НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ
МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

НАМ УКРАЇНИ



ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

НАМ УКРАЇНИ

Національна академія мистецтв України
Інститут культурології НАМ України
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

МИСТЕЦЬКІ ТА КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ ЯК ІНСТРУМЕНТИ ГУМАНІТАРНОГО ОСМИСЛЕННЯ ВІЙНИ

Збірник матеріалів
Міжнародної науково-практичної конференції

18 червня 2026 р.

Київ

Рекомендовано до друку
Вченою радою Інституту культурології НАМ України,
(протокол № 6 від 25 червня 2026 р.)

Здійснено в межах виконання фундаментального наукового дослідження Інституту культурології НАМ України за темою: «Культурологічна спадщина українського кінематографу другої половини XX-го — початку XXI століття в контексті цивілізаційного розвитку (2025–2027), (керівник теми — кандидат історичних наук, доктор філософії (PhD, історія), доцент Віолетта ДЕМЕЩЕНКО)

МИСТЕЦЬКІ ТА КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ ЯК ІНСТРУМЕНТИ ГУМАНІТАРНОГО ОСМИСЛЕННЯ ВІЙНИ. Зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами Міжнародної науково-практичної конференції наук Інституту культурології НАМ України, НАМ України, ІПСМ НАМ України — Київ, 18 червня 2026 р. — К.: ІК НАМ України, 2026. — 172 с., іл. 10.

Редакційна колегія:
БЕРЕГОВА Олена Миколаївна — заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України, член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор
КУЗНЄЦОВА Інна Володимирівна — вчений секретар Інституту культурології НАМ України, доктор філософії (Ph.D, філософія), доцент, с. н. с.
ДЕМЕЩЕНКО Віолетта Валеріївна — завідувач відділу Інституту культурології НАМ України кандидат історичних наук, доктор філософії (PhD, історія)
ЗУБАВІНА Ірина Борисівна — вчений секретар відділення кіномистецтва Національної академії мистецтв України, академік НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор
ЧІБАЛАШВІЛІ Асматі Олександрівна — вчений секретар відділення кіномистецтва Національної академії мистецтв України, академік НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор

Збірник укладено за матеріалами Міжнародної науково-практичної конференції МИСТЕЦЬКІ ТА КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ ЯК ІНСТРУМЕНТИ ГУМАНІТАРНОГО ОСМИСЛЕННЯ ВІЙНИ проведеної спільно Інститутом культурології НАМ України, НАМ України, ІПСМ НАМ України 18.06.2026 р..

© Інститут культурології НАМ України, 2026;
© НАМ України, 2026;
© ІПСМ НАМ України, 2026;
© Автори, 2026;
© Демещенко Р. В., упорядник, відповідальна за випуск, 2026

ЗМІСТ

АЙТОВ Спартак Шалвович
Філософія історії і осмислення мистецтвом феноменів
суспільної пам'яті та ідентичності 8

БЕНТЯ Юлія Валентинівна
Опери і війни у виставі «Соломія»
Київського драматичного театру на Печерську 11

БЕРЕГОВА Олена Миколаївна,
Деміфологізація радянських мистецьких премії в Україні:
методологічні аспекти 15

BIRIUK Nataliia Sergiivna
The Dnipro river's devastation: Dialogues between Marko Zalizniak's
(1930s) and Yana Kononova's (2023) Photographs 20

БЕРЕСТ Павло Михайлович
Культура та мистецтво як складові національного
спротиву й ідентичності 25

БОГУЦЬКИЙ Артем Олегович
Візуальний простір війни: український документальний і художній
кінематограф як форми культурного спротиву 30

БОРДЕНЮК Сергій Григорович
Діяльність національної спілки кінематографістів україни: збереження
традицій у контексті сучасних викликів
для вітчизняного кіна 35

БУЛАВІНА Наталія Миколаївна,
ПИЛИПЕНКО Іван Якович
Вплив війни на мистецьку освіту України 44

БУЦЕНКО Олександр Алімович
Проблеми культурних практик в умовах вимушеного переселення:
герметизація, адаптація чи взаємодія 47

ВЛАДИМИРОВА Наталія Вікторівна
Політичний театр Б. Брехта як
інструмент осмислення українських реалій сьогодення 51

ГАЄВСЬКА Тетяна Іллівна,
Практики шанування Суботи в традиційній
обрядовій культурі українців 55

ГОЛОВЧЕНКО Марина Вікторівна
Медіаграмотність як засіб протидії інформаційним
маніпуляціям у воєнний період 60

ГОНЧАРЕНКО Надія Кузмівна
Деколонізація уявлень про Україну в англомовному світі: на прикладі
електронних медіа Джонатана Фінка (Silicon Curtain, Substack) 64

ДЕМУРА Ніколь Андріївна
Деколонізація балетного мистецтва як
культурна стратегія України в умовах війни 68

ДЕМЕЩЕНКО Віолетта Валеріївна
Особливості розвитку вітчизняного кінематографу
в сучасний період російської агресії 71

ДОБРОВОЛЬСЬКИЙ Владислав Вікторович
Цифрові візуальні практики як інструмент документування та
гуманітарного осмислення війни 74

ДРОФАНЬ Любов Анатоліївна
Осмислення війни в сучасній українській літературі 78

ЄГОРКІНА Дар'я Миколаївна
Емоційний міст: мистецтво як простір
щирого спілкування 85

ЄСІН Олексій Євгенович
Воєнний фарс у кіно: сміх як форма пам'яті про травму 87

ЗУБАВІНА Ірина Борисівна
Екранні практики як форма осмислення війни 90

ІСИЧЕНКО Ігор Віталійович,
Виробництво афекту як мета-логіка візуальної
культури: цифрова візуальність в умовах війни 97

ЛЄПШОВ Борис Валерійович
Війна як видовищний наратив у кіно на прикладі голлівудських
блокбастерів: між документальною достовірністю та художньою
умовністю 102

МИХАЙЛОВСЬКИЙ Олександр Вадимович,
Лялькотерапія та виїзні практики українських театрів ляльок
воєнного часу як мистецька форма гуманітарної комунікації 107

МУСІЄНКО Наталія Борисівна
Європейські нагороди за визначні досягнення
у сфері культурної спадщини для українських
проєктів : воєнний акцент 112

ОЛІЙНИК Олександра Сергіївна
Культура як спільний досвід у розбудові інфраструктури пам'яті
(на прикладі Фастівського району Київської області) 117

ORLOVA Vira Viktorivna
Art therapy and participatory practices in wartime
Ukraine (on the example of PinchukArtCentre) 122

ПОЛЯКОВА Марина Володимирівна
Пастка колоніальної картографії: проблема визначення
національної приналежності у Вікіпедії 127

ПРАДЄДОВИЧ Дмитро Володимирович
Від реклами до висловлювання: авангардні стратегії візуальної
комунікації як практика опору 132

ПРИЧЕПІЙ Євген Миколайович,
Тотожність структур деяких орнаментів Трипілля і рушників Східного Поділля 136

ПРОТАС Марина Олександрівна
Резистентна чутливість культуротворення в умовах гібридної експансії 140

СІТКАРЬОВА Ольга Всеволодівна
Підготовка проєкту реставрації церкви Спаса на Берестові (грант, 2000 р., «Монументальний живопис») 145

ТКАЧЕНКО Олеся Яківна
Художня рефлексія російсько-української війни в сучасному українському мистецтві 148

Цзен Цін'юй
Цикл «24 прелюдії для фортепіано» Всеволода Задерацького: тональна архітектура та виконавська драматургія 153

ЧЕПЕЛИК Оксана Вікторівна
Тіло людини як архів пам'яті та простір гуманітарного осмислення травматичного досвіду війни в сучасному мистецтві та кінематографі 158

ЧМІЛЬ Ганна Павлівна
Герць між образом і словом у рухливому полі сучасного екранного дискурсу: боротьба за людське у світі симуляції і образу і слова 163

ШАДУРСЬКИЙ Владислав Ігоревич
Ігрове не ігрове та документальне кіно: проблема типології та дефініцій 167

АЙТОВ Спартак Шалвович
кандидат історичних наук,
доцент кафедри філософії та українознавства
Українського державного
університету науки і технологій, м. Дніпро
ORCID: 0000-0001-9049-5868

ФІЛОСОФІЯ ІСТОРІЇ І ОСМИСЛЕННЯ МИСТЕЦТВОМ ФЕНОМЕНІВ СУСПІЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ ТА ІДЕНТИЧНОСТІ

Актуальність даної статті пояснюється важливістю залучення художньо-інтелектуальних підходів, властивих мистецтву, для релевантного розуміння комплексних феноменів соціокультурної динаміки.

Метою роботи є з'ясування шляхів залучення концепцій сучасної філософії історії для осмислення у творах мистецтва таких значущих явищ сучасного світу, як суспільна пам'ять та ідентичність.

Соціокультурна реальність сучасності виявляється дуже складною, різноаспектною й суперечливою, містить багато значущих для суспільного розвитку культурних, психологічних й світоглядних феноменів, серед яких суттєве місце займають явища соціальної пам'яті й ідентичності. Пізнання останніх є суттєво важливим для розуміння на індивідуальному і соціальному рівнях сутності і особливостей соціокультурної динаміки та їх впливу на особистісне і суспільне буття, на утворення і значення парадигм масової пам'яті та сучасних моделей ідентичності.

Когнітивні процеси осмислення різноманітних проблем соціокультурного розвитку потребують не тільки застосування раціональних теоретичних підходів, властивих науковому пізнанню, але й художньо-інтелектуальних, інтуїтивно-евристичних, котрі генеруються у творах жанрів мистецтва: це художня література, кіно, театр, живопис та ін. Особливо важливим залучення своєрідного когнітивного потенціалу мистецтва виявляється для осмисленні за його допомогою психологічно-культурних явищ суспільного розвитку, зокрема проблем формування і впливовості суспільної пам'яті та утворення широкого спектру ідентичностей, культурних, демографічних, гендерних, етносоціальних та ін.

Застосування властивих мистецтву інтелектуально-евристичних теоретичних підходів до аналізу суспільно-культурної реальності є основою концепції філософського пізнання, зокрема соціальної філософії, філософії культури, філософії історії. Філософсько-історична думка аналізує проблеми каузальності, сутності і можливих перспектив історичної динаміки, вплив історичних процесів на сучасну соціокультурну динаміку. Серед проблематики філософсько-історичних студій вельми важливе місце займає осмислення питань суспільної значущості соціальної пам'яті і багатоаспектних ідентичностей, котрі виступають вагомими чинниками ментальних і світоглядних аспектів соціально-культурного розвитку. Аналогічні питання на художньо-інтелектуальному рівні вирішують твори мистецтва.

Вплив філософсько-історичних розвідок на розуміння мистецтвом зазначених проблем реалізується низкою таких напрямів, як гуманітарний, цивілізаційний, глобалістичний, футурологічний. Гуманітарний напрям містить теоретичні підходи, генеровані в історично-антропологічній версії сучасної філософії історії. Остання аналізує ймовірнісні психологічно-культурні чинники історичних процесів (Айтов, 2025, с.22), зокрема вплив на останні соціальної пам'яті й культурних ідентичностей суспільств минулого й певною мірою сьогодення. Важливим елементом сучасних історично-антропологічних студій є акцентування уваги на аналізі впливу індивідуальної і колективної пам'яті та культурних ідентичностей на соціальне буття.

Цивілізаційний напрям впливу філософії історії на аналіз цього проблемного поля творами мистецтва засновуються на концепціях культурно-історичних типів О. Шпенглера і «локальних цивілізацій» А. Дж. Тойнбі. На думку британського мислителя, культурні і духовно-релігійні чинники визначають оригінальність і сутність цивілізаційних спільнот (Тойнбі, 1995, с. 45–46). Важливість для мистецького осмислення питань суспільної пам'яті та ідентичності надбань теорії «локальних цивілізацій» знаходить вияв у генеруванні розуміння своєрідності формування і особливостей наведених феноменів у вітчизняних соціокультурних процесах.

Глобалістичний напрям розкривається у застосуванні мистецтвом теоретичних надбань філософсько-історичних концепцій Ф. Броделя і Е. Валерстайна. Концепція Е. Валерстайна пояснює сутність всесвітнього історичного процесу, а саме утворення світ-

системи в економічному і соціокультурному аспектах (Wallerstein, 2011, с. 54-55). Значущість даного напряму розвідок з філософії історії виявляється в художньо-інтелектуальному аналізі мистецтвом явищ суспільної пам'яті й ідентичності як інтегрального сегменту глобального соціокультурного простору.

Футурологічний напрям засновується на філософсько-історичній теорії «осьового часу» К. Ясперса. На думку філософа, історичний розвиток людства визначається низкою духовно-культурних чинників, котрі генерувалися у VIII-IX ст. у динаміці цивілізацій Європи і Азії (Jaspers, 2021, с.72-73). Актуальність даної концепції для розуміння мистецтвом соціокультурного впливу феноменів соціальної пам'яті і культурно-психологічних ідентичностей реалізується в осмисленні їх впливу на формування «осьового часу» XXI ст. у соціокультурній динаміці майбутнього.

Висновки. Застосування концепцій філософсько-історичного пізнання в осмисленні мистецтвом проблем формування і змісту феноменів суспільної пам'яті та ідентичності утворює досить складну теоретично-пізнавальну систему, котра виявляється сутнісно важливою для з'ясування їх значущості у колективній свідомості й утворенні сучасних парадигм світогляду та їх ролі у соціокультурній динаміці. Залучення теоретичних підходів філософсько-історичної думки у художньо-інтелектуальному аналізі творами мистецтва суспільної пам'яті і світогляду сприяє розумінню низки актуальних соціальних проблем, таких як психологічна сталість суспільства, адаптація до турбулентності у військовому і соціально-економічному аспектах, усвідомлення себе індивідуумом як суб'єкта соціальних процесів, утворення суспільством образу майбутнього та ін.

Література:

Айтов С.Ш. (2025). Теоретичні особливості історично-антропологічної версії сучасної філософії історії. *Дослідження з історії і філософії науки і техніки*. Том. 35. № 2. С. 18-28.

Тойнбі А. Дж. (1995). Дослідження історії. Том 1. К.: Основи. 614 с.

Jaspers K. (2021). The origin and goal of history. London: Tailor & Fransis. 314 p.

Wallerstein I. (2011). The modern world-system I. Capitalist Agriculture and the Origins of the Europian World-Economy in the Sixteenth Century. Los Angeles: University of California Press, 440 p.

