. Манько М.П. Селецький Арсеній (8.06.1860, с. Хролин, нині Шепетівського району Хмельницької обл. – ?) / *Острозька академія: історія та сучасність культурно-освітнього осередку. Енциклопедичне вид.* Острого : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2019. С. 531-532.
13. Манько М.П. Теодорович Микола (1856, м. Гродно – не раніше 1915, м. Саратов) / *Острозька академія: історія та сучасність культурно-освітнього осередку. Енциклопедичне вид.* Острого: Вид-во НУ «Острозька академія», 2019. С.557.
14. Мороз О.В. Декалог життєтворчості Аполлонія Сендульського – священика Волині кінця XIX – початку XX ст.» / *Science and Education a Neu Dimension. Humanities and Sciences*, VII (34) S. 205, 2019. Sept/ URL: seanewdim.com/wp-content/uploads/2021/04/Decalogue-of-the-life-and-creation-of-Apollonius-Sendulsky-%E2%80%93-Volyn-priest-of-the-end-of-the-19th-%E2%80%93-beginning-of-the-20th-century-O.-V.-Moroz.pdf (дата звернення: 20.11.2025)
15. Пам'яті Аполлонія Сендульського (1830-1882) / Волинські єпархіальні відомості. 1882. №5. С. 119-127

16. Переговський В. Зауваження на статтю «Місто Рівне», поміщену у «Волинських єпархіальних відомостях» 1880 р. № 5 та доповнення до неї / Волинські єпархіальні відомості. 1880. № 12. С. 1134 – 1158.
17. Сендульський Аполлоній. Енциклопедичний словник / Вид. Ф.А. Брокгауза і І.А. Ефрона. Санкт-Петербург., 1900. Т. 58. С. 522.
18. Сендульський А. Д. Село Сивки Острозького повіту. Матеріали для історико-статистичного опису Православних церков Волинської єпархії / Волинські єпархіальні відомості. 1868. № 24. С. 761-769.
19. Сендульський А. Д. Містечко Ляхівці Острозького повіту / Волинські єпархіальні відомості. 1869. № 18. С. 707-719.
20. Сендульський А. Д. Торжество освячення храму, оберненого з католицького костелу, в м. Ляхівці Острозького повіту/ Волинські єпархіальні відомості. 1869. № 19 С. 753-760.
21. Сендульський А. Д. Село Тихомль Острозького повіту. Матеріали до історико-статистичного опису православних церков Волинської єпархії / ВСВ. 1870. № 5. С. 158 – 166.
22. Сендульський А. Д. Короткі історичні відомості про православний Валецький монастир, нині не існуючий. ВСВ. 1872. № 3. С. 87 – 90.
23. Сендульський А. Д. Історичні відомості про православні церкви і монастирі в м. Луцьку, нині не існуючі / ВСВ. 1872. № 11. С. 407 – 416. № 13. С. 505-510.
24. Сендульський А. Д. Село Сураж Кременецького повіту / ВСВ. 1873. № 19. С. 663-673.
25. Сендульський А. Д. Записка про будівництво нової церкви у с. Сивки Острозького повіту в ім'я преп. Феодора князя Острозького. Волинські єпархіальні відомості. 1876. № 21. С. 720 – 730.
26. Сендульський А. Д. Містечко Берестечко Дубенського повіту / ВСВ. 1879 № 4. С. 167-180.
27. Сендульський А. Д. Місто Рівне / ВСВ. 1880. № 5. С. 237 – 249 (мова оригіналу російська).
28. Сендульський А. Д. Село Пересопниця Ровенського повіту. ВСВ. 1880 №11. С. 548-559.
29. Сендульський А.Д. Місто Острог. ВСВ. 1882 № 1 і 2. С. 1 – 13. № 4. С. 80–86.
30. Сендульський А.Д. Місто Острог. ВСВ. 1882 № 5. С. 100 –109.
31. Тарновський А. Отець Аполлоній Сендульський, священик села Сивок Острозького повіту (Некролог). Київська старовина. 1882. Т. 1. С. 166-170.
32. Теодорович М. І. Волинська Духовна академія. Почаїв. Друкарня Почаївської Успенської лаври, 1901. С. 951-952.
33. Тихомельське городище. URL: <https://surl.li/pkakjg> (дата зверн: 21.11. 2025).

References

1. Avtobiografija svjaszshenika Apolonija Sendulskogo/ *Kyivskaja starina*. 1896. Т. 52. S. 59-77 (vstupna statja L. Matsejevitsza).
2. Barzenov L.V. Apollonij Sendulskij – dijash ukrainskogo natsionalnogo vidrodrzennia, vydatnyj krajeznavets Volyni /*Duhovne vidrodrzennia kultury Ukrainy: materialy i tezy dopovidej naukovo-praktyshnoji konferentsiji. Rivne*,1994. S. 76-78 [in Ukrainian].
3. Barzenov L.V. Apollonij Sendulskij / *Istoryshne krajeznavstvo Pravoberezhnoj Ukrainy XIX – na poshatku XX stolittia: Stanovlennia. Istoriografija. Bibliografija. Hmelnytskyj*, 1995. S. 233–234 [in Ukrainian].
4. Bytva pid Berestetszkom URL: <https://surl.li/fwlikz>. (22.11.2025) [in Ukrainian].
5. Kostytsja M.Ju. Rol religijnogo krajrznavstva u doslizrzeni Maloji Batkivszshyny. *Krajeznavstvo*. 2010. №4. S. 27–36 [in Ukrainian].
6. Lyst Jevgenija Sendulskogo do svoih batkiv, u jakomu vin povidomlae,szsho zanis paket u redaktsiju *Volynskih jeparhialnyh vidomostej*. Pryvatnyj arhiv avtora. [in Russian].
7. Manko M.P. Apollonij Sendulskij – krajeznavets Ostroga I Volyni/ *Ostrog na porozi 900-littia. Materialy I–III naukovo-krajeznavtszyh konferentsij. T.I*. S. 120-122 [in Ukrainian].
8. Manko M.P. Sendulskij Apollonij (17.10.1830, s. Sadky nini Szumskogo rajonu Ternopilskoj obl. – 7.01. 1882.S. Syvky, nini Bilogirskogo rajonu Hmelnytskoji obl.) / *Ostrozka akademija XVI – XVII st. Ostroh*, 2010. S. 407 [in Ukrainian].
9. Manko M.P. Sendulskij Apollonij (17.10.1830, s. Sadky nini Szumskogo rajonu Ternopilskoj obl. – 7.01. 1882.S. Syvky, nini Bilogirskogo rajonu Hmelnytskoji obl.) / *Ostrozka akademija: istorija ta sutshasnist kulturno-osvitnogo osередku. Entzyklopedytshne vydannja. Ostroh : Vydavnytstvo Natsionalnogo universytetu «Ostrozka akademija»*, 2019. S. 532 – 533 [in Ukrainian].
10. Manko M.P. Tutszemskij Myhajlo (5(17).09.187, s. Ponebel Rovenskogo Povitu Volynskoj gubernii – 23.04 1945. m. Kremenets Ternopilskoj obl. / *Ostrozka akademija: istorija ta sutshasnist kulturno-osvitnogo osередku. Entzyklopedytshne vydannja. Ostroh : Vydavnytstvo Natsionalnogo universytetu «Ostrozka akademija»*, 2019. S. 572-573 [in Ukrainian].
11. Manko M.P. Strumenskij Myhajlo (24.09.1889, s. Horosziv Ostrozkogo povitu Volynskoj guberniji – 16.09. 1937, m. Proskuriv (nini Hmelnytskij)/ *Ostrozka akademija: istorija ta sutshasnist kulturno-osvitnogo osередku. Entzyklopedytshne vydannja. Ostroh: Vydavnytstvo Natsionalnogo universytetu «Ostrozka akademija»*, 2019. S. 552-553 [in Ukrainian].
12. Манько М.П. Селецький Арсеній (8.06.1860, с. Хролин, нині Шепетівського району Хмельницької обл. – ?) / *Острозька академія: історія та сучасність культурно-освітнього осередку. Енциклопедичне видання. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія»*, 2019. С.531-532. Manko M.P. Seletskij Arsenij (8.06.1860, s. Hrolyn nini Szepetivskogo rajonu Hmelnytskoji obl. –?) / *Ostrozka akademija: istorija ta sutshasnist kulturno-osvitnogo osередku. Entzyklopedytshne vydannja. Ostroh : Vydavnytstvo Natsionalnogo universytetu «Ostrozka akademija»*, 2019. S. 531-532 [in Ukrainian].
13. Manko M.P. Teodorovitsz Mykola (1856, Grodno – ne ranisze 1915 r. M. Saratov) / *Ostrozka akademija: istorija ta sutshasnist kulturno-osvitnogo osередku. Entzyklopedytshne vydannja. Ostroh : Vydavnytstvo Natsionalnogo universytetu «Ostrozka akademija»*, 2019. S. 531-532 [in Ukrainian].

14. Moroz O.V. Dekalog rzyttietvortsosti Apollonija Sendulskogo – sviaszshenyka Volyni kintsja XIX – potshatku XX st. / Science and Education a Neu Dimension. Humanities and Sciences, VII (34) S. 205, 2019. Sept / URL: seaneuwm.com/wp-content/uploads/2021/04/Decalogue-of-the-life-and-creation-of-Apollonius-Sendulsky-%E2%80%93-Volyn-priest-of-the-end-of-the-19th-%E2%80%93-beginning-of-the-20th-century-O.-V.-Moroz.pdf (20.11.2025) [in Ukrainian].
15. Pamiati Apollonija Sendulskogo (1830-1882). *Volynskije jeparhialnye viedomosti*, 1882. № 5. S. 119-127.
16. Perogovskij W. Zamietshaniia nf statju Apollonija Sendulskogo «Gorod Ostroh», pomiestshonnuju v «Volynskih jeparhialnyh viedomostiah» 1880 № 5 I dopolnieniia k nej. *Volynskije jeparhialnye viedomosti*. 1880. № 12. S. 1134-1158.
17. Sendulskij Apollonij /Entsyklopeditsjeskij slovar / izd. F.A. Brokgausa i I.A. Efrona.Sankt-Peterburg, 1900.T. 58. S. 522.
18. Sendulskij A. D. Sielo Sivki Ostrozskogo ujezda. Materialy dlja istoriko-statisticheskogo opisaniia Pravoslavnyh tserkvej Volynskoj jeparhii. *Volynskije jeparhialnye viedomosti*. 1868. № 24. S. 761-769.
19. Sendulskij A. D. Miestietszko Liahovtsy Ostrozskogo ujezda. *Volynskije jeparhialnye viedomosti*. 1869. № 18. S. 707-719.
20. Sendulskij A. D. Torzestvo osviaszhzenija hrama, obrashzennogo iz katolitszeskogo kostola v m. Liahovtsy Ostrozskogo ujezda. *Volynskije jeparhialnye viedomosti*. 1869. № 19 S. 753-760.
21. Sendulskij A. D. Sielo Tihoml Ostrozskogo ujezda. Materialy dlja istoriko-statisticheskogo opisaniia Pravoslavnyh tserkvej Volynskoj jeparhii. *Volynskije jeparhialnye viedomosti*. 1870. № 5. C. 158-166
22. Sendulskij A. D. Korotkije istoritsjeskije viedomosti o pravoslavnom Valievskom monastyrie, nynie nie suszshestvujushem. *Volynskije jeparhialnye viedomosti*. 1872. № 3. C. 87-90.
23. Sendulskij A. D. Istoritsheskije viedomosti o pravoslavnyh tserkviah i monastyriah v g. Lutskie, nynie nie sustshestvujustsije. *Volynskije jeparhialnye viedomosti*. 1872. № 11. S. 407-416. № 13. S. 505-510.
24. Sendulskij A. D. Sielo Surarz Kriemiejetskogo ujezda. *Volynskije jeparhialnye viedomosti*. 1873. № 19. S. 663-673.
25. Sendulskij A. D. Zapiska o stroitelstvie novoj tserkvi v S. Civki Ostrozskogo ujezda vo imia prepod. Feodora kniazia Ostrozskogo. *Volynskije jeparhialnye viedomosti*. 1876. № 21. S. 720-730.
26. Sendulskij A. D. Miestietszko Bieriestietszko Dubienskogo ujezda. *Volynskije jeparhialnye viedomosti*. 1879 № 4. C. 167-180.
27. Sendulskij A. D. Gorod Rovno. *Volynskije jeparhialnye viedomosti*. 1880. № 5. S. 237-249.
28. Sendulskij A. D. Sielo Pieriesopnitsa Rovienskogo ujezda. *Volynskije jeparhialnye viedomosti*. 1880 № 11. S. 548-559.
29. Sendulskij A. D. Gorod Ostrog. *Volynskije jeparhialnye viedomosti*. 1882 № 1 i 2. S. 1 – 13. № 4. S. 80–86.
30. Sendulskij A. D. Gorod Ostrog. *Volynskije jeparhialnye viedomosti*. 1882 № 5. S. 100=109.
31. Tarnovskij A. Otiets Apollonij Sendulskij, sviaszshenik siela Sivok Ostrozskogo ujezda (Niekrolog). *Kijevskaja starina*. 1882. T. 1. S. 166-170.
32. Теодорович М. І. Волинська Духовна академія. Почаїв. Друк. Почаївської Успенської лаври, 1901. С. 951-952. Teodorovytsh M. I. Volynska duhovna akademija. Potszajiv. Drukarnia Potszajivskoji Uspenskoji lavry, 1901. S. 951-952.
33. Tyhomelske gorodyszshe. URL: <https://surl.li/pkajg> (21.11. 2025).

UDK 787.125.11

LOCAL HISTORI RESEARCH OF THE PRIEST APOLLONIUS SENDULSKY

Vitalii BONDARCHUK – Candidate of Historical Sciences,

Chief Curator of the Museum of History of the National University «Ostroh Academy»

Purpose: to analyse articles dedicated to the history of cities and villages of Volhynia, of priest Apollonius Sendulsky, and to determine his contribution to the development of historical local lore of the Volhynia region.

The methodological basis of the study was the works of leading specialists in historical local history: A. Tarnovsky, M.P. Manko, L.V. Bazhenov, M.Yu. Kostrytsa.

Results. The figure of Apollonius Sendulsky occupies a special place among the researchers who initiated the study of the history of cities and villages of the Volyn region. The objectivity, impartiality, and value of his local history research is due primarily to the fact that they use a huge array of historical sources, works by domestic and foreign historians of the 18 th and 19 th centuries, medieval chroniclers, chronicles, published documents from archives, and manuscript documents that were kept at that time in churches, monasteries, and private individuals and that have already been lost today. This encourages modern scholars to use the local history heritage of A. Sendulsky when writing the history of the cities and villages of Volyn. If you add up the pages of all 44 local history essays published by A. Sendulsky, you will get a fundamental monograph of 670 pages. Local history studies, which were initiated by the Holy Synod in line with the policy of Russification of the population of Volyn, turned out to be the other side of the coin. Encouraging people to learn about the history of their land, they developed a sense of patriotism, national identity, and the uniqueness of the Ukrainian people.

Novelty. For the first time, a comprehensive analysis of articles devoted to the history of cities and villages of Volhynia, by one of the founders of Volhynian historical local history, Apollonius Sendulsky, was made, and documentary sources of his research were identified. His life and creative path have been traced, a document from the Sendulsky family archive has been introduced into scientific circulation, and his significant contribution to the study of the history of Volhynia has been proven.

The practical significance of this study is that the its results can be used for further research into historical local history, in teaching a course on the history of Ukraine, and in writing scientific papers.

Key words: historical local history of the 19 th century, Orthodoxy, church and culture, Volyn, Apollonij Sendulsky, magazine «Volynskie eparhialnye vedomosti» («Volyn eparchial news»).

Стаття надійшла до редакції 29.03.2025
Отримано після доопрацювання 14.04.2025
Прийнято до друку 13.10.2025

Тетяна ОВЧАРЕНКО – кандидат культурології,
доцент кафедри культурології та філософії культури,
Національний університет «Одеська політехніка», м. Одеса
<https://orcid.org/0000-0001-6315-1891>

DOI

leditiaamadeys72@gmail.com

Анастасія СЕНЧЕНКО – здобувачка другого (магістерського)
рівню вищої освіти, група МІК -21

Розглянуто культуру та традиції в межах україно-болгарського діалогу. Війна прискорила вихід України на європейський культурний простір і разом із цим визначила певні виклики та вимоги. Подано характеристику етнічних музеїв українців та болгар. Визначено, що музеї сьогодні виконують чимало функцій і виступають як посередник між минулим-сучасним-майбутнім. Проаналізовано наукові джерела щодо обґрунтування тези: «музей – це місце історичної, колективної пам'яті». Акцентовано увагу на діяльності деяких музеїв на території Болгарії та України. Наголошено на тому, що сучасні музеї не тільки центри збереження культурної спадщини народу, а є елементом комунікації між відвідувачем та артефактами (експонатами) музеїв. Виявлено різницю між етнічними музеями Європи та України.

Ключові слова: музеї, етнічна культура, діалог культур, культурна спадщина, місця пам'яті, історична пам'ять.

Постановка проблеми. Сучасні музеї – не стільки центр збереження культурної спадщини народу, а головний елемент у комунікації з молодшим поколінням, збагачення їх духовного світосприйняття. Музеї також є культурним ресурсом людства (інтелектуальним, науковим), який показує потенціал певного етносу чи народу, і формує колективну та історичну пам'ять.

Сьогодення вимагає від нас зберігати свідчення та факти кожного дня, інформацію про явища чи ідеї, про події та людей. Все це є «джерелом місця пам'яті» (в нашому випадку – це музей). Як вважає П. Нора: ««Місця пам'яті» стають епізодами національної історії. Історія, а точніше історія національного розвитку, склала одну з найсильніших наших колективних традицій, наше середовище пам'яті» [9].

Із початком повномасштабної війни Україна стала об'єктом європейської спільноти та предметом обговорення на різних рівнях. Її місце та роль в європейському просторі значно залежить від того як держава та її громадяни самі ставляться до своєї історичної пам'яті, від рівню збереженості національних традицій та ідентифікації себе як громадяни України.

Огляд останніх публікацій. Серед основних джерел із теми дослідження наукові (статті, монографії, підручники, публікації у пресі, енциклопедії, теоретичні праці щодо музеєзнавства в українській діаспорі), «тексти» фото виставок, експонати музеїв (див. фото додатків). Теоретичну базу розвідки становили праці сучасних науковців, які розкривають україно-болгарські відносини із позиції культуротворчих, інтеграційних, націзберегаючих та ідентифікуючих аспектів. Серед них статті антропологині Ж Бучко [3, 4, 5], в яких авторка проводить дослідження етнічного розмаїття Буковини та пов'язує це з туристичною спадщиною; Алексієвець Л. і Алексієвець М., розглядають україно-болгарські відносини в глобальному, цивілізаційному вимірі [2], Дмитренко А. А., досліджує роль музеїв у формуванні освітнього середовища та пов'язує діяльність етнографічних музеїв із педагогічним процесом [6]. Головним джерелом із дослідження культурної, історичної, колективної пам'яті стали праці П. Нора [9] та А. Асмана [1]. Статті О. Таран [16], І. Потапенко [10] та В. Сінельникова [14] стали допомогою в дослідженні для порівняння механізмів та форм репрезентації музеїв в історичному та сучасному аспекті.

Мета статті полягає в дослідженні діяльності та потенціалу етнографічних музеїв болгарської національної спадщини, які знаходяться на території України та Болгарії.

Виклад матеріалу дослідження. Музей – це місце, де культура «перетворюється на експозицію», тобто переходить із повсякденного контексту в публічний простір, де її споглядають, оцінюють і осмислюють. У цьому процесі об'єкти набувають експозиційної цінності: вони не лише існують як матеріальні свідчення минулого, а репрезентують певні ідеї, наративи й ідентичності. Б. Кіршенблат-Гімблетт наголошує, що «виставка – це не «вітрина історії», а комунікативний акт, який структурує наше розуміння культури через добір і контекстуалізацію об'єктів» [19]. «Музейну діяльність він вважав одним із найпотужніших механізмів репрезентації культури» [19]. Змінюються часи, виникає безліч проблем та викликів для народу, але, навіть у часи такого хаотично-динамічного процесу існування культура та мистецтво мають терапевтичний ефект. Вагому роль у цьому відіграють і музейні установи, що

допомагають відвідувачам зануритися в історію, минуле, зрозуміти сьогодення. Музей стає своєрідною «капсулою часу та пам'яті». «Включаючись» у процес дослідження повністю (як це відбувається з експозиціями в етнографічних музеях), відвідувач може змінюватися і сам, і вносити зміни в «текстовому та в предметному (реорганізація системи пам'яток) відношенні [12, 13].

Українські музеї є поліфункціональними закладами культури, місія яких бути посередником між теперішнім та майбутнім. Серед нових форм роботи в музеях можна назвати створення лабораторій та проектів, які спрямовані на розвиток творчості відвідувачів. Серед нових типів музеїв можна виокремити екомuzeї, віртуальні музеї.

Цікавою моделлю є екомuzeї, які активно співпрацюють із культурною пам'яттю людства, с «публічною історією» (Public History), створюючи нові смисли і образи. Серед дослідників, які виокремлюють музей як «інститут пам'яті», можна назвати П. Рікера (він асоціює роботу пам'яті з забування, переоцінювання та опрацювання минулого), Я. Ассмана та А. Ассман (досліджували «культурну та комунікативну пам'яті»). А. Ассмана під «культурною пам'яттю» розуміє «набір текстів, зображень і ритуалів, завдяки яким певна група людей стабілізує та передає далі власне бачення себе самої, це колективне знання про минуле» [1]. Саме такі «тексти» розглядаємо під час аналізу роботи етнографічних музеїв на території України та Болгарії.

Музей як «місця пам'яті» розглядає П. Нора. Він указує, що «простори пам'яті не німі та порожні: вони залюднені, сповнені подіями, ідеями і навіть запахами. І кожен з таких просторів обмежений лише одним фактором: життєвим досвідом конкретної людини. Простори пам'яті не тривкі, як і сама пам'ять людини, вони схильні втрачати чіткість, а то й підлаштовуватися під наші уявлення [9].

П. Коннертон досліджував «колективне пам'ятання». При цьому він розрізняє «соціальну пам'ять» і «історичну реконструкцію», і наголошує на тому, що «знання про всі види людської діяльності у минулому можливе лише через знання «слідів», які вони по собі залишають» [7].

Сучасні музеї є маркером культурного коду і центром, де перетинаються інформаційна складова та емоційна, пізнання системи цінностей минулого та сучасного, постійний розвиток та ідентифікація. На думку відомого французького дослідника Ф. Мєро, «в суспільстві опанування минулим розглядається як визначення та укорінення нової людини, що спонукає до необхідності збереження спадщини» [8].

Етнічні музеї виступають потужним інструментом культурної комунікації, адже саме через музейні експозиції відвідувач отримує можливість «прожити» культурний досвід певної спільноти, доторкнутися до її духовних цінностей, світоглядних моделей, щоденних практик та мистецьких надбань. Етнографічні музеї – це особливий тип закладів культури та мистецтва, що показують матеріальну та духовну культуру різних етносів. Їх завдання репрезентувати не просто речі з минулого, а скоріше – це оживити та актуалізувати традиції, побут, цінності в житті людей різних епох та національностей. Українські етнографічні музеї переважно мають локальний характер і присвячені українцям, але також демонструють традиції і тих, етносів та національних спільнот, які впливають на етнічну мозаїку України.

Для болгарської діаспори в Україні, особливо у Південному регіоні, функціонування етнографічних музеїв має подвійне значення: з одного боку – це інструмент збереження національної самобутності та історичної пам'яті, а з іншого – важливий чинник формування міжкультурного діалогу, адже музеї репрезентують багатство та унікальність болгарської культури у багатонаціональному середовищі Бессарабії. У свою чергу, музеї Болгарії демонструють розвиток національних традицій у межах історичної батьківщини, дозволяючи побачити спільні й відмінні тенденції культурної еволюції. Музеї та етнографічні виставки утворюють мережу медіаційних практик, через які нація формує свій публічний образ. Вони забезпечують можливість візуалізації національної спадщини – трансформації історичного досвіду в експозиційний, естетичний і пізнавальний формат. У цих просторах національна культура репрезентує себе як жива система, що поєднує матеріальні артефакти, символічні смисли та емоційні нарративи пам'яті. Етнографічні музеї – особливий тип закладів культури та мистецтва, що показують матеріальну та духовну культуру різних етносів. Їх завдання репрезентувати не лише речі з минулого, а скоріше – оживити та актуалізувати традиції, побут, цінності в житті людей різних епох та національностей. Українські етнографічні музеї переважно мають локальний характер і присвячені українцям, але також демонструють традиції і тих, етносів та національних спільнот, які впливають на етнічну мозаїку України.

На території України найвідомішими є етнографічний музей болгарської культури села Зоря (Камчик) та етнографічний музей просто неба «Бессарабське село Фрумушика-Нова», Болградський історико-етнографічний музей.