БЕНТЯ Юлія Валентинівна
кандидатка мистецтвознавства,
старша дослідниця,
старша наукова співробітниця
відділу перформативних практик
і сценічного мистецтва
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
ORCID: 0000-0003-1514-3859

ОПЕРИ І ВІЙНИ У ВИСТАВІ «СОЛОМІЯ» КИЇВСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ НА ПЕЧЕРСЬКУ

Повномасштабна російсько-українська війна суттєво активізувала в українській культурі процеси переосмислення історичної пам'яті, національної ідентичності та ролі мистецтва у переживанні колективної травми. У цих умовах особливого значення набувають театральні практики, які дають змогу говорити про досвід війни через складні механізми культурної пам'яті, музичної асоціативності та біографічного наративу. Одним із прикладів такого підходу стала вистава «Соломія» Київського академічного театру на Печерську (режисерка Олена Лазовіч, прем'єра — 2023), присвячена постаті Соломії Крушельницької.

Актуальність дослідження зумовив аналіз сучасних мистецьких стратегій гуманітарного осмислення війни, у яких важливу роль відіграє переосмислення культурної спадщини як ресурсу національної стійкості. Вистава «Соломія» є показовою в цьому сенсі, оскільки розповідає про долю видатної української оперної співачки через образи оперних героїнь, які вона створила протягом своєї творчої кар'єри. Попри те, що реалії російсько-української війни тут постають лише в окремих епізодах, саме вони визначають вектор сприйняття вистави, у якому різні історичні епохи — від Першої світової війни до сьогодення — вступають у поліфонічний діалог.

Мета доповіді — проаналізувати, яким чином музична драматургія вистави «Соломія» формує простір гуманітарного осмислення війни через оперні образи, культурну пам'ять і біографію Соломії Крушельницької.

Вистава «Соломія» є прикладом того, як сучасний драматич-

ний театр активно освоює оперний матеріал, перетворюючи його на основу сценічної композиції. Опера тут не виконує функцію декоративного музичного тла чи ілюстрації біографії видатної співачки. Натомість саме через оперні сюжети, арії, записи, декламацію лібрето, живий спів, фортепіанний супровід та диригентські жести формується структура сценічної дії. У цьому сенсі вистава наближається до своєрідної музичної партитури, де кожен музичний фрагмент має конструктивне значення.

Центральне місце у виставі посідає опера «Мадам Баттерфляй» та її головна героїня. Саме цей твір Джакомо Пуччіні стає ключовим композиційним вузлом, через який осмислюється постать Соломії Крушельницької. Відомий історичний факт про те, що українська співачка фактично врятувала оновлену редакцію опери після провалу її першої прем'єри, у виставі набуває символічного значення. Героїня Пуччіні постає як alter ego Крушельницької, а сама історія Баттерфляй — історія про самопожертву, внутрішню силу, самотність та гідність — проєктується на постать української співачки.

Особливо важливо, що опера Пуччіні присутня у виставі в різних формах: як переказ сюжету, як предмет захоплення персонажів, як архівний запис, як сон, як тема стриму про оперних співачок і навіть як частина побутової сцени приготування салату з тунцем. Таке багаторазове повернення до «Мадам Баттерфляй» створює ефект музичної пам'яті, яка постійно проривається у сучасність.

Водночас вистава не обмежується лише творчістю Джакомо Пуччіні. Інші опери виконують функцію смислових дзеркал, що висвітлюють різні виміри життя і творчості Крушельницької. «Травіата» супроводжує сюжетну лінію закоханості та прихованої конкуренції між сестрами. «Аїда» акцентує конфлікт між особистим почуттям, мистецьким покликанням і вірністю Батьківщині. У контексті сучасної російсько-української війни цей мотив набуває особливої актуальності, адже проблема співвідношення особистого життя і відповідальності перед країною сьогодні є надзвичайно гострою для українського суспільства.

Плач Дідони з опери «Дідона та Еней» Генрі Перселла стає знаком розпачу, самотності й родинної травми. Натомість «Саломея» Ріхарда Штрауса пов'язується у виставі з темою тоталітаризму та історичного насильства. Показово, що в епізодах, де згадується фашистський режим Муссоліні, звучить не музика Штрауса, а сим-

фонічна музика Ґустава Малера. Така «підміна» створює складний культурний жест: музика Малера, переслідуваного нацистською культурною політикою, постає як символ незнищенності мистецтва попри історичне насильство.

Важливо, що у виставі різні історичні часи існують одночасно. Біографія Крушельницької, європейські війни XX століття, фашистські режими та сучасна російсько-українська війна постійно перегукуються між собою. Ця поліфонія часів особливо виразна завдяки образу екскурсовода Івана — сучасного персонажа, який проводить глядача крізь історію Соломії Крушельницької, водночас залишаючись людиною сьогодення. Саме через нього вистава постійно повертається до сучасного українського контексту.

У цьому сенсі музика стає не просто елементом художньої форми, а механізмом поєднання різних історичних досвідів. Вона створює простір емоційної пам'яті, де минуле пов'язане з теперішнім. Особливо важливо це в контексті війни, коли культура змушена шукати способи говорити про травматичний досвід мовою співпереживання.

Показово також, що у виставі важливу роль відіграє не тільки опера, а й інструментальна музика. Симфонії Малера, музика Мориса Равеля, пісня Сольвейґ з музики Едварда Гріга до драми Генріка Ібсена «Пер Ґюнт» формують додатковий вимір вистави. Саме пісня Сольвейґ проходить через усю сценічну дію як наскрізний мотив пам'яті, очікування і надії. Наприкінці вистави звучить архівний запис самої Соломії Крушельницької, що створює ефект безпосередньої присутності голосу минулого у сучасному просторі театру.

Окремої уваги заслуговує етюдний метод роботи над виставою. «Соломія» створювалася як колективний творчий процес, у якому режисерську концепцію поєднано з акторськими імпровізаціями, документальними матеріалами, інтерв'ю та музичними перформансами. Саме така відкрита структура дозволила виставі стати простором живої культурної пам'яті, де історія постійно переосмислюється через сучасний досвід.

Особливо важливим є те, що вистава «Соломія» демонструє альтернативний спосіб роботи з воєнною тематикою. Тут війна не редукується до прямої репрезентації насильства чи руйнування. Театр показує, як війна змінює сам спосіб читання культурної спадщини, музики, біографій і мистецьких образів. Історія Соломії Крушель-

ницької постає не лише як історія великої співачки, а як історія людини, яка переживала катастрофи XX століття і водночас залишалася носійкою європейської культурної традиції.

Висновки. Вистава «Соломія» Театру на Печерську є показовим прикладом того, як сучасний український драматичний театр використовує музичну драматургію. Оперний матеріал у виставі організовує сценічний час, формує культурну пам'ять та спонукає до емоційного переживання історії. Через поєднання біографічного театру, документального матеріалу та оперних образів вистава формує простір культурного опору, у якому мистецтво постає засобом збереження гуманістичних цінностей і тяглості національної культури. Водночас «Соломія» демонструє, що сучасний театр здатен опрацьовувати досвід війни через складні механізми театральної культури, музичних асоціацій і художнього співпереживання.

БЕРЕГОВА Олена Миколаївна
доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент Національної академії мистецтв України,
заступник директора з наукової роботи
Інституту культурології НАМ України

ДЕМІФОЛОГІЗАЦІЯ РАДЯНСЬКИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРЕМІЙ В УКРАЇНІ: МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

У культурі радянського тоталітарного суспільства система державних премій була одним із інструментів ідеологічного контролю над творчою інтелігенцією. Вибір лавреатів відбувався за участю партійних органів, а самі твори повинні були відповідати канонам «соціалістичного реалізму». Саме тому премії присуджувалися в основному за твори, що прославляли радянську дійсність, «дружбу народів» або мали виразний національний колорит, який не суперечив офіційній ідеології.

У радянській Україні головною та найпрестижнішою державною нагородою у сфері культури була Державна премія УРСР імені Тараса Шевченка. Її було засновано в 1961 році (постанова Ради Міністрів УРСР від 20 травня 1961 року). Спочатку вона називалася «Республіканська премія імені Т. Г. Шевченка», а від 1969 року отримала статус Державної премії УРСР. Вона присуджувалася за «високоідейні та високохудожні» твори літератури, образотворчого мистецтва, музики, кіно та театру і була найвищою відзнакою, наприклад, для композиторів, виконавців та музичних колективів. Першим лавреатом премії імені Тараса Шевченка у сфері музичного мистецтва став композитор Платон Майборода (1962 р.). Також серед лавреатів радянського періоду були Георгій Майборода, Станіслав Людкевич, Левко Ревуцький, Олександр Білаш, Анатолій Кос-Анатольський, Андрій Штогаренко та багато інших видатних діячів музичного мистецтва.

Від 1925 до 1991 року існувала Ленінська преміянайвища загальносоюзна нагорода за найвидатніші досягнення в науці, техніці, літературі, мистецтві, архітектурі. Лавреатами Ленінської премії серед українських митців були кінорежисер Олександр Довженко (посмертно), поети Микола Бажан і Максим Рильський, письменни-

ки Олесь Гончар і Михайло Стельмах, співак Анатолій Солов'яненко та ін. Український скульптор Василь Бородай отримав Ленінську премію 1984 року за меморіальний комплекс «Український державний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945 років.

У 1940–1953 роках видатні українські музиканти також могли бути відзначені Сталінською премієюзагальносоюзною нагородою, яка вважалася вищою за республіканську. Двічі лавреатом Сталінської премії був композитор Андрій Штогаренкоу 1946 та 1952 роках. У 1948 році Григорія Верьовку за тривалу концертну діяльність відзначено Сталінською премією. Герман Жуковський отримав у 1950 році Сталінську премію II ступеня за вокально-симфонічну поему «Слався, Вітчизно моя!». Лавреатами Сталінської премії були й інші українські митці. Після смерті Сталіна премію його імені не присуджували, а в 1966 році правонаступницею цієї відзнаки стала Державна премія СРСР.

Для заохочення молодих митців у радянський час засновано премію імені Ленінського комсомолу, причому ця премія існувала на двох рівнях: як загальносоюзна нагорода та як республіканські премії, які мали власні назви та структури. Для митців в Україні ключовою була саме республіканська нагорода, відома як Республіканська премія ЛКСМУ імені Миколи Островського (заснована в 1958 році, присуджувалася до 1991 року). Ця премія була надзвичайно важливою для молодих митців (композиторів, музикантів, письменників, художників), оскільки слугувала «соціальним ліфтом», дозволяючи отримати визнання та державну підтримку на самому початку професійного шляху. Подібно до Шевченківської премії нагорода імені Островського мала виразний ідеологічний відтінок, оскільки носила ім'я радянського письменника Миколи Островського (автора популярного тоді роману «Як гартувалася сталь») і вимагала від лавреатів відповідності принципам «соціалістичного реалізму» та комуністичного виховання молоді. Лавреатами Республіканської премії ЛКСМУ ім. М. Островського були композитори Ігор Шамо, Віталій Губаренко, Мирослав Скорик, Іван Карабиць, Володимир Зубицький, Олег Кива, Євген Станкович, Олексій Скрипник та ін.

Існували й інші форми державних відзнак для митців. Система почесних звань була важливою частиною радянської ієрархії визнання: «Заслужений артист УРСР», «Заслужений діяч мистецтв УРСР», «Народний артист УРСР», «Народний артист СРСР». Ці зван-

ня супроводжувалися певними пільгами та надбавками, що фактично прирівнювало їх до державної підтримки успішних митців.

У професійному мистецькому середовищі існувала своя система відзнак. Доречно згадати в цьому контексті премії творчих спілок. Хоча це не були державні премії в чистому вигляді, творчі спілки УРСР часто вручали власні відзнаки або премії за найкращі твори року, які часто підтримувалися державою через механізми фінансування спілок із державного бюджету.

Від радянських часів до наших днів залишилися премія імені Тараса Шевченка, система почесних звань і премії творчих спілок. Сьогодні вкрай необхідно переосмислити радянський спадок і оцінити його з позицій українського національного культуротворення. Деміфологізація радянських мистецьких премій є важливою частиною деколонізації українського суспільства в XXI столітті. Водночас повне відторгнення і відмова від радянської культурної спадщини можуть бути шкідливими для української культури, бо це загрожує втратою важливих мистецьких досягнень та історичної пам'яті, знецінення тих творів, що стали невід'ємною складовою української культури XX століття, навіть якщо цей спадок створювався в умовах тоталітарного тиску.

Для України може бути цінним досвід прибалтійських країн, які вже пройшли цей шлях і виробили методологію аналізу творів і явищ радянського мистецтва з урахуванням деколоніального дискурсу. Зокрема, вартою уваги є теорія «культурного викупу», запропонована литовською мистецтвознавицею Юрате Катінайте, яка розглядає державні премії як спробу влади «купити» лояльність найбільш авторитетних митців, щоб запобігти їхньому переходу в опозицію або виїзду в еміграцію. Як відомо, радянський режим використовував тактику створення «золотої клітки» для творчої еліти. Через систему державних премій, високих гонорарів, надання елітного житла, творчих дач та інших привілеїв влада здійснювала символічний «викуп» митця. Фінансові та соціальні преференції для митців від держави створювали ситуацію, коли відкритий протест ставав невигідним. Натомість від митців вимагалася лояльність, що виражалася через компроміси в художній мові (дотримання принципів соцреалізму) або написання кон'юнктурних творів (оди партії і партійним діячам, твори про революцію, до річниць з'їздів комуністичної партії тощо). У своїх статтях — зокрема, у праці «Operos

solistas epochų sandūroje» («Оперний соліст на зламі епох») та дослідженнях про радянську цензуру — Юрате Катінайте наголошує, що одним із критеріїв аналізу мистецьких явищ радянського періоду є часовий контекст і співставлення фактів. Головні питання, на які потрібно шукати відповідь, звучать так: чи збігається нагородження з періодом посилення цензури? Чи не є державна премія «компенсацією» за заборону іншого твору?

Застосовуючи концепцію Ю. Катінайте, звернімося до історії українського музичного мистецтва радянського періоду. Показовим є приклад із нагородженнями видатного українського композитора Бориса Лятошинського. Композиторську діяльність Бориса Лятошинського було двічі відзначено Сталінськими преміямив 1946 та 1952 роках.

Хронологія присудження державних (сталінських) премій чергувалася з етапами цькування композитора та його творів. Так, у 1937 році композитор зазнав переслідувань за Другу симфонію: прем'єру твору, яка мала відбутися в Москві, відмінили у зв'язку з трауром по смерті соратника Сталіна Серго Орджонікідзе, однак у журналі «Музика» вийшла розгромна стаття Д. Житомирського про твір Лятошинського, який фактично не існував у концертному виконанні. У 1946 році Лятошинський отримує Сталінську премію за «Український квінтет», написаний під час Другої світової війни. У 1948 році розгортається нова хвиля репресій проти творчої інтелігенції, виходить урядова постанова «Про стан і заходи щодо поліпшення музичного мистецтва на Україні у зв'язку з рішенням ЦК ВКП(б) «Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі». Лятошинського звинувачують у формалізмі, продовжують цькувати його Другу симфонію. Через кілька років по тому, в 1951 році, прем'єрне виконання Третьої симфонії Б. Лятошинського наштовхується на ідеологічну критику, фінал твору визнають недостатньо оптимістичним і примушують композитора переробити симфонію. А в 1952 році Лятошинського вдруге відзначають Сталінською премією цього разу за музику до кінофільму «Тарас Шевченко» (реж. І. Савченко).

Метод кнута і пряника або, згідно з термінологією Ю. Катінайте, метод «культурного викупу», який застосовувався як примушування творчої інтелігенції до покори комуністичному режимові, був розповсюдженою практикою радянських ідеологів. Державні премії були психологічною пасткою і деформували особистість митця, зму-

шуючи його постійно балансувати між самовираженням у мистецтві і вимушеним служінням тоталітарній системі.

Загалом твори, відзначені в радянський час державними преміями, як і весь радянський спадок, потрібно не відкидати, а критично переосмислювати та аналізувати, відокремлюючи цінні мистецькі досягнення від ідеологічних нашарувань. Багато мистецьких творів радянської доби можуть бути переглянуті та інтегровані в сучасний культурний дискурс як цінні артефакти, джерела колективної пам'яті та історичного досвіду.

Література:

Katinaite J. (2020). The Opera Singer at the Crossroad of Epochs. *Lithuanian musicology*, Issue 21. P. 30–43. https://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2021/01/LM-2020_XXI.pdf (дата звернення: 5.06.2026).

BIRIUK Nataliia Sergiivna
Ph.D student, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine,
Kyiv, Ukraine
ORCID ID: 0000-0003-2655-9809

THE DNIPRO RIVER'S DEVASTATION: DIALOGUES BETWEEN MARKO ZALIZNIAK'S (1930S) AND YANA KONONOVA'S (2023) PHOTOGRAPHS

Topicality. The representation of landscape in Ukrainian visual culture of the 20th century is key to understanding how political regimes constructed notions of nature, resources and modernity.

Soviet modernization transformed Ukrainian space into a laboratory of political experiments, where landscape became not only an aesthetic object but also an instrument of power. That is why the study of these images — paintings, films, photographs — allows us to trace the mechanisms of the formation of colonial and extractive practices that determined the politics of Soviet control.



"Porohy Dnipra. Hrupa liudei na berezi Dnipra. (Rapids. A group of people on the banks of theDnipro River)", a photograph by Marko Zalizniak, Center for Urban History, 1931.

The relevance of this study lies in the fact that Russia's war against Ukraine has intensified attention to Ukrainian territories as strategic terrain and a source of natural resources and raw materials. Understanding these perceptions is important for analyzing the underlying Russian motives, geopolitical ambitions, and factors that contribute to the continuation of the war.

The **purpose** of this concise piece reviewing the 2025 exhibition at thesteinstudio in Kyiv is to stress the importance of Ukrainian art and visual materials, illustrating their fundamental role in grasping colonial history, environmental catastrophe, and water extraction in Ukraine.

Soviet policy reconfigured the viewer's gaze upon the landscape. The viewer was taught to look at the land while avoiding, or failing to notice, its political dimensions — namely, the repressive Soviet ideology

embedded within it. The landscape could evoke a Poussin-like Arcadia or represent a space for the realization of proletarian dreams (since the peasant was also seen as a proletarian figure).

In the 1990s, for example, when Ukrainian museums — especially local history museums with relatively "modest" collections — faced the challenge of reconfiguring their permanent exhibitions, landscape scenes were among the works most readily accepted for public display. In contrast to depictions of revolutionary events, portraits of leaders, or local officials, the landscape appeared, by comparison, to be distanced or "purified" from political narratives.

In Soviet times, water was viewed as a natural force that had to be conquered and utilized for the realization of the Soviet modernization project. It was during this period that hydroelectric power stations began to be constructed across Soviet Ukraine, including the Kakhovka Hydroelectric Power Plant (HPP). The Russian army's destruction of the Kakhovka HPP on June 6th, 2023, represents a loss with various, sometimes conflicting, interpretations.

When it was built in the 1950s, local landscapes and inhabited territories were submerged or erased. When the dam was destroyed in 2023, those landscapes were once again devastated — flooded and killed anew. Russian / Soviet imperial logic appears to construct and destroy the same places — the Ukrainian steppes — at will. On the other hand, Ukraine also suffered the loss of a Soviet-era industrial region shaped by modernization: both the energy and agricultural sectors, previously sustained by the Kakhovka Reservoir, were severely impacted.

The destruction of the Kakhovka HPP, the last (lowest) stage of the Dnipro cascade of hydroelectric power stations, evoked the history of the construction and fate of other Ukrainian hydroelectric facilities (Holdshtein,2023). After the destruction of the Kakhovka HPP, the water level at the DniproHES in Zaporizhzhia began to drop rapidly.

The 2025 exhibition "Observing the Ant's Nest Before the Rain" at thesteinstudio in Kyiv, curated by Oleksandra Pohrebniak and Dmytro Chepurnyi, brought together two photographic pieces: Marko Zalizniak's 1930s photographs of Dnipro Rapids and Yana Kononova's 2023 "View of the DniproHES under construction" (Teller, 2025).

Marko Zalizniak (1893–1982) was an amateur photographer from the hamlet of Romanyvka in the Donetsk region. In the 1930s, he used his personal camera to document the collectivization of Ukrain-

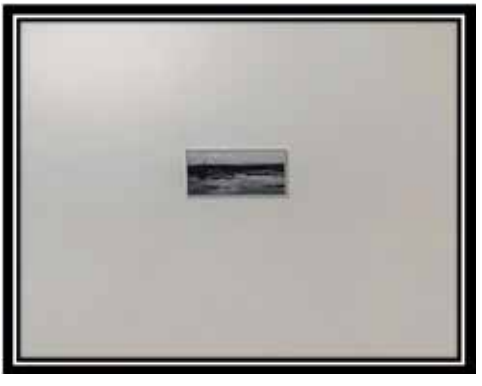


Porohy Dnipra. [Dnipro river's rapids]", a photograph by Marko Zalizniak, 1931. thesteinstudio, 2025.

ian peasants. Simultaneously, during the Dniprobudivska archaeological expedition, Zaliznyak served as a photographer and recorded the Dnipro Rapids before their submersion in 1931 due to the building of the DniproHES (Dnipro Hydroelectric Station) (Havshchuk, 2026).

Yana Kononova (b. 1977) is a Ukrainian artist born on Pirallahi island in the Caspian Sea, Azerbaijan. Then, after the start of the First Nagorno-Karabakh War, she with her family emigrated to Ukraine. Kononova, through the medium of photography, explores techno-ecological environments, violence, trauma, and posthumanism. Prompted by the full-scale invasion, Yana Kononova records wartime experiences on black-and-white film, creating a record of war crimes, widespread destruction, and the devastating effects of military engagements (Kononova, 2026).

Since 2014, the occupation of the Crimean peninsula and the start of the war in the eastern part of Ukraine, the practices of Ukrainian artists have increasingly shifted toward historically oriented art — or, in Hal Foster's terms, the archival impulse, and in Dieter Roelstraete's, the historiographic turn. Among the Ukrainian female artists working with the entanglements of history and landscape are Yana Kononova, Lada Nakonechna, Lesia Vasylchenko, Dana Kavelina, and Daryna Mamaisur.



"View of the DniproHPS under construction", a photograph from the exhibition "Observing the ant's nest before the rain", by Yana Kononova, thesteinstudio, 2025.

At thesteinstudio, the photographs by Zalizniak and Kononova — separated by nearly a century — intersected and entered into a relation of interdependent meanings. Kononova's pho-

tograph of the DniproHES in Zaporizhzhia was not merely a spontaneous capture of a space, but rather a continuation — following Zalizniak — of the visual documentation of the consequences of Soviet and Russian colonialism.



Photo. A photograph from the exhibition "Observing the ant's nest before the rain", by thesteinstudio, 2025.

The link between Zalizniak's and Kononova's images is deepened by their mutual references. The meaning of Kononova's contemporary image of the DniproHES, exposed and dried out after the destruction of the Kakhovka HPP, would be different without the presence of Zalizniak's photographs in the exhibition. Conversely, without Kononova's work, Zalizniak's photographs might appear as mere historical remnants of a past. Kononova's images, though mediated through the present, are turned toward the past — and it is the curatorial framework that reorients her work toward History.

In conclusion, this brief consideration of Yana Kononova's and Marko Zalizniak's photographic work serves as an entry point into the broader investigation of the intersection between the historiographic turn in art, landscape, and Soviet / Russian imperialism.

References:

Volodymyr Havshchuk. (2026). Collection". City Media Archive. Accessed May 10, 2026. https://uma.lvivcenter.org/uk/collections/174/photos (дата звернення: 30.05.2026).

Holdshtein, Lolia. (2023). "Zaiva Zemlia: Yak Vybukh Kakhovskoi Hrebli Zminyv Prostir [Excess Land: How the explosion of the Kakhovka Dam changed space]". Bird in Flight, September 14, 2023. URL.:https://birdinflight.com/nathnennya-2/project-uk/zajva-zemlya-yak-vibuh-kahovskoyi-grebli-zminiv-prostir.html (дата звернення: 20.05.2026).

Teller, Katya. (2025). "18 naikrashchykh vystavok kvitnia [18 best exhibitions of April]". Harper's Bazaar, April 30, 2025. URL.:https://harpersbazaar.com.ua/culture/art/7-holovnykh-vystavok-kvitnya/ (дата звернення: 15.05.2026).

Kononova, Yana. (2026). «View of the Dnipro HPS under construction.» yanakononova. Accessed May 10. https: //www.google.com/search? q=4.+Kononova%2C+Yana.+%C2%ABView+of+ the+ Dnipro HPS+under+ construction. %C2% BB + yanakononova.+ Accessed+May +10%2C+2026.&oq=4.%09 Kononova %2C+Yana. +%C2% ABView+of+ the+DniproHPS+under+construction.%C2%BB+yanakononova.+Accessed+May+10%2C+2026.+&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOdIBCDkzOGowajE1qAIAsAIA&sourceid=chrome&ie=UTF-8 (дата звернення: 10.05.2026).

БЕРЕСТ Павло Михайлович
доктор філософії з культурології,
доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи
Навчально-наукового інституту
практичної культурології та артменеджменту
НАККіМ
ORCID: 0000-0002-5218-4812

КУЛЬТУРА ТА МИСТЕЦТВО ЯК СКЛАДОВІ НАЦІОНАЛЬНОГО СПРОТИВУ Й ІДЕНТИЧНОСТІ

Актуальність дослідження. Зважаючи на сучасні події в безпековій сфері та соціокультурному просторі, що переживають український народ і держава, дослідження та розуміння динаміки розвитку національної ідентичності, складових формування успішного спротиву агресору є питанням нашого цивілізаційного виживання. Адже в умовах повномасштабної агресії та намагань окупанта тотально знищити український культурний код та пам'ять тема ролі культури та мистецтва у формуванні життєздатності нації, спроможності вистояти, перемогти та успішно розвиватись постає як одна з найбільш актуальних. За таких обставин гуманітарні науки, зокрема культурологія та мистецтвознавство, мають вийти із суто теоретичних, академічних форматів і ставати частиною практичної боротьби за існування, стійкість і розвиток України в наступні роки, десятиліття, віки.

Мета дослідження: аналіз культурної спадщини та творів мистецтва як дійових інструментів формування національного спротиву та утвердження культурної ідентичності; актуалізація процесів пошуку механізмів, за допомогою яких культура й мистецтво спільно виконують функцію націо- та державотворчих складових, допомагають зберігати єдність та стійкість суспільства.

Виклад основного матеріалу. Старожитності, культурна спадщина, мистецькі твори видатних діячів минулого та сьогодення є не лише важливою основою матеріальної спадщини українського народу, але й мають суттєвий вплив на розвиток духовної, менталь-

ної складової суспільства. Якщо культура задає загальні рамки, вектори розвитку нації, то мистецтво працює на рівні тонких психологічних налаштувань індивідуальної ідентичності особистості. Від того, наскільки окремий індивідуум ознайомлений з історією власної держави, зі здобутками національної культури та мистецтва, наскільки він розуміє та розділяє величезний пласт сенсів, символів, значень, закладених у культурні цінності й твори мистецтва, залежить його ідентичність.

У такому сенсі символічні практики пам'ятання, спільні заходи та дії, пов'язані з історико-культурними пам'ятками, музейними комплексами, визначними пам'ятками архітектури та мистецтва, здатні згуртовувати навколо себе суспільство, зберігати та формувати спільні спогади, значущі для цілої нації. Тож значення гуманітарних наук (культурології, мистецтвознавства, історії, антропології, філософії тощо) у стійкості сучасного суспільства, його здатності до ефективного спротиву зовнішнім загрозам та збереженні власної ідентичності не слід недооцінювати. Вони мають значний потенціал та залишаються важливою умовою успішного розвитку народу та держави. Як зазначає В. Сіверс, досліджуючи ціннісний профіль особистості як сукупність набутих у процесі соціалізації складових, що визначають характер або лінію ціннісної поведінки людини, творчість (та твори мистецтва) є формою передачі ціннісної енергії. Досліджуючи питання передумов процесу творення, науковець зазначає, що важливим є розуміння свідомості людини та її стимулів для творчості, актуалізації тих чи інших прагнень, а головнечому виникає бажання до творчості. Причому відповіді на ці питання мають: 1) спільну універсальну характеристику; 2) особистісну унікальну характеристику; 3) унікальну особистісну характеристику приєднання першої і другої характеристики, що визначає ціннісний профіль індивіда (Сіверс, 2025). Тому важливими та вартими наукових досліджень є не лише самі мистецькі твори, об'єкти культурної спадщини та інші матеріальні пам'ятки, але й ті значення, які в них вкладаються, ті суспільні наративи, що вони транслюють у загальний суспільний простір.

Водночас до 2022 року можна було спостерігати ситуацію, коли не повною мірою залучалась та використовувалась історико-культурна спадщина для формування спільної національної ідентичності, консолідації громадян різних регіонів, формування позитивного іміджу держави, її історії, культури, мистецтва, як у середині країни, так й на світовому рівні. Тож складові історико-культурної спадщини, видатні твори мистецтва були присутні в широкому інформаційному полі спорадично, безсистемно, а їх пізнавальна, просвітницька, ціннісна функція зводилась до мінімуму (Герасименко, 2016). Дані питання стали ще більш актуальними після 2022 року, коли агресор цілеспрямовано та методично намагається знищувати історико-культурні пам'ятки, музеї, пам'ятники видатним українським діячам та саму пам'ять про них. Тож розуміння не лише матеріальної, але й символічної складової цих об'єктів, їх захист та збереження є важливою передумовою успіху народного спротиву, виживання, плекання та розвитку власної національної ідентичності.