Музей болгарської культури с. Зоря Саратського району Одеської обл. (Кимчик) створили в 1991 р. на базі сільської школи, і зараз музей має звання народного. Тут експонують предмети побуту, одягу. Музей неодноразово брав участь у фестивалі болгарської народної культури «Листопад спогадів» у м. Варна. Згаданий Етнографічний музей просто неба представляє національні

подвір'я періоду XIX-XX ст. із самобутньою культурою українського, молдавського, болгарського, гагаузького, німецького, єврейського народів.

Болградський історико-етнографічний музей. Створений на початку 1960-х років, відкритий у 1961 році на громадських засадах з ініціативи історика Павла Ешмекова й археолога Леоніда Субботіна та журналіста-початківця Юрія Грекова. Перші кроки музею здійснені без державного фінансування: експонати зберігалися в тимчасових приміщеннях, робота здійснювалася на добровільних засадах. Однак завдяки активній популяризації музей здобув значного авторитету, що, врешті-решт, призвело до його офіційного відкриття у 1961 р. Важливим етапом розвитку стало створення в 1964 році дитячо-юнацького археологічного гуртка «Юний археолог», члени якого брали участь у розвідках і розкопках курганів та поселень. Саме завдяки цим експедиціям фонди музею поповнились унікальними археологічними знахідками, що вирізняють його серед районних музеїв півдня України. Має статус народного музею (1968 р.).

Сьогодні у музеї зібрано чимало унікальних експонатів, виставлених у залах музею: національні костюми болгар, гагаузів, албанців; мідний і глиняний посуд кінця XIX ст. У 1997 р. у будівлі музею розміщено Центр болгарської культури. Також проводяться виставки та експозиції до визначних подій [15] (фото 1). Новий, значно ширший етап розвитку музею пов'язаний із 1989 р., коли він увійшов до структури Одеського історико-краєзнавчого музею як етнографічний відділ. Це забезпечило методичну підтримку, наукове кураторство та розширило можливості для професійної реставрації, фондової роботи та організації виставкової діяльності. Історія створення Болградського історико-етнографічного музею є прикладом успішної колаборації різних культурно-наукових інституцій, які змогли перетворити локальну ініціативу в глобальну акцію [15].

Болградський історико-етнографічний музей є значущим осередком формування культурної ідентичності болгарської діаспори в Україні. Він поєднує функції науково-дослідної установи, місця культурного діалогу, інституції, що зберігає матеріальні та духовні надбання, і майданчика, де формується сучасна культурна комунікація між болгарами України та болгарами історичної батьківщини.

Сучасні музеї є елементом іміджу міста, регіону, країни, нації, адже через самопрезентацію своїх експонатів, артефактів, поєднує інтелектуальний, естетичний і соціальний рівні культури, забезпечуючи взаємодію між знанням, владою та творчістю. Головним завданням формування іміджу є вміння репрезентувати себе та свою культуру. Музей є місцем, де співіснує культура у просторі комунікації, пам'яті та ідентичності. Репрезентація культурної спадщини, національних символів і пам'яті забезпечує неперервність історичного досвіду, перетворюючи минуле на ресурс сучасності. Вона створює основу для діалогу культур і сприяє формуванню нового типу етнічної свідомості – відкритої, динамічної, орієнтованої на взаєморозуміння. Саме тому репрезентація посідає центральне місце у вивченні етнічної культури, зокрема й у контексті болгарської національної ідентичності.

Ідею репрезентації пам'яті як форми збереження ідентичності розвиває Б. Ткачук, зазначаючи, що «культурна пам'ять функціонує не лише як архів минулого, а як механізм актуалізації історичних сенсів у сучасності» [17]. Репрезентація минулого у вигляді пам'ятників, свят, художніх образів або освітніх практик формує «спільний досвід», який зміцнює соціокультурну єдність. Завдяки репрезентації пам'яті нація не лише згадує свою історію, а створює її щоразу наново, адаптуючи до сучасних ціннісних орієнтирів.

Сучасне осмислення репрезентації неможливе без звернення до феномену культурної спадщини та колективної пам'яті, адже саме через них суспільство вибудовує своє уявлення про минуле, актуалізуючи сьогодення. Репрезентація в цьому контексті виступає не просто відображенням історії, а інструментом її культурного відтворення, що формує колективне уявлення про «нашу» історію, «наші» цінності й «нашу» культуру. Важливим є внесок Ш. Макдональд, яка запровадила поняття «пам'ятєвих ландшафтів» (memorylands) – культурних просторів, у яких спадщина та пам'ять виступають ресурсами соціальної ідентичності [20]. На думку дослідниці, «спадщина – це не лише збереження минулого, а й інструмент політики пам'яті, що визначає, які історії суспільство обирає пам'ятати, а які – замовчувати» [8]. Репрезентація у цьому процесі стає актом культурного вибору: вона визначає, як саме минуле «говорить» до сучасності.

Розглянемо існування, розвиток та діяльність етнографічних музеїв на території Болгарії:

1. Пловдивський обласний етнографічний музей, офіційно відкритий 14 жовтня 1943 р. У 1949 році він набув статусу народного. На сьогодні в ньому понад 40.000 експонатів. Крім того, в музеї є науковий архів, бібліотека, фотоархів історії. Для українців, що проживають на території Болгарії та, власне, і самих болгар, музей став можливістю поглибити свої знання з історії, згадати свою культурну спадщину, актуалізувати традиції в сучасне повсякденне життя.

2. Етнографічний музей Етар – єдиний музей під відкритим небом у Болгарії. Тут відновлена вулиця ремісників XVIII-XIX століть (є працюючі водяні млини, будинки епохи болгарського відродження, майстер-класи від народних умільців). Цей музей заснований майже 60 років тому

жителем Габрово Лазарем Донковим. Етар – це стара назва річки Янтра, що протікає через м. Габрово. З нею пов'язані побут, ремесла людей цього регіону, звідси і назва музею. Історія скансена почалася з трьох старих водяних млинів, які колись працювали на місцевій р. Сібек. Ці млини були відновлені і працюють досі. Однією з найцінніших частин музею є унікальна колекція діючих водяних технічних споруд – єдина подібна система, збережена в Болгарії. Особливість цих споруд полягає в тому, що вони використовують природний потік води, як це було ще кілька століть тому: музей відтворив гідротехнічні канали, водовідводи, дерев'яні жолоби та механічні системи, що дозволяє демонструвати історичні технології у функціонуючому стані [9].

Музей під відкритим небом Етар отримує численні нагороди за популяризацію болгарської культурної та історичної спадщини. У 2022 році він став «Найкращим об'єктом культурної спадщини» на Міжнародному форумі слов'янських культур. У 1989 році «Етьр» отримав одну з найвищих державних нагород Болгарії – орден «Кирил і Мефодій» I ступеня, що засвідчило його визначний внесок у збереження традиційної культури.

На камені, що лежить на початку шляху до скансену викарбувані слова важливі нині не лише для болгар, а й українців: «Нація, яка не дотримується своїх традицій, приречена на забуття» (див. фото 2, 3, 4).

Концепція музею ґрунтується на принципі «повного занурення» – тут представлено не лише статичні артефакти, а й динамічні виробничі процеси, соціальні моделі та культурні практики. «Етьр» не випадково називають музеєм типу «Скансен»: він відтворює цілісний урбаністичний та етнографічний простір, у якому функціонують будинки, майстерні, вулиці, крамниці, а майстри працюють у реальному часі [11].

Центральним архітектурним елементом музею є Занаятчийська чаршія – реконструйована торгова вулиця, на якій розміщені ремісничі майстерні, житлові будинки майстрів, невеликі крамниці, кав'ярня, пекарня та інші об'єкти міського побуту. Майже в кожній майстерні працює живий майстер, який демонструє традиційні технології виробництва: гончарі виготовляють керамічний посуд, ковалі кують метал за давніми зразками, ткачі працюють на дерев'яних верстатах, шкіряники виготовляють взуття та реміні, майстри по дереву виконують різьбярські роботи. Робота майстрів у режимі реального часу створює ефект повного відтворення історичного середовища, роблячи музей не просто експозиційним, а живим культурним простором [11].

Житлові будинки, представлені в музеї, демонструють різні соціальні рівні та архітектурні моделі болгарського середовища. Особливо важливим є будинок Сакової родини – типово житло заможної габровської сім'ї XIX століття, ретельно реконструйоване з урахуванням інтер'єру, меблів, домашніх ікон, текстилю та побутових предметів. Музей «Етьр» є не лише центром збереження культурної спадщини, а й активною сучасною інституцією, що реалізує широку систему освітніх, наукових, культурних та соціальних програм. Музей проводить практичні семінари, воркшопи, майстер-класи, у яких беруть участь не лише професійні майстри, а й діти, студенти, туристи та волонтери [11].

Порівняння Болградського історико-етнографічного музею та Регіонального етнографського музею під відкритим небом «Етьр» дає можливість простежити два різні, але взаємодоповнювальні підходи до репрезентації етнічної спадщини болгар. Обидві інституції виконують спільне завдання – збереження та трансляцію культурної пам'яті, однак їхня місія, тип музейного простору, структура експозицій та соціокультурні орієнтири суттєво відрізняються.

Місією Болградського музею є фіксація, збереження та інтерпретація історичного досвіду бессарабських болгар – етнічної групи, яка формувалася поза межами Болгарії, у складних умовах масових міграцій, колонізації Півдня України та міжетнічної взаємодії народів Бессарабії. Цей музей спрямований на збереження локальної ідентичності, яка сформувалася впродовж двох століть на території України. Він документує історичні події, соціокультурні процеси та елементи побуту, що визначають специфіку болгарського населення регіону. У цьому сенсі Болградський музей виконує роль інституції колективної пам'яті, яка фіксує неповторний досвід діаспори, зберігаючи спадщину, що є вразливою перед асиміляцією та глобалізаційними чинниками.

Натомість місія музею «Етьр» полягає у відтворенні цілісної картини традиційної болгарської культури доби XVIII–XX століть у її первинному середовищі. Музей функціонує за принципом скансену – тобто відтворює не лише окремі предмети, а весь культурний простір: архітектуру, планувальну структуру села чи міста, ремісничі технології, соціальні практики, економічні моделі, релігійні та обрядові традиції.

На відміну від Болграда, який акумулює історію конкретної громади за кордоном, «Етьр» репрезентує традиційну болгарську культуру як національну цілісність, демонструючи «класичний» образ болгарського ремісничого та міського середовища. Його завдання – не лише зберегти минуле, а й відтворити його у формі живої практики, де майстри виробляють вироби за технологіями, що передаються з покоління в покоління.

Болградський музей – це простір локальної пам'яті, а «Етьр» – простір реконструйованої

національної традиції. Перший підкреслює унікальність болгарської діаспори в Україні; другий демонструє універсальні основи болгарської культури, важливі для всієї нації.

Болградський та габровський музеї демонструють два принципово різні моделі репрезентації етнічної спадщини, що зумовлено їхньою структурою, обсягом колекцій, методологічними підходами та ступенем інтерактивності експозицій. У Болградському історико-етнографічному музеї домінує класична стаціонарна модель представлення матеріальної культури: експонати розміщені в залах, структурованих за принципом історичної та тематичної послідовності. Тут важливою є хронологічна лінія, точність відтворення історичних подій, демонстрація взаємодії етнічних спільнот Бессарабії – болгар, гагаузів, молдаван, албанців, українців.

На відміну від цього, музей «Етьр» працює як «жива структура», де основою репрезентації є не виставковий предмет, а процес. Музей під відкритим небом відтворює традиційні ремесла у дії: відвідувач бачить, як майстер кує метал, ліпить глину, виготовляє дерев'яні судини, фарбує тканини чи випікає хліб. Архітектурне середовище не імітує історичні будівлі – воно функціонує як реальний простір, де виробничі цикли, технічні механізми та соціальні взаємини представлені в динаміці. Саме тому «Етьр» вважається не лише музеєм, а й лабораторією традиційної культури, де відбувається передача нематеріальної спадщини.

Болградський музей репрезентує культуру через предмети та документи, а «Етьр» – через живі техніки та інтерактивні практики. Перший фіксує минуле як історичний досвід громади, другий – оживлює традицію, роблячи її доступною для сучасного глядача.

Обидві інституції мають важливе значення для підтримки болгарської ідентичності, проте їхні функції спрямовані на різні соціокультурні групи і виконують різні рольові моделі у сучасному культурному процесі. Для українських болгар Болградський історико-етнографічний музей є основним центром колективної пам'яті, який підтримує зв'язок громади зі своїм минулим. Він є символом самозбереження діаспори, що протягом двох століть зуміла зберегти мову, побут, обряди, традиції та власний світогляд у багатонаціональному середовищі Півдня України. Музей виконує ідентифікаційну функцію: він дає можливість молодому поколінню бачити матеріальні докази історії своїх предків, розуміти спадщину переселенців, усвідомлювати власну приналежність до ширшої етнокультурної спільноти.

У свою чергу музей «Етьр» відіграє іншу, але не менш важливу роль – він формує у громадян Болгарії уявлення про витoki власної культури, демонструючи ремісничі, архітектурні та соціальні моделі традиційного життя. «Етьр» виконує функцію символічної реконструкції болгарської традиційності, яка стає джерелом національної ідентичності для сучасних поколінь, особливо у період глобалізаційних змін, урбанізації та нівелювання локальних культурних особливостей. Його роль полягає у відновленні безпосереднього зв'язку між сучасною людиною та її історичним корінням: через роботу майстрів, матеріальне середовище і живу традицію він створює відчуття причетності до минулого, яке стає частиною національного культурного капіталу.

Болградський музей підтримує етнічну ідентичність болгарської діаспори в Україні, зберігаючи традиції переселенців та історію їхнього життя на новій землі. Музей «Етьр» формує загальнонаціональний образ болгарської культури, підкреслюючи її цінність для всієї Болгарії. Обидві установи демонструють різні моделі функціонування етнічної пам'яті – діаспорну та національну – але разом вони створюють широку панораму збереження болгарської культурної спадщини у сучасному світі.

Висновок. У межах аналізу діяльності Болградського історико-етнографічного музею та Регіонального етнографічного музею на відкритому повітрі «Етьр» простежено ключову роль музейних інституцій у збереженні та трансляції етнічної пам'яті болгар. Обидва музеї, хоч і належать до різних типологічних моделей – стаціонарної та скансен-формату – виконують спільну функцію охорони культурного коду, забезпечуючи неперервність традиції в умовах сучасних соціокультурних змін.

Загалом етнографічні музеї виступають не лише сховищем артефактів, а й активними комунікативними центрами, де відбувається міжпоколінна передача знань, формування зв'язку між сучасною спільнотою та її культурним корінням. Саме завдяки їхній діяльності етнічна пам'ять болгар не лише зберігається, а й отримує нові форми актуалізації в сучасному культурному просторі. Результати дослідження показали, що музей етнографії – це не лише приміщення чи культурний простір. Це простір комунікації відвідувача і «тексту культури», це діалог між сучасним минулим майбутнім. Це місце, де формується національна самосвідомість та ідентифікація себе зі своєю культурою та традиціями. І, насамперед, етнічні музеї це центри культурного життя громади, регіону, району, міста, країни [18].

Аналізуючи діяльність етнографічних музеїв, слід виокремити деякі чинники, які є показовими в порівнянні болгарських та українських етнічних музеїв:

1. Музеї на території Болгарії музеї більш полікультурні.
2. У колекціях музеїв більше маскулінного, ніж в українських музеях. Болгарські музеї

демонструють традиційні чоловічі заняття – ковальство, бондарство, суднобудування, виготовлення взуття – в рівній мірі з жіночими практиками.

3. Етнографічні матеріали у музеях значно «молодші» за віком, ніж в українських.

Попри всі виклики та негативні ситуації у справі збереження культурної спадщини, можна стверджувати, що розвиток сучасних цифрових технологій, культурна дипломатія та міжнародні програми ЄС створюють нові можливості для збереження й поширення україно-болгарської спадщини у світі.

Список використаної літератури

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
2. Алексієвець Л., Алексієвець М., Дацків І. Україна-Європа: цивілізаційно-історичний дискурс. *Український історичний журн.* 2020. 5. С. 204-220.
3. Бучко Ж. І. Етнотуристичні дослідження Буковини *Географія та туризм: наук. зб.* / Ред. кол.: Я. Б. Олійник (відп. ред.) та ін. Київ : Альтерпрес, 2010. Вип. 6. С. 154-158.
4. Бучко Ж. І. Чернівецький скансен: етнокультурна спадщина в контексті сталого туризму. *Зб. наук. пр. Міжнародної Карпатської Школи: весняна сесія (1-5 трав., 2025 р.)*: перше вид. Яремче-Косів : Наук. т-во ім. Т. Шевченка, 2025. С. 78-82.
5. Бучко Ж. Об'єкти історико-етнокультурної спадщини Вишницької територіальної громади в туристичній діяльності. *Етнокультурний туризм: теорія, практика, перспективи розвитку*: Матеріали Всеукр. наук.-практ. інтернет-конф. (із міжнародною участю), м. Вінниця, 30-31 трав., 2023 р. Вінниця, 2023. С. 20-24.
6. Дмитренко А. А. Роль музеїв у формуванні освітнього середовища. *Культура, інформація, комунікація: міждисциплінарний діалог*: матеріали Всеукр. наук. конф. із міжн. участю / М-во освіти і науки України, М-во культ. та страт. ком. України ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. та ін. (Київ, 10 квіт., 2025 р.). Київ : НАКККіМ, 2025. 420 с.
7. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають / Пер. з англ. С. Шліпченко. Київ : Ніка-Центр, 2004. 184 с. (Серія «Зміна парадигми»; Вип. 7).
8. Мєро Ф. Музеї та суспільство. *Народна творчість та етнографія*, 6. 2006. С.40–48.
9. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / пер. із франц. А. Репа. Київ : Кліо, 2014. 272 с.
10. Потапенко І. Одеський обласний центр болгарської культури у м. Болград: напрями діяльності та роль у збереженні національної спадщини. Тези доп. Міжнар. наук.-практ. конф. «Українське народознавство та мистецтвознавство в контексті сучасних суспільних змін (наук. конф. пам'яті акад. НАН України Г. Скрипник)» (Київ, 16–17 верес., 2025 року) / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2025. С. 203-295.
11. Регіональний етнографічний музей на відкритому повітрі Етьєр. URL: <https://etar.bg> (дата звернення: 13.11.2025).
12. Руденко С. Б. Музей як технологія. Київ : Ліра. 2021. 436 с.
13. Руденко С. Б. Метакультурологія: конвергенція науки про культуру та музеєзнавства. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн.* 2025. № 2. С. 25–35.
14. Сінельников В. Фольклор національних спільнот Житомирщини в контексті міжетнічних комунікацій: до питання збереження та ревіталізації загрожених культур. Тези доп. Міжнар. наук.-практ. конф. «Українське народознавство та мистецтвознавство в контексті сучасних суспільних змін (наук. конф. пам'яті акад. НАН України Г. Скрипник)» (Київ, 16–17 верес. 2025 року) / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2025. С. 230-233.
15. Степовичка В.М. Болградський історико-етнографічний музей. *Енциклопедія сучасної України* / ред. кол.: І. М. Дзюба [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України, 2004. Т. 3 : Біо-Бя. 695 с.
16. Таран О. Простір пам'яті в культурному ландшафті: функціонування та форми репрезентації (на прикладі подільського містечка Тиврова). Тези доп. Міжнар. наук.-практ. конф. «Українське народознавство та мистецтвознавство в контексті сучасних суспільних змін (наук. конф. пам'яті акад. НАН України Г. Скрипник)» (Київ, 16–17 верес., 2025 р.) / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2025. С. 56-59.
17. Ткачук Б. Репрезентація культурної пам'яті в процесі збереження ідентичності. *Вісник Львів. ун-ту. Серія: Філософсько-політологічні студії*. 2019. С. 120–126.
18. Філіпчук Н. О. Український і зарубіжний досвід діяльності музейних інституцій: культуротворчі і націєзберігаючі засади. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*, 5. 2018. С. 224–234.
19. Kirshenblatt-Gimblett B. Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage. Berkeley : University of California Press, 1998. 348 p.
20. Macdonald S. Memorylands: Heritage and Identity in Europe Today. London : Routledge, 2013. 320 p.
34. 21. Pierre Nora. Between memory and history / Special Issue: Memory and Counter-Memory. University of California Press, Representations, Vol. 26 Spring 1989. P.7 URL: <http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Nora,%20Between%20Memory%20and%20History.pdf>

References

1. Assman A. Spaces of Memory. Forms and transformations of cultural memory. Kyiv : Nika-Center, 2012. 440 p.
2. Aleksievets L., Aleksievets M., Datskiv I. Ukraine-Europe: Civilizational and Historical Discourse. Ukrainian Historical Journal. 2020. 5. P. 204-220.
3. Buchko Zh. I. Ethnotourist Studies of Bukovyna. Geography and Tourism: Scientific Collection / Ed. coll.: Y. B.

Oliynyk (ed.) and others. Kyiv : Alterpres Publ., 2010. Vyp. 6. P. 154-158.

4. Buchko Zh. I. Chernivtsi Skansen: Ethnocultural Heritage in the Context of Sustainable Tourism. *Collection of Scientific Papers of the International Carpathian School: Spring Session (May 1-5, 2025): First Edition*. Yaremche-Kosiv: Shevchenko Scientific Society, 2025. P. 78-82.

5. Buchko Zh. Objects of the Historical and Ethnocultural Heritage of the Vyzhnytskyi Territorial Community in Tourist Activities. *Ethnocultural Tourism: Theory, Practice, Development Prospects: Materials of the All-Ukrainian Scientific and Practical Internet Conference (with International Participation), Vinnytsia, May 30-31, 2023*. C. 20-24.

6. Dmytrenko A. A. Role of museums in the formation of the educational environment. *Culture, Information, Communication: Interdisciplinary Dialogue: Materials of the All-Ukrainian Conference. Sciences. conf. from international. participation / Ministry of Education and Science of Ukraine, Ministry of Culture. and strata. Com. Ukraine; National. Acad. Ker. cadres cult. and artist. Etc. (Kyiv, April 10, 2025)*. Kyiv : NAKKKiM, 2025. 420 p.

7. Connerton Paul. How societies remember / Per. from English. S. Shlipchenko. Kyiv : Nika-Center, 2004. 184 p. (Series «Paradigm Shift»; Vol. 7).

8. Mero, F. Muzeyi ta suspil'stvo. Narodna tvorchist' ta etnografiya, 6. 2006. S. 40–48.

9. Pierre Nora. Present, nation, memory / trans. from French. Andriy Repa. Kyiv: Clio, 2014. 272 c.

10. Potapenko I. Odessa Regional Center of Bulgarian Culture in the City of Bolgrad: Directions of Activity and Role in the Preservation of National Heritage. Abstracts of the International Scientific and Practical Conference «Ukrainian Ethnology and Art Studies in the Context of Modern Social Changes (Scientific Conference in Memory of Academician of the National Academy of Sciences of Ukraine Hanna Skrypnyk)» (Kyiv, September 16–17, 2025) / IMFE. M. T. Rylsky of the National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv, 2025. P. 203-295.

11. Regional Ethnographic Open Air Museum Etar. URL: <https://etar.bg> (дата звернення: 13.11.2025).

12. Rudenko S.B. Museum as a Technology. Kyiv: Lira. 2021. 436 p.

13. Rudenko S. B. Metaculturology: Convergence of the Science of Culture and Museology. *Bulletin of the National Academy of Leading Personnel of Culture and Arts. journal*. 2025. № 2. Pp. 25–35

14. Sinelnikov V. Folklore of national communities of Zhytomyr region in the context of interethnic communications: to the issue of preservation and revitalization of endangered cultures. Abstracts of the International Scientific and Practical Conference «Ukrainian Ethnology and Art Studies in the Context of Modern Social Changes (Scientific Conference in Memory of Academician of the National Academy of Sciences of Ukraine Hanna Skrypnyk)» (Kyiv, September 16–17, 2025) / IMFE. M. T. Rylsky of the National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv, 2025. P. 230-233.

15. Stepovichka V.M. Bolgrad Historical and Ethnographic Museum. *Encyclopedia of Modern Ukraine* / ed. coll.: I. M. Dziuba [et al.] ; NAS of Ukraine, NTSh. Kyiv : Institute of Encyclopedic Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine, 2004. Vol. 3 : Bio-Bya. 695 p.

16. Taran O. Space of Memory in the Cultural Landscape: Functioning and Forms of Representation (on the Example of the Podilsky Town of Tyvrov). Abstracts of the International Scientific and Practical Conference «Ukrainian Ethnology and Art Studies in the Context of Modern Social Changes (Scientific Conference in Memory of Academician of the National Academy of Sciences of Ukraine Hanna Skrypnyk)» (Kyiv, September 16–17, 2025) / IMFE. M. T. Rylsky of the National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv, 2025. P. 56-59.