Таким чином, саме у часи криз та радикальних історичних катаклізмів відбуваються процеси активних змін, трансформацій ідентичності, формування нових напрямків у мистецтві, технологіях та інших суспільно важливих галузях. Зокрема, досліджуючи маніфести та їхні художні інтерпретації, А. Чібалашвілі наголошує, що вони вбирають у себе етос (дух) своєї епохи. Тож у переломні моменти саме маніфести стають першою формою фіксації нової ідентичності та нових векторів розвитку (Chibalashvili, 2025). Таким чином, коли застарілі радянські чи імперські культурні коди вже себе вичерпали, то саме через появу нових мистецьких маніфестів та художніх практик відбувається переосмислення власної національної свідомості. А мистецтво виступає формою критичного знання, яке допомагає суспільству вистояти в боротьбі з сусідніми агресорами, відкинути нав'язані ззовні стереотипи та зафіксувати власну суб'єктну ідентичність.

Крім цього, в епоху динамічного розвитку сучасних цифрових технологій, окремої уваги з боку культурологів та мистецтвознавців заслуговує вплив на суспільну свідомість сучасної екранної культу-

ри, що охоплює увесь спектр технологій: від телебачення, кінематографа до відеоконтенту в соціальних мережах, мобільних додатках тощо. Так, І. Зубавіна, досліджуючи феномен «тихої цифрової революції», описує суспільні феномени, коли екранне сприйняття реальності стає важливішим за саму реальність. А штучні мерехтливі пікселі можуть бути переконливішими за події у фізичному світі (Zubavina, 2022). Проте екранне мистецтво може бути впливовим допоміжним важелем у поширенні правдивої інформації, активізації національного спротиву та утвердженні власної культурної ідентичності. Тож, як і будь-який інструмент, новітні цифрові технології можуть бути використані як на благо, так і на шкоду, залежно від мети і намірів тих, хто професійно та активно їх розробляє, досліджує й застосовує.

Висновки. Отже, побіжний аналіз практичного потенціалу культури та мистецтва в контексті зміцнення національного спротиву та утвердження ідентичності дають змогу стверджувати, що дані гуманітарні сфери є глибоко комплементарними складовими особистісного та суспільного процесів становлення, еволюції, розвитку. За належного професійного підходу культура та мистецтво здатні стати основою для онтологічної безпеки суб'єкта, забезпечуючи людину стійким відчуттям «ґрунту під ногами», етнокультурного коріння та належності до конкретної соціокультурної чи національної спільноти. Через культурні архетипи, мистецькі твори відбувається трансляція, інтерпретація, засвоєння текстів, національних символів, сенсів, наративів, суспільних ритуалів та практик, які формують історичну пам'ять та допомагають у процесах успішного націо- та державотворення. А це, у свою чергу, допомагає суспільству зберігати єдність, стійкість, чинити опір зовнішнім деструктивним інформаційним впливам та актам військової та інших агресій.

Література:

Герасименко В. Г. (2016). Оцінка туристично-рекреаційного потенціалу регіону: колективна монографія. За заг. ред. В. Г. Герасименко. Одеса : ОНЕУ. 262 с.

Сіверс В. А. (2025). Ціннісна структура акту художньої творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ. № 3. С. 37–43.

Chibalashvili A. (2025). Manifestos of the 20th and early 21st centuries as markers of sociocultural and artistic transformations. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика». Вип. 84. Том 3. С. 162–169.

Zubavina I. (2022). Neurocinematics and Beyond: Imagery of Contemporary Screen Culture. *Художня культура. Актуальні проблеми.* Київ. № 18 (2). С. 45–49.

БОГУЦЬКИЙ Артем Олегович
аспірант кафедри культурології
Національного університету
«Києво-Могилянська академія»,
молодший науковий співробітник
відділу культурно-цивілізаційних досліджень
Інституту культурології НАМ України.
ORCID: 0009-0002-8983-4759

ВІЗУАЛЬНИЙ ПРОСТІР ВІЙНИ: УКРАЇНСЬКИЙ ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ І ХУДОЖНІЙ КІНЕМАТОГРАФ ЯК ФОРМИ КУЛЬТУРНОГО СПРОТИВУ

Актуальність. Сучасна війна за Незалежність, яка розпочалася 19 лютого 2014 року, стала ключовим етапом у процесі українського державотворення. Водночас боротьба за українську ідентичність відбувається не тільки в окопах, а й у візуальному просторі. Перед вітчизняним кінематографом стоять важливі завдання з розробки нових художніх стратегій, формування механізмів захисту, підтримки простору пам'яті та презентації України та українців як важливого аспекту культурної дипломатії.

Мета: полягає у дослідженні трансформацій українського кінематографа як одного із засобів спротиву російській агресії, який спрямований на відображення невикривленої пропагандою реальності.

Теоретичну основу дослідження візуального простору війни передусім представлено дослідженнями американської письменниці Сьюзен Зонтаґ. У своїй праці «Regarding the Pain of Others» (2003) вона зазначає, що з розвитком фотографії та кінематографа на війні з'явилося ще одне поле бою. Тепер, залежно від перспективи і контексту, фотографія та кіно стають засобами не тільки фіксації дійсності, а також звинувачення, виправдання чи сентименталізації реальності, у якій перебувають індивіди (Sontag 2003, 70-80). Будь-який образ на екрані стає частиною символічної боротьби. Зокрема, саме XX століття продемонструвало важливість боротьби за творення додаткового ідеалізованого виміру реальності. Широка плеяда фільмів, серед яких можна виділити «Броненосець „Потьомкін"» (1925) Сергія Ейзенштейна чи «Тріумф волі» (1935) Лені Ріфенш-

таль були репрезентаціями прагнень радянського та нацистського режимів не просто зафіксувати реальність, проте створити символічний простір еталона, до якого повинно прагнути кожне суспільство. І безумовно, у прагненні сформувати гомогенні суспільства комуністичного та нацистського ладу використовувалися величезні ресурси: людські, фінансові та інтелектуальні.

Іншою важливою теоретичною частиною у дослідженні кінематографа можна назвати науковий доробок французького дослідника П'єра Нора та його концепцію «місць пам'яті» (Nora 1989, 7-24). Кінематограф перестає бути лише простором пам'яті як архіву, але стає пам'яттю середовища, у якому паралельно відбувається фіксація емоційного, просторового та фізичного (тілесного) вимірів події, що відбувається. Цілком очевидно, що сучасний глядач, особливо з України, споглядаючи кінохроніки Першої чи Другої світових воєн, може провести прямі паралелі з сучасними подіями і розуміти переживання людей у минулому. Проте для більшості людей, які, на щастя, перебувають поза межами війни, описані вище кінохроніки не більше як історичний матеріал — пост-історія. Проте на відміну від минулого сьогодні кожен індивід має можливість не тільки для фото та відеофіксації, проте також для швидкого, майже миттєвого, розповсюдження інформації в мережі Інтернет.

Зрештою у XXI столітті на зміну державній монополії на кінореальність прийшла розгалужена хаотична мережа фіксації індивідуального досвіду. Основною рушійною силою у сьогоденні стає саме "аматорська" зйомка подій. Протягом усієї історії Української незалежності саме індивідуальний та колективний вимір боротьби стає однією з головних репрезентацій боротьби української нації. Революція на Граніті, Помаранчева революція, Революція Гідностікожна з цих подій стала виміром колективного та індивідуального досвіду боротьби у форматі "тут і зараз". Якщо фальсифікація виборів у 2004 році була невидима для більшості, то у 2014 році гідність та свобода жорстко приборкувалися та калічилися міліцейськими кийками майже у прямому ефірі. Побиття студентів 30 листопада 2013, численні виступи зі сцени, боротьба та спротив активістів на Майдані, «Марш мільйонів», «Криваве Водохреще»усе це можна назвати частиною "живого" аудіовізуального архіву, спочатку революції Гідності, а невдовзі і війни за Незалежність. Таким чином цей "архів" став не тільки місцем пам'яті, а й свідченням героїзму та жертовності.

Серед кінострічок, що стали маркерами цього періоду, можна назвати роботи українського режисера Сергія Лозниці «Майдан» (2014) та «Зима у вогні» (2015) Євгена Афінієвського. Обидва режисери відмовилися від закадрових пояснень чи авторських коментарів, натомість головну роль на себе взяли активісти, тим самим даючи можливість глядачеві самому формувати смисли побаченого. Американський кінокритик Білл Нікольс у своїй праці «Introduction to Documentary» (2010) визначає подібний тип документалістики як поетично спостережний (Nichols 2010, 100-105). У цьому форматі відсутня готова інтерпретація, натомість глядач через екран занурюється в потік подій і стає його безпосереднім учасником. Крім цього, матеріали, використані у фільмах, стали важливою частиною різноманітних журналістських розслідувань та доказовою базою у фіксації злочинів влади Януковича.

Невдовзі також був визначений подальший розвиток нової візуальної мови українського спротиву у період АТО/ООС. Зокрема, одним з таких фільмів, вже згаданого нами режисера Сергія Лозниці, став «Донбас» (2018). Фільм складається з декількох історій, які у гротескній абсурдній формі "документують" повсякденність окупованих територій та реальності так званого русского міра. Так, перший епізод фільмуце спеціально відібрана масовка, яка спочатку готується до запису пропагандистського російського репортажу. В останньому епізоді фейковий репортаж перетворюється на реальний, у якому фіксується справжня ціна окупації.

Окремо можна назвати кінострічку Валентина Васяновича «Атлантида» (2019). Режисер пропонує глядачеві зазирнути у майбутнє та подивитися на те, чим став Донбас у 2025 році, коли між Росією та Україною був підписаний мирний договір, а Донбас перетворився на демілітаризовану зону. Головні герої фільму, одним з яких можна назвати сам Донбас, не можуть повернутися до життя, знекровленого війною. Військові та цивільні змушені виживати в умовах соціальної, економічної, психологічної та екологічної катастрофи. Сама назва фільму відображає те, на що перетворився колись найпотужніший промисловий регіон країни через війну: знищені підприємства та затоплені шахти і став, власне, не міфологічною Атлантидою, а реальною.

Іншою працею про надію у безнадії можна назвати документальний фільм Ірини Цілик «Земля блакитна, ніби апельсин»

(2020). Події стрічки відбуваються у "червоній зоні" на Донбасі, у Красногорівці, у місті, яке щоденно потерпає від російських обстрілів і від неоголошеної війни. Ірина Цілик зазначила, що «насправді, наш фільм не про війну, вона виступає тут лише тлом. Це фільм про дорослішання. Про балансування між війною та миром. Про самотерапію за допомогою кіно. І про багато інших речей, які можуть бути близькими та зрозумілими різним людям у світі» (Детектор медіа, 2022).

Новий етап у розвитку українського кінематографа розпочався з початком повномасштабної російської агресії 24 лютого 2022 року. Ця війна одразу стала однією з найбільш задокументованих війн початку XXI століття. Вбивства, руйнування та безпосередні бойові дій транслюються майже у прямому ефірі. Розвиток воєнних технологій, особливо у царині БПЛА, розширив межі візуального простору війни до формату споглядання за бойовими діями від першої особи. Кількість аудіовізуальних матеріалів з бойових дронів, на яких фіксується знищення техніки та живої сили противника, налічує, напевно, десятки тисяч годин зйомки, які впливають не тільки на дегуманізацію ворога, проте демонструють нікчемну цінність життя під час війни. І цілком логічно, що більшість фільмів сучасного періоду війни документальніадже реальність виявляється у настільки макабричних та травматичних формах, що будь-яка її художня інтерпретація ризикує перетворити побачене на шокуюче видовище без глибшого смислу.

Одним із якісних прикладів сучасної документалістики став фільм «20 днів у Маріуполі» (2023) Мстислава Чернова. У стрічці відображено облогу Маріуполя: відсутність базових засобів для існування, щоденні жертви, руїниусе це про жахливу реальність війни, яку принесла Росія. У своїй промові під час отримання Оскару у категорії «Найкращий документальний фільм» Чернов наголосив на тому, що «хотів би мати змогу обміняти це на те, щоб Росія ніколи не нападала на Україну, ніколи не окуповувала наші міста…» (Суспільне Культура, 2024). І головний сенс цього кіно полягає в тому, «щоб загиблі люди Маріуполя та ті, хто віддали своє життя, ніколи не були забуті. Тому що кіно формує спогади, а спогади формують історію» (Там само).

За більше ніж десятиліття трансформацій український кінематограф на семантичному рівні сприяв не тільки стрімкому розвитку

української ідентичності, але й окреслив чіткі червоні лінії у відображенні сучасної української дійсності: війна, а не конфлікт, Революція Гідності, а не заколот. Зрештою, ми повинні вказати про те, що з початком повномасштабного російського вторгнення відбулися суттєві якісні та кількісні зміни, пов'язані з деколонізацією українського соціокультурного простору, зокрема й екранного. Сьогодні більшість українців уперше відкрили для себе класику українського кінематографа: «Земля» (1930) Олександра Довженка, «Пропала Грамота» (1983) Бориса Івченка, оригінальна українська версія «За двома зайцями» (1961) та багато інших фільмів, які залишалися у тіні "безсмертної" радянської класики.

Висновки. Наведені дані дають підстави стверджувати, шо з початком російсько-української війни кінематограф став не просто засобом художнього переосмислення дійсності, проте став важливим інструментом культурного спротиву та документування.

Література:

Детектор медіа. (2022, 8 травня). Стрічку Ірини Цілик «Земля блакитна, ніби апельсин» можна переглянути онлайн. Detector Media. URL.:https://detector.media/infospace/article/199043/2022-05-08-strichku-iryny-tsilyk-zemlya-blakytna-niby-apelsyn-mozhna-pereglyanuty-onlayn (дата звернення: 5. 05. 2026).

Суспільне Культура. (2024, 11 березня). «Я б віддав це, аби вони звільнили всіх заручників»: історична промова Мстислава Чернова на «Оскарі» (відео та текст). Суспільне Культура. https://suspilne.media/culture/702940-a-b-viddav-ce-abi-voni-zvilnili-vsih-zarucnikiv-istoricna-promova-mstislava-cernova-na-oskari-video-ta-tekst/

Nichols, B. (2010) Introduction to documentary (2nd ed.). Indiana University Press.

Nora, P. (1989) Between memory and history: Les lieux de mémoire. Representations, 26 (Special Issue: Memory and Counter-Memory), P. 7–24.

Sontag, S. (2003) Regarding the pain of others. (New York: Picador/ Farrar, Straus and Giroux.

БОРДЕНЮК Сергій Григорович
заслужений діяч мистецтв України, доцент,
завідувач кафедри операторської майстерності
та фотомистецтва КНУКіМ,
член-кореспондент НАМ України,
голова Національної спілки кінематографістів України

ДІЯЛЬНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПІЛКИ КІНЕМАТОГРАФІСТІВ УКРАЇНИ: ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ВИКЛИКІВ ДЛЯ ВІТЧИЗНЯНОГО КІНА

НСКУодна з найавторитетніших творчих громадських організацій держави, яка об'єднує режисерів, сценаристів, операторів, художників, звукорежисерів, композиторів, акторів, кінознавців, продюсерів та інших представників кіноіндустрії.