17. Tkachuk B. Representation of cultural memory in the process of identity preservation. *Bulletin of Lviv University. Series: Philosophical and Political Studies*. 2019. P. 120–126

18. Filipchuk N. O. Ukrainian and Foreign Experience of Museum Institutions: *Cultural and Nation-Preserving Principles. Spirituality of the individual: methodology, theory and practice*. 5. 2018. S. 224–234

19. Kirshenblatt-Gimblett B. Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage. Berkeley : University of California Press, 1998. 348 p.

20. Macdonald S. Memorylands: Heritage and Identity in Europe Today. London : Routledge, 2013. 320 p.

21. Pierre Nora. Between memory and history / Special Issue: Memory and Counter-Memory. University of California Press, Representations, Vol. 26 Spring 1989. P.7 URL: staff.amu.edu.pl/~ewa/Nora,%20Between%20Memory%20and%20History.pdf

UDK 930:069

ETHNIC MUSEUMS AS CENTERS OF THE SPIRITUAL HERITAGE OF BULGARIANS

Tetiana OVCHARENKO – PhD in Cultural Studies, Associate Professor of the Department of Cultural Studies and philosophy of culture, Institute of Humanities, National University «Odessa Polytechnic», m. Odesa
Anastasia SENCHENKO – Applicant for the second (master's) level of higher education, group MIC -21

Culture and traditions within the framework of the Ukrainian-Bulgarian dialogue are considered. The war accelerated Ukraine's entry into the European cultural space, and at the same time identified certain challenges and requirements. The characteristics of ethnic museums of Ukrainians and Bulgarians are presented. It is determined that museums today perform many functions, and act as an intermediary between the past-present-future. Scientific sources have been analyzed to substantiate the thesis: «a museum is a place of historical, collective memory». Attention is focused on the activities of some museums on the territory of Bulgaria and Ukraine. It is emphasized that modern museums are not only centers for the preservation of the cultural heritage of the people, but are an element of

communication between the visitor and artifacts (exhibits) of museums. The difference between ethnic museums of Europe and Ukraine has been revealed.

Key words: museums, ethnic culture, dialogue of cultures, cultural heritage, places of memory, historical memory.

Фото 1. Болградський історико-етнографічний музей



Фото 2. Регіональний етнографічний музей на відкрито «Етьра»

Фото 3. Мозаїка при вході на «Етьра»



Фото 4. Млин.



Стаття надійшла до редакції 29.03.2025
Отримано після доопрацювання 14.04.2025
Прийнято до друку 13.10.2025

НАПРЯМ «МЕНЕДЖМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ» **Розділ I. МЕНЕДЖМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В** **СТРУКТУРІ КУЛЬТУРИ**

Part I. MANAGEMENT OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES IN THE **STRUCTURE OF CULTURE**

УДК: 658.8:316.334:7(075.8)

РЕКЛАМНИЙ МЕНЕДЖЕР У СТРАТЕГІЧНОМУ РОЗВИТКУ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ УСТАНОВИ ТА
ПРЕЗЕНТАЦІЇ ПРОЄКТІВ

Оксана ПЕТІНОВА – доктор філософських наук, професор, професор кафедри філософії,
соціології та менеджменту соціокультурної діяльності, Державний заклад
«Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського», м. Одеса
<https://orcid.org/0000-0002-1871-1201>

[https://doi.org/](https://doi.org/oksana.pnp@gmail.com)

oksana.pnp@gmail.com

Анна ДИЛЯН – здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності
ОПП «Менеджмент соціокультурної діяльності», Державний заклад
«Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського», м. Одеса
<https://orcid.org/0000-0002-9859-1042>

Розглянуто стратегічну роль рекламного менеджера у розвитку соціокультурних установ та презентації їх проєктів. Визначено, що рекламний менеджмент є важливим інструментом комунікації, що поєднує аналітичні, управлінські та творчі підходи. Показано, що ефективна діяльність рекламного менеджера сприяє підвищенню впізнаваності установи, формуванню позитивного іміджу та залученню цільової аудиторії. Особливу увагу приділено презентації соціокультурних проєктів як ключового етапу просування культурного продукту. Презентація розглядається як комплексний комунікаційний процес, що поєднує маркетингову та естетичну складові, забезпечуючи емоційний контакт із публікою. Рекламний менеджер відіграє провідну роль у стратегічному розвитку культурних інституцій, забезпечуючи їх позиціонування, популяризацію та інтеграцію в сучасний культурний простір.

Ключові слова: рекламний менеджмент, соціокультурна установа, стратегічний розвиток, маркетингові комунікації, digital-маркетинг, культура, бренд, презентація проєктів, цінності

Актуальність проблеми. Актуальність дослідження зумовлена динамічними трансформаціями у соціокультурній сфері, що відбуваються під впливом глобалізаційних процесів, цифровізації та зміни комунікаційних стратегій. Соціокультурні установи виступають не лише центрами культурного розвитку, а й активними суб'єктами суспільних комунікацій, здатними впливати на формування цінностей та суспільних настроїв. В сучасних трансформаційних умовах ключову роль у стратегічному розвитку соціокультурних установ відіграє рекламний менеджер – фахівець, що поєднує компетенції у сфері маркетингу, менеджменту, креативних індустрій і комунікацій. Ефективна діяльність рекламного менеджера передбачає як популяризацію культурних продуктів, так і створення стратегічних моделей розвитку установи, вкладених у формування його позитивного іміджу, розширення аудиторії та підвищення впізнаваності бренду на ринку культурних послуг. В умовах цифрової доби важливою складовою професійної діяльності стає презентація соціокультурних проєктів – процес, що потребує продуманого візуального, комунікаційного та контентного супроводу. Сучасні технології відкривають нові можливості для інтерактивної взаємодії з аудиторією: digital-маркетинг, таргетована реклама, соціальні мережі, мультимедійні презентації та аналітика даних, стають інструментами стратегічного просування культурних ініціатив. У цьому контексті рекламний менеджер виступає не лише виконавцем маркетингових завдань, а й стратегом, комунікатором та креатором інноваційних форматів презентації. Отже, вивчення ролі рекламного менеджера у стратегічному розвитку соціокультурної установи та презентації проєктів є надзвичайно актуальним. Воно сприяє формуванню сучасної моделі управління культурними інститутами, орієнтованої на ефективну комунікацію, суспільну відповідальність і сталий розвиток в умовах сучасності, що змінюються під впливом трансформаційних процесів у всіх сферах життя.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Серед останніх досліджень та публікацій, що торкаються нашої теми, слід відзначити наукові розвідки, присвячені аналізу ролі рекламного менеджера у стратегічному розвитку соціокультурної сфери в сучасних умовах глобальних викликів,

зокрема пандемії COVID-19. Досвід культурних інститутів, досліджених у Хорватії, показав, що криза стимулювала перехід до моделі «digital first», за якої маркетингова комунікація орієнтується насамперед на цифрові медіа. Це зумовило переосмислення функцій рекламного менеджера – від традиційного промо підходу до комплексного управління цифровою присутністю установи, розробки онлайн-стратегій та креативних форматів взаємодії з аудиторією. Так, А. Крайнович, І. Врдоляк Рагуж, А. Перкович відзначають, що завдяки активному використанню цифрових платформ рекламний менеджер став ключовим координатором у підтримці іміджу культурної організації, забезпеченні комунікаційної гнучкості та оптимізації ресурсів. Внесення коректив до змісту та бюджету культурних програм відбувалося з урахуванням нових форм презентації – віртуальних вистав, онлайн-фестивалів, інтерактивних подій. Таким чином, «цифровий маркетинг» став стратегічним інструментом розвитку, який дозволив не лише зберегти активність культурних установ під час кризи, а й відкрити нові напрямки їхньої творчої діяльності [3].

Монографія К. Съмяловіч, присвячена виявленню ролі маркетингової комунікації у формуванні іміджу культурних інституцій на прикладі національних музеїв Польщі; авторка показує, що зміна ролі музеїв від зберігачів культурної спадщини до відкритих інтерактивних центрів знання вимагає нової комунікаційної культури, орієнтованої на молоде покоління, зокрема представників генерації Z. Рекламний менеджер стає посередником між культурною місією музею та очікуваннями сучасної аудиторії, застосовуючи методи таргетованої реклами. Саме завдяки продуманим рекламним стратегіям можливо не лише залучити нових відвідувачів, а й перетворити музей на соціокультурний бренд, що відображає цінності нації та одночасно привабливим для сучасного покоління [4].

Серед сучасних українських учених, які торкаються нашого питання, слід зазначити В. Храпкіну, Д. Мангушеву, О. Ковергу, М. Головач, Л. Ладонько, Ю. Корнелюк, В. Гросул, М. Бурлаку, та інших. Так, наприклад, у наукових дослідженнях В. Храпкіної, Д. Мангушевої, А. Коверги підкреслюється, що рекламний менеджер у соціокультурній установі виконує не тільки операційну функцію реалізації рекламних кампаній, а й критично важливу стратегічну роль у формуванні іміджу, залученні аудиторії та забезпеченні стійкості установи в умовах соціокультурного середовища, що змінюється. Зокрема, у військовий та післявоєнний періоди реклама набуває додаткових культурно-символічних значень, що вимагають від менеджера меседж-стратегії та здатності інтегрувати соціальні та емоційні наративи у просування [12]. М. Головач же наголошує на тому, що маркетинг у сфері культури об'єднує комерційні та некомерційні принципи, спрямовані на досягнення аудиторії, зацікавленої в культурному продукті, та узгодження стратегічних цілей установи з його місією. Для соціокультурних організацій особливо важливо, що класичний маркетинговий підхід 4P (product, price, place, promotion) трансформується у 1P – просування, адже саме рекламна діяльність стає ключовим механізмом комунікації із суспільством. У цьому контексті рекламний менеджер виконує стратегічну функцію – формує публічний образ установи, розробляє комунікаційні стратегії, що поєднують економічні та культурні цілі, забезпечує адаптацію контенту до потреб цільових аудиторій. Недостатнє використання маркетингових комунікацій у закладах культури, як свідчать сучасні дослідження, знижує ефективність просування культурних продуктів та послуг. Роль рекламного менеджера полягає у стратегічній інтеграції просування у загальну модель розвитку соціокультурної установи, що дозволяє перетворювати культурну діяльність на динамічний інструмент взаємодії із суспільством [7].

К. Воробйов та Н. Гуржій досліджували діяльність кавових підприємств на українському ринку роздрібної торгівлі та розглядали особливості ринкового сегментування й засоби, що використовуються для просування продукції та формування бренду [5]. Як зазначають сучасні науковці, поєднання технологічних інновацій та культурної чутливості може значно підвищити ефективність маркетингових стратегій. Використання алгоритмів машинного навчання та методу Honey Bee Algorithm (HBA) дозволяє врахувати культурні особливості поведінки споживачів та забезпечити гнучке настроювання рекламних кампаній під різні соціокультурні контексти. Для менеджера соціокультурної установи подібний підхід є стратегічно важливим, адже дозволяє формувати індивідуалізовану комунікацію з аудиторією, підвищуючи залученість та лояльність публіки. Інтеграція культурних інсайтів до цифрових маркетингових стратегій підтверджує необхідність переходу від універсального до персоналізованого, аналітично обґрунтованого менеджменту, що сприяє сталому розвитку закладів культури в умовах глобальної конкуренції [2].

Мета статті: обґрунтувати стратегічну роль рекламного менеджера у розвитку соціокультурних установ та дослідити ефективні підходи презентації проєктів у сучасному комунікаційному середовищі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Рекламний менеджмент відіграє ключову роль у розвитку сучасних соціокультурних установ, оскільки забезпечує їхню видимість, залученість аудиторії та фінансову стабільність. У час цифрових трансформацій ефективна рекламна стратегія дозволяє установам культури не лише зберігати свою аудиторію, а й активно залучати нових відвідувачів,

розширювати партнерські зв'язки та адаптуватися до мінливих умов ринку. Діяльність рекламного менеджера у цьому процесі є стратегічно важливою, оскільки саме він формує імідж установи, просуває її продукти та події, а також забезпечує ефективність комунікаційних кампаній. Розробка дієвої маркетингової стратегії, що гарантує довготривале функціонування соціокультурного закладу в соціумі, передбачає створення цілісного плану просування, який не просто бере до уваги суспільну важливість та цінність організації, а й узгоджується з особливостями цільової аудиторії, її культурними потребами та інформаційними вподобаннями. На цьому етапі ключовим є ретельний аналіз ринку та конкурентного середовища, що дозволяє розробити унікальну рекламну концепцію, яка виділить заклад серед інших культурних проєктів та забезпечить його стале позиціонування в медіа-просторі. Використання цифрових інструментів та онлайн-платформ для популяризації соціокультурного закладу та соціокультурних проєктів є одним з ключових аспектів його стратегічного розвитку. Активна присутність у соціальних мережах, таких як Facebook, Instagram, TikTok та YouTube, сприяє не лише залученню нової аудиторії, але й формуванню інтерактивної онлайн-спільноти, що підтримує постійний інтерес до діяльності закладу. Застосування відеоконтенту, таргетованої реклами та електронного маркетингу дає змогу значно розширити охоплення цільових груп, тоді як оптимізація веб-ресурсів за допомогою SEO та використання контент-маркетингу збільшують видимість у пошукових системах, що, в свою чергу, сприяє інтеграції соціокультурної установи в цифровий інформаційний простір [9].

У контексті дослідження нашої проблематики представляють інтерес результати дослідження О. Руденко та О. Сергієнка, оскільки вони розкривають взаємозв'язок між маркетинговою політикою, рекламним креативом і мерчандайзингом як складовими ефективного менеджменту. Автори доводять, що знання механізмів маркетингової діяльності та розуміння умов функціонування організації визначають характер її стратегічних пріоритетів, способи позиціонування на ринку та рівень конкурентоспроможності. Для соціокультурної установи ці положення мають прикладний вимір: рекламний менеджер виступає як виконавець рекламних кампаній, або як стратегічний суб'єкт управління комунікацією та іміджем організації. Він інтегрує принципи маркетингової товарної політики у сферу культури, де товаром виступає культурний продукт у вигляді мистецького проєкту, спектаклю, виставки чи освітньої ініціативи. Рекламний креатив у цьому контексті набуває не лише комерційного, а й соціокультурного змісту, адже спрямований на актуалізацію цінностей культури, формування емоційного зв'язку з аудиторією та популяризацію культурної ідентичності. Мерчандайзинг, у свою чергу, у сфері культури сприймається як інструмент візуальної комунікації та засіб створення цілісного образу установи через дизайн простору, сувенірну продукцію, оформлення подій. Така інтеграція маркетингових інструментів забезпечує системність реалізації стратегічних завдань соціокультурної організації, сприяє розширенню цільової аудиторії та підвищує ефективність управлінських рішень [11]. Отже, дослідження підтверджує, що роль рекламного менеджера в сучасному соціокультурному закладі виходить за межі традиційного розуміння рекламної діяльності: він стає ключовою фігурою стратегічного розвитку, що поєднує аналітичні, комунікативні та креативні компетентності, формуючи позитивний імідж установи та забезпечуючи її стійкий простір.

Ефективна рекламна кампанія забезпечує комплексний підхід до комунікаційної стратегії соціокультурної установи, що включає як розробку та реалізацію інформаційних матеріалів, спрямованих на висвітлення подій, виставок, концертів та інших культурних ініціатив, так і активну взаємодію із зовнішніми медіа та громадськими організаціями. Співпраця з мас-медіа, популярними блогерами, лідерами думок та стратегічними партнерами сприяє розширенню інформаційного охоплення та підвищенню рівня обізнаності про діяльність закладу серед широкої аудиторії. Крім того, проведення благодійних та соціальних акцій дозволяє не тільки формувати позитивний імідж закладу, але й зміцнювати його суспільну значущість у загальному дискурсі. Важливою функцією рекламного менеджера є планування та проведення культурних заходів, що відіграють вирішальну роль у залученні аудиторії та підвищенні пізнаваності бренду соціокультурного закладу. Інтеграція сучасних технологій, зокрема віртуальної та доповненої реальності, організація онлайн-трансляцій та застосування інтерактивних механізмів взаємодії з глядачами може суттєво розширити формат традиційних культурних заходів, забезпечуючи їм більшу привабливість та доступність. Використання креативних маркетингових інструментів та нестандартних комунікаційних підходів сприяє підвищенню зацікавленості аудиторії та створює стійкий емоційний зв'язок із культурним продуктом. Ефективна рекламна діяльність не лише сприяє зростанню відвідуваності та популярності соціокультурної установи, а й забезпечує її фінансову стабільність. Грамотно реалізована рекламна стратегія дозволяє розширити джерела фінансування, залучити спонсорів та меценатів, а також сприяти інтеграції закладу у міжнародний культурний простір. Рекламний менеджер виступає ключовим посередником між організацією та громадою, узгоджуючи її діяльність із потребами сучасної аудиторії та створюючи позитивний імідж в суспільстві. Посилення зацікавленості до культурного закладу завдяки результативному управлінню рекламою підтримує

розвиток креативної економіки, активізує соціально-культурні проекти та сприяє створенню інноваційних управлінських моделей у сфері культури. Рекламне управління є важливим компонентом стратегії розвитку соціально-культурних установ. Його ефективне застосування веде не лише до зростання кількості відвідувачів та фінансової стабільності закладу, але й гарантує його конкурентоспроможність у теперішньому глобалізованому світі. Використовуючи передові технології, аналітику та креативне мислення, рекламний менеджер забезпечує стабільний розвиток організації, зміцнює її позиції у культурному просторі та сприяє інтеграції у міжнародні культурні обміни.

Емпіричні результати дослідження К. Сьмяловіч безпосередньо розкривають стратегічну роль рекламного менеджера у розвитку соціокультурних установ, зокрема національних музеїв. Аналіз цифрової комунікації, маркетингових стратегій та бар'єрів управління показує, що ефективність діяльності музею значною мірою залежить від професійності команди, що займається маркетинговими комунікаціями, та здатності менеджера формувати цілісну рекламну стратегію, орієнтовану на аудиторію молодих відвідувачів. У той же час результати порівняльного аналізу доводять, що саме ті музеї, які активно використовують платні онлайн-кампанії та міжплатформну присутність у соціальних мережах, демонструють більш високу відвідуваність та кращу взаємодію з аудиторією. Це свідчить про те, що рекламний менеджер у сучасному соціокультурному просторі має діяти як стратег та аналітик, який не тільки реалізує промо-заходи, а й управляє іміджем установи на основі цифрових показників ефективності [4].

В умовах війни роль рекламного менеджера стає надзвичайно значущою. Заклади соціальної та культурної сфери стикаються з новими перешкодами, зокрема потребою оперативного реагування на трансформацію суспільних запитів, зміцнення громадянської свідомості та захисту культурної спадщини. Рекламний менеджмент у таких умовах націлений не лише на залучення глядачів, але й на формування суспільного діалогу, що сприяє єднанню, стійкості та патріотизму. Окрім того, результативні рекламні кампанії здатні сприяти залученню благодійних коштів, волонтерів та міжнародної допомоги для культурних та освітніх проєктів. Рекламний менеджмент сприяє налагодженню партнерства з іншими організаціями, залученню меценатів та інвесторів, що є ключовим фактором стабільного функціонування закладу. Взаємодія з громадою через різноманітні рекламні та комунікаційні засоби дозволяє підвищувати рівень довіри до діяльності установи та сприяти її інтеграції в загальний соціокультурний простір. Як показано в дослідженнях, європейський досвід управління закладами соціально-культурної та освітньої сфер передбачає активне використання волонтерської роботи, благодійних ініціатив та мультикультурного підходу до менеджменту, що може бути корисним для українських культурних та освітніх установ у теперішніх умовах.

Професійне управління рекламними процесами є необхідним компонентом успішного функціонування культурних та освітніх установ. Застосування комплексного підходу до маркетингових комунікацій забезпечує установам не тільки популярність, а й можливість реалізовувати масштабні культурні та освітні проєкти, сприяючи загальному розвитку суспільства. З огляду на актуальні виклики, важливо інтегрувати сучасні рекламні та маркетингові стратегії в систему управління культурними та освітніми закладами, враховуючи рекомендації Європейського Парламенту щодо розвитку ключових компетенцій у галузі культури та освіти. В умовах війни особливо важливим є використання реклами не лише як інструменту популяризації закладів, але й як засобу консолідації суспільства, підтримки національної ідентичності та мобілізації ресурсів для збереження та розвитку культури. Так, у науковій праці «До проблеми якісного менеджменту соціокультурних та освітніх структур у період воєнного стану» Л. Кравченко, Л. Крупіна та А. Бухун наголошують на тому, що професійна підготовка менеджерів соціокультурної та освітньої сфер нині розглядається як динамічний процес формування системи знань, практичних навичок та ціннісних орієнтацій, необхідних для ефективного управління культурними та освітніми інститутами. В умовах військового стану в Україні особливої значущості набуває аспект соціальної відповідальності менеджерів соціокультурної та освітньої галузей. Йдеться про їхню здатність реагувати на військово-соціальні виклики, забезпечуючи стійкість та гуманістичну спрямованість управлінських рішень. Така відповідальність ґрунтується на моральних засадах професії, усвідомленні громадського призначення своєї діяльності та прагненні до солідарності з громадою. Соціально відповідальна поведінка менеджера виявляється у сприянні вирішенню невідкладних суспільних проблем, у підтримці культурних та моральних норм, у формуванні ціннісно орієнтованих відносин у колективах. Вона передбачає не лише професійну компетентність, а й високий рівень моральної зрілості, здатність приймати рішення, що ґрунтуються на гуманістичних ідеалах, а не на прагненні до особистої вигоди чи корпоративної вигоди [8]. Таким чином, сучасна підготовка менеджерів соціокультурної та освітньої сфер має не лише навчальний, а й аксіологічний вимір: вона формує фахівців нового типу, які є морально відповідальними, соціально активними та здатними діяти на користь суспільства навіть за умов кризи.

На сьогоднішній день одним із ключових факторів прогресу людства у сфері культури є зростаюча

роль інформації та інформаційних технологій. Рівень розвитку інформаційно-технічних засобів обробки, зберігання та передачі інформації настільки високий, що їх застосування можна зустріти в усіх галузях життєдіяльності. Основоположними категоріями PR-технологій у рекламі й комунікаціях є: громадськість, громадська думка, взаємини з громадськістю, комунікації, вербальні комунікації, система комунікацій, консенсус, імідж, інформація, інформаційне поле, кореспонденція. Окрім того, йдеться про маркетинг, маркетингові стратегії та комунікації, мас-медіа, зворотний зв'язок, спілкування, пресу, паблісіті. Необхідними елементами виступають: споживчі відомості, прес-конференція, інтерв'ю, опитування, прес-реліз, прогнозування, реклама, репортаж, ринок, PR-служба, спіч, стиль ділового спілкування, рекламні послуги, інформація про товари, цільова аудиторія, людський фактор, економічна інформація, емблема, товарний знак, бренд, ярмарок та багато інших. PR-технології, як один з інструментів маркетингових комунікацій та управління установами, підприємствами й організаціями соціокультурної сфери, володіють певними перевагами. За їх допомогою зв'язки з соціумом орієнтовані на учасників, що зацікавлені у діяльності культурно-мистецької установи, та управляють цими зв'язками. PR-технології мають вплив на тих людей, які негативно реагують на рекламу та стимулювання збуту будь-яких послуг та товарів. Такі споживачі ігнорують рекламу, не застосовують можливості стимулювання збуту. Зважаючи на те, що PR-інформація переважно поширюється через новини, існує можливість донести її й до вказаних осіб. PR-технології характеризуються відносно невисокою вартістю, адже ефективне їх застосування забезпечує можливість отримати більше часу в ефірі, більше площі у пресі або користуватися певними перевагами під час розміщення матеріалів про культурно-мистецькі установи або заходи чи події у засобах масової інформації. В умовах цифрової трансформації саме рекламний менеджер забезпечує інтеграцію сучасних маркетингових технологій – SMM, контент-маркетингу, відеомаркетингу, івент-маркетингу, сенсорного маркетингу, брендингу та ребрендингу – у діяльність культурно-мистецьких інституцій. Ефективне використання цих технологій дозволяє установам культури адаптуватися до нових умов інформаційної економіки, розширювати аудиторію та забезпечувати сталий розвиток. Наприклад, «вірусний маркетинг» та «маркетинг вражень» стають потужними інструментами емоційного залучення споживача, формування лояльності та позитивного іміджу установи. SMM-просування з використанням націлення та ретаргетингу допомагає рекламному менеджеру точково домагатися цільової аудиторії, а контент-маркетинг підвищує рівень довіри та репутацію культурного бренду через створення цінного та змістовного контенту. На особливу увагу заслуговує айдентика як візуальний компонент бренду соціокультурної установи. Рекламний менеджер бере участь у розробці айдентики, що відображає цінності бренду, його культурну місію та впізнаваність як у цифрових, так і офлайн-комунікаціях. Приклади успішного ребрендингу Департаменту культури КМДА, Одеського художнього музею та Національного художнього музею України свідчать, що професійно побудована комунікаційна стратегія, підкріплена сучасними візуальними рішеннями, істотно впливає на популярність та залучення відвідувачів [1, 6, 10].