За Статутом, метою є сприяння розвитку екранних мистецтв, участь у створенні концепцій розвитку та співпраці кіногалузі і телевідеопростору, захист творчо-професійних, авторських і соціальних прав членів Спілки. Її діяльність сфокусовано на сприянні сталому функціонуванні українського кінематографа, його популяризації, збереженні культурної спадщини та сприянні фаховому освітньому навчальному процесу в країні.

У сучасних умовах, коли українська кіноіндустрія переживає вплив воєнних подій, економічних труднощів і стрімких технологічних змін, а також професійної соціальної незахищеності кіномитців, роль Спілки набуває особливого значення.

У духовній сфері країни (зокрема, кінематографічній) поряд з державними інституціями, такими як Міністерство культури та Державне агентство з питань кінематографії, Національна академія мистецтв України, діють творчі громадські організації: Українська кіноакадемія, Спілка кінокритиків України, професійні гільдії тощо. Наймасштабнішою з них є Національна спілка кінематографістів України.

Установчий з'їзд Спілки відбувся 1958 року. 2000-го року Постановою Кабінету Міністрів України їй надано статус Національної спілки. У 15-ти регіонах активно функціонують спілчанські осередки (Одеса, Харків, Дніпро, Львів, Івано-Франківськ, Луцьк та ін.).

У власності НСКУБудинок кіно, що знаходиться у центрі Києва (збудований за кошти Спілки), який працює з 1974 року і де наразі знаходиться штаб-квартира, працюють керівні органи та апарат організації.

За радянських часів Спілка мусила діяти в рамках, визначених тодішнім державним устроєм. Прагнула співпрацювати та водночас готова була опонувати владі, передусім у справах захисту, підтримки національної культури та окремих кінематографістів. У роки Перебудови (1986-1991) спілчани та Спілка в цілому відіграли велику роль у виборюванні Української Незалежності. Нині НСКУ переживає період оновлення, пов'язаного з приходом у кінематограф нових поколінь, необхідності відповідати на виклики драматичного часу. На сьогодні у лавах Спілки перебуває близько 1000 кінематографістів. Серед них Герої України, лауреат Премії «Оскар», лауреати Національної премії України ім. Шевченка, Державної премії ім. Олександра Довженка, академіки НАМ України, Народні артисти, Заслужені діячі мистецтв, Надзвичайні та Повноважні посли України, доктори наук, професори. Пишаємося десятками наших колег, кінематографістами- спілчанами, які стали на захист Батьківщини.

Рік тому відбувся з'їзд Національної спілки кінематографістів, де було обрано нові керівні органи: Голову, членів Секретаріату та Правління. Стратегічні рішення діяльності Спілки приймаються колегіально: на засіданні Секретаріату (раз на місяць) та Пленумі Правління (раз на півроку), які проводить Голова. Керівництво щоденною роботою здійснює Голова (Сергій Борденюк) та двоє його заступників: (Сергій Тримбачз творчих питань та Дмитро Томашпольськийз організаційних питань та молодіжної політики).

Після виборів за ініціативою Голови було переформатовано роботу Комісій НСКУ, практично кожну з яких очолив обраний на з'їзді Секретар.

Назви Комісій свідчать про вектори діяльності, зокрема:

- Комісія з прийому до членів Спілки;
- Комісія по координації діяльності з мистецькими науковими і громадськими інституціями та законодавчих ініціатив;
- Комісія по співпраці з державними та законодавчими органами влади;
- Комісія з кіноосвіти;

• Комісія з молодіжної політики та розвитку проєктів;
• Комісія з міжнародних зв'язків;
• Комісія з фестивальної політики;
• Комісія з грантової та благодійної діяльності;
• Рейтингова комісія;
• Комісія з інформаційної політики;
• Комісія із зв'язків та підтримки кінематографістів-військовослужбовців й волонтерства;
• Комісія із захисту авторських прав;
• Координаційна рада територіальних осередків НСКУ;
• Комісія сприяння кіно аматорському руху;
• Рада ветеранів кіно;
• Комісія з історичної спадщини;
• Комісія популяризації кіномистецтва (із залученням членів правління — представників територіальних осередків);
• Комісія соціального захисту;
• Комісія з питань технічного забезпечення діяльності Спілки.

Роботі у регіонах сприяє Координаційна рада осередків Спілки.

У Спілці відповідно до Статуту діє Ревізійна комісія (голова Єлизавета Плесконос).

За останній період, з часу проведення З'їзду до лав Спілки вступило більш як сто нових членів. Переважно молодих кінематографістів, включно з першим Оскароносним лауреатом Мстиславом Черновим. Сьогодні авторитет НСКУ стрімко відновлюється та зростає, як серед громадськості, так і державних та місцевих органів влади, а головнесеред кіноспільноти. Дедалі більша кількість претендентів, висунутих НСКУ, отримують державні відзнаки. Як зауважив нещодавно видатний кінематографіст Роман Балаян: «За останній рік Спілка стала місцем сили!». Але, ми вважаємо, що це аванс від живої Легенди...

За остаточним рішенням Верховного Суду України було задоволено позов НСКУ щодо нелегітимності Ради з державної підтримки кінематографії, яка перевищила терміни своїх повноважень.

Згодом Голову НСКУ було включено до Комісії, і він узяв участь у формуванні нового складу Ради. Таким чином вдалося за активності та участі НСКУ розблокувати діяльність Ради, не дозволити втратити виділені державою кошти (приблизно 600 млн грн) на розвиток галузі. Адже саме обрані члени Ради з Держпідтримки визна-

чають розподіл запланованих на галузь коштів, включно з фінансуванням кінопроєктів, що мають обиратися на конкурсній основі.

Про нинішній потужний кадровий потенціал Спілки свідчать і наступні факти: Секретар НСКУ Андрій Дончик, майстер курсу Режисури нашого вузу призначений на посаду Гендиректора Національної кіностудії ім. О. Довженка. Секретар Спілки Ольга Брегман, до речі, випускниця нашого вишу,Головою Правління Української Кіноакадемії, членкинею Американсткої кіноакадемії. Керівником Одеської кіностудії є член НСКУ Андрій Осипов. Він же обраний Головою зазначеної вище Ради з державної підтримки кінематографії (а нині є Головою Держкіно), Член Правління СпілкиОлесь Санін обраний Віце-президентом Національної академії мистецтв України.

Варто зазначити, що учасником нашої авторитетної конференції є спілчанка, видатний організатор кіновиробництва, теоретик та практик кінематографічної сфери, академік НАМ України, колишній очільник кіногалузі країни, професор нашого вишу Ганна Павлівна Чміль. Також членом Спілки є організатор, модератор конференції, завідувач кафедри кіно і телебачення Київського університету культури професор Олександр Вікторович Безручко. Багато наших спілчан є викладачами профільних вишів.

Кожен крок у діяльності Спілки робиться завдячуючи нашим захисникам на фронті, які відстоюють Незалежність країни, можливість працювати та давати надію молодим кінематографістам щодо професійного майбутнього саме у своїй країніУкраїні, плекати національну самоідентичність, боронити свободу усієї демократичної Європи. Доземний уклін Героям!

Робота НСКУ відповідає рішенню завдань та викликам сучасної проблематики, що формують культурну політику в сфері кіноіндустрії. І, звісно, сьогоднішній порядок денний роботи Спілки визначається контекстом сучасного протистояння культур і цивілізацій, розумінням того, що війна росії проти України є виявом традиційного для московської імперії геноциду українського народу.

Ця війна велася і ведеться не тільки засобами військової техніки, роль кіно у протистоянні світоглядних установок неможливо переоцінити. Усім відома актуальна фраза Уінстона Черчилля: «Якщо ми економимо на культурі, то за що ми воюємо?". Проте не почутим виявився свого часу заклик НСКУ до депутатського корпу-

су щодо збереження чинних до 1 січня 2025 року податкових пільг у кіновиробництві та, бодай, збереження минулорічних показників фінансування кінематографа, передбаченого у проєкті державного бюджету на 2026 року. Прийнятий же бюджет містив усе ту саму сакраментальну цифру, що і у проєкті, у 170 мільйонів гривень. Нагадаємо, на 2024-25 роках було заплановано суму у понад 600 мільйонів гривень. Кінематографісти назвали таке рішеннякіноцидом!

Московія нарощує свою присутність у світовому кінематографічному полі, ми ж, виходить так, маємо намір здати те поле без бою. Хочеться вірити, що цього усе ж не станеться. Для живого інформування про наше бачення ситуації у галузі Голова Спілки взяв участь у робочих зустрічах з Міністром культури, очільником Держкіно, профільним керівництвом Київради та КМДА, Президентом малої академії наук України, Головами Національних Спілок, представниками дипломатичного корпусу, Земляцтвами областей України тощо.

Системно здійснюються робочі поїздки керівництва НСКУ у регіони до осередків, де надихаємося, набираємося натхнення на власні очі бачимо проблеми та звитяги колег, включно з прифронтовими територіями.

На здобутий Спілкою грант здійснено поїздку групи колегукраїнських продюсерів на кіноринок Берлінського міжнародного кінофестивалю (Берлінале).

В активі й зарубіжна поїздка на Дні українського кіно в Азербайджані на запрошення Посольства України у цій Республіці. До складу делегації увійшов воїн-кінематографіст викладач нашого вишу Ахтем Сеітаблаєв, кримсько-татарський українець. Відновлено творчі поїздки на малу батьківщину О. Довженка у Сосницю Чернігівської області та «на гостини до Івана» до І. Миколайчука до Буковинської Чорториї. Спілка підписала Меморандуми та угоди про співпрацю з багатьма організаціями, інституціями. У тім числі й профільної освіти. Зокрема, нещодавно зафіксували угоду між НСКУ та Київським національним університетом культури і мистецтв, Київським університетом культури про системне проходження практики здобувачами вишів на базі Будинку кіно НСКУ.

Вдячні західним кіношколам, фондам, грантовим організаціям за підтримку наших кінематографістів, включно з освітніми програмами. Скажімо, що значило для професійного становлення,

мотивації майбутніх операторівздобувачів нашого вишу надана партнерська можливість узяти участь в одному з найпрестижніших у світі Фестивалів кіно операторської майстерності Cameraimage, що відбувся у місті Торунь (Польща). Адже наша молодь є не менш талановитою за своїх зарубіжних колег. Свідченням цього, наприклад, слугує почесна відзнака здобувача операторської майстерності нашого вишу Івана Балюка на Всесвітньому Нью-Йоркському студентському кінофестивалі.

За рік НСКУ провела більш як дві сотні творчих заходів, включно з мега резонанснимиювілейними: до 100-річчя від дня народження Сергія Параджанова (відзначається за рішенням ЮНЕСКО на міжнародному рівні); ювілеї: 130-річчя від дня народження Олександра Довженка, 90-річчя Кіри Муратової, 120-річчя Миколи Бажана, 95-річчя Миколи Мащенка та інші.

У Будинку кіно вперше проведено наймасштабніший в Україні Одеський міжнародний кінофестиваль, Міжнародний кінофестиваль «Молодість», за участі Комісії з молодіжної політики НСКУ-Міжнародний кінофестиваль студентського кіно «Пролог», вперше за більш як десять років. Варто відзначити, що роботи переважно здобувачів наших вишів були нагороджені призами незалежного журі.

Іще один красномовний факт. За зверненням НСКУ до Комісії з питань реабілітації при Президентові України цьогоріч було знято (через 50-років!!!) судимість із Сергія Параджанова!

За ініціативи НСКУ Нацбанком випущено Ювілейну монету, а Укрпоштоюконверт та марку, присвячені ювілею С. Параджанова. 9 січня 2025 року вручено Першу Премію ім. Сергія Параджанова за повнометражні дебюти, запроваджені Спілкою.

За час існування СРСР кіно стало дійовим чинником формування масових пріоритетів, контрольованого і керованого бачення реалій сучасної історії. Закономірно, що українське кіно періодично піддавалось ідеологічним «чисткам», прагнення участі у розбудові національної культури послідовно блокувалось і цензурувалось.

У 1990-ті роки, а потому й у так зване «нульове десятиліття» українське кіномистецтво, національна кіноіндустрія, за окремими винятками, опинилися у стані тотального недофінансування. Ставку було зроблено на телебачення як на «найважливіший» різновид ідеологічної зброї. Після ліквідації, 1993 року, Держкінофонду (то-

дішнє Держкіно) український кінематограф вижив лише якимось дивом, завдячуючи волі окремих керівників галузі, проте втративши при цьому можливість вчасно реалізуватися двом кінематографічним поколінням.

Отож виходячи з досвіду новітньої української історії та власної історії відносин НСКУ з державними органами влади вважаємо, що є кілька базових точок, без дотримання яких Україна не матиме повноцінних екранних мистецтв, а водночас важливої зброї у боротьбі за виживання у протистоянні з імперією, із планів якої ніколи не зникало нищення України як такої. Виходимо й із «Закону про кінематографію», де розвиток кіно держава розглядає як пріоритетний напрям.

Йдеться, отже, про такі засадничі принципи:

• збереження і розвиток базових інституцій у сфері кіноіндустрії; передусім йдеться про Держкіно України;

• належить виходити з того, що за будь-яких обставин Держкіно має бути збережено з дійовими повноваженнями, з докладанням усіх необхідних зусиль для його розвитку як сучасної інституції європейського зразка;

• держава має визначити необхідні обсяги фінансової та матеріально-технічної підтримки кіноіндустрії, екранних мистецтв у цілому як однієї з умов виживання і розвитку національної культури у найближчі десятиліття. При цьому слід використати досвід такої підтримки провідних кінодержав Заходу (Франція, Велика Британія, Польща, Італія);

• однією з проблем є недостатній розвиток кінопрокатної мережі; мала кількість кінозалів унеможливлює повноцінний прокат українських фільмів і, як наслідок, неефективність економічної складової кіноіндустрії;

• умовою розвитку національного кіномистецтва, кіноіндустрії є повноцінна і повноважна освітня мережа;

• потрібні реформи, але за умови їх продуманості, виваженості, прорахування потреб не тільки актуальних, а й з точки зору завтрашнього дня;

• активізація співпраці з профільними вишами, що готують спеціалістів для кіногалузі, запозичення досвіду та співпраця з провідними закордонними кіношколами, наближення кіноосвітнього процесу до практичних занять.

Показовою у цьому плані стало проведення резонансної масштабної виставки у Будинку кіно«Незламна кіно технологічна Україна» за благодійної участі двічі Оскароносної української кампанії «Фільмотехнік» та однієї з найбільшої у Європі вітчизняної Ренталкампанії «Патріот». Нагальною є підтримка Українською державою громадських інституцій у сфері кінематографа, наймасовішоїНСКУ зокрема.

Вбачаємо необхідність конструктивної консолідованої співпраці НСКУ з профільними державними інституціями, насамперед Мінкультом, Держкіно та Українським культурним фондом. Співпрацюємо з Національною кіностудією ім. О. Довженка, ПРАТ «Одеська кіностудія», Кіностудією хронікально- документальних фільмів, Національною Кінематекою України, іншими студіями, продакшинами та рентал-кінокомпаніями. Розвиваємо робочі взаємини з Українським інститутом національної пам'яті, Українським інститутом, Польським інститутом національної пам'яті. НСКУ поступово стає майданчиком для взаємодії Національних творчих спілок України. Зокрема, у Будинку кіно відбуваються засідання Координаційної ради цих організацій.

Спілка, чия діяльність зосереджена як у столиці, так і в регіонах нашої держави, нині орієнтована на підтримку наймолодших поколінь кінематографістів, розвиток креативних технологій та нових засобів кіномовлення, на вироблення і реалізацію соціальних програм підтримки кінематографістів старшого віку. Усе це, разом із необхідністю модернізації Будинку кіно, потребує чималих коштів.

Запроваджено реалізацію інклюзивних програм у Будинку кіно. Встановлено пандус на фасадній частині будівлі, сходовий та ліфтовий підйомник до переглядових залів на другому та третьому поверхах для осіб з інвалідністю та відповідними обмеженими можливостями.

Вбачаємо необхідність активізувати роботу зі збереження кінематографічної культурної спадщини, систематизувати масив творчого доробку цілих поколінь та сприяти оцифровуванню плівкових архівних матеріалів відповідними структурами. Наполягаємо на вагомій державній участі у цій надважливій місії. Співпрацюємо у цьому контексті з Національним центром О. Довженка, Центральним державним аудіовізуальним електронним архівом, Державним музеєм театру, музики, кіно, Національним музеєм Чорнобиля.

Актуальним є вироблення, за найактивнішої участі експертного середовища, кіновиробників, освітян, громадськості в цілому, нового проєкту Стратегії розвитку кінематографа. У Стратегії належить визначити мету та інструменти її досягнення у найближчі десятиліття. Передусім треба виходити з необхідності захисту цінностей української нації, її демократичного поступу у майбутнє, де обов'язково має мати місце професійній діяльності нинішнього молодого покоління кінематографістів, зокрема, наших здобувачів. Спілка вже завтра готова їх бачити у своїх лавах, для підтримки та сприяння початку кінодіяльності.

Символічно, що практичні відеороботи як завдання на практику я дав здобувачам нашої операторської майстерні першого курсу на тему «Незламна Україна». Вони сьогодні дорослішають швидше за свій біологічний вік. Маємо це відчувати, враховувати у своїй підтримці майбутнього українського кіно!

БУЛАВІНА Наталія Миколаївна
мистецтвознавець,
завідувач відділу кураторсько-виставкової
діяльності та культурних обмінів
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
ORCID ID https://orcid.org/0000-0002-1109-7827
bulavina_n@ukr.net

ПИЛИПЕНКО Іван Якович
професор НАОМА,
заслужений діяч мистецтв України
ORCID ID https://orcid.org/0000-0002-3822-9674
ivpylyp@ukr.net

ВПЛИВ ВІЙНИ НА МИСТЕЦЬКУ ОСВІТУ УКРАЇНИ

Постановка проблеми. На п'ятому році військової агресії проти України ми спостерігаємо безкінечний руйнівний влив на всі сфери нашого буття. Однак попри ці негативні обставини, ми маємо не тільки виживати, а й зберігати позитив багаторічно напрацьованого та прийнявши виклики теперішнього, підтримувати українську мистецьку освіту, що наразі демонструє дива гнучкості та адаптації до умов, що склалися. Усвідомити й осмислити теперішню творчу реальність та оформити мрії та надії на майбутнє конче важливо для формування адекватного підходу у навчанні мистецьким дисциплінам.

Мета дослідження. Метою нашої публікації є аналіз компонентів, що наразі формують освітню мистецьку галузь, зафіксувати зміни, що мають місце та поглянути на майбутнє інституту художньої освіти в України.

Викладення основних матеріалів дослідження. Від початку повномасштабної війни ми спостерігаємо, фіксуємо та осмислюємо особливості розвитку мистецького процесу в Україні в умовах воєнного стану. В своїх дослідженнях нами було виокремлено проблеми та проговорено наступні кроки у збереженні найкращого та підвищення якості фахової підготовки студентів мистецьких спеціальностей.

Розмірковуючи над трансформаціями в сфері художнього на-

вчання останнього року, варто закцентувати на нових підходах та інноваціях. Для викладачів мистецьких ВНЗ наріжним питанням є віднайдення балансу між методичністю навчання та безпекою. Частота тривог, що лише посилюється, змушує переносити навчання в укриття. Колосальний стрес, який при цьому отримують як студенти, так й педагоги, звичайно аж ніяк не сприяє теоретичному та практичному викладенню та засвоєнню матеріалу. Частково означену проблему вдається вирішувати за допомогою онлайн-навчання у вигляді консультацій щодо композиційної будови, роботи у матеріалі та кольороподілу. Однак навчання творчих дисциплін неодмінно включає цінний компонент безпосереднього спілкування та обміну досвідом через метод наочного показу, саме того, що має бути системно роблено руками «тут й зараз».

Також для майбутнього професійного художника надважливою є робота наживо із моделлю (йдеться передовсім про натурника). В такий спосіб творча особистість розвиває спостережливість, відточує розуміння форми, світла й всього того, що допомагає митцеві бачити світ цілісно. Чи варто переконувати, що під час переміщення в укриття з робочої майстерні змінюється все оточення постановки: світло, матеріали, середовище навколо. Концентрація й занурення студента в творчу роботу також потребують емоційної та просторової стабільності.

Можемо також констатувати, що в умовах регулярних повітряних тривог і у студентства, і у викладацького складу оформився унікальний й виснажливий досвід вирішення постійного конфлікту щодо безпеки й системності засвоєння знань та навичок. Тривалі академічні постановки розбиваються на короткочасні блоки; студентський робочий антураж активно залучає цифрові медіа для паралельної роботи в укритті (смартфони, планшети); всі учасники навчального процесу одразу готують цифровий натурний хаб завдання, начерки та кольорові етюди; перегляд й контроль напрацювань здійснюється викладачем асинхронно у спеціально створених мережевих групах.

Повномасштабна війна вносить корективи й в учбові програми. Останні роки спостерігаємо, як відповідно до запитів часу розширюється тематика навчальних завдань. Наприклад, доволі органічно оформлюється затребуваний пантеон героїв — портрети воїнів, медиків, волонтерів, рятувальників ДСНС та тематичні сюжети про

подвиги українського народу. Все звичніше для літньої практик студенти обирають локації в шпиталях, де за допомогою арт-терапії, особистого контакту допомагають відновлюватися пораненим захисникам. Варто зауважити, що безпосередня співпраця з сучасними героями, надихає студентів відображати героїзм українського народу у своїх дипломних роботах.

Висновки. Підсумовуючи нашу розвідку, зазначимо, що у надскладних умовах сьогодення позитивним моментом є те, що всі причетні до освітнього процесу бачать проблеми. І для пошуку адаптивних рішень важливо проблему ідентифікувати, осмислити. І не у загальних негативних конотаціях, а гнучко, відповідно до реалій, у яких опинилася наша країна.

БУЦЕНКО Олександр Алімович
радник дирекції Інституту культурології НАМ України
ORCID: 0000-0001-6236-0907

ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК В УМОВАХ ВИМУШЕНОГО ПЕРЕСЕЛЕННЯ: ГЕРМЕТИЗАЦІЯ, АДАПТАЦІЯ ЧИ ВЗАЄМОДІЯ

Актуальність. Культурні практики складаються на основі передачі знань, навичок, традицій, способів пізнання світу, іншими словами, вони безпосередньо пов'язані з життям і творчістю людини, яка є носієм цих практик і яка індивідуально, в групі чи в спільноті, вважає ці практики цінними, вартими збереження та передачі наступним поколінням. Тобто ми розглядаємо ту частину культурних практик (вочевидь, переважну), що підпадає під визначення «нематеріальна культурна спадщина». Так, ми живемо сьогодні у світі, «оточені культурною спадщиною» (Forrest, 2010), кількість якої щодня зростає в геометричній прогресії. Ці культурні практики нерозривно пов'язані з культурними та природними просторами, у яких вони здійснюються, соціальним та історичним середовищем, матеріалами, інструментами, артефактами, що є їхнім результатом чи допоміжними засобами. Такі культурні практики в розумінні нематеріальної культурної спадщини можна розглядати як «реалізацію культурних прав» (Eichler, 2020), коли дезінтеграція складових культурних практик, їх вимушене обмеження в культурному, соціальному чи економічному плані, нівелювання чи привласнення можуть сприйматися як порушення культурних прав носіїв-практиків.

Мета: охарактеризувати проблеми культурних практик в умовах вимушеного переселення: герметизації, адаптації чи взаємодії.

Ризики культурного практикування особливо посилюються унаслідок вимушеного переміщення носіїв-практиків через воєнні дії, як це відбувається в Україні, технологічні чи природні катаклізми. Німецька дослідниця Єссіка Айхлер пропонує для таких випадків визначення «мандрівна культурна спадщина» (ibid), хоч події останніх років, що призвели до масової міграції та потоку біженців, вимушують жорсткіше підкоригувати запропоноване словосполучення як «переміщена культурна спадщина».

Носії-практики опиняються в іншому середовищі, часом значно

відмінному від звичного, в культурному та соціальному розумінні, потрапляють не завжди у сприятливі житлові та економічні умови. Соціальні та культурні практики, які вони принесли із собою, допомагають їм подолати психологічний, економічний та соціальний шок, підживлюючи відчуття приналежності та ідентичності. В умовах переміщення, у вигнанні, «така «м'яка» форма спадщини може складати основу колективної пам'яті біженців, їхньої культурної ідентичності та стійкості» (UNESCO, 2017).

Водночас «переміщена спадщина» сама зазнає впливу нового середовища, що може породити різні проблеми, пов'язані з існуванням культурних практик. Зупинимось лише на окремих з них. Герметизація: прагнення носія-практика, групи чи спільноти, що опинилися у вимушеному переміщенні, за будь-яку ціну зберегти непорушною свою культурну практику шляхом її захисної герметизації, консервування. Така побудова уявної фортеці, за мурами якої зберігається найцінніше, ніби служить джерелом сили для переміщених спільнот у найскрутніших обставинах. Однак культурна практика, що «застигає», наражається на ризик втратити свою життєздатність. Адже «головною ознакою нематеріальної культурної спадщини є рух, трансформація. Оскільки групи людей є «вмістилищами» знань і практик, що складають нематеріальну культурну спадщину, адаптація та динамічні зміни є ключовими чинниками, які забезпечують витривалість глибоко закорінених значень, що наповнюють сенсом колективне життя» (Amescua, 2013).

Адаптація: відповідає природі нематеріальної культурної спадщини, яка реагує на зміни середовища, часу, технологій тощо, спираючись на успадковані знання, навички. Однак сліпе пристосування культурних практик заради пристосування ховає в собі інші небезпекукапсулізації або, навпаки, розчинення. Культурна практика може перетворитися у своєрідну «капсулу часу», яканавіть у разі, коли її (якщо взагалі) розкриють, залишиться спогадом минулого. Або, навпаки, сліпе пристосування до нових умов може призвести до розчинення і зникнення культурної практики в її символічному культурному та соціальному значенні.

Вочевидь, найоптимальнішим режимом для переміщених культурних практик може бути їх взаємодія з існуючими практиками в спільноті, яка їх приймає. Культурні практики, опиняючись у новому контексті, новому середовищі, новій системи повноважень

і відповідальності, можуть виливатися в нові форми, «гібридизуватися з іншими формами культурного самовираження, практиками чи традиціями» (Eichler, 2020). Як правило, це характерно для відкритих, багатонаціональних і толерантних спільнот, де співіснують різні ідентичності у взаємоповазі та підтримці. Таке комплексне поєднання кількох ідентичностей в одній творчій особі на основі культурної спадщини й культурних практик є ознакою нашого високотехнологічного часу. Єдиним значним ризиком для живої спадщини, як зазначає німецька дослідниця (Eichler, 2020), є те, що порушується тяглість міжпоколінних зв'язків, однієї з базових передумов життєздатності таких практик.

Вимушена міграція та біженство у першій чверті XXI століття набрали глобального масштабу. Якщо взяти тільки Україну, то на сьогодні, згідно з даними МЗС України (Проц, 2026), за кордоном вимушено перебуває близько 8 млн українців, а ще понад 4.6 мільйона складають внутрішні переселенці (Слово і діло, 2026). Ця величезна маса людей є носіями важливих для їхньої ідентичності культурних практик, які також набувають ознаки «вимушено переміщених».

Висновок. Опинившись у новому середовищі, нових умовах, новому контексті, культурні практики, що складають живу спадщину переміщених осіб, груп і спільнот, можуть отримати різні можливості для свого продовження та/чи розвитку. Одні з таких можливостей є більшим ризиком для життєздатності цих практик, іншіменшим, але й найоптимальніші залежать від кількох передумов, серед яких основними є настроєність спільноти, що приймає, її відкритість, толерантність та бажання до міжкультурного діалогу; а також система охорони цих практик на офіційному рівні, тобто гнучкість політики підтримки розмаїття культурних виявів.

Література:

Проц, Анастасія. (2026). Кількість українців, які вимушено перебувають за кордоном через війну, сягає 8 млн // Українська правда. 29 травня. https://www.pravda.com.ua/news/2026/05/29/8036931/

Слово і діло. (2026). В яких областях проживає найбільше і найменше внутрішніх переселенців. URL.:https://www.slovoidilo.ua/2026/03/25/infografika/suspilstvo/yakyx-oblastyax-prozhyvaye-najbilshe-najmenshe-vnutrishnix-pereselencziv (дата звернення: 10.05.2026).

Amescua, Cristina (2013). Anthropology of Intangible Cultural Heritage and Migration: An Uncharted Field in Anthropological Perspectives on Intangible Cultural Heritage.Centro Regional de Invastigaciones. Universidad Nacional Autónoma de México. P. 105.

Eichler, Jessika (2020). Intangible Cultural Heritage under Pressure? Examining Vulnerabilities in ICH Regimes-Minorities, Indigenous Peoples and Refugees. (ifa Edition Culture and Foreign Policy). Stuttgart: ifa (Institut für Auslandsbeziehungen). https://doi.org/10.17901/AKBP1.02.2020

Forrest, Craig (2010). International Law and the Protection of Cultural Heritage. Preface.Routledge, London.