Воєнні реалії в Україні кардинально змінили умови для підприємництва, вплинули на вибір компаніями маркетингових стратегій, потенціал маркетингу, реакцію на обставини та швидкість ухвалення рішень у цій сфері. В таких умовах надзвичайно актуальним постає питання ефективного застосування цифрових маркетингових інструментів та їх активного впровадження в операційну діяльність українських компаній. Цифровізація суспільства диктує підприємствам необхідність враховувати цифрові технології, зміни в поведінці споживачів, появу нових бізнес-моделей. Тому сучасні маркетологи повинні мати чітке розуміння специфіки маркетингової діяльності із застосуванням цифрових технологій, що позитивно впливає на збільшення продажів, зростання фінансових показників, прибутковості та вартості компаній. Трансформація маркетингу від традиційного до цифрового під впливом зовнішніх факторів, таких як розвиток цифрових технологій, стає органічним процесом. При цьому основоположні принципи маркетингу та методологія залишаються незмінними. Головним завданням, як і раніше, є орієнтація на споживача, з урахуванням його особистості, цінностей, поведінки та потреб. Це дозволяє компаніям, використовуючи класичні маркетингові інструменти та їх логічну адаптацію до умов воєнного часу, досягати економічної вигоди. Військовий стан зумовив необхідність оперативної трансформації рекламних стратегій бізнесу та соціокультурних установ. У сучасних умовах рекламний менеджмент має демонструвати високу адаптивність, гнучкість та стратегічну далекоглядність. Насамперед це передбачає швидке реагування на законодавчі зміни та оновлення внутрішніх бізнес-процесів відповідно до нових реалій. Одночасно відбувається переорієнтація управлінських пріоритетів, увага зміщується до ефективного використання ресурсів, оптимізації видатків та скорочення неключових статей бюджету. Ключовим завданням стає підвищення оперативності управлінських рішень, адже динаміка ринку потребує негайного реагування на зміни попиту, поведінки споживачів та інформаційного середовища. Важливою складовою сучасних рекламних стратегій є соціальна відповідальність: участь бізнесу та

культурних організацій у волонтерських ініціативах, допомога армії та підтримка вразливих груп населення формують довіру, зміцнюють репутацію та посилюють бренд. Водночас рекламна політика зазнає суттєвого оновлення: коригуються підходи до SEO-просування, змінюються акценти у медіаактивностях, оптимізуються інструменти пошукової реклами та націлення у соціальних мережах. Ці зміни спрямовані на підвищення ефективності комунікацій, посилення взаємодії з аудиторією та формування позитивного іміджу навіть за умов кризи [13]. Таким чином, війна стала каталізатором оновлення рекламного менеджменту, перетворивши його з інструменту просування продукції на механізм стратегічного реагування, соціальної взаємодії та підтримки національної стійкості.

Рекламний менеджер у сучасному соціокультурному середовищі виконує роль стратегічного посередника між місією культурної установи та її аудиторією. Його компетентність у галузі цифрових комунікацій, брендингу та аналітики визначає успішність адаптації установи до нових соціально-економічних реалій та сприяє формуванню інноваційних моделей культурної взаємодії. Рекламний менеджер має застосовувати інтеграційний підхід – поєднання традиційних та цифрових каналів, що забезпечує охоплення різних груп відвідувачів та підвищує впізнаваність бренду. У контексті стратегічного розвитку соціокультурних установ рекламний менеджер виступає ключовою фігурою у створенні комунікаційної стратегії, яка поєднує інституційну місію з динамікою сучасного медіапростору. Його завдання – подолати організаційні, фінансові та комунікативні бар'єри, забезпечивши інноваційне позиціонування установи як відкритого, привабливого та суспільно значущого культурного бренду. Рекламний менеджер виконує стратегічну функцію – забезпечує інтеграцію культурної ідентичності, громадської комунікації та ринкової адаптивності соціокультурної установи. «Культурна чутливість» у цифровому маркетингу направлена на визнання та повагу до культурних відмінностей, цінностей і традицій цільової аудиторії під час розробки та презентації маркетингових технік. В умовах глобалізації саме культурна чутливість є важливим фактором для діяльності брендів у різних культурах та на міжнародних ринках. Ігнорування культурних особливостей може призвести до неефективних маркетингових стратегій, відчуження споживачів або навіть вплинути на питання публічних відносин. Навпаки, бренди, які визначають культурну чутливість, мають більше перспектив для підвищення надійності бренду, посилення залучення клієнтів та розширення ринку збуту.

Професійна рекламна діяльність є невід'ємним складником сучасного управління у сфері культури та освіти. Її правильне впровадження підвищує конкурентоспроможність закладів, сприяє їх модернізації та формує умови для сталого розвитку в динамічному суспільстві. Емпіричні та методичні напрацювання українських вчених вказують на конкретні організаційні перешкоди роботи рекламного менеджера – низьке фінансування, відсутність чітких процедур взаємодії між підрозділами, дефіцит кадрів, що знижує здатність реалізувати довгострокову стратегію розвитку. У той же час позитивні кейси демонструють: коли менеджер має доступ до бюджету, аналітичних інструментів та підтримки керівництва, реклама сприяє перетворенню установи на відомий культурний бренд та розширенню аудиторії. Такий трансформаційний потенціал реклами вимагає від рекламного менеджера ролі «стратегічного інтегратора» – поєднання аналітики, креативу, управління ресурсами та міжвідомчої координації.

Висновки. Отже, рекламний менеджмент займає стратегічне місце у розвитку соціокультурних установ, визначаючи напрямки їх зростання, позиціонування та взаємодії з аудиторією. В умовах цифровізації, глобалізації та соціальних трансформацій ефективна рекламна політика стає не тільки засобом просування культурного продукту, але й інструментом стратегічного управління. Рекламний менеджер, інтегруючи аналітичні, комунікаційні та креативні підходи, формує комплексну стратегію розвитку установи, яка забезпечує її адаптацію до викликів сучасного середовища, стійкість та впізнаваність. У контексті сучасних соціально-економічних реалій, зокрема в умовах воєнного стану, роль рекламного менеджера виходить за межі суто маркетингових завдань. Його діяльність сприяє консолідації суспільства, підтримці національної ідентичності, мобілізації ресурсів та підвищенню соціальної активності суспільства навколо культурних ініціатив. Використання комплексних digital-інструментів - SEO, PR-технологій, таргетованої реклами, соціальних мереж та мультимедійних форматів дозволяє соціокультурним установам ефективно вибудовувати комунікацію, залучати партнерів та розширювати аудиторію. На окрему увагу заслуговує аспект презентації соціокультурних проєктів, який виступає завершальним і водночас стратегічним етапом у діяльності рекламного менеджера. Презентація проєкту – це не лише демонстрація творчого результату, а й форма репрезентації цінностей, місії та потенціалу соціокультурної установи. Вона поєднує маркетингову, естетичну та комунікаційну складові, формуючи емоційний зв'язок між культурною організацією та її публікою. У сучасному цифровому просторі презентації набувають інтерактивного, візуально привабливого та мережевого характеру, що посилює ефект присутності та залучення аудиторії. Отже, стратегічна роль рекламного менеджера полягає у здатності забезпечити гармонійне поєднання управлінської аналітики, маркетингових

технологій та засобів комунікації. Його ефективна робота не тільки підвищує конкурентоспроможність культурної установи, а й сприяє стійкому розвитку соціокультурної сфери, створюючи умови для її активної інтеграції до глобального культурного простору.

Список використаної літератури

1. Goroshko O., Mechenkova N. Tendencies of Development of Public Relation in Ukraine: Practical Experience and New Challenges 2021–2022. *Grani*, 2022, 25 (5), 6273. <https://doi.org/10.15421/172262>.
2. Khan M., Ahmad M., Alidjonovich R. D., Bakhritdinovich K. M., Turobjonovna K. M., & Odilovich I. J. The impact of cultural factors on digital marketing strategies with Machine learning and honey bee Algorithm (HBA). *Cogent Business & Management*, 2025, 12 (1). <https://doi.org/10.1080/23311975.2025.2486590>.
3. Krajnović A., Vrdoljak Raguž, I., & Perković, A. Strategic and digital marketing in cultural institutions and the impact of the COVID-19 pandemic – a comparative analysis of two case studies. *Interdisciplinary Description of Complex Systems*, 2021, 19 (2). P. 257–280. <https://doi.org/10.7906/indecs.19.2.6>.
4. Śmiałowicz K. Marketing communication in creating the image of cultural institutions: the case of national museums. *Komunikacja marketingowa w kreowaniu wizerunku instytucji kultury na przykładzie muzeów narodowych*, 2024. Poznań: Poznań University of Economics and Business. P. 311–319. DOI: 10.18559/978-83-8211-201-6-summary.
5. Воробйов К., Гуржій Н. Маркетингова політика основних гравців ринку кави України. *Економічний простір*, 2022 (182). P. 44–50. <https://doi.org/10.32782/2224-6282/182-6>.
6. Головач Н. М. Використання інноваційних маркетингових технологій у сфері культури. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2023. № 4. С. 111–117. DOI 10.32461/2409-9805.4.2023.294089.
7. Головач Н. Роль маркетингу в діяльності сучасних культурних установ. *Культура і сучасність: альм.* № 1, 2023. С. 156–161. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2023.286800>.
8. Кравченко Л., Крупіна Л., Бухун А. До проблеми якісного менеджменту соціокультурних та освітніх структур у період воєнного стану. *Українська професійна освіта*. 2023, № 13. Р. С. 9–15. doi.org/10.33989/2519-8254.2023.13.289906.
9. Креативні технології, підприємництво і менеджмент в організації соціокультурної сфери ХХІ століття. 36. матеріалів VII Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 25–26 жовт. 2023 р.) / Я. Мартинишин, О. Хлистун та ін. Київ : КНУКіМ, 2023. 160 с. URL: <https://lib.knukim.edu.ua/materiali-konferency/>
10. Левіт Д. А. PR-технології в арт-культурному просторі: взаємодія між PR-стратегіями та просуванням артиста-вокаліста. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн.* 2023. № 3. С. 206–211.
11. Руденко О. А., Сергієнко О. А. Сучасні підходи до маркетингової товарної політики, рекламного креативу, мерчандайзингу як запорука ефективного менеджменту. *Економіка та суспільство*. 2021. № 32. С. 1–6. <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2021-32-43>.
12. Храпкіна В., Мангушев Д., Коверга А. Культурні конотації рекламного менеджменту в контексті війни в Україні. *Наук. праці ДонНТУ. Серія: «Економічна»*. 2023. № 1 (27). С. 71–90. Доступно: <http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstreams/fc0b8cb3-78ef-4c8f-945f-8a54becf5262/download>
13. Цуркан А. Рекламна діяльність підприємств в умовах воєнного стану / Держ. торг.-екон. ун-т. Київ, 2023. С. 113–118. URL: ur.knute.edu.ua/server/api/core/bitstreams/e14593cb-f2bc-4cc9-a015-436525e05636/content.

References

1. Horoshko O., Mechenkova N. Tendencies of Development of Public Relation in Ukraine: Practical Experience and New Challenges 2021–2022. *Grani*, 2022, 25 (5). P. 62–73. <https://doi.org/10.15421/172262>.
2. Khan M., Ahmad M., Alidjonovich R. D., Bakhritdinovich K. M., Turobjonovna K. M., Odilovich I. J. The impact of cultural factors on digital marketing strategies with Machine learning and honey bee Algorithm (HBA). *Cogent Business & Management*, 2025, 12 (1). <https://doi.org/10.1080/23311975.2025.2486590>.
3. Krajnović A., Vrdoljak Raguž I., Perković A. Strategic and digital marketing in cultural institutions and the impact of the COVID-19 pandemic – a comparative analysis of two case studies. *Interdisciplinary Description of Complex Systems*, 2021, 19 (2). P. 257–280. <https://doi.org/10.7906/indecs.19.2.6>.
4. Śmiałowicz K. Marketing communication in creating the image of cultural institutions: the case of national museums. *Komunikacja marketingowa w kreowaniu wizerunku instytucji kultury na przykładzie muzeów narodowych*, 2024. Poznań: Poznań University of Economics and Business. P. 311–319. DOI: 10.18559/978-83-8211-201-6.
5. Vorobiov K., Hurzhii N. Marketynhova polityka osnovnykh hravtsiv rynku kavy Ukrainy. *Ekonomichnyi prostor*, 2022 (182). P. 44–50. <https://doi.org/10.32782/2224-6282/182-6>.
6. Holovach N. M. Vykorystannia innovatsiinykh marketynhovykh tekhnolohii u sferi kultury. *Bibliotekoznavstvo. Dokumentoznavstvo. Informolohiia*, 2023, № 4. P. 111–117. DOI: 10.32461/2409-9805.4.2023.294089.
7. Holovach N. Rol marketynhu v diialnosti suchasnykh kulturnykh ustanov. *Kultura i suchasnist: almanakh*, № 1, 2023. P. 156–161. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2023.286800>.
8. Kravchenko L., Krupina L., Bukhun A. Do problemy yakisnoho menedzhmentu sotsiokulturnykh ta osvithnykh struktur u period voiennoho stanu. *Ukrainska profesiina osvita*, 2023, № 13. P. 9–15. doi.org/10.33989/2519-8254.2023.13.289906.
9. Kreatyvnii tekhnolohii, pidpriemnytstvo i menedzhment v orhanizatsii sotsiokulturnoi sfery XXI stolittia. Zbirnyk materialiv VII Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii (Kyiv, 25–26 zhovtnia 2023 r.) / Ya. Martynyshyn, O. Khlystun ta in. Kyiv : KNUKiM, 2023. 160 s. URL: <https://lib.knukim.edu.ua/materiali-konferency/>
10. Lievit D. A. PR-tekhnohohii v art-kulturnomu prostori: vzaiedodiia mizh PR-stratehiiamy ta prosuvanniam artysta-

vokalista. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv: naukovyi zhurnal*, 2023, № 3. P. 206–211.

11. Rudenko O. A., Serhiienko O. A. Suchasni pidkhody do marketynhovoï tovarnoi polityky, reklamnoho kreatyvu, merchandaizynhu yak zaporuka efektyvnoho menedzhmentu. *Ekonomika ta suspilstvo*, 2021, № 32, 1–6. <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2021-32-43>.

12. Khrapkina V., Manhushev D., Koverha A. Kulturni konotatsii reklamnoho menedzhmentu v konteksti viiny v Ukraini. *Naukovi pratsi DonNTU. Serii: Ekonomichna*, 2023, № 1 (27). P. 71–90. Available at: <http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstreams/fc0b8cb3-78ef-4c8f-945f-8a54becf5262/download>.

13. Tsurkan A. Reklamna diialnist pidpriemstv v umovakh voiennoho stanu. *Derzhavnyi torhovelno-ekonomichnyi universytet*, Kyiv, 2023. P. 113–118. URL: ur.knute.edu.ua/server/api/core/bitstreams/e14593cb-f2bc-4cc9-a015-436525e05636/content.

UDC 658.8:316.334:7(075.8)

ADVERTISING MANAGER IN THE STRATEGIC DEVELOPMENT OF SOCIOCULTURAL INSTITUTIONS AND PROJECT PRESENTATION

Oksana PETINOVA – Doctor of Philosophy (Dr. Sc.), Professor, Professor of the Department of Philosophy, Sociology and Management of Sociocultural Activity, State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky», Odesa

Anna DYLIAN – Bachelor's Degree Student, Educational and Professional Program «Management of Sociocultural Activity», State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky», Odesa

Purpose of the Article. The purpose of the article is to substantiate the strategic role of the advertising manager in the development of sociocultural institutions and to explore effective approaches to project presentation in the modern communication environment.

Research Methodology. The study employs an interdisciplinary approach combining systemic, analytical, comparative, structural-functional, and axiological methods. The systemic approach allowed the examination of advertising management as part of a holistic development strategy of sociocultural institutions. Analytical and comparative methods identified trends in transforming the advertising manager's functions under digitalization and globalization. The axiological and structural-functional approaches revealed the value-oriented and communicative aspects of managerial activity, emphasizing social responsibility and cultural identity during wartime and post-war periods.

Results. Advertising management plays a strategic role in shaping the development, positioning, and communication of sociocultural institutions in the context of digitalization and globalization. An effective advertising policy functions as both a promotional and a managerial tool that integrates analytical, creative, and communicative approaches. The use of digital technologies and modern presentation formats enhances interaction with audiences and strengthens institutional identity. Thus, the advertising manager contributes to the sustainable development of the sociocultural sphere and its integration into the global cultural space.

Scientific Novelty. The article substantiates the strategic role of the advertising manager as a key actor of communication management, combining analytical, creative, and digital competencies to build a sustainable image and promote sociocultural projects.

The practical significance. The findings can be used by managers of sociocultural institutions to develop effective advertising strategies, improve communication policies, and enhance project visibility in digital environments during wartime and post-war recovery.

Key words: advertising management, sociocultural institution, strategic development, marketing communications, digital marketing, culture, brand, project presentation, values.

Стаття надійшла до редакції 3.05.2025
Отримано після доопрацювання 17.05.2025
Прийнято до друку 27.10.2025

ІНСТИТУЦІЙНІ ТА ОРГАНІЗАЦІЙНІ ІННОВАЦІЇ У МЕНЕДЖМЕНТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНИ

Ірина ТРЕНБАЧ – здобувачка освітнього ступеня «Магістр», спеціальності 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності», Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

<https://orcid.org/>

<https://doi.org/>

iracha2000@gmail.com

Сергій Виткалов – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

<http://orcid.org/0000-0001-5345-1364>

sergiy_vsv@ukr.net

Стаття присвячена дослідженню інституційних та організаційних інновацій у менеджменті соціокультурної діяльності України в контексті трансформації управлінських моделей, цифровізації та адаптації до кризових умов. Проаналізовано діяльність державних установ нового типу, зокрема Українського культурного фонду, Державного агентства з питань мистецтв та мистецької освіти, Українського інституту національної пам'яті, що функціонують на засадах проектного менеджменту та конкурсного розподілу ресурсів. Розглянуто організаційні інновації через призму появи креативних індустрій, культурних хабів, творчих кластерів та гібридних структур, що поєднують культурну, освітню, підприємницьку та соціальну функції. Досліджено роль приватного сектору на прикладі холдингу FEST! та значення міжсекторального партнерства у мобілізації ресурсів. Встановлено, що цифрова трансформація через платформи документування музейних колекцій, застосування 3D-сканування та електронних баз даних розширює можливості збереження культурної спадщини. Доведено критичну роль компетентнісного та проблемно-орієнтованого підходів у підготовці менеджерів культури. Визначено перспективи подальшої технологічної модернізації та післявоєнного відновлення культурної інфраструктури для забезпечення сталого розвитку соціокультурної сфери України.

Ключові слова: інституційні та організаційні інновації, соціокультурний менеджмент, цифрова трансформація, міжсекторальне партнерство, міжкультурна комунікація.

Постановка проблеми. Сучасний етап розвитку соціокультурної сфери України характеризується фундаментальною трансформацією організаційних форм та інституційних механізмів, через які реалізується культурна політика та забезпечується доступ громадян до культурних благ. Традиційна вертикально-ієрархічна система управління культурними установами поступово трансформується в напрямку горизонтальних мережевих структур, що забезпечують більшу гнучкість, адаптивність та ефективність у відповідь на виклики сучасності. Згадана трансформація обумовлена комплексом факторів, серед яких децентралізація влади, діджиталізація культурних процесів, розвиток креативної економіки та необхідність адаптації до умов воєнного стану. Інноваційні зміни в інституційному забезпеченні та організаційних формах соціокультурної діяльності набувають особливої значущості в контексті формування нової моделі культурного менеджменту, здатної відповідати на виклики швидкоплинного зовнішнього середовища та забезпечувати сталий розвиток культурного сектору в умовах обмежених ресурсів і зростаючих суспільних очікувань.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання трансформації управлінських систем у соціокультурній сфері досліджували численні вітчизняні науковці. Л. Ладонько у власних працях зосереджується на адмініструванні соціокультурної сфери та переході до горизонтальних мережевих структур [6]. О. Тропіна та В. Мунтян здійснили аналіз розширення когнітивного поля суспільства для розуміння справжнього призначення соціокультурної діяльності та адаптацію приватного сектору до кризових умов [10]. Н. Кочубей переконливо розглянула широкий спектр професійних завдань менеджерів культури, включно з управлінням проектами та розробкою стратегій розвитку культурних інституцій [4]. В. Любарець, С. Літовка-Деменіна та Н. Родіонова акцентують увагу на компетентнісному підході у професійній підготовці майбутніх менеджерів соціокультурної діяльності [7]. Представник київської наукової спільноти Ю. Савельєв у своєму дослідженні звертає увагу на актуальності проблемно-орієнтованого підходу для формування підприємницької спроможності у динамічному середовищі [8]. А. Корнійчук здійснив аналіз цифрової трансформації соціокультурної сфери та створення нових організаційних форм у віртуальному просторі [3]. О. Муха та О. Дарморіз підкреслюють необхідність глибокого розуміння соціальних процесів та впровадження ініціатив, що зміцнюють соціальну згуртованість [14]. Утім, попри значний науковий доробок, недостатньо дослідженими залишаються конкретні механізми інституційних та організаційних інновацій, які забезпечують ефективність менеджменту соціокультурної

діяльності в умовах одночасної дії множинних викликів, що й зумовлює актуальність даного дослідження.

Мета дослідження – здійснити аналіз та систематизувати інституційні та організаційні інновації у менеджменті соціокультурної діяльності України крізь призму трансформації управлінських моделей, цифровізації та адаптації до кризових умов.

Виклад основного матеріалу дослідження. Інституційні інновації у менеджменті соціокультурної діяльності України репрезентовані появою державних установ нового типу, що функціонують на засадах проектного менеджменту та конкурсного розподілу фінансування. Яскравим прикладом слугує Український культурний фонд, створений у 2017 році. Він являє собою інноваційну модель державної підтримки культури, що базується на принципах гуманізму, толерантності, свободи творчості, демократичності та прозорості прийняття рішень, забезпечення змагальності і рівності умов для інтелектуального та творчого розвитку людини та суспільства. Відповідно до Стратегії Фонду, його діяльність спрямована на впровадження нових механізмів надання орієнтованої на результат конкурсної державної фінансової підтримки ініціативам у сфері культури та креативних індустрій, що сприяє творенню розвиненої екосистеми культури та креативності в Україні [9]. Справедливим буде зауважити, що згадана модель принципово відрізняється від традиційного бюджетного фінансування установ культури, оскільки передбачає конкурентний відбір проектів на основі їхньої якості, інноваційності та потенційного впливу, а не автоматичне виділення коштів на утримання інфраструктури. Проектний підхід стимулює культурних операторів до формулювання чітких цілей, вимірюваних результатів та ефективного використання ресурсів, що загалом підвищує якість культурного продукту та посилює орієнтацію на потреби аудиторії.

Іншим переконливим прикладом слугує Державне агентство України з питань мистецтв та мистецької освіти, яке відіграє важливу роль у системі інституційного забезпечення соціокультурної діяльності, координуючи розвиток мистецької освіти, підтримку креативних індустрій та народних художніх промислів. Особлива увага у роботі Агентства приділяється діджиталізації у сфері культури, формуванню та адмініструванню онлайн баз даних щодо базової мережі закладів культури, створенню онлайн платформ для організації конкурсних відборів на здобуття грантів та стипендій [5]. За результатами аналізу, здійсненого авторами, можна стверджувати про перехід від традиційних адміністративних методів управління до сучасних цифрових технологій організації культурних процесів. Сучасний підхід, послідовно, забезпечує прозорість, підзвітність та доступність інформації для широкого кола стейкхолдерів. Для прикладу діджиталізація передбачає формування онлайн баз даних, створення електронних систем автоматизації присудження галузевих премій, стипендій та грантів, що підвищує прозорість та ефективність управління культурною сферою та мінімізує корупційні ризики через зменшення дискреційних повноважень посадових осіб тощо.

Український інститут національної пам'яті, діяльність якого регламентується Постановою Кабінету Міністрів України від 12 листопада 2014 року № 684, демонструє здатність державних культурних інституцій адаптуватися до екстремальних умов та виконувати нові функції, обумовлені викликами воєнного часу [1]. В умовах повномасштабного вторгнення Інститут змінив ракурс діяльності, зосередившись на протидії російській дезінформації, інформаційній підтримці сил спротиву, переосмисленні російської імперської та радянської тоталітарної спадщини, збереженні пам'яті про російсько-українську війну [11]. Така інституційна гнучкість та оперативність реагування на зміну зовнішніх умов засвідчує ефективність нової моделі управління установами культури, де стратегічні пріоритети можуть швидко адаптуватись до актуальних суспільних потреб без втрати організаційної цілісності та професійної ідентичності інституції.

Слід зауважити, що організаційні інновації у соціокультурній сфері України виявляються у появі нових форм, що характеризуються складним та інтегративним характером діяльності. Справедливим буде зазначити, що нині креативні індустрії, культурні хаби та творчі кластери розвиваються переважно в урбанізованих середовищах. Робота в інноваційних закладах вимагає від менеджерів здатності поєднувати знання в галузях культури, соціології, економіки та менеджменту. Заслуговує уваги і той факт, що нові форми відрізняються від традиційних установ культури організаційною структурою, джерелами фінансування, методами управління та критеріями ефективності. Однак традиційні форми все ж характеризуються ієрархічною, вертикально інтегрованою організаційною структурою, переважно бюджетним фінансуванням, масовою недиференційованою цільовою аудиторією, адміністративно-командними методами управління, кількісними показниками відвідуваності, як критеріями ефективності, низькою адаптивністю до змін та обмеженим інноваційним потенціалом. Натомість інноваційні форми демонструють мережеву, горизонтально орієнтовану організаційну структуру, диверсифіковані джерела фінансування через гранти, спонсорство та краудфандинг, сегментовану таргетовану аудиторію, проектний менеджмент і партисипативне управління, оцінку соціального впливу та економічної стійкості, високу гнучкість реагування та орієнтацію на експеримент, активну крос-секторальну взаємодію [4].

Приватний сектор у соціокультурній сфері також робить суттєвий внесок в організаційні інновації через застосування підприємницьких підходів та гнучких управлінських рішень. Показовим прикладом є досвід холдингу емоцій FEST!, готельно-ресторанної мережі зі Львова, яка налічує понад 50 закладів різного типу. Як зазначає О. Тропіна, аналізуючи адаптацію холдингу до умов воєнного стану, керівництво застосувало принцип унікальності, що передбачає специфікацію управлінських рішень для кожного конкретного закладу, при цьому диверсифікованість профілю діяльності стала дієвим засобом адаптації менеджменту в умовах війни. Створення Фонду вільних і небайдужих осіб стало виявом соціальної відповідальності приватного культурного бізнесу та його здатності трансформувати діяльність відповідно до суспільних потреб. Цей кейс демонструє як комерційні організації можуть інтегрувати соціокультурну місію у бізнес-модель, створюючи гібридні структури, що поєднують економічну ефективність з культурним та соціальним впливом [10]. На думку авторів, така диверсифікація діяльності між ресторанним, готельним, медійним бізнесом та легкою промисловістю забезпечує фінансову стійкість через розподіл ризиків та можливість перерозподілу ресурсів між напрямками залежно від зовнішніх умов.

Важливою характеристикою сучасних організаційних інновацій у соціокультурній сфері є міжсекторальне партнерство, що дозволяє мобілізувати різноманітні ресурси та створювати синергетичні ефекти. Співпраця між державним, приватним та громадським секторами дозволяє мобілізувати фінансові, інфраструктурні й символічні ресурси, об'єднувати управлінські та експертні компетенції, створювати синергетичні ефекти в реалізації культурних проєктів. Механізми державно-приватного партнерства забезпечують залучення приватних інвестицій у розвиток культурної інфраструктури при збереженні державного контролю над стратегічними пріоритетами, стандартами якості та публічною підзвітністю. Долучення громадських організацій до цих процесів гарантує врахування інтересів різних соціальних груп, розширює практики партисипації, підсилює горизонтальні мережі довіри та сприяє демократизації культурних процесів. Партнерства зменшують транзакційні витрати координації, підвищують стійкість проєктів і прискорюють масштабування успішних рішень, що особливо важливо в умовах обмежених бюджетних можливостей та необхідності швидкого впровадження інновацій [13].

Цифрова трансформація створює нові організаційні форми, що існують виключно у віртуальному просторі або поєднують офлайн та онлайн формати діяльності. На думку А. Корнійчук, віртуальні музеї, цифрові бібліотеки, онлайн-театри, стрімінгові платформи культурного контенту розширюють доступ до культурних благ, долаючи географічні, фізичні та економічні бар'єри. Діджиталізація змінює канали дистрибуції культурного продукту та саму природу культурного досвіду, створюючи можливості для інтерактивності, персоналізації та співтворчості [3].

Переконливим прикладом тут може слугувати платформа «museum-digital:ukraine», створена для документування та оприлюднення музейних колекцій. Саме вона демонструє як цифрові технології можуть слугувати одночасно інструментом збереження культурної спадщини, засобом розширення доступу до неї та механізмом підвищення прозорості діяльності культурних установ [2]. Використання 3D-сканування, фотограмметрії та створення електронних баз даних дозволяє створювати цифрові копії пам'яток і артефактів, що забезпечує їхню віртуальну безсмертність навіть у випадку фізичного знищення оригіналів унаслідок воєнних дій чи природних, техногенних катастроф.

Особливої уваги упродовж останніх років набув інтегративний підхід до організації соціокультурної діяльності. Згаданий підхід передбачає побудову «гібридних» інституцій, що поєднують різні моделі управління та сервісів. Сьогодні культурно-освітні центри беруть на себе ролі бібліотек, музеїв, клубів і закладів освіти одночасно, перетворюючи свої простори на зручні майданчики для неформального навчання, досліджень і роботи з громадами. Мультифункціональні культурні простори поєднують виставки, концерти, театр і навчальні програми з коворкінгом та медіалабораторіями. Креативні квартали вибудовують взаємопов'язану екосистему організацій різних форм власності зі спільною інфраструктурою, брендом і аудиторіями [12]. Така взаємодія дає відчутну економію ресурсів, підвищує інтенсивність їх використання, створює нову цінність завдяки обміну компетентностями та зв'язує культуру з освітою, туризмом і підприємництвом. На місцевому рівні провідну роль відіграють комунальні заклади культури. Вони поєднують просвітницьку, популяризаторську, дослідницьку та методичну функції, підтримують культурне різноманіття регіонів і забезпечують безперервність культурних послуг.

Освітні інновації у підготовці менеджерів соціокультурної сфери стали самостійним напрямом змін. Усе частіше у сучасному науковому дискурсі можна зустріти пропозицію щодо впровадження компетентнісного підходу [7]. На нашу думку, такий підхід є цілком виправданим, оскільки майбутнім фахівцям потрібні не лише знання та навички, а й підприємницька спроможність, здатність працювати в умовах швидких змін і розвивати галузь. Заслуговує на увагу й проблемно-орієнтоване навчання (PBL), яке, на переконання Ю. Савельєва, особливо ефективне у сучасних умовах, адже вчить розв'язувати

складні завдання через міждисциплінарні знання, самостійний пошук інформації, командну роботу, аналіз даних і рефлексію [8]. Слід також зауважити, що й самі мистецькі та культурні заклади освіти діють як активні учасники культурного життя, організовують концерти, виставки, театральні події, створюючи постійний контакт між професійною спільнотою та широкою аудиторією.

Регіональний вимір впровадження інновацій у сфері культури посилюється завдяки децентралізації. Управління культури на рівні областей, райони та органи місцевого самоврядування реалізують державну культурну політику на своїх територіях і забезпечують громадянам право на творчу свободу та доступ до культурних послуг. Об'єднані територіальні громади отримали ширші повноваження у фінансуванні й розвитку інфраструктури, а відтак можуть запроваджувати підходи, що відповідають місцевим умовам. Обласні центри народної творчості надають методичну підтримку закладам та розвивають аматорське мистецтво, фактично з'єднуючи національний і локальний рівні управління [6]. Принаймні, відроджують свою провідну роль у наявній культурній практиці, стаючи у проводі низки організаційних ініціатив.

Окремо слід зауважити, що оцінювання ефективності організаційних інновацій у соціокультурній сфері не зводиться до фінансових показників. Важливо вимірювати соціальний вплив, культурну цінність, внесок у людський капітал, збереження спадщини та формування ідентичності. Для цього застосовують комбіновані індикатори (кількісні метрики, якісні оцінки та показники змін у поведінці й практиках аудиторій). Інновації покликані підвищувати економічні результати та створювати відчутний суспільний ефект [15]. Послідовно, актуальним залишається питання використання спеціальних критеріїв на кшталт соціальної віддачі інвестицій (SROI), індикаторів культурного добробуту та життєздатності спільнот. У сучасних умовах соціологічний ракурс підкреслює потребу постійно вивчати потреби громад і запускати ініціативи, що зміцнюють згуртованість і розширюють культурну участь.

Висновки. Інституційні та організаційні інновації у менеджменті соціокультурної діяльності України формують комплексну систему трансформацій, що охоплює створення державних установ нового типу, диверсифікацію організаційних форм, цифровізацію процесів, розвиток міжсекторального партнерства та адаптацію до кризових умов. Український культурний фонд, Державне агентство з питань мистецтв та мистецької освіти, Український інститут національної пам'яті демонструють ефективність проектного підходу, конкурсного розподілу ресурсів та цифрових технологій управління як альтернативи традиційним адміністративним методам. Поява креативних хабів, культурних кластерів та гібридних просторів засвідчує перехід від моносекторальних установ до інтегрованих платформ, що поєднують культурну, освітню, підприємницьку та соціальну функції.

Міжсекторальне партнерство між державним, приватним та громадським секторами, проілюстроване кейсами холдингу FEST! та діяльністю творчих спілок, створює синергетичні ефекти через об'єднання ресурсів та компетенцій. Цифрова трансформація через платформи на кшталт museum-digital:ukraine, застосування 3D-сканування та блокчейн-технологій розширює можливості збереження, дослідження та популяризації культурної спадщини. Компетентнісний та проблемно-орієнтований підходи в освіті менеджерів культури забезпечують формування фахівців, здатних працювати в умовах невизначеності та системних викликів. *Перспективи подальшого розвитку* пов'язані з поглибленням технологічної модернізації, розширенням міжнародної співпраці, удосконаленням систем оцінки соціального впливу культурних ініціатив та формуванням комплексних програм післявоєнного відновлення культурної інфраструктури, що забезпечить сталий розвиток соціокультурної сфери та її здатність відповідати на виклики майбутнього.

Список використаної літератури

- Деякі питання Українського інституту національної пам'яті : *Постанова Каб. Міністрів України* від 12.11.2014 № 684 : станом на 24 верес. 2024 р. URL: zakon.rada.gov.ua/laws/show/684-2014-п#Text (дата звернення: 15.09.2025).
- Досліджуй, дізнавайся, відчуй. *museum-digital:ukraine*. URL: ua.museum-digital.org/ (дата звернення: 17.09.2025).
- Корнійчук А. О. Інформація як визначальний ресурс інноваційного розвитку суспільства. 2025. 54 с. URL: [https:// evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/28073](https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/28073).
- Кочубей Н. В. Соціокультурна діяльність : навч. посіб. Суми : Унів. кн., 2017. 122 с. URL: kmaesm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/kochubej-n.v.-2015-socziokultura-diyalnist.pdf (дата звернення: 15.09.2025).
- Кушнір І. Р., Стрельченко О. Г. Адміністративно-правовий статус державного агентства України з питань мистецтв та мистецької освіти. *Адміністративно-правове забезпечення діяльності МВС України, НП України та інших суб'єктів публічної адміністрації* : Матеріали XV наук.-практ. семінару, м. Київ, 17 верес. 2020 р. Київ, 2020. С. 144–148. URL: elar.navs.edu.ua/server/api/core/bitstreams/ab1b2d98-3b8a-4342-9e5f-890e1c1085e7/content?page=144 (дата звернення: 13.09.2025).
- Ладонько Л. Адміністрування у соціокультурній сфері: Конспект лекцій : навч. посіб. для студ. спец. 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності» освітньо-професійної програми «Менеджмент соціокультурної діяльності». Чернівці : НУЧК, 2023. 152 с. URL: epub.chnpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/9264/1/

Адміністрування%20у%20соц%20Діокультурній%20сфері.pdf.

7. Любарець В. В., Літовка-Деменіна С. Г., Родіонова Н. Л. Професійна підготовка майбутніх менеджерів соціокультурної діяльності в умовах інформаційно-освітнього середовища академічного простору. *Стратегія післядипломної освіти для сталого розвитку*. 2018. С. 189–228. URL: enpuirb.udu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/5d4aa476-dcf7-49f8-bb4f-6a6a209dc686/content (дата звернення: 16.09.2025).

8. Савельєв Ю. Проблемно-орієнтоване навчання у контексті мультикультурної освіти. *Social Policy and Social Work*. 2004. № 4 (28). С. 1–10. URL: papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2836487 (дата звернення: 17.09.2025).

9. Стратегія Українського культурного фонду 2024-2027 : стратегія. Київ. 43 с. URL: [https:// ucf.in.ua/storage/docs/07122023/%20УКФ_147db92453a8dd71be4b694e7dba5a55addc5de4.pdf](https://ucf.in.ua/storage/docs/07122023/%20УКФ_147db92453a8dd71be4b694e7dba5a55addc5de4.pdf) (дата звернення: 14.09.2025).

10. Тропіна О. М., Мунтян В. А. Адаптація українського соціокультурного менеджменту до вимог воєнного часу. *Ефективна економіка*. 2022. № 11. URL: dspace.dsau.dp.ua/handle/123456789/8014.

11. Український ін-т нац. пам'яті. Інформаційні матеріали до 10 річниці від початку російсько-української війни. URL: num.kharkiv.ua/share/docs/education/vyhovna-robota/InfoMaterialy.pdf (дата звернення: 14.09.2025).

12. Фалаштинський А. О. Формування мережі культурно-освітніх комплексів профорієнтації молоді в умовах децентралізації. *Архітектурний вісник КНУБА*. 2025. № 33. С. 328–335. URL: av.knuba.edu.ua/article/view/335971/324760 (дата звернення: 16.09.2025).

13. Mishchenko M. Theoretical and practical aspects of public-private partnership in the field of protection of cultural heritage of Ukraine in modern period. *The Culturology Ideas*. 2024. No. 26 (2'2024). P. 125–136. URL: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-26-2024-2.125-136> (date of access: 16.09.2025).

14. Mukha O., Darmoriz O. Competence dimension of cultural management. *Visnyk of the Lviv University*. 2021. No. 36. P. 116–125. URL: <https://doi.org/10.30970/pp.2021.36.14> (date of access: 17.09.2025).

15. Socially competent management of corporations in a behavioral economy: Collection of scientific papers / ed. by O. Mikulaš et al. Podhájka : European Institute of Further Education, 2021. 262 p.

References

1. Deiaki pytannia Ukrainskoho instytutu natsionalnoi pamiaty : Postanova Kab. Ministriv Ukrainy vid 12.11.2014 № 684 : stanom na 24 veres. 2024 r. URL: zakon.rada.gov.ua/laws/show/684-2014-p#Text (data zvernennia: 15.09.2025).

2. Doslidzhui, diznavaisia, vidchui. museum-digital:ukraine. URL: ua.museum-digital.org/ (data zvernennia: 17.09.2025).

3. Korniiuchuk A. O. Informatsiia yak vyznachalny resurs innovatsiinoho rozvytku suspilstva. 2025. 54 s. URL: evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/28073.

4. Kochubei N. V. Sotsiokulturna diialnist : navch. posib. Sumy : Univ. kn., 2017. 122 s. URL: kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/kochubej-n.v.-2015-socziokulturna-diyalnist.pdf (data zvernennia: 15.09.2025).

5. Kushnir I. R., Strelchenko O. H. Administratyvno-pravovyi status derzhavnoho ahentstva ukrainy z pytan mystetstv ta mystetskoi osvity. Administratyvno-pravove zabezpechennia diialnosti MVS Ukrainy, NP Ukrainy ta inshykh subiektiv publichnoi administratsii : Materialy KhV nauk.-prakt. seminaru, m. Kyiv, 17 veres. 2020 r. Kyiv, 2020. S. 144–148. URL: elar.navs.edu.ua/server/api/core/bitstreams/ab1b2d98-3b8a-4342-9e5f-890e1c1085e7/content?page=144 (data zvernennia: 13.09.2025).

6. Ladonko L. Administruvannia u sotsiokulturnii sferi: Konspekt leksii : navch. posib. dlia stud. spets. 028 «Menedzhment sotsiokulturnoi diialnosti» osvitno-profesiinoi prohramy «Menedzhment sotsiokulturnoi diialnosti». Chernihiv: NUCHK, 2023. 152 s. URL: epub.chnpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/9264/1/Administruvannia%20u%20sots%Diokulturnii%20sferi.pdf.

7. Liubarets V. V., Litovka-Demenina S. H., Rodionova N. L. Profesiina pidhotovka maibutnikh menedzheriv sotsiokulturnoi diialnosti v umovakh informatsiino-osvitnoho seredovyshcha akademichnoho prostoru. Stratehiia pisladiplomnoi osvity dlia staloho rozvytku. 2018. S. 189–228. URL: enpuirb.udu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/5d4aa476-dcf7-49f8-bb4f-6a6a209dc686/content (data zvernennia: 16.09.2025).

8. Saveliev Yu. Problemno-orientovane navchannia u konteksti multykulturnoi osvity. Social Policy and Social Work. 2004. № 4 (28). S. 1–10. URL: papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2836487 (data zvernennia: 17.09.2025).

9. Stratehiia Ukrainskoho kulturnoho fondu 2024-2027 : stratehiia. Kyiv. 43 s. URL: ucf.in.ua/storage/docs/07122023/%20УКФ_147db92453a8dd71be4b694e7dba5a55addc5de4.pdf (data zvernennia: 14.09.2025).

10. Tropina O. M., Muntian V. A. Adaptatsiia ukrainskoho sotsiokulturnoho menedzhmentu do vymoh voiennoho chasu. Efektyvna ekonomika. 2022. № 11. URL: dspace.dsau.dp.ua/handle/123456789/8014.

11. Ukrainskyi in-t nats. pamiaty. Informatsiini materialy do 10 richnytsi vid pochatku rosiisko-ukrainskoi viiny. URL: num.kharkiv.ua/share/docs/education/vyhovna-robota/InfoMaterialy.pdf (data zvernennia: 14.09.2025).

12. Falashtynskyi A. O. Formuvannia merezhi kulturno-osvitnikh kompleksiv proforiientatsii molodi v umovakh detsentralizatsii. Arkhitekturnyi visnyk KNUBA. 2025. № 33. S. 328–335. URL: av.knuba.edu.ua/article/view/335971/324760 (data zvernennia: 16.09.2025).

13. Mishchenko M. Theoretical and practical aspects of public-private partnership in the field of protection of cultural heritage of Ukraine in modern period. *The Culturology Ideas*. 2024. No. 26 (22024). P. 125–136. URL: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-26-2024-2.125-136> (date of access: 16.09.2025).

14. Mukha O., Darmoriz O. Competence dimension of cultural management. *Visnyk of the Lviv University*. 2021. No. 36. P. 116–125. URL: <https://doi.org/10.30970/pp.2021.36.14> (date of access: 17.09.2025).

15. Socially competent management of corporations in a behavioral economy: Collection of scientific papers / ed. by O. Mikulaš et al. Podhájka : European Institute of Further Education, 2021. 262 p.

UDC 005.591.6:351.85 (477)

INSTITUTIONAL AND ORGANIZATIONAL INNOVATIONS IN THE MANAGEMENT OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES OF UKRAINE**Iryna TRENBACH** – higher education student
Rivne State Humanitarian University, Rivne**Serhii VYTKALOV** – Doctor of Cultural Studies, Professor of the Department of Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State University for the Humanities, Rivne, Ukraine.

The article is devoted to the study of institutional and organizational innovations in the management of socio-cultural activities of Ukraine in the context of the transformation of management models, digitalization and adaptation to crisis conditions. The activities of new-type state institutions are analyzed, in particular, the Ukrainian Cultural Fund, the State Agency for Arts and Art Education, the Ukrainian Institute of National Remembrance, which operate on the principles of project management and competitive resource allocation. Organizational innovations are considered through the prism of the emergence of creative industries, cultural hubs, creative clusters and hybrid structures that combine cultural, educational, entrepreneurial and social functions. The role of the private sector is studied using the example of the FEST! holding and the importance of intersectoral partnership in resource mobilization. It is established that digital transformation through platforms for documenting museum collections, the use of 3D scanning and electronic databases expands the possibilities of preserving cultural heritage. The critical role of competency-based and problem-oriented approaches in the training of cultural managers is proven. The prospects for further technological modernization and post-war restoration of cultural infrastructure are determined to ensure the sustainable development of the socio-cultural sphere of Ukraine.

Key words: institutional innovations, organizational innovations, socio-cultural management, digital transformation, intersectoral partnership.

Стаття надійшла до редакції 3.05.2025
Отримано після доопрацювання 17.05.2025
Прийнято до друку 3. 10.2025

ШІ-ТРЕНДИ В СУЧАСНІ РЕКЛАМІ : ВІД ТЕХНОЛОГІЇ ДО ІНСТРУМЕНТУ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ВПЛИВУ

Вадим ОСАУЛА – кандидат наук із соціальних комунікацій,
доцент кафедри інформаційної діяльності та зв'язків із громадськістю,
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ
<https://orcid.org/0000-0002-7056-3162>
<https://doi.org/osaula@ukr.net>

Досліджуються ключові тенденції трансформації рекламної сфери під впливом технологій штучного інтелекту (ШІ). Проаналізовано основні напрями використання ШІ у маркетинговій комунікації, зміни в підходах до таргетингу, генерації контенту та аналітики поведінки споживачів. Автор звертає увагу на основні тренди у сучасній ШІ-рекламі, а також на виклики, які, зокрема, потребують відповідних реакцій з боку менеджерів соціокультурної сфери.

Ключові слова: реклама, штучний інтелект, маркетинг, менеджер соціокультурної сфери, тренди.

Постановка проблеми. Штучний інтелект (ШІ) здобув велику популярність як надзвичайно впливовий інструмент цифрової епохи у різних сферах взаємодії між підприємствами, групами, товариствами, організаціями, споживачами, спільнотами тощо. Недарма проблемі його застосування приділяється дедалі більша увага в науковій літературі, включаючи маркетинг і рекламу.

Особливо актуальним є вивчення цих змін у соціокультурному контексті, в якому реклама дедалі більше орієнтується не на узагальнену аудиторію, а на індивідуалізовані емоційно-сміслові коди. Так, реклама стрімко втрачає риси традиційного «передавача інформації» та дедалі більше перетворюється на адаптивну, інтерактивну й гіперперсоналізовану систему, тобто зі звичайного комерційного повідомлення – на повноцінний соціокультурний інструмент впливу. Це створює нові виклики для менеджерів соціокультурної діяльності (СКД), які мають не лише володіти ШІ-інструментами, а й критично осмислювати їхній вплив на цінності, естетику, комунікацію та публічний простір. Тому дослідження сучасних трендів ШІ в рекламі з акцентом на їхніх соціокультурних наслідках, а також на ролі фахівця СКД у цьому процесі, є вкрай актуальним як з наукового, так і з практичного погляду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В огляді 75 статей (1990–2022 рр.) у публікації «Реклама на основі штучного інтелекту: огляд та рекомендації» [4] авторами виокремлено такі основні напрями досліджень: програматик-реклама, планування і залучення, ефективність реклами, довіра до реклами ШІ. У підсумку вчені надають рекомендації для практики й подальших досліджень [4]. Дослідження Л.Ву і Т.-Дж. Вена фокусується на тому, як споживачі сприймають створену ШІ рекламу. Виявлено, що машина, як автор, сприймається як об'єктивна, що підвищує довіру, але може викликати відчуття «потойбічності» (eeriness), особливо якщо рекламний контент некоректно представлений [12]. У публікації «Дослідження сприйняття споживачами реклами, згенерованої штучним інтелектом: з точки зору сприйняття та інтелекту» [5] експериментально показано: споживачі надають перевагу оголошенням ШІ із «agentics» апеляціями, а human-created ads краще сприймаються з «communal» соціальною апеляцією. Важливу роль відіграє самооцінка споживачів і призначення ШІ на роль партнера чи слуги у впливі на ставлення до реклами [5]. Стаття К. Яна, М. Онгпіна та ін. описує фреймворк, який використовує retrieval-augmented generation, мультимодальну логіку та симуляції агентів для створення гіперперсоналізованих реклам для B2B та B2C, із фокусом на культурній релевантності і дотриманні приватності [13].

Український дослідник І. Пономаренко виявляє основи цифрового маркетингу та підвиди маркетингу в соціальних мережах та обґрунтовує доцільність використання інфлюенсерів для налагодження довгострокових та ефективних комунікацій з потенційними клієнтами у цифровому середовищі. Також автором окреслюються ключові фактори, які впливають на вартість послуг інфлюенсерів, та особливості побудови кампаній у цьому середовищі [1].

Мета статті – дослідити сучасні тенденції застосування ШІ в рекламній сфері як технологічного інструменту, що трансформує соціокультурний ландшафт комунікацій.

Виклад основного матеріалу. Сучасна реклама суттєво змінює свою природу, стає менш масовою і більш «розумною», тобто контекстуально чутливою, емоційно налаштованою і поведінково адаптованою. Адже вона дедалі частіше працює у тандемі з алгоритмами машинного навчання, які здатні аналізувати поведінку користувачів у реальному часі (кліки, перегляди, уподобання), створювати рекламний контент – від текстів до відео (ChatGPT, Midjourney, DALL·E), прогнозувати ефективність кампаній ще до їхнього

запуску, формувати персоналізовані меседжі для конкретної мікроаудиторії тощо.