Kapchan, Deborah v. (2014). Introduction: Intangible Rights: Cultural Heritage in Transit. In: Kapchan, Deborah v. (ed.) Cultural Heritage in Transit: Intangible Rights as Human Rights. Philadelphia: University of Pennsylvania Press,

UNESCO (2017). Intangible Cultural Heritage Section. Intangible Cultural Heritage of Displaced Syrians. Survey report. Prepared by Dr. Géraldine Chatelard. URL.:https://ich.unesco.org/doc/src/38275-EN.pdf (дата звернення: 04.04.2026).

ВЛАДИМИРОВА Наталія Вікторівна
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедри театрознавства
КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого,
академік НАМ України
ORCID: 0000-0001-8882-3957

ПОЛІТИЧНИЙ ТЕАТР Б. БРЕХТА ЯК ІНСТРУМЕНТ ОСМИСЛЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ РЕАЛІЙ СЬОГОДЕННЯ

Актуальність. Сьогодні як ніколи переконливою видається теза німецького театрального діяча Бертольда Брехта про те, що життєвий досвід людини найбільш активно формується в умовах глибоких кризсоціальних, економічних, гуманітарних. Адже саме такі ситуації дають змогу увиразнити приховані механізми функціонування суспільства.

І тому театральна модель Б. Брехта, що містить характеристики «політичного театру» та передбачає активізацію критичного мислення глядача, є вагомою часткою художньої практики українських колективів, впливає на формування суспільної свідомості в осмисленні воєнного досвіду трагічних подій сьогодення. Зазначимо також, що брехтівська модель епічного театру, орієнтована, зокрема, й на політичну загостреність, виявилася співзвучною не тільки реаліям нашого життя, а й сучасним тенденціям українського сцени.

Мета: проаналізувати політичний театр Б. Брехта як інструмент осмислення українських реалій сьогодення

Сучасні українські режисери, звертаючись до постановок брехтівської драматургії, практично не відтворюють естетичну модель театру німецького митця в її канонічному, звичному вигляді. Зазвичай вони прагнуть поєднати принцип відчуження, впроваджений Б. Брехтом, з емоційним забарвленням, пластичною виразністю, музичними формами та навіть окремими елементами постдраматичного театру. І саме завдяки такому підходу сучасні постановки перетворюються на простір колективного проживання і переживання травматичного досвіду війни.

Згаданий ефект відчуження здебільшого реалізується безпосереднім зверненням акторів до залу, виразною умовністю сцено-

графічного рішення, залученням відеопроєкцій тощо. І такий підхід часто-густо породжує несподіваний ефект, коли більшість постановок зберігають емоційну та психологічну природу української театральної культури, що значною мірою сформована під впливом психологічної школи переживання. Таким чином, українські постановки за творами Б. Брехта сьогодні демонструють не лише новітні режисерські підходи, а й трансформацію самого принципу епічного театру в новому культурному та історичному контексті.

Однією з перших вистав, що містила проголошені вище тенденції, стала вистава на сцені Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» у постановці режисера Дмитра Богомазова. Її прем'єра відбулася наприкінці 2022 року і стала однією з перших спроб українського театру осмислити природу агресії, диктатури і насильства в нових історичних умовах. У даному випадку драматургія Б. Брехта перестала сприйматися як історичний антифашистський памфлет, а перетворилася на безпосередню реакцію театру на існуючу політичну реальність.

Активно використовуючи характерні прийоми епічного театру Б. Брехта, зокремакоментарі оповісника-конферансьє, що перегукуються з принципом зонгів, за допомоги сценографічних прийомів (художник-постановник П. Богомазов), що забезпечували виставі умовність та гротескну форму, режисер вправно утримував увагу глядача, скеровував його критичне мислення до асоціацій із сучасною війною та політичною ситуацією в країні. Таким чином, вистава Д. Богомазова «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» вперше продемонструвала у просторі українського театру трансформацію брехтівської естетики, коли ефект відчуження поєднався з актуальністю та емоційною залученістю глядача.

Інший спектакль за Б. Брехтом«Тригрошова опера» режисера Максима Голенка, здійснений на сцені львівського Національного академічного драматичного театру ім. Марії Заньковецької, де також активно використовувалися гротеск, фрагментарна композиція, соціальна сатира,значно виразніше демонстрував потяг до естетики епічного театру. Його прем'єра відбулася ще у 2021 році, втім саме після початку повномасштабного вторгнення постановка набула нового звучання. Адже теми, закладені Б. Брехтом, виявилися як ніколи надзвичайно співзвучними українській реальності.

Тема війни тут стала не просто тлом сценічного дійства, а тим чинником, що формує модель соціуму, де поступово руйнуються морально-етичні кордони у людських стосунках. Варто зазначити, що, як і у виставі Д. Богомазова, у «Тригрошовій опері» спостерігалося поєднання брехтівської аналітичної розміркованості з драматичною емоційністю.

Особливе місце серед постановок за брехтівською драматургією займає вистава «Brecht.Cabarett» режисерки Оксани Дмітрієвої. Ця постановка стала не просто адаптацією текстів німецького драматурга, а спробою за їх допомогою створити нову сценічну мову для осмислення досвіду війни в Україні. Основою спектаклю стала п'єса «Барабани вночі», переосмислена та адаптована драматургом А. Бондаренко. До структури первісного джерела сучасний автор додав мотиви та уривки з творів Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти» і «Людина є людина». Форма кабаре дозволила цій постановці практично відродити брехтівський принцип поєднання видовищності та критичного аналізу. За розважальною формою поступово, але чітко та упевнено увиразнювалося відчуття глибокої травми та моральної виснаженості соціуму. Відчуття світу, що невпинно руйнується, підсилює й художнє оформлення вистави, адже її сценічний простір сприймається як узагальнений образ суспільства, де війна знищила практично всі звичні людські стосунки і зв'язки.

Активно використовуючи брехтівські прийоми відчуження, режисерка практично демонстративно руйнує межу між сценічною історією та театральною умовністю. А безпосереднє, неодноразове протягом сценічної дії залучення публіки у структуру вистави, коли глядач мимоволі усвідомлює не лише власну присутність тут і зараз, а й відповідальність, також є суголосним принципам епічного театру.

До переліку вистав, що відповідають зазначеній проблематиці, варто також додати постановку «Кавказьке крейдяне коло», здійснену навесні 2026 року грузинським режисером Датою Тавадзе на сцені Київського академічного театру на лівому березі Дніпра та виставу Сумського національного театру ім. М. Щепкіна «Людина є людина» у постановці Микити Полякова, основою якої стала знаменита п'єса Б. Брехта «Тригрошова опера».

Наведені вище постановки українських театрів за творами німецького митця увиразнюють ті трансформації, яких набула брех-

тівська естетика в сучасному українському театрі під впливом воєнного досвіду.

Висновки. Зберігаючи ключові принципи епічного театрузонги, ефект відчуження, відкриту театральність, поєднуючи ці прийоми із сучасними формами презентації сценічного дійства, використовуючи їх як інструмент осмислення сучасної української реальності, режисери послідовно змінили своє і глядацьке ставлення до Б. Брехта лише як до класика політичного театру. І водночас як ніколи увиразнилася й головна мета брехтівського театрупостійне нагадування глядачеві, що перед ним не ілюзія життя, а та умовна модель реальності, що спонукає до критичного аналізу та свідомого осмислення.

ГАЄВСЬКА Тетяна Іллівна,
докторка філософії (PhD, теорія та історія культури),
кандидатка історичних наук,
старша наукова співробітниця
Інституту культурології
НАМ України
ORCID 0000-0003-2916-4466

ПРАКТИКИ ШАНУВАННЯ СУБОТИ В ТРАДИЦІЙНІЙ ОБРЯДОВІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНЦІВ

Актуальність. Відомо, що виникнення та історія будь-якого культурного явища суспільного характеру зумовлені соціальною організацією суспільства. Не стала винятком і традиційна культура українців. Традиційні форми духовної культури своїми коренями сягають первісної стадії суспільства, коли людина постійно залежала від природних стихій. Повені, засуха, град, заморозки, вогонь, сільськогосподарські шкідники тощо століттями зводили нанівець працю первісної людини. І вона була змушена шукати засоби впливу на реальні чи уявні сили, від яких залежав добробут кожного члена ранньої суспільної формації.

Мета: охарактеризувати відомі практики шанування Суботи в традиційній обрядовій культурі українців.

Теоретичною основою дослідження стали роботи як зарубіжних, так і українських учених істориків культури. Однією з концептуальних схем про культуру є концепція Е. Тейлора. У праці «Первісна культура» автор розглядає різні аспекти архаїчного суспільства у єдності матеріальної та духовної культур (Тайлор, 1989). Дж.Дж. Фрезер у праці «Золота гілка: Дослідження магії і релігії» запропонував цілісну концепцію магії, зазначив відмінності магії (впливу на надприродне) від релігії (вшанування богів) і мантики (запитування потаємних сил) (Фрезер, 2001).

На основі аналізу структур фольклору М. Грушевський показує: людина — породження реальних зав'язків з природою, показує, що основа життєздатності українців міститься у способі життя, світовідчутті й світорозумінні українського етносу. Вони зумовлювані як етапами розвитку та формами власного буття, природою, кліматом, характером праці, стосунків із сусідами, так і міжнародними впли-

вами (Грушевський, 1993). Ґрунтовне дослідження М. Поповича «Нарис історії культури України» містить загальнонеобхідні факти з історії культури України. Вчений детально досліджує, що було витворено нашим народом упродовж його історії (Попович, 1998).

Суботасьомий день тижня і в народній традиції отримала суперечного трактування. Назва цього дня була загальною для всіх слов'янських народів і походить від єврейської із запозиченням (через посередництво грецької і латинської) тижневих хрономів. Вшанування суботи, яке встановив Мойсей, з плином часу змінювалося. Так, за його настановами людина повинна залишатися протягом суботи на місці, і навіть визначався простір у дві тисячі локтів. Якщо людина залишалася в межах цього простору, вона не порушувала заповіді Мойсея. Не можна було ходити по траві, тому що ця дія прирівнювалася до молотьби, а значить до роботи, не можна було ходити в чоботях, підкованих цвяхами, тому що ця дія означала носіння ваги (Веселовский, 1876b, с.52).

У перші століття існування Християнства в апостольських постановах від Петра і Павла говорилося, що люди повинні працювати п'ять днів на тижні. Суботу в пам'ять сьомого дня створення світу і неділю в пам'ять воскресіння Христовасвяткувати. Проте вже Лаодикійський собор 363 року свідчить про існування культу суботи і забороняє утримуватися християнам від роботи, жидовствувати. Вони повинні святкувати неділю (Воскресі(е)ння), але не так, як це роблять євреї із своєю суботою, інакше будуть вони прокляті. Звичай недільного посту, проти якого виступали собори в Гангри (324 р.) і Брагі (563 р.), вказує на змішання недільного культу і суботнього-єврейського, що викликало осуд бл. Августина і Тертулліана. Можна вибачити суботній пост, говорив бл. Августин, поститися в Господній деньвеликий гріх (Веселовский, 1876, с. 53).

Загалом в Україні ставлення до суботи було позитивне і вважалося сприятливим для усіх польових, городніх та заготівельних робіт. Проте, за повідомленнями Грінченка, так званої жіночої роботишиття було заборонено: «У суботу не годыться почынаты шыты, бо той умре, кому шыешъ (Грінченко, 1897, с. 25). Також у народі побутувало повір'я, що «Як в суботу, не дай Боже, хто заслабне, не хоче подуживати, а и вмирати» (Зубрицький,1900, с. 33). Зазвичай усі суботи року в народній традиції українців пов'язані з культом предків і призначалася для поминання померлих. Втім практикували-

ся в побуті й особливі поминальні суботи, це в суботу на масляницю, в останню суботу перед Трійцею (Зелені свята), а також в кінці жовтня, яка називалася Дмитрівська субота (Щелоковська, 1899, с. 319). С. Килимник розширив цей список: «Для умилостивлення „родителів", на пошану їх, протягом року, під час найбільших свят сонячного циклу, улаштовувались трапези; під час цих великих свят на пошану божественних сил природи чільне місце займав і культ покійників-предків. Християнська церква прийняла цей благородний звичай і встановила «задушні дні» — вшанування-поминання покійників: 1. в суботу перед м'ясопусною неділею; 2. друга, третя і четверта суботи Великого посту; 3. субота перед Зеленими Святами; 4. субота перед святом Св. Димитрія (Килимник, 1962а, с. 42).

Особливою була субота перед Зеленими святами (Клечальна субота, День Святого Духа). У цей день, як водиться в Україні, ретельно вимивали, вичищали, прибирали хату й усе обійстя. Гілля й молоді деревця, зрубані в цей день для оздоби двору й хати, називаються клеченням, а весь тиждень перед святою Трійцеюклечальним, зеленим або русальним.

У суботу ранком, до схід сонця, дівчата й молодиці йшли на левади або у поле рвати запашне зілля: чебрець, полин, любисток, канупер і татарське зілля. Для умаювання (прикрашання) господарства: перед дверима будівель, на воротах, а також і в загороді, де ночує скот, ставили гілля зеленої осики. У хаті уквітчували іконибузком і васильками. Запалювали лампадку перед образами або свічку. Долівку посипали татарським зіллям, чебрецем, канупером, полином. Прикрашали стріхи хат кленом і листям лопухів. Вважалося, що туди ховаються душі померлої рідні. Не квітчати хату вважалося гріхом. Прикрашали і худобу вінками, які вішали на роги у полудень (Зубрицький, 1900, с. 46).

Побутував характерний для українця звичай ворожіння на майбутнє. В клечальну суботу заносили на ніч у хату зрубану осичку, а ранком ретельно розглядали: якщо листя залишилося зеленим, хоч би й зів'яло за ніч, — усі в родині доживуть до наступної клечальної суботи; якщо ж листя почорніє, то хтось помре в родині.

Як вище зазначалося, цей день був поминальним. Його особливістю було те, що це єдиний з усіх поминальних суботніх днів, у який дозволялося поминати самогубців, потопельників тощо. «В суботу перед Зеленими святами, то вже всякіх покойників поминали: і хто

втопився, і хто повісився, як то кажуть, пішов з життя. Коливо, ну, хліб, книші, свічки ставлять...». Ритуальні страви несли до церкви, а отже, носили й на могили (Галайчук, 2019b, с. 1152). Готувалася їжа із семи страв (Митрополит, 1992, с. 290).

Практикувався в Україні перед Зеленою неділею, а подекуди перед Іваном Купайлом, звичай палити субітки. Відбувалися вони у двох різновидах. Їх проводили в різних місцях. Перші проходили в тих місцях, де були поховані ті, що померли не своєю смертю. Увесь рік на це місце приносили гілля і тільки вечором перед Зеленою неділею у суботу«діти (пастухи) біжать і запалюють їх. Ся субітка горить на те, щоб тим грішним душам, що сидять у пітьмі, тої ночі було світло. Хто перший запалить таку субітку, тому пан Біг гріхи відпустить» (Гнатюк, 2000, с. 79).