І ситуація постійно змінюється. Згідно з аналітичними звітами McKinsey та Deloitte, до 80% компаній на світовому ринку впроваджують ШІ у свої рекламні стратегії, що свідчить про нову еру в менеджменті комунікацій. Так, у 2024 році 72 % компаній повідомили, що впровадили ШІ щонайменше в одну бізнес-функцію, зокрема в маркетинг та продажі, а вже у звіті McKinsey за 2025 р. ця частка зросла до 78 % організацій, які використовують ШІ хоча б в одній бізнес-функції, найчастіше в ІТ, маркетингу і продажах [7]. Щоправда, хоча багато хто має ШІ-інструменти, лише частина використовує їх ефективно: ~52 % ШІ-проектів приносять відчутну цінність (наприклад, результат чи продуктивність) [2].

До основних трендів ШІ-реклами у 2025 р. потрапили низка «новинок»: гіперперсоналізація, розмовний маркетинг і чат-боти, ШІ-креатив, який синтезує мистецтво і алгоритми, програматик-реклама, віртуальні інфлюенсери.

Розглянемо їх більш ґрунтовно – з акцентуацією на впливі у соціокультурній сфері.

По-перше, ШІ дозволяє створювати рекламний контент, який підлаштовується під індивідуальні вподобання, поведінку та історію кожного споживача. Наприклад, Spotify використовує ШІ для динамічного підбору реклами: алгоритми аналізують улюблені жанри, виконавців та історію прослуховувань, що дає змогу показувати релевантні оголошення й підвищувати CTR на 40 %. Крім того, завдяки ШІ кількість домовленостей зростає на 30 %, а рекламодавці отримують на 25 % кращий ROI порівняно з традиційними підходами [8]. Netflix персоналізує навіть обкладинки своїх серіалів під кожного користувача: замість стандартного банера глядач бачить зображення, які статистично найефективніше провокують перегляд.

По-друге, реклама дедалі частіше інтегрується в живий діалог із клієнтом: голосові помічники, чат-боти, інтерактивні помічники в месенджерах надають не лише консультації, а й продають. Так чат-боти й голосові помічники стають інтегрованою складовою рекламних кампаній. Це особливо актуально для молоді та покоління Z. Наприклад, Coca-Cola у своїй акції з Instagram-чат-ботом надала користувачам функціонал пошуку локальних ресторанів (OpenTable), включаючи автоматичне захоплення email з профілю Facebook для лідів – саме через рекламні інтерактиви у DM [6].

По-третє, рекламні ролики, створені генеративними неймережами, вже конкурують із творчою роботою режисерів. Coca-Cola експериментує з візуальним контентом, який повністю згенерований ШІ і випустила в партнерстві з Bain & Company рекламний ролик «Masterpiece», що поєднує класичне мистецтво й брендові елементи через OpenAI DALL-E 2 і ChatGPT [3].

Бренд також провів Real Magic Creative Academy – триденну сесію зі 30 цифровими художниками, які працювали з ШІ для створення рекламних образів (у тому числі DALL-E, GPT-4, AR). Роботи учасників представлено на білбордах у Times Square і Piccadilly Circus. Хоча ця практика викликала критику за інколи «потворний» вигляд і недосконалість реалізації (наприклад, при створенні логотипів чи персонажів), споживачі виявилися лояльними: в тестах System1 реклама отримала 5.9/6 за емоційну релевантність, навіть коли споживачі не здогадувалися про ШІ-тло [3].

По-четверте, розміщення реклами за допомогою ШІ (programmatic advertising) забезпечує точне влучання у цільову аудиторію, оптимізацію витрат і гнучкість кампаній. Алгоритми в режимі реального часу ухвалюють рішення про показ оголошень на основі великої кількості змінних. Це реклама, яку ШІ-алгоритми купують, таргетують і оптимізують у реальному часі на основі тисяч параметрів: джерел трафіку, поведінки користувачів, місця розміщення, часу доби тощо.

За даними звіту IAB «2025 Digital Video Ad Spend & Strategy Full Report», 86 % рекламодавців уже використовують або планують застосовувати generative AI для створення відео оголошень. За прогнозами, до 40% усього відео контенту 2026 р. буде згенеровано ШІ [6]. Наприклад, Coca Cola істотно наростила витрати на digital рекламу: з менше 30% у 2019 р. до майже 65 % медіабюджету у 2024 р. [3]. Завдяки мережі Studio X контент виробляється швидко, до тисяч одиниць формату в рамках однієї кампанії, з реальним ШІ-зворотним зв'язком на performance метриках. ШІ відтворює класичну модель краще, швидше і дешевше, скорочуючи витрати й одночасно підвищуючи фокус на ROI та показниках ретенції.

По-п'яте, аватари, створені ШІ, вже мають мільйони підписників і співпрацюють із брендами. Це новий тип комунікатора, контрольований алгоритмами, що дозволяє уникати репутаційних ризиків, оптимізувати та зберігати повний контроль над образом, синхронізувати брендову комунікацію. І. Пономаренко акцентує на доцільності використання інфлюенсерів для налагодження компаніями довгострокових та ефективних комунікацій з потенційними клієнтами у цифровому середовищі [1].

У рамках кампаній з голосовим ШІ-Сантою у 2024 р. Coca Cola запустила мультимовні аватари, які спілкувалися з користувачами в реальному часі на понад 26 мовах, залучивши понад 1 млн взаємодій у 43 країнах лише за 60 днів [3].

Lil Miquela – це CGI-персонаж із мільйонами фоловерів, що співпрацює з брендами Calvin Klein і Prada. Вона створена студією Brud, агентства керують її образом без ризиків, характерних для реальних інфлюенсерів [11]. Згідно з доповіддю Reddit, кампанія Samsung з Miquela принесла 24 млн взаємодій, а бренди платять по \$8 000–11 000 за пост із нею [10].

Shudu Gram – це перша віртуальна супермодель, яка привернула увагу брендів Balmain, Vogue та ін. Віртуальний інфлюенсер Indian origin активно співпрацює з Amazon Prime Video, boAt і John Jacobs, маючи понад 250 000 підписників [11].

Отже, сучасні тренди демонструють, що ІІІ змінює не лише технічні аспекти рекламної комунікації, а й її змістовно-смыслову, емоційну та етичну структуру. Генеративні моделі, системи поведінкового аналізу, віртуальні інфлюенсери та програматик-платформи дедалі активніше впливають на уявлення про ідентичність, норми краси, стилю, мовленнєві практики та емоційні патерни споживачів.

Персоналізація, інтерактивність, творчість, масштабування й контроль – усі ці елементи сучасної реклами інтегровані в систему, в якій менеджер СКД відіграє чи не найбільшу роль: від формування етичної політики до стратегій залучення аудиторії через масово-індивідуальні досвіди.

Відтак перед менеджером СКД постають виклики, які стосуються: етичних проблем, зокрема попередження споживача, що з ним спілкується ІІІ, а не справжня людина; негативної ролі ІІІ у репрезентації ідентичностей, які стають залежними від уявлення ІІІ про норми, красу, стиль.

Недарма існують побоювання щодо зникнення людей у рекламі, з акцентом на збереженні потреби в стратегічних людських ролях [9].

Не на останньому місці перебуває питання доступу до технологій, адже хтось може дозволити собі ІІІ, а хтось – ні, що підсилює нерівність, зокрема щодо конкурентоспроможності. Тобто реклама за участі ІІІ перестає бути лише комерційним інструментом, а перетворюється на повноцінного актора соціокультурного контексту, в якому стираються межі між технічним, креативним і гуманітарним.

У соціокультурній сфері, в якій важливими залишаються цінності, смисли, емоції й індивідуалізація досвіду, впровадження ІІІ не лише оптимізує процеси, а й відкриває нові виклики: етичні, управлінські, креативні. Тому для менеджера соціокультурної діяльності важливо не лише володіти інструментами ІІІ, а й критично осмислювати наслідки його застосування та задавати йому правильні питання, порушуючи найбільш корисні для суспільства проблеми. Необхідність критично оцінювати наслідки використання ІІІ, формувати етичні стратегії комунікації, працювати в мультидисциплінарному середовищі та дбати про баланс між технологічними можливостями і соціальним добробутом стає ключовим викликом для фахівців соціокультурної діяльності.

Висновки. Сучасна рекламна комунікація дедалі більше ґрунтується на технологіях ІІІ, які дають змогу створювати контент, адаптований до конкретного користувача. Це трансформує рекламу з інструменту переконання в персоналізований досвід. Завдяки гіперперсоналізації, генеративному контенту, інтерактивним аватарам та голосовим агентам реклама починає впливати не лише на поведінку, а й на уявлення про ідентичність, норму, красу, стиль і навіть моральні цінності.

Використання ІІІ в рекламі загострює питання: прозорості комунікації, алгоритмічного викривлення ідентичностей, соціальної нерівності в доступі до цифрових рішень, репрезентації цінностей. Ключовим стає запит на відповідальний підхід до ІІІ як до елемента культурної політики. ІІІ-реклама здатна продукувати нові наративи, трансформуючи символічний капітал брендів і формуючи нові культурні коди, що вимагає від менеджера СКД нової культурної компетентності. Адже ІІІ – це вже не лише технологія, а середовище, у якому реклама фактично створює культурний сценарій.

До *перспективних напрямів* подальших досліджень можна віднести розробку інтердисциплінарних підходів до підготовки фахівців, зокрема створення освітніх моделей, які поєднують знання з менеджменту соціокультурної діяльності, рекламних комунікацій, цифрової етики та когнітивної психології.

Список використаної літератури

1. Пономаренко І. В. Інфлюенсери як важливий складник цифрового маркетингу. *Науковий вісник Ужгород. нац. ун-ту*. 2021. Вип. 37. С. 66–70. DOI: 10.32782/2413-9971/2021-37-10.
2. 73 % of enterprises have launched AI... with 52 % of deployments achieving business value. *Infosys CMO Radar*. 13 Nov. 2024. URL: <https://www.financialexpress.com/business/industry-73-per-cent-of-enterprises-integrate-ai-in-marketing-52-per-cent-see-value-infosys-3664468/?utm> (date of application: 23.07.2025)
3. Case Study: How The Coca-Cola Company Implements Generative AI for Promotion and Branding. URL: aiexpert.network/case-study-coca-colas-adoption-of-openai-generative-ai-technologies/ (date of application: 23.07.2025)
4. Ford J., Jain V., Wadhvani K., Gupta D.G. AI advertising: An overview and guidelines. *Journal of Business Research*. 2023. Vol. 166. P. 1–15. DOI: 10.1016/j.jbusres.2023.114124

5. Gu C., Jia S., Lai J., Chen R., Chang X. Exploring Consumer Acceptance of AI-Generated Advertisements: From the Perspectives of Perceived Eeriness and Perceived Intelligence. *Journal of Theoretical and Applied Electronic Commerce Research*. 2024. Vol. 19, No 3. P. 2218–2238. DOI: 10.3390/jtaer19030108.
6. IAB Report: Nearly 90% of advertisers in the US will use GenAI for video ads. URL: <https://www.bizcommunity.com/article/iab-report-nearly-90-of-advertisers-in-the-us-will-use-genai-for-video-ads-145056a> (date of application: 30.07.2025).
7. McKinsey. URL: mckinsey.org/NotFound.aspx?item=%2ffeatured-insights%2fmckinsey-live&user=extranet%5cAnonymous&site=office_dotorg_tld.
8. Spotify case study: Personalized Ad Delivery at Spotify. The Soundtrack to Growth: Spotify Marketing Case Study. Apr. 2023. URL: https://research.atspotify.com/2024/12/contextualized-recommendations-through-personalized-narratives-using-llms?utm_source=chatgpt.com (date of application: 30.07.2025).
9. Sweney M. The “death of creativity”? AI job fears stalk advertising industry. *The Guardian*. 9 June 2025. URL: [pressreader.com/australia/the-guardian-australia/20250610/281921663997426](https://www.pressreader.com/australia/the-guardian-australia/20250610/281921663997426) (date of application: 30.07.2025).
10. The Use of AI in Influencer Marketing – Key Trends, Tools, and Platforms. *InBeat Agency blog*. May–July 2025. URL: inbeat.agency/blog/ai-in-influencer-marketing?utm_source=chatgpt.com (date of application: 29.07.2025).
11. This startup is betting on AI to supercharge the virtual influencer market. Read its pitch deck. *Business Insider*. AdWeek, May 2024. <https://africa.businessinsider.com/news/this-startup-is-betting-on-ai-to-supercharge-the-virtual-influencer-market-read-its-pitch-deck> (date of application: 29.07.2025).
12. Wu L., Wen T.J. Understanding AI Advertising From the Consumer Perspective: What Factors Determine Consumer Appreciation of AI-Created Advertisements?. *Journal of Advertising Research*. 2021. Vol. 61, No 2. P. 133–146. DOI: 10.2501/JAR-2021-004.
13. Yang Q., Ongpin M., Nikolenko, S., Huang A., Farseev A. Against Opacity: Explainable AI and Large Language Models for Effective Digital Advertising. *arXiv preprint*, 22 April 2025. DOI: 10.48550/arXiv.2504.20064.

References

1. Ponomarenko I. V. Influencers as an important component of digital marketing. *Scientific Bulletin of Uzhhorod National University*, 2021. 37, 66–70. DOI:10.32782/2413.9971/2021.37.10 [in Ukrainian].
2. 73 % of enterprises have launched AI... with 52 % of deployments achieving business value. *Infosys CMO Radar*. 13 Nov. 2024. URL: https://www.financialexpress.com/business/industry-73-per-cent-of-enterprises-integrate-ai-in-marketing-52-per-cent-see-value-infosys-3664468/?utm_source=chatgpt.com (date of application: 23.07.2025) [in English].
3. Case Study: How The Coca-Cola Company Implements Generative AI for Promotion and Branding. URL: aiexpert.network/case-study-coca-colas-adoption-of-openai-generative-ai-technologies/ (date of application: 23.07.2025) [in English].
4. Ford, J., Jain, V., Wadhwani, K., Gupta, D.G. (2023) AI advertising: An overview and guidelines. *Journal of Business Research*, 166, 1–15. DOI: 10.1016/j.jbusres.2023.114124 [in English].
5. Gu C., Jia S., Lai J., Chen R., Chang X. Exploring Consumer Acceptance of AI-Generated Advertisements: From the Perspectives of Perceived Eeriness and Perceived Intelligence. *Journal of Theoretical and Applied Electronic Commerce Research*, 2024. 19, 3, 2218–2238. DOI: 10.3390/jtaer19030108 [in English].
6. IAB Report: Nearly 90% of advertisers in the US will use GenAI for video ads. URL: <https://www.bizcommunity.com/article/iab-report-nearly-90-of-advertisers-in-the-us-will-use-genai-for-video-ads-145056a> (date of application: 30.07.2025) [in English].
7. McKinsey. URL: mckinsey.org/NotFound.aspx?item=%2ffeatured-insights%2fmckinsey-live&user=extranet%5cAnonymous&site=office_dotorg_tld (date of application: 30.07.2025) [in English].
8. Spotify case study: Personalized Ad Delivery at Spotify. The Soundtrack to Growth: Spotify Marketing Case Study. Apr. 2023. URL: https://research.atspotify.com/2024/12/contextualized-recommendations-through-personalized-narratives-using-llms?utm_source=chatgpt.com (date of application: 30.07.2025).
9. Sweney M. (2025) The «death of creativity»? AI job fears stalk advertising industry. *The Guardian*. URL: [pressreader.com/australia/the-guardian-australia/20250610/281921663997426](https://www.pressreader.com/australia/the-guardian-australia/20250610/281921663997426) (date of application: 30.07.2025) [in English].
10. The Use of AI in Influencer Marketing – Key Trends, Tools, and Platforms. *InBeat Agency blog*. May–July 2025. URL: https://inbeat.agency/blog/ai-in-influencer-marketing?utm_source=chatgpt.com (date of application: 29.07.2025) [in English].
11. This startup is betting on AI to supercharge the virtual influencer market. Read its pitch deck. *Business Insider*. AdWeek, May 2024. <https://africa.businessinsider.com/news/this-startup-is-betting-on-ai-to-supercharge-the-virtual-influencer-market-read-its-pitch-deck> (date of application: 29.07.2025) [in English].
12. Wu L., Wen T. J. Understanding AI Advertising From the Consumer Perspective: What Factors Determine Consumer Appreciation of AI-Created Advertisements?. *Journal of Advertising Research*, 61, 2021. 2, 133–146. DOI: 10.2501/JAR-2021-004 [in English].
13. Yang, Q., Ongpin, M., Nikolenko, S., Huang, A., Farseev, A. (2025) Against Opacity: Explainable AI and Large Language Models for Effective Digital Advertising. *arXiv preprint*. DOI: 10.48550/arXiv.2504.20064 [in English].

UDC 659.1:004.8:316.7

**AI TRENDS IN MODERN ADVERTISING : FROM TECHNOLOGY
TO A TOOL OF SOCIO-CULTURAL INFLUENCE**

Vadim OSAULA – PhD in Social Communications Associate
Professor of the Department of Information Activities and Public Relations,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kuv

The purpose of the article is to investigate current trends in the use of AI in the advertising sector as a technological tool that transforms the socio-cultural landscape of communications.

The research methodology is built on the intersection of socio-cultural activity management, digital marketing and visual culture research. A set of general scientific and interdisciplinary research methods was used, in particular: a systems approach – to analyze AI as a multi-level phenomenon that affects the technological, social and cultural aspects of advertising; cultural and semiotic analysis – to interpret meanings, images and value orientations that are transmitted through AI advertising.

Scientific novelty. AI is studied as a socio-cultural agent that not only performs technical tasks, but also influences the formation and transmission of values, norms and cultural codes through advertising.

Practical application of the research results. Thanks to hyper-personalization, generative content, interactive avatars and voice agents, advertising begins to influence not only behavior, but also ideas about identity, norm, beauty, style and even moral values. The demand for a responsible approach to AI as an element of cultural policy becomes key. AI advertising is able to produce new narratives, transforming the symbolic capital of brands and forming new cultural codes, which requires a new cultural competence from the SKD manager.

Key words: advertising, artificial intelligence, marketing, socio-cultural manager, trends.

Стаття надійшла до редакції 3.05.2025
Отримано після доопрацювання 17.05.2025
Прийнято до друку 20. 10.2025

ІНСТРУМЕНТИ ЦИФРОВОЇ РЕПУТАЦІЇ У СФЕРІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ

Людмила ДОСКІЧ – кандидат політичних наук, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв;

Київський університет культури, Київ

<https://orcid.org/0000-0003-2465-7835>

<https://doi.org/>

knukim2021@ukr.net

Обґрунтовано ефективність використання цифрових інструментів у побудові та підтримці репутації соціокультурних проєктів та інституцій як ключового елементу соціокультурного менеджменту – на відміну від традиційного розуміння репутації як вторинного чи побічного ефекту діяльності. Зроблено висновок, що у цифрову епоху репутація соціокультурних інституцій стала динамічним ресурсом, який активно вибудовується насамперед через соціальні медіа, аналітику й цифрову комунікацію. Системне управління нею – це не лише опція, а й критично важлива умова ефективного функціонування соціокультурної сфери XXI століття.

Ключові слова: онлайн-репутація, соціокультурний менеджмент, комунікативні стратегії, соціальні мережі, цифрові платформи.

Постановка проблеми. У контексті цифрової трансформації соціокультурної сфери репутація стає стратегічним активом, який формується та транслюється не лише через традиційні канали комунікації, а тому потребує спеціального цілеспрямованого управління. Соціокультурні інституції дедалі активніше використовують інструменти цифрової аналітики, моніторингу згадок, аналізу настроїв та управління іміджем в інтернеті. Цифрові інструменти дозволяють проєктам оперативно реагувати на зворотний зв'язок, формувати публічний образ, посилювати довіру, розширювати партнерські взаємодії та стійкість інституцій до кризових явищ. У зв'язку з цим постає потреба у ґрунтовному дослідженні методів цифрового управління репутацією в контексті соціокультурного менеджменту, що й зумовлює актуальність цієї роботи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Управління репутацією – не нова тема зарубіжних наукових напрацювань. Наприклад, дослідження Д. Блевінс та Р. Рагоціно аналізує, як соціальні мережі інтегруються з традиційними медіа у формуванні репутації організацій в очах стейкхолдерів [8]. Д. Янкаускайте та А. Урбонієн досліджують як створення та поширення контенту в соціальних мережах національними культурними організаціями Литви впливає на управління репутацією: створення, поширення й інтеракцію з аудиторією; зокрема вивчають ролі контент-стратегії в побудові цифрового іміджу [10]. Оглядова публікація М. Медден та А. Сміт представляє стратегії моніторингу соціальних медіа, методи вимірювання тональності публікацій та участь у діалозі зі стейкхолдерами, що дозволяє більш ефективно управляти репутацією організації [11]. У статті колективу авторів пропонується нова методика автоматизованого аналізу репутації у соціальних медіа на базі трансформерної моделі BERT. На основі тестування на датасеті RepLab 2013 метод показав приріст точності на 5,8 %, рівноваги на 26,9 % та F-score на 21,8 % порівняно з попередніми підходами [12]. Дослідники Ю Чжон Хон і Хьон Кім порівнюють активність користувачів у Facebook (коментарі, лайки, відповіді) із репутаційними рейтингами провідних компаній (наприклад, із Fortune та Reputation Institute). Результати показують, що інтенсивність взаємодій не завжди корелює з високими репутаційними показниками, зокрема обговорюється «індекс взаємодії» компаній, тобто частка відповідей на коментарі користувачів [13].

Українські дослідники достатньо уваги приділяють цифровим інструментам і репутації. Розглядає функції соціальних мереж як інструменту комунікації і репутаційного менеджменту архівних установ В. Бездрабко. Також вона аналізує контент профілів архівних інституцій України, визначає сильні та слабкі сторони комунікаційних стратегій у соцмережах [1]. О. Росінська висвітлює психологічні аспекти побудови особистої та корпоративної репутації через соціальні медіа, роль блогінгу, контенту та стратегії взаємодії з аудиторією [6]. Т. Янковець досліджує інструменти цифрового маркетингу в соцмережах: social listening, таргетинг, спільноти за інтересами [7]. К. Озарко аналізує виклики та можливості репутаційного менеджменту для українських підприємств у процесах трансформацій, зокрема роль інтернету та PR-інструментів у кризових умовах. Вказується на значущість цифрової комунікації для підтримки конкурентоспроможності [5].

Мета статті – проаналізувати ефективність цифрових інструментів у побудові та підтримці репутації соціокультурних проєктів та інституцій.

Виклад основного матеріалу. Нині репутація стала не лише результатом тривалого досвіду функціонування, а й динамічним конструктом, який формується у цифровому середовищі за допомогою спеціальних інструментів моніторингу, аналітики та взаємодії. Це вписується в загальну орієнтованість діджитал-маркетингу «на клієнта, яка може бути досягнена різними способами та з використанням різних інструментів» [3].

Репутацію в сучасному технологічному середовищі можна розділити на дві гілки: 1) онлайн-репутацію (цифрову репутацію) та 2) офлайн-репутацію. Онлайн-репутацію можна описати як суму думок зацікавлених сторін про організацію в інтернеті. Як онлайн-, так і офлайн-репутація важливі для управління корпоративною репутацією, онлайн-репутація безпосередньо впливає на офлайн-репутацію і навпаки. Більше того, обидва типи репутації впливають на рішення користувачів споживати продукти та послуги організації [10].

Отже, онлайн- та офлайн-репутація перебувають у тісному взаємозв'язку: кожна з них впливає на сприйняття організації, на довіру та лояльність до неї з боку аудиторії. У цьому контексті репутація виступає не лише етичним або іміджевим елементом, а й важливим стратегічним ресурсом для досягнення соціальних і економічних цілей. Тому недостатнє розуміння або недооцінювання цифрових репутаційних стратегій може призвести до репутаційних ризиків. Тому управління репутацією соціокультурних інституцій набуває нового значення та потребує окремого розгляду в контексті зростаючого занепокоєння у всіх організацій, незалежно від їхнього розміру чи галузі [13].

Активне використання цифрових технологій змінило логіку комунікації між соціокультурними інституціями, проектами та аудиторією. Успішна стратегія управління репутацією передбачає систематичне застосування цифрових інструментів, інтегрованих у їхню загальну комунікаційну політику.

Цифрові інструменти відіграють активну ключову роль у формуванні репутації соціокультурних проєктів, зокрема забезпечують постійний зворотний зв'язок із аудиторією; сприяють прозорості та відкритості організацій; дозволяють виявляти репутаційні ризики на ранньому етапі; надають можливість формувати позитивний наратив про діяльність установи тощо. Таке стратегічне застосування цифрових комунікацій підвищує лояльність, покращує імідж і стимулює стійкий розвиток бренду [7].

Так цифрові інструменти репутації стали невід'ємною частиною сучасного соціокультурного менеджменту. Їх ефективне використання забезпечує сталість публічного образу, підвищує рівень довіри та залучення аудиторії.

Велику роль відіграють соціальні медіа. Останнім часом сайти соціальних мереж (SNS), такі як Facebook, стали ефективними та результативними каналами для організації, що дозволяє їй будувати відносини з різними аудиторіями, що є фундаментальним для управління репутацією [13]. Організації можуть стати відомими завдяки рекламі в соціальних мережах та підвищити задоволеність клієнтів завдяки швидкому реагуванню на їхні потреби, скарги та критику [10]. Соціальні платформи підвищують узгодженість публічного образу організації у різних медіаканалах, укріплюючи довіру аудиторії [8].

Дослідники рекомендують застосовувати такі інструменти взаємодії як спільноти за інтересами, співпраця з лідерами думок і таргетинг. Наприклад, пропонують чотири взаємопов'язані напрями роботи в соціальних медіа: соціальне вислуховування, соціальний вплив, встановлення контактів і соціальні продажі. Комплексна реалізація цих етапів забезпечує ефект синергії, що сприяє підвищенню впізнаваності, розширенню аудиторії та досягненню маркетингових цілей [7]. Такий успіх соціальних медіа зумовлений тим, що емоційно навантажені та морально заряджені соціальні оцінки, які лежать в основі популярності та стигматизації, стають дедалі помітнішими та мають вплив на формування ринкової взаємодії та стратегічних можливостей у майбутньому [8].

Недарма такою популярністю користуються інструменти відслідковування цифрової репутації: YouScan (<https://youscan.io/ua/>) – українська платформа ШІ для соціального медіалісінгу. Вона дає змогу відстежувати згадки про проєкт, аналізувати тональність повідомлень, зображення та ключові теми комунікацій; Brand24 (<https://brand24.com/>) – це сервіс онлайн-моніторингу, який надає дані щодо згадок, трендів, ключових слів і тональності у режимі реального часу. Він у реальному часі відстежує онлайн-згадки про бренди, продукти та конкурентів із соціальних мереж, новин, блогів і форумів, надає аналітику настроїв, виявляє інфлюенсерів, надсилає сповіщення за ключовими словами й допомагає компаніям оперативно реагувати на відгуки та виявляти потенційні кризи. Завдяки зручному інтерфейсу, потужній аналітиці й адаптивним ціновим планам Brand24 є ефективним інструментом для маркетологів, PR-фахівців і служб підтримки будь-якого бізнесу – від стартапів до корпорацій [2]; Birdeye (<https://birdeye.com/>) – платформа для управління відгуками, яка збирає фідбек із різних джерел, допомагає аналізувати реакцію аудиторії та будувати позитивний імідж; Reputation.com – це SaaS-рішення, яке об'єднує моніторинг соцмереж, оглядових сайтів і клієнтських опитувань в єдину систему аналітики; Audiense (<https://audiense.com/>) – це платформа

аналітики аудиторії, яка допомагає компаніям виявляти, сегментувати й глибше розуміти свою цільову аудиторію. Вона аналізує соціальні дані з платформ, таких як X і Facebook, щоб надати інформацію про демографію, інтереси, поведінку та психографічні характеристики користувачів. Завдяки розширеній сегментації Audiense дозволяє виявляти приховані спільноти й моделі взаємодії. Платформа інтегрується з інструментами соціального прослуховування, збагачуючи дані важливою інформацією про учасників розмов. Це дає змогу створювати персоналізовані кампанії, шукати інфлюенсерів, аналізувати конкурентів і вчасно реагувати на репутаційні ризики. Загалом це ефективний інструмент для побудови зв'язку з ключовими сегментами аудиторії та підтримки брендової стратегії [2].

Мистецькі фестивалі можуть використовувати Brand24 для відстеження публікацій про захід у соціальних мережах, блогах, новинних сайтах та на форумах. Цей інструмент дає змогу: відстежувати в режимі реального часу, хто, де і як згадує фестиваль; аналізувати тональність коментарів (позитивна, негативна чи нейтральна), щоб швидко реагувати на критику або дякувати за позитивні відгуки; виявляти найактивніших інфлюенсерів і учасників обговорення, з якими можна налагодити співпрацю; оцінювати ефективність маркетингових кампаній, наприклад, наскільки поширеним став хештег фестивалю; отримувати аналітичні звіти, які допоможуть підвищити якість організації майбутніх подій. Так Brand24 стає інструментом не лише моніторингу, а й стратегічного управління репутацією фестивалю у цифровому середовищі.

Як приклад, можна навести фестиваль у Польщі, коли бренд Philips Lighting створив інтерактивну зону з підсвіткою та об'єктами інсталяції. Було використано Brand24 для збору згадок у реальному часі, в тому числі за хештегами, а результати відображалися на екранах у спеціальній social newsroom. Це дало змогу реагувати на контент від учасників й підтримувати активність у соцмережах. Результатом стало понад 1 000 000 охоплень у соцмережах, 404 згадки про бренд, 15 424 лайків й тисячі реакцій [9].

Загалом застосування спеціалізованих платформ, таких як Brand24, YouScan, Birdeye, Reputation.com чи Audiense, дає змогу інституціям ефективно реагувати на виклики інформаційного середовища, виявляти репутаційні ризики на ранніх етапах, формувати прозорий, привабливий та стійкий публічний образ.

На жаль, поки що не вдалося відшукати кейси, які підтверджували б, що музеї, культурні центри або бібліотеки в Україні використовували, наприклад, Brand24. Водночас соціокультурні інституції зосереджені на правильному позиціонуванні бренду, фестивалях, артініціативах, тому розуміють значення соціальних медіа. Використання останніх сприяє розвитку позитивної репутації, оскільки організація представляється як відкритий, гнучкий, розвивається та активний агент культурного середовища країни [10].

Прикметно, що зростає галерейний сектор та інтерес бізнесу до культури, що проявляється у своєрідному культурному бумі: «кількість галерей у Києві зросла на 15% за останні три роки, а у Львові – на вражаючі 45%. Це свідчить, що бізнес активно інвестує в культурні ініціативи» [4]. І цьому є певне пояснення в контексті репутаційних зисків. Наприклад, проєкт «Ангели» у Львові об'єднав два музеї, понад 30 музейних і приватних колекцій, повністю трансформувавши простір палацу Лозинського. Завдяки підтримці Українського культурного фонду, Фонду родини Загорій та низки бізнес-меценатів створено нову модель живого музею. За 2,5 місяці виставку відвідало 37 000 осіб, лише за один вікенд музей заробив більше, ніж за весь попередній рік [4]. Цей приклад демонструє, що сама культура має величезний потенціал як медіамайданчик для діалогу з громадськістю, споживачами та ін., а сучасна культурна подія, підтримана належним брендингом, діджитал-інструментами та міжсекторною співпрацею, може не лише привернути увагу десятків тисяч людей, а й створити нову модель культурної інституції – відкритої, привабливої, фінансово сталої та комунікаційно активної. Тому таке поєднання – ще один результат правильного використання сучасних репутаційних інструментів, які стають корисними як для бізнесу, так і для соціокультурного сектору.

Висновки. У сучасному цифровому середовищі репутація соціокультурних інституцій та проєктів перестала бути статичною категорією, яка формується виключно через тривалий досвід діяльності. Вона стала динамічним і взаємодіючим конструктом, який активно вибудовується за допомогою цифрових інструментів моніторингу, аналітики, комунікації та зворотного зв'язку. Ключовими комунікаційними каналами, які забезпечують швидке реагування на критику, активізують взаємодію з цільовими групами, підтримують сталість бренду й сприяють підвищенню довіри, стали соціальні медіа. Особливо актуальним є впровадження цифрових репутаційних стратегій у сфері культури, яка, крім того, набуває дедалі більшого значення як медіамайданчик і

потужний інструмент впливу. Цифрова репутація стає невід'ємною частиною соціокультурного менеджменту. Її системне формування та підтримка – це не додаткова опція, а необхідна умова для успішної діяльності культурних проєктів та організацій у ХХІ столітті.

Перспективи подальших досліджень вбачаються в обґрунтуванні потенціалу культури як медіа, що дозволяє розглядати соціокультурні ініціативи не лише як об'єкти культурної спадщини чи творчості, а як активних гравців інформаційного поля, здатних формувати власну публічну репутацію в динамічному цифровому середовищі.

Список використаної літератури

1. Бездрабко В. Соціальні мережі й архівні практики. *Архіви України*. 2021. № 3 (1). С. 16–35. DOI:10.47315/archives2021.328.016.
2. 10 найкращих інструментів соціального прослуховування AL (серпень 2025). URL: <https://www.unite.ai/uk/%D0%BD%D0%B0%D0%B9%D0%> (дата звернення: 28.08.2025)
3. Дьячук І. Використання соціальних медіа в цифровому маркетингу: тенденції та стратегії в університетському середовищі. *Економіка та суспільство*. 2024. № 61. DOI:10.32782/2524-0072/2024-61-144.
4. Мосорко А. Інвестувати в сенси: як бізнесу будувати комунікацію за допомогою культурних проєктів. 2025. URL: mind.ua/publications/20289667-investuvati-v-sensi-yak-biznesu-buduvati-komunikaciyu-za-dopomogoyu-kulturnih-proektiv (дата звернення: 29.08.2025).
5. Озарко К. Роль репутаційного менеджменту в розвитку підприємств: проблеми та перспективи у трансформаційні періоди. *Економіка та суспільство*. 2022. № 42. DOI:10.32782/2524-0072/2022-42-20.
6. Росінська О. А. Психологія соціальних медіа: комунікаційні стратегії побудови репутації. *Навч.-метод. матеріали*. Київ в: КУ ім. Б. Грінченка, 2022.
7. Янковець Т. Цифровий маркетинг брендів у соціальних медіа. *Commodities and Markets*. 2024. № 1. С. 27–52. DOI:10.31617/2.2024(49) 02.
8. Blevins D., Ragozzino R. On Social Media and the Formation of Organizational Reputation: How Social Media Are Increasing Cohesion Between Organizational Reputation and Traditional Media for Stakeholders. *Academy of Management Review*. 2019. Vol. 44. No. 1. <https://doi.org/10.5465/amr.2018.0017>.
9. Event Marketing Strategy by Philips Lighting [Case Study]. URL: <https://brand24.com/blog/philips-lighting-at-the-festival-of-conjurers/> (дата звернення: 28.08.2025).
10. Jankauskaite D., Urboniene A. Organization's Reputation Management through Content Creation and Sharing in the Social Media. *Transformations in Business & Economics*. 2016. Vol. 15. No 3 (39). P. 21–35.
11. Madden M., Smith A. *Reputation Management and Social Media*. Pew Research Center. May 26, 2010.
12. Rahman M.W.U., Shao S., Satam P. та ін. A BERT-based Deep Learning Approach for Reputation Analysis in Social Media. *2022 IEEE/ACS 19th International Conference on Computer Systems and Applications (AICCSA)*. Abu Dhabi, 2022.
13. Yoo Jung Hong J., Hyun Kim J. Are Social Media Useful for Managing Reputation Online?: Comparing User Interactions Online with Reputation Indicators. In: *Proceedings of the 12th International Conference on Electronic Business*. 2014.

References

1. Bezdrabko V. Social networks and archival practices. *Archives of Ukraine*, 2021. 3 (1). P. 16–35. DOI:10.47315/archives2021.328.016 [in Ukrainian].
2. 10 best social listening tools AL (August 2025). URL: [unite.ai/uk/%D0%BD%D0%B0%D0%B9%D0%](https://www.unite.ai/uk/%D0%BD%D0%B0%D0%B9%D0%) (access date: 08/28/2025) [in Ukrainian].
3. Dyachuk I. Using social media in digital marketing: trends and strategies in the university environment. *Economy and society*. 2024. 61 [in Ukrainian].
4. Mosorko A. Invest in Senses: How to Build Communication for Business through Cultural Projects. 2025. URL: mind.ua/publications/20289667-investuvati-v-sensi-yak-biznesu-buduvati-komunikaciyu-za-dopomogoyu-kulturnih-proektiv (access date: 08/29/2025) [in Ukrainian].
5. Ozarko K. The Role of Reputation Management in the Development of Enterprises: Problems and Prospects in Transformational Periods. *Economy and Society*, 2022. 42. DOI:10.32782/2524-0072/2022-42-20 [in Ukrainian].
6. Rosinska O. A. Psychology of Social Media: Communication Strategies for Building Reputation. Teaching and Methodological Materials. Kyiv : KU im. B. Grinchenko, 2022 [in Ukrainian].
7. Yankovets T. Digital marketing of brands in social media. *Commodities and Markets*, 2024. 1. P. 27–52. DOI:10.31617/2.2024 (49) 02 [in Ukrainian].
8. Blevins D., Ragozzino R. On Social Media and the Formation of Organizational Reputation: How Social Media Are Increasing Cohesion Between Organizational Reputation and Traditional Media for Stakeholders. *Academy of Management Review*, 2019. 44, 1. <https://doi.org/10.5465/amr.2018.0017> [in English].
9. Event Marketing Strategy by Philips Lighting [Case Study]. URL: <https://brand24.com/blog/philips-lighting-at-the-festival-of-conjurers/> (access date: 08/28/2025) [in English].
10. Jankauskaite D., Urboniene A. Organization's Reputation Management through Content Creation and Sharing in the Social Media. *Transformations in Business & Economics*, 2016. 15, 3 (39). P. 21–35 [in English].
11. Madden M., Smith A. Reputation Management and Social Media. Pew Research Center, 2010 [in English].

12. Rahman M.W.U., Shao S., Satam P. та ін. A BERT-based Deep Learning Approach for Reputation Analysis in Social Media. 2022 *IEEE/ACS 19 th International Conference on Computer Systems and Applications (AICCSA)*. Abu Dhabi. <https://arxiv.org/abs/2211.01954> [in English].

13. Yoo Jung Hong, J., Hyun Kim, J. Are Social Media Useful for Managing Reputation Online?: Comparing User Interactions Online with Reputation Indicators. In: *Proceedings of the 12th International Conference on Electronic Business*. 2014. DOI:10.1002/cb.1637 [in English].

UDC 316.77:004.738.5:061.2

DIGITAL REPUTATION TOOLS IN THE FIELD OF SOCIO-CULTURAL MANAGEMENT

Liudmyla DOSKICH – associate Professor of the Kyiv University of Culture;
Kyiv National University of Culture and Arts

The purpose of the article is to substantiate the effectiveness of using digital tools in building and maintaining the reputation of socio-cultural projects and institutions as a key element of socio-cultural management – in contrast to the traditional understanding of reputation as a secondary or side effect of activity.

Research methodology. The study uses general scientific methods of analysis, synthesis, comparison, as well as content analysis of digital platforms and practices used in the field of socio-cultural management.

Scientific novelty. The role of digital tools in the formation and management of the reputation of socio-cultural institutions as a key element of socio-cultural management – in contrast to the traditional understanding of reputation as a secondary or side effect of the institution's activities is analyzed.

Practical application of the research results. In the modern digital environment, the reputation of socio-cultural institutions and projects has become a dynamic and interactive construct, which is actively built using digital tools for monitoring, analytics, communication and feedback. Social media have become key communication channels that provide a quick response to criticism, activate interaction with target groups, support brand sustainability and help increase trust. The implementation of digital reputation strategies in the field of culture is especially relevant, which, in addition, is gaining increasing importance as a media platform and a powerful tool of influence.

Key words: online reputation, socio-cultural management, communication strategies, social networks, digital platforms.

Стаття надійшла до редакції 3.05.2025
Отримано після доопрацювання 17.05.2025
Прийнято до друку 08. 08.2025

І ТРАНСФОРМАЦІЯ ІНФОРМАЦІЙНО-ДОКУМЕНТАЦІЙНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ГУРТКОВОЇ РОБОТИ В ЦЕНТРАХ КУЛЬТУРНИХ ПОСЛУГ

Юрій ЩЕРБАК – здобувач освітньо-наукового ступеня
за спеціальністю «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа»,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
<https://orcid.org/0009-0004-6464-7847>
[https://doi.org/
dis5123.yshcherbak@dakkkim.edu.ua](https://doi.org/dis5123.yshcherbak@dakkkim.edu.ua)

Досліджено теоретичні підходи до осмислення гурткової роботи в її міждисциплінарному дискурсі, виявлено і проаналізовано практичні засади інформаційно-документаційного забезпечення гурткової роботи в центрах культурних послуг, проаналізовано основні групи документів, які визначають організаційні особливості гурткової роботи, її якісні та кількісні інформаційні характеристики та відмінності. Здійснено аналіз типової моделі інформаційно-документаційного забезпечення гурткової роботи в системі функціонування центрів культурних послуг. З'ясована подальша теоретико-практична перспективність осмислення різних видів інформаційного наповнення супроводжувальних документів, необхідні для організації та оцінки результатів гурткової роботи.

Ключові слова: інформаційно-документаційне забезпечення, документаційне планування, гурткова робота.

Актуальність дослідження. Відомості і дані, які є в документах, є тим важливим інформаційним інструментом завдяки яким організовується і здійснюється будь яка діяльність. Інформацію в документах використовують для опису, організації, забезпечення перспектив та прогнозування результатів.

Інформаційно-документаційне забезпечення розвитку творчих здібностей забезпечується рядом організаційних заходів, що дозволяє більш чітко спроектувати та у подальшому забезпечити її якісне функціонування. Розвиток творчих здібностей є пріоритетним напрямом діяльності центрів культурних послуг і забезпечується така діяльність переважно гуртковою роботою. Інформаційно-документаційне забезпечення гурткової роботи є сукупністю усіх документів і даних, які використовуються в інформаційній системі для функціонування гуртка та забезпечення потреб гуртківців.

Гурткова робота в Україні, її організаційні особливості регулюються рядом нормативних актів і визначаються переважно через призму позашкільної освіти. Так, відповідно до Закону України «Про позашкільну освіту» гурток є організаційною формою позашкільної освіти. Відповідно до закону, вихованцями є – особи, які відвідують гуртки і отримують допрофесійну підготовку. В законі визначено, що «державні та комунальні заклади позашкільної освіти можуть планувати роботу гуртків за освітніми програмами з позашкільної освіти, затвердженими у порядку, встановленому центральним органом виконавчої влади, що забезпечує формування та реалізує державну політику у сфері освіти і науки, іншими центральними органами виконавчої влади, у сфері управління яких перебувають заклади позашкільної освіти, а також за іншими освітніми програмами, за умови їх затвердження відповідними місцевими органами виконавчої влади» [6].

Гурткова робота, як функціональна складова центру культурних послуг, врегульована Законом України «Про культуру», де ст. 18 визначається роль гуртків в системі задоволення потреб громадян у мистецькому аматорстві, створення умов для їх дозвілля. Для забезпечення культурних, творчих, мистецьких потреб, «органи виконавчої влади та органи місцевого самоврядування формують базову мережу закладів культури (клубних закладів, культурних центрів, парків культури та відпочинку, центрів народної творчості тощо), медіа і надають їм фінансову підтримку, а також сприяють створенню недержавних закладів культури, клубів, мистецьких аматорських об'єднань, гуртків, студій за інтересами та провадженню ними діяльності»[7].

Як основна традиційна форма діяльності центрів культурних послуг, гурткова робота є тим творчим, культурно-пізнавальним, освітнім, мистецьким, виховним інструментом, що дозволяє всебічно розвинути різні соціально-вікові категорії її учасників. Гурткова робота є платформою для реалізації викликів державного сьогодення, які мають прояв в навчальних програмах та курсах адаптованих під систему гурткової діяльності.

Організація гурткової роботи потребує специфічного інформаційно-документаційного забезпечення, що передбачає системність в організації, врахування тематичних інтересів, добровільної участі, освітньої та пізнавальної активності, творчого, мистецького, інтелектуального розвитку, раціональної комунікації та оцінки результатів для подальшого удосконалення. Для

забезпечення гурткової роботи, її керівник має дотримуватися авторської моделі її інформаційно-документаційного забезпечення, що дозволить чітко систематизувати роботу гуртка, досягти основних завдань та результатів, зробити перспективні висновки для якісної трансформації гуртка.

Чітко визначена мета гуртка, його завдання та цілі, напрями діяльності дозволяють забезпечити якість наданої послуги, тим самим підвищити роль і значення всього центру культурних послуг в системі забезпечення культурних потреб людини.

Дослідження в такому теоретичному дискурсі є перспективним, адже інформаційно-документаційне забезпечення гурткової роботи характеризується авторською персоналізацією керівника гуртка, його професійним поглядом на виклики часу. Попри наявність методичних рекомендацій та правового окреслення особливостей функціонування гуртків, організація такої роботи передбачає певну модель інформаційно-документаційного забезпечення з урахуванням власного професійного бачення від керівника та особливих потреб та інтересів учасників гуртка. Теоретичне і практичне осмислення особливостей інформаційно-документаційного забезпечення організації гурткової роботи в центрах культурних послуг є актуальними з точки зору її новизни та практичного значення.

Останні дослідження та публікації. Гурткова робота, як об'єкт дослідження, українськими вченими переважно розглядається крізь призму невід'ємної складової позашкільної освіти (Андрієнко А. та Носовець Н. [1], Бойко Н. [2], Денисенко Т. [9], Стасишин М. [11] та ін.) та виховних, пізнавальних, творчих процесів позакласної роботи (Болотюк Д. [3], Брижак Н. [4], Верецун Д. [5], Вигівська С. [8], Сапогов В. та Кондратюк О. [10] та ін.).

Шпенік І., Брижак Н. гурткову роботу визначають, як ключову позицію в реалізації Концепції Нової української школи, де розвитку особистості, формуванню її активної громадянської позиції відведено особливу роль і значення. Дослідники наголошують, що «розвиток творчого мислення учнів, їх пізнавальної діяльності, прагнення до пошуків досліджень – одна з важливих проблем оптимізації навчання і комплексного підходу до освітнього процесу, до використання різних форм позакласної та позашкільної роботи, зокрема гуртків» [12; 450].

Питаннях методики гурткової та клубної роботи в загальноосвітніх та позашкільних навчальних закладах детально розкриває Брижак Н. Досліджуючи особливості професійної діяльності керівника гуртка вчена наголошує, на важливості формування професійних компетентностей керівника гуртка, його професійних та організаторських здібностей, його методичної обізнаності в підготовці та оформленні документаційного забезпечення гурткової роботи. В посібнику «Методика гурткової та клубної роботи в загальноосвітніх та позашкільних навчальних закладах» Брижак Н. детально розкриває структуру і особливості підготовки та заповнення таких документів, як: посадова інструкція керівника гуртка, основні вимоги до авторських і адаптованих програм, оформлення календарно-тематичного плану, журнал планування та обліку роботи гуртка, соціальний паспорт гуртка; схема звіту керівника про роботу гуртка тощо [4].

На документаційному порядку та плановірності організації та функціонування гуртка наголошує Денисенко Т. Розробник методичних рекомендацій з питань особливості організацій гурткової роботи Денисенко Т. зазначає, що на практиці оформленню документів доволі часто відводиться другорядна роль. Авторка методичних рекомендацій наголошує, що вчасно підготовлений документ в організації гурткової стає першим помічником [9; 14].

На виняткові ролі інформацій і документу в організації гурткової роботи наголошує Бойко Н. Аналізуючи організаційно-педагогічні умови використання гурткової діяльності Бойко Н. визначає перелік документів, якій сприяє систематизації, чіткості та ефективності організації та здійснення гурткової роботи. До таких необхідних документів віднесено: «особова медична книжка працівника; вимоги з охорони праці; програма гуртка; вимоги до набору в гурток, заяви до гуртка; соціальний паспорт гуртка; список здоров'я гуртківців; угода про діяльність гуртка на базі школи; журнал обліку гурткової роботи; поурочні плани роботи (конспект занять); виховна робота в гуртку; структура самоврядування в гуртку; портфоліо керівника гуртка; методична робота: концепція педагогічної та виховної діяльності керівника гуртка, самоосвіта керівника гуртка, інноваційна діяльність керівника гуртка; підсумкова атестація гуртківців (для закладів, де вона проводиться); звіт за минулий навчальний рік; моніторинг роботи керівників гуртків (проводиться адміністрацією)» [2; 3].

Культурно-мистецькі сегменти у сфері вільного часу розглядають регіональні дослідники (Виткалов С., Богійчук С., Шаповська М.), акцентуючи увагу на креативних індустріях та виявляючи при цьому їх регіональний сегмент [13].

Як бачимо з вищевикресленого, всі дослідники, об'єктом яких є організація гурткової роботи в загальноосвітніх та позашкільних закладах одноставні в думці про важливість інформаційно-

документаційного забезпечення в системі планування та функціонування гуртка. Більшість досліджень характеризуються наведенням переліку необхідних документів та їх загальною характеристикою, що не завжди надає можливість прослідкувати змістовну трансформацію самого документу в залежності від його виду та функціонального значення.

Слід наголосити, що теоретико-практичне осмислення інформаційно-документаційного забезпечення гурткової роботи слід розглядати з точки зору оцінки ефективного планування та якості забезпечення гурткового заняття. Дослідження в такому науковому ракурсі дозволить систематизувати документообіг за різними критеріями ефективності функціонування гуртка.