Другий варіант відбувався перед Купайлом, такі субітки палили на пасовищах. Особливістю цієї субітки було те, що «на підпал, а часом і на цілу субітку уживають дров, накрадених у селі. В тій цілі крадуть від хат ліски, ворота, а часом, хатню посуду, не говорячи про плоти і вориння. Коли огонь вигорає, пастухи скачуть через нього, щоби весь рік були здорові, і переганяють також худобу, щоб її чари не бралися» (Гнатюк, 2000, с. 79-80).

Наступна субота, про яку потрібно згадати, це осіння субота на Дмитра. У цей день в Україні поминали померлих, і називалася вона «Дідова субота». У народі вважається великим гріхом не прийти на могили своїх рідних, не вшанувати їхню пам'ять цього дня. Готували обіди «жебраків-дідів». «З кожної страви відкладають в окрему посудину й ставлять на ніч на покуті, кладуть тут і ложки. Тут же ставлять і воду, і вішають рушника, щоб душечки померлих пообідали й повмивалися» (Митрополит, 1992, с. 303). Наступний день мав назву в народі «Бабиним днем». «На другий день після Дедів, у суботу, на „ Баби", готували вже все скоромне, з м'ясом чи на молоці, варили вареники з сиром чи з товмаче'м тощо» (Галайчук, 2019a, с. 998).

Цей давній благородний звичай українців пам'ятають тільки люди похилого віку, а більшість молоді його зовсім не знають. Саме сьогодні, коли на війні гинуть воїни, захищаючи нашу країну, потрібно відродити ці давні звичаї.

Висновок. Отже, в народній традиції українців субота історично склалася в більшості як день, присвячений померлим, і вона на-

була значення поминального дня, яке часто називається днем мертвих, або предків.

Література:

Веселовський А. (1876). Опыты по истории развития христианской легенды. Журнал Министерства Народного Просвещения. Март. С. 50-116.

Галайчук Володимир (2019a). Народний календар Березнівщини в обрядах, звичаях та фольклорі. *Народознавчі зошити.* 2019. № 4 (148). С. 951—1000. DOI https://doi.org/10.15407/nz2019.04.951

Галайчук Володимир (2019b). Народний календар Славутчини в обрядах, звичаях та фольклорі. *Народознавчі зошити.* № 5 (149). DOI https://doi.org/10.15407/nz2019.05.

Гнатюк В. (2000). Нарис української міфології. Інститут народознавства Національної академії наук України. Львів. 263 с.

Грінченко Б. Д. (1897). Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Вып. 2. Рассказы, сказки, предания. пословицы, загадки и пр. Чернигов: Типография Губернского Земства. 390 с.

Грушевський Михайло (1993). Історія української літератури. Т. 1. Київ, Львів. 360 с. Київ: Либідь. 392 с.

Зубрицький М. (1900). Народний календар, народні звичаї і повірки, прив'язані до днів в тижні і до рокових свят. *Матеріали до українсько-руської етнології.* За ред. Хв. Вовка. Т. III. Львів. 267 с.

Килимник С. (1962). Український рік: у народних звичаях в історичному освітленні. Т. III. Весняний цикль. Вінніпег-Торонто. 374 с.

Митрополит Іларіон (І. Огієнко). (1992) Дохристиянські вірування українського народу: історично-релігійна монографія. Київ: Обереги. 424 с.

Попович М. В. (1998). Нарис історії культури України. К.: «АртЕк». 728 с.

Тайлор Э.Б. (1989). Первобытная культура. М.: Политиздат. 576 с.

Фрезер Дж. Дж. (2001) Золотая ветвь: Исследование магии и религии: В 2 т. Т. 1: Гл. I-XXX1X / Пер. с англ. М. Рыклина. М.: ТЕРРА–Книжный клуб. 528 с.

Щелоковська Варвара [В. Щ.] (1899). Пища и питье крестьян-малороссов, с некоторыми относящимися сюда обычаями, поверьями и приметами. *Этнографическое обозрение.* № 1–2. Год 11-й. Кн. XL-XLI. Москва: Т-во Скороп. А. А. Левинсон. С. 266–322.

ГОЛОВЧЕНКО Марина Вікторівна
науковий співробітник відділу змісту
і технологій педагогічної освіти
Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих
імені Івана Зязюна НАПН України.
ORCID ID 0009-0008-8459-9917

МЕДІАГРАМОТНІСТЬ ЯК ЗАСІБ ПРОТИДІЇ ІНФОРМАЦІЙНИМ МАНІПУЛЯЦІЯМ У ВОЄННИЙ ПЕРІОД

Актуальність теми. Сучасний етап розвитку українського суспільства характеризується не лише воєнним протистоянням, а й масштабною інформаційною війною, що супроводжується поширенням фейків, пропаганди, дезінформації та маніпулятивних медіанаративів. Інформаційний простір став одним із ключових інструментів впливу на суспільну свідомість, емоційний стан громадян та формування громадської думки. В умовах воєнного часу особливої актуальності набуває проблема розвитку медіаграмотності як важливого чинника інформаційної безпеки, критичного мислення та гуманітарної стійкості особистості.

Сучасні цифрові медіа створюють умови для швидкого поширення інформації, однак водночас стають середовищем інформаційно-психологічного впливу. Маніпулятивний контент, емоційно забарвлені повідомлення, фейкові новини та пропагандистські матеріали можуть впливати на психоемоційний стан людини, провокувати паніку, дезорієнтацію та соціальну напругу. Саме тому медіаграмотність сьогодні розглядається як необхідна компетентність сучасної особистості, що забезпечує здатність критично сприймати інформацію, перевіряти її достовірність та протидіяти маніпулятивним впливам.

Мета: дослідити роль медіаграмотності як засобу протидії інформаційним маніпуляціям у воєнний період та визначити її значення у формуванні критичного мислення, інформаційної безпеки й гуманітарної стійкості особистості.

В умовах сучасної війни інформаційний простір став одним із головних інструментів впливу на суспільну свідомість. Поряд із бойовими діями активно ведеться інформаційне протистояння, метою якого є маніпулювання громадською думкою, поширення панічних

настроїв, дискредитація державних інституцій та вплив на емоційний стан населення.

Сучасний медіапростір характеризується високою швидкістю поширення інформації, значною кількістю цифрового контенту та активним використанням соціальних мереж. У воєнний період це створює умови для масового поширення фейкових повідомлень, дезінформації, пропаганди та емоційно маніпулятивних матеріалів. Інформаційні атаки часто спрямовані на формування страху, тривоги, невпевненості та суспільної дестабілізації.

У Концепції впровадження медіаосвіти в Україні наголошується, що медіаосвіта має забезпечувати підготовку особистості до безпечної та ефективної взаємодії з медіапростором, розвиток критичного мислення, навичок аналізу медіатекстів та інформаційної культури. У сучасних умовах ці положення набувають особливої ваги, адже медіаграмотність стає складником національної та гуманітарної безпеки держави.

Важливим аспектом проблеми є психологічний вплив медіаконтенту. Постійне споживання новин про воєнні події, фото- та відеоматеріалів із травматичним змістом може призводити до емоційного виснаження, тривожності та інформаційної перевтоми. Маніпулятивний контент часто побудований на використанні страху, емоційного тиску та викривлення фактів. Саме тому розвиток медіаграмотності передбачає не лише формування навичок перевірки інформації, а й уміння усвідомлено взаємодіяти з медіаконтентом, дотримуватися інформаційної гігієни та зберігати психологічну стійкість.

Особливого значення набуває розвиток критичного мислення як основи медіаграмотності. Критичне мислення дає можливість аналізувати джерела інформації, визначати маніпулятивні технології, перевіряти факти та оцінювати достовірність повідомлень. У сучасному цифровому середовищі важливо формувати навички фактчекінгу, уміння працювати з різними джерелами інформації та розуміти механізми інформаційного впливу.

Дослідник Георгій Почепцов зазначає, що сучасні війни відбуваються не лише у фізичному просторі, а й у просторі смислів. Інформаційна війна спрямована на зміну суспільних уявлень, емоцій та цінностей. Саме тому важливим завданням медіаосвіти є формування стійкості до пропагандистських наративів та маніпулятивних технологій.

Одним із важливих напрямів медіаосвіти є формування емоційної медіаграмотності. Людина повинна не лише аналізувати інформацію логічно, а й усвідомлювати власні емоційні реакції на медіаконтент. Це особливо важливо в умовах війни, коли інформаційні повідомлення часто мають високий рівень емоційного навантаження. Усвідомлене сприйняття медіа допомагає уникати паніки, інформаційної залежності та психологічного виснаження.

Важливу роль у розвитку медіаграмотності відіграють заклади освіти, громадські організації та культурно-мистецькі проєкти. Сучасна медіаосвіта повинна інтегруватися в освітній процес, сприяти розвитку інформаційної культури та формуванню активної громадянської позиції.

Таким чином, медіаграмотність у сучасних умовах є не лише освітньою компетентністю, а й важливим інструментом протидії інформаційним маніпуляціям та забезпечення гуманітарної стійкості суспільства. Вона сприяє розвитку критичного мислення, інформаційної культури, психологічної стійкості та здатності особистості свідомо взаємодіяти з медіапростором. У період війни медіаграмотність стає необхідною умовою інформаційної безпеки та збереження суспільної стабільності.

Висновки. Отже, в умовах воєнного часу медіаграмотність набуває особливого значення як важливий засіб протидії інформаційним маніпуляціям, пропаганді та дезінформації, сприяє формуванню здатності особистості критично оцінювати інформацію, перевіряти її достовірність, розпізнавати маніпулятивні технології та усвідомлено взаємодіяти з цифровими медіа. Важливими складниками сучасної медіаосвіти є розвиток емоційної стійкості, інформаційної гігієни та відповідального споживання медіаконтенту.

У сучасних умовах медіаосвіта повинна стати важливим напрямком освітньої та культурної політики, спрямованої на формування гуманітарної стійкості суспільства, інформаційної безпеки та активної громадянської позиції. Саме медіаграмотність сьогодні є необхідною умовою ефективної протидії інформаційним загрозам та збереження суспільної стабільності в умовах війни.

Література:

Академія української преси. (2023). Медіаграмотність в умовах війни: практичні підходи та виклики. Київ.

Найдьонова, Л. А. (2017). Медіапсихологія: основи рефлексивного підходу. Інститут соціальної та політичної психології НАПН України.

Національна академія педагогічних наук України. (2016). Концепція впровадження медіаосвіти в Україні (нова редакція). Київ.

Почепцов, Г. Г. (2022). Смисли і війни: Україна та Росія в інформаційній і смисловій війнах. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія».

UNESCO. (2021). Media and Information Literacy Curriculum for Teachers. UNESCO Publishing.

ГОНЧАРЕНКО Надія Кузмівна
старший науковий співробітник
відділу культурної спадщини і
пам'яткоохоронної справи
Інституту культурології НАМ України
ORCID: 0000-0003-2588-0991

ДЕКОЛОНІЗАЦІЯ УЯВЛЕНЬ ПРО УКРАЇНУ В АНГЛОМОВНОМУ СВІТІ: НА ПРИКЛАДІ ЕЛЕКТРОННИХ МЕДІА ДЖОНАТАНА ФІНКА (SILICON CURTAIN, SUBSTACK)

Наприкінці 1980-хпочатку 1990-х британський аналітик Джонатан Фінк, який вивчав російську мову й історію в Единбурзькому університеті, упродовж 1990-х неодноразово бував у Росії, цікавився трансформацією країни та спілкувався із дієвцями з різних сфер суспільного життя.

У лютому 2022 року, коли Росія почала широкомасштабне вторгнення в Україну, Фінк не міг байдуже спостерігати за розвитком подій, адже знав, що істотну роль у виправданні агресії відіграє систематична та всеохопна російська пропаганда, а успішному просуванню дезінформації про Україну сприяють колоніальні уявлення про її історію і культуру.

Тож у березні 2022 року Джонатан Фінк створив ютуб-канал «Silicon Curtain» (Silicon Curtain — YouTube), щоб разом із дослідниками з різних країн, у тому числі з України, аналізувати російську колоніальну історіографію, політичну міфологію, дезінформацію та війни проти України.

У передмові до книжки «Темне серце Росії. Дивовижна подорож зловісною російською культурою», опублікованої 9 травня 2026 року (спеціально до дня «побєдобєсія»), Фінк описав початок своєї діяльності: «Коли вночі у четвер 24 лютого 2022 року на Київ та інші українські міста почали падати ракети, я миттю усвідомив, що маю робити [...]. Поки російські снаряди вбивали й тероризували українців, я цілу ніч працював, щоб скласти список гостей для нового відеоподкасту, присвяченого розкриттю механізмів, оманливих наративів, прихованих шляхів та впливу російської пропаґанди» (The Dark Heart of Russia).

За чотири роки Фінк досягнув істотних результатів: у червні 2026 року канал має 191 тисячу підписників, вміщує 1513 відео-подкастів: понад тисячу інтерв'ю з науковцями, журналістами, політичними і військовими аналітиками, діевцями культури і представниками громадянського суспільства, а також відео-подкасти з аналізом ключових поточних новин.

Усі відео-подкасти на каналі розміщено в рубриках: «Силіконові шматочкиогляд ключових новин і подій» (Silicon Bites — Summary of key new and events»; «Експертна панель» (Expert Panel); «Розмови і дискусії» (Conversation and Debates); «Українські голоси» (Ukrainian Voices); «Культура, література, ідентичність» (Culture, Literature and Identity); «Журналісти, коментатори, науковці, дослідники, громадські діячі» (Journalists, Commentators, Academics, Researchers and NGOs).

Фінк та його співрозмовники пояснюють англомовним аудиторіям, які нічого не знають про Україну або ж введені в оману російською дезінформацією, що Росія завжди вдає себе за жертву і представляє власну агресію як захист, завоюванняяк визволення, а війнуяк зусилля заради миру. Вони деконструюють колоніальні уявлення, показуючи, що українці та росіяни аж ніяк не «один» народ і зовсім не «братні» народи, пояснюючи, що злочин агресії росіяни вчиняють, аби знищити окрему національну ідентичність та незалежну українську державу.

На погляд Фінка, потрібно, але недостатньо говорити про напад Росії лише як про порушення міжнародного права. Слід аналізувати довготривале спотворення росіянами інформації про Україну: про історію, культуру, збройні сили, громадянське суспільство.

З дискусій на «Silicon Curtain» очевидно, що «історичні аргументи» і привласнення українських елементів культурної спадщини є імперськими кліше, які поширюються не лише російськими державними пропагандистами (в тому числі й істориками), а також офіційними і приватними медіа, інституціями освіти і культури, соціальними мережами.

Фінк і його співрозмовники аналізують, як відбувалося спотворення знань про історію і культуру