Мета статті полягає в осмисленні виняткової ролі інформаційно-документаційного забезпечення в системі організації якісної гурткової роботи на прикладі центрів надання культурних послуг. Для досягнення поставленої мети було виконано такі *завдання*: досліджено теоретичні підходи до розуміння поняття «інформаційно-документаційне забезпечення гурткової роботи»; проаналізовано основну групу документів, які забезпечують гурткову роботу за різними критеріями, від забезпечення організаційного до планування якості кожного заняття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Інформаційно-документаційне забезпечення є основою ефективного функціонування гурткової роботи, незалежно від того в якій інституції здійснюється. Різні види документів дозволяють вірно і чітко спланувати роботу гуртка, визначити напрямки гурткових занять, їх творчий, інформативний, ціннісний потенціал. Саме тому слід чітко розрізняти інформацію яка міститься в документах, завдяки якій визначаються, як чіткі правила роботи гуртка, так і його змістовне наповнення.

Обов'язковими персоналізованими документами на першочерговому етапі організації гурткової роботи є: документ про кваліфікацію керівника гуртка (освіта, підвищення кваліфікації, спеціалізовані курси); особова медична книжка працівника; посадова інструкція керівника; інструкція з охорони праці; журнали з ознайомленням інструктажу з техніки безпеки; заяви до зарахування в гурток (як від батьків, так і від повнолітніх, які бажають відвідувати гурток); довідки про стан здоров'я гуртківця (залежно від виду діяльності гуртка).

Для чіткого і системного календарного функціонування гуртка керівнику слід вести журнал планування та обліку гурткової роботи, де визначається календарний графік відвідування і час занять. Якісна і кількісна складова гурткових занять відображена таких документах, як: соціальний паспорт гуртка; вимоги до зарахування в гурток; календарно-тематичний план гурткових занять; авторська програма гуртка; звіт керівника про діяльність і результати роботи гуртка.

Інформація в документах які дозволяють визначити з якісні і кількісні показники в роботі гуртка мають періодично переглядатися відповідно до різноманітних трансформаційних викликів.

Одним із документів, якій потребує періодичного перегляду інформаційних складових є соціальний паспорт гуртка. Такий документ як соціальний паспорт гуртка дозволяє сформулювати чітку базу і уявлення про учасників гуртка, їх вік, соціальний статус та умови життя. Інформація, що міститься в соціальному паспорті, є конфіденційною і використовується виключно з метою захисту прав учасників гуртка.

Завдяки зібраній в соціальному паспорті гуртка інформації, керівник може зорієнтуватися в соціальних потребах учасника гуртка, особливостях життєвих обставин та проблемах. Обов'язковими даними в соціальному паспорті гуртка є інформація про кількість учасників гуртка з індивідуальними особливостями, а саме: вік, дата народження, адреса проживання, склад сім'ї, відомості про батьків (для дітей), відомості про опікунів (для дітей-сирот та позбавлених батьківського піклування), гендерна характеристика, особливості діагнозу для учасників гуртка з інвалідністю, наявність пільг тощо.

На основі інформації з паспорта, керівник гуртка може: визначати соціальні потреби учасників гуртка; планувати гурткову роботу з урахуванням соціальних особливостей і потреб її учасників; надавати цільову (адресну) підтримку і допомогу тим учасникам, які її потребують; координувати соціальні потреби учасників гуртка з іншими службами, які можуть забезпечити необхідні соціальні потреби.

Інформація в соціальному паспорті гуртка дозволяє керівнику відстежувати динаміку у соціальному становищі, що дозволить професійно і вчасно реагувати на ці зміни. Для керівника гуртка наявність соціального паспорта дозволяє сформулювати кількісні і якісні характеристики про учасників, паспорт є інформаційним ресурсом про індивідуальні особливості учасників гуртка, їх потреби.

Особливого значення соціальний паспорт гуртка, його інформаційна складова набули під час російсько-української війни. На сьогодні є важливим враховувати соціальні потреби учасників бойових дій, захисників України, членів їх родин, родин загиблих Героїв. Якісно визначені інформаційні показники соціального паспорта, їх детальний аналіз дозволить вчасно переглянути вимоги до зарахування в гурток, скласти календарно-тематичний план гурткових занять з урахуванням соціально-ціннісний перспектив.

Календарно-тематичний план гурткових занять є тим документом, якій врегульовує якість

гурткових занять з їх часовою і послідовною системністю. В типовій структурі такого документу, як календарно-тематичний план гуртка має бути чітко визначені такі компоненти: назва гуртка, рік та рівень навчання, період часу роботи гуртка із зазначенням відведених на кожне заняття годин, мета, цілі роботи гуртка, навчальний зміст занять з переліком тем в їх структурно-логічній послідовності, опис форм та методів роботи, перелік необхідних матеріалів, технічного обладнання та літератури для проведення занять гурткових занять.

Для більш якісного і змістовного тематичного орієнтування про соціально-ціннісну складову гурткового заняття в календарно-тематичному плані гурта бажано використовувати наскрізні змістові лінії, які є дієвим інструментом для інтеграції основних цілей гурткового заняття в глобально-локальні світоглядні орієнтири.

Такий структурно-логічний підхід дозволить занурити учасника гурткової роботи до соціально важливих тем, як то: громадянська та соціальна відповідальність, ціннісні орієнтації, сталий розвиток та екологічна безпека, здоров'я та здоровий спосіб життя, підприємливість та фінансова грамотність, інформаційна культура та професійне становлення. Реалізація прописаних наскрізних ліній в під час гурткового заняття може бути досягнуто шляхом застосування таких групових форм, як: дискусія, гра, дослідження, пізнавальні практики тощо.

Розуміння керівника гурта про потенційну результативність використання наскрізних змістовних ліній допоможе спланувати роботу гуртка та спрогнозувати очікувані результати, які будуть потенційно врахувати суспільно-важливі пріоритети і сформує в учасниках гуртка персоналізовані вміння і навички, якими має володіти сучасна людина.

Важливим в процесі оформлення такого документу, як календарно-тематичний план є, з однієї сторони, дотримання обов'язкових структурних компонентів, що чітко систематизує мету, цілі та структурно-логічний графік діяльності гуртка, а з іншої сторони, доцільна трансформація змістовної частини гурткових занять, що дозволить керівнику своєчасно реагувати на потреби учасників гуртка та зробити його роботу більш мобільною відповідно до завдань, потреб та викликів сьогодення.

До рекомендацій можна віднести запровадження системи фіксованого фідбеку від учасників гуртка, що дозволить більш детально розглянути результати роботи, зробити висновки задля покращення. У контексті якісної трансформації гурткової роботи, фідбек часто використовується для надання оцінки діяльності всіх учасників, щоб допомогти їм зрозуміти свої сильні сторони та визначити керівнику напрямки подальшого удосконалення.

Календарно-тематичний план має бути затверджений керівництвом центру культурних послуг, після чого він стає обов'язковим для виконання. Керівник гуртка має періодично оцінювати виконання плану та вносити необхідні корективи.

Не менш важливим документом, якій встановлює якісні показники роботи гуртка є звіт керівника про діяльність і результати роботи гуртка. Звіт має відображати основні положення календарно-тематичного плану від загальної інформації про гурток (назва гуртка, період за який складається звіт, мета та цілі, кількість учасників) до детального опису результатів роботи (заходи, досягнення, успіхи, нагороди і відзнаки).

Слід наголосити на важливості аналітичної частини звіту, де детально описується оцінка виконання календарно-тематичного плану гуртка, визначаються сильні та слабкі сторони, описуються труднощі, з якими стикалися під час роботи.

Якісно складена аналітична частина звіту дозволить дійти чітких висновків і сформулювати рекомендації, що дозволить покращити роботу гуртка відповідно до наданих пропозицій від учасників, переглянути методи роботи, матеріальне забезпечення тощо. Якість звіту залежить від професійних компетентностей керівника гуртка, його вмінні фіксувати раціональні пропозиції щодо удосконалення та вчасного реагування на виклики та потреби часу. Звіт керівника гуртка має бути чітким, логічно-структурованим, конкретним і стислим.

Як правило звіт презентується перед колективом центру культурних послуг, обговорюється всіма учасниками колективу. Оцінка роботи гуртка має бути об'єктивною і враховувати як позитивні результати, так і негативні.

Звіт керівника може бути прийнято і затверджено, як в цілому, так і з висловленими доповненнями і зазначенням загальної оцінки роботи гуртка.

Висновок. Проведений аналіз спеціальної літератури засвідчив, що: важливою частиною функціонування гуртків в центрах культурних послуг є їх інформаційно-документаційне забезпечення. Інформація яка міститься в документах є одним з основних інструментів в системі організації ефективної та результативної діяльності гуртка. Якісне інформаційно-документаційне забезпечення гурткової роботи передбачає комплекс заходів з планування, контролю, аналізу,

виявлення та усунення недоліків, надання рекомендацій задля підвищення якості запропонованих послуг. Якість документаційного забезпечення залежить від визначення необхідної інформації, яка необхідна для ефективної роботи гуртка, а також високопрофесійних компетентностей, як керівника гуртка, так і керівництва центру.

Систематичний перегляд основних критеріїв (структурних компонентів) інформаційно-документаційного забезпечення дозволить вдосконалити гурткову роботу в центрах культурних послуг, підвищити її як якісні, так і кількісні показники.

Перспективу подальших досліджень вбачаємо у детальному вивченні інформаційно-документаційного забезпечення творчих гуртків (за різними видами мистецтва), на прикладі авторських навчальних програм. Дослідження в такому теоретико-практичному дискурсі дозволить виявити ключові структурні компоненти інформаційно-документаційного забезпечення гуртка, визначити індивідуальну модель документаційного забезпечення, з точки зору специфіки та соціально-вікових особливостей його учасників.

Список використаної літератури

1. Андрієнко А. В., Носовець Н. М. Гурткова робота – невід’ємна складова навчально-виховного процесу в сучасному ліцеї. *Вісник Чернігів. нац. пед. ун-ту. Серія: Педагогічні науки*. 2016. Вип. 140. С. 284–287.
2. Бойко Н. В. Організаційно-педагогічні умови використання гурткової діяльності в дошкільних навчальних закладах. *Вісник Черкаськ. нац. ун-ту ім. Б. Хмельницького. Серія: Педагогічні науки*. 2015. Вип. 10. С. 108–115.
3. Болотюк Д. Гурткова робота як система традиційної виховної роботи з молодшими школярами. *Наукові перспективи та методичні інновації в розвитку початкової освіти : зб. матеріалів I Всеукр. студ. наук.-практ. конф.* Вінниця : ВДПУ ім. М. Коцюбинського, 2014. Вип. 1. С. 38–41. URL: https://kikpip.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/94/2024/05/zbirka_naukovi-perspektyvy_vinnytsia_2024.pdf (дата звернення: 01.10.2025).
4. Брижак Н. Ю. Методика гурткової та клубної роботи в загальноосвітніх та позашкільних навчальних закладах. *Логос*. 2017. URL: dspace.msu.edu.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/1798/1/bryzak.pdf (дата звернення: 01.10.2025).
5. Верецун Д. Гурткова робота як засіб розвитку творчих здібностей учнів початкових класів. *Інновації в початковій освіті: досвід, виклики сьогодення, перспективи : матеріали II наук.-практ. інтернет-конф. здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти другого року навчання факультету початкового навчання ХНПУ ім. Г. С. Сковороди*. Харків : ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2022. Вип. 11. URL: <https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/8714> (дата звернення: 01.10.2025).
6. Верховна Рада України. Про позашкільну освіту : Закон України від 22.06.2000 № 1841-III. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1841-14#Text> (дата звернення: 01.10.2025).
7. Верховна Рада України. Про культуру : Закон України від 14.12.2010 № 2778-VI. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text> (дата звернення: 01.10.2025).
8. Вигівська С. М. Гурткова робота як засіб розвитку творчої особистості в дошкільному віці. *Підготовка фахівців у контексті становлення Нової української школи*. 2018. № 1. С. 25–28.
9. Денисенко Т. В. Організація гурткової роботи в закладі дошкільної освіти : метод. посіб. Кам’янець-Подільський, 2024. 56 с.
10. Сапогов В. А., Кондратюк О. І. Гурткова робота як засіб активізації пізнавальної діяльності учнів. *Наук. зап. Вінницьк. держ. пед. ун-ту ім. М. Коцюбинського. Серія : Педагогіка і психологія*. 2014. Вип. 41. С. 124–127.
11. Стасишин М. Гурткова робота як один із видів позакласної роботи у навчально-виховному процесі. *Магістерський наук. вісник Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. Б. Гнатюка*. 2017. Вип. 25. С. 106–108.
12. Шпенік І. І., Брижак Н. Ю. Гурткова робота як одна з форм позакласної та позашкільної роботи. *Освіта і формування конкурентоспроможності фахівців в умовах євроінтеграції : зб. тез доп. II Міжнар. наук.-практ. конф., Мукачево, 25–26 жовт. 2018 р.* Мукачево : МДУ, 2018. С. 450–452. URL: http://dspace-s.msu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/4424/1/Group_work_as_a_form_of_extracurricular_and_extracurricular_work.pdf (дата звернення: 01.11.2025).
13. Шпаковська М. П., Виткалов С. В. Соціокультурний потенціал регіону крізь призму нових креативних форм. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Вип. 48. Рівне: РДГУ, 2024. С. 442–449 [571 с.].

References

1. Andriienko, A. V., & Nosovets, N. M. (2016). Hurtkova robota – nevid'yemna skladova navchalno-vykhovnoho protsesu v suchasnomu litseyi. *Visnyk Chernihivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu. Seriya: Pedahohichni nauky*, 140, 284–287.
2. Boiko, N. V. (2015). Orhanizatsiino-pedahohichni umovy vykorystannia hurtkovoї diialnosti v doshkilnykh navchalnykh zakladykh. *Visnyk Cherkaskoho universytetu imeni Bohdana Khmelnytskoho. Seriya: Pedahohichni nauky*, 10, 108–115.
3. Bolotiuk, D. (2014). Hurtkova robota yak systema tradytsiinoї vykhovnoї roboty z molodshymy shkoliaramy. In *Naukovi perspektyvy ta metodychni innovatsii v rozvytku pochatkovoi osvity: zbirnyk materialiv I Vseukrainskoi studentskoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (Vol. 1, pp. 38–41). Vinnytsia: VDPU im. M. Kotsiubynskoho. Retrieved from https://kikpip.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/94/2024/05/zbirka_naukovi-perspektyvy_vinnytsia_2024.pdf (Accessed: October 1, 2025).

4. Bryzhak, N. Yu. (2017). *Metodyka hurtkovoi ta klubnoi roboty v zahalnoosvitnikh ta pozashkilnykh navchalnykh zakladakh. Logos*. Retrieved from dspace.msu.edu.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/1798/1/bryzhak.pdf (Accessed: October 1, 2025).
5. Veretsun, D. (2022). *Hurtkova robota yak zasib rozvytku tvorchykh zdibnostei uchniv pochatkovykh klasiv. In Innovatsii v pochatkovii osviti: dosvid, vyklyky sohodennia, perspektyvy : materialy II nauково-praktychnoi internet-konferentsii (Vol. 11). Kharkiv: KhNPU im. H. S. Skovorody*. Retrieved from <https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/8714> (Accessed: October 1, 2025).
6. Verkhovna Rada Ukrainy. (2000). *Pro pozashkilnu osvitu: Zakon Ukrainy vid 22.06.2000 № 1841-III*. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1841-14#Text> (Accessed: October 1, 2025).
7. Verkhovna Rada Ukrainy. (2010). *Pro kulturu: Zakon Ukrainy vid 14.12.2010 № 2778-VI*. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text> (Accessed: October 1, 2025).
8. Vyhivska, S. M. (2018). *Hurtkova robota yak zasib rozvytku tvorchoi osobystosti v doshkilnomu vitsi. Pidhotovka fakhivtsiv u konteksti stanovlennia Novoi ukrainskoi shkoly*, 1, 25–28.
9. Denysenko, T. V. (2024). *Orhanizatsiia hurtkovoi roboty v zakladi doshkilnoi osvity: Metodychnyi posibnyk*. Kamianets-Podilskiy. 56 p.
10. Sapohov, V. A., & Kondratiuk, O. I. (2014). *Hurtkova robota yak zasib aktyvizatsii piznavalnoi diialnosti uchniv. Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho. Seriya: Pedahohika i psykholohiia*, 41, 124–127.
11. Stasyshyn, M. (2017). *Hurtkova robota yak odyin iz vydiv pozaklasnoi roboty u navchalno-vykhovnomu protsesi. Mahisterskyi naukovyi visnyk Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka*, 25, 106–108.
12. Shpenyk, I. I., & Bryzhak, N. Yu. (2018). *Hurtkova robota yak odna z form pozaklasnoi ta pozashkilnoi roboty. In Osvita i formuvannia konkurentospromozhnosti fakhivtsiv v umovakh yevrointehratsii : zbirnyk tez II Mizhnarodnoi nauково-praktychnoi konferentsii, Mukachevo, 25–26 zhovtnia 2018 r. (pp. 450–452). Mukachevo: MDU*. Retrieved from dspace-s.msu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/4424/1/Group_work_as_a_form_of_extracurricular_and_extracurricular_work.pdf (Accessed: October 1, 2025).
13. Шпаковська М. П., Виткалов С. В. Соціокультурний потенціал регіону крізь призму нових креативних форм. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Вип. 48. Рівне: РДГУ, 2024. С. 442–449 [571 с.].

UDC 374

TRANSFORMATION OF INFORMATION AND DOCUMENTATION SUPPORT OF GROUP WORK IN CULTURAL SERVICE CENTERS

Yurii SHCHERBAK – 3rd-year PhD student, Educational and Scientific Program «Information, Library, and Archival Studies» National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv.

The purpose of the article is to understand the exceptional role of information and documentation support in the system of organising high-quality circle work using the example of cultural service centres.

Research Methodology. To define key concepts such as ‘circle activity,’ ‘circle work methodology,’ and ‘documentation procedure,’ we used a method of analysis that allowed us to identify and research sources that have considered these concepts in various theoretical discourses. The review of recent studies and publications helped to identify theoretical perspectives and their thematic interdisciplinary relations. The method of logical analysis and systematisation have given us an opportunity to study the circle work information and documentation support by main groups, from organisational to planning. The method of generalisation has allowed us to formulate recommendations on important content-related information categories that are necessary to improve the quality of circle work during wartime.

Results. It has been proven that the circle activities information and documentation support is one of the main tools of its organisation and qualitative effectiveness. Today, the situation requires the transformations of the circle activities information and documentation support, which involve a set of measures for planning, control, analysis, identification and elimination of shortcomings, and provision of recommendations to improve the quality of the offered services.

The novelty of the research is the understanding the need to transform the circle work documentation support and its information components, which are important for the formation of quality support during wartime.

Practical Significance. The defined theoretical and practical positions and recommendations can be used in the professional activities of circle company managers and cultural service centres for their qualitative transformation.

Key words: ‘information and documentation support’, ‘documentation planning’, ‘circle work’.

Стаття надійшла до редакції 3.05.2025
Отримано після доопрацювання 17.05.2025
Прийнято до друку 03. 10.2025

ЗМІСТ

ВИТКАЛОВ С.В., ВИТКАЛОВ В.Г. НАУКОВО-ДОСЛІДНА ДІЯЛЬНІСТЬ В УМОВАХ ВІЙНИ: ДО РЕЗУЛЬТАТІВ ПРОВЕДЕННЯ XX МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні в час війни: освітній і культурно-мистецький вимір» Замість передмови	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 ХУДОЖНИХ ПОШУКІВ І ТЕОРЕТИЧНИХ РОЗВІДОК	60
НОВАКОВИЧ М., ІГНАТОВА Л. ЛУЦЬКА ОПЕРНА СТУДІЯ ЯК УНІКАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН АМАТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ СЕРЕДИНИ XX 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 ЛІЩИНЯ)	121
ЄСРОВА 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., ЛЕСНІК 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., ТАТАРНИКОВА А. МУЗИЧНА ДРАМАТУРГІЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ДИТЯЧОГО БАЛЕТУ : НА ПРИКЛАДІ «ДЮЙМОВОНЬКИ» ЮРІЯ ШЕВЧЕНКА	166
ЯН ЦІЛІНЬ ГЛИБИНИ СИМВОЛІКИ ВОДИ У КОМПОЗИЦІЇ «ВЕЛИКА РІКА» ЧУ ВАНХУА	171
ГАО ДАЦЯНЬ. 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 ЗАСЛУХАННЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ ПІКТОРІАЛЬНОЇ ФОТОГРАФІЇ ДО НЕОПІКТОРІАЛІЗМУ ФОТОМИСТКИНІ СВІТЛАНИ ТКАЧЕНКО	194
ПАТИК Р. ТВОРЧИСТЬ ВОЛОДИМИРА ПАТИКА У КОНТЕКСТІ ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИХ СТУДІЙ: ОГЛЯД, ПРОБЛЕМАТИКА ТА ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕНЬ	201
ВЛАСОВ О. СААНИ – КРИМСЬКОТАТАРСЬКИЙ РІЗНОВИД ТАЖИНІВ	207

Розділ III. 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 I. ДИНАМІКА КУЛЬТУРИ. КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ.

КУЛЬТУРА ТА ТРАДИЦІЇ

ГАЮК І. СПЕЦИФІКА АСИМІЛЯЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ У СЕРЕДОВИЩІ ВІРМЕН ПІВНІЧНОЇ БУКОВИНИ КІНЦЯ ХVІІІ-ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ 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 ХХ СТОЛІТТЯ	238
БІТАЄВА Г. МУРАЛИ ЯК ІНДИКАТОР СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ	

В УРБАНІСТИЧНОМУ ПРОСТОРИ : СВІТОВИЙ ДОСВІТ ТА УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ	242
БОЛОГОВ М. ІСТОРИОГРАФІЯ ДІЯЛЬНОСТІ ХОРУ ІМ. Г. ВЕРЬОВКИ (1943-2025) У КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ	251
ПЛЮТА О. АНТРОПОЛОГІЯ ЇЖИ : ЗАРУБІЖНИЙ ДИСКУРС ХХ 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 II. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО

КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

ПЕТРЕНКО В. ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ВИМІРИ ВІЙНИ	277
ДОВГАНІК 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 III. 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 ОСВІТНІЮ 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
ХЛЄБНИКОВ 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 ПРОСТОРУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ	427
ПОЛИЩУК О. ГАРМОНІЯ ЯК ПОНЯТТЯ ДИЗАЙНУ, ЕСТЕТИКИ, ДИЗАЙН-ОСВІТИ І МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ : ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ	437
KOVAL L. METHODOLOGY OF CONCEPTUAL EXPLORATION IN DESIGN DEVELOPMENT	443
ОВАКІМЯН Л., КРОВА 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 ДОРΟΣЛИХ: 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., МИРОШНИЧЕНКО-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 «МЕНЕДЖМЕНТ 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., БЕЛОФАСТОВА 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. SCIENTIFIC AND RESEARCH ACTIVITIES IN WAR CONDITIONS:
TO THE RESULTS OF THE 20TH INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL
CONFERENCE «EUROPEAN INTEGRATION PROCESSES IN MODERN UKRAINE IN TIME
OF WAR: EDUCATIONAL AND CULTURAL AND ARTISTIC DIMENSION» INSTEAD OF A PREFACE 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 DISCOURSE	159
BOGOIEVA T., TATARNIKOVA A. MUSICAL DRAMATURGY OF CONTEMPORARY UKRAINIAN CHILDREN'S BALLET : THE CASE OF YURIY SHEVCHENKO'S «THUMBELINA»	166
YANG JINLIN. THE DEPTHS OF WATER SYMBOLISM IN CHU WANHUA'S COMPOSITION «THE GREAT RIVER»	171
GAO DAQIAN. GENRE AND STYLE FEATURES OF THE PIANO PIECE «BALLAD – SONG OF THE GUERILLAS» BY WANG LISAN	176
NIGAR YASHA GIZI 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 VOLODYMYR 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

ISSN 2411-1546



**Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку
Науковий збірник**

**Ukrainian culture : past, modern and ways of development
Scientific journals**

**Напрямок : Мистецтвознавство
Branch : Art Criticism**

**Напрямок : Культурологія. Музеєзнавство
Branch : Culturology. Museum studies**

**Напрямок : Дизайн
Branch : Design**

**Напрямок : Менеджмент соціокультурної діяльності
Branch : Management of socio-cultural activities**

**Випуск 50
Issue 50**

Пропущено Музеєзнавство. Пам'яткознавство

**Редактор :
В. Виткалов
Editor :
V. Vytkaľov**

**Комп'ютерна верстка:
С. Виткалов, Л. Федорук
Computer make-up:
S. Vytkaľov, L. Fedoruk**

**Електронні версії наукових збірників та вимоги до публікацій
знаходяться на сайті – <https://kulturologiya.rshu.edu.ua/>**

М/т.: 096-541-71-35 – головний редактор та 067-803-23-98 – відповідальний секретар

Електронна адреса: sergiy_vsv@ukr.net

Формат 60x84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.

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.**

***Адреса редакції:* 33000, Україна, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12,
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра івент-індустрій, культурології та музеєзнавства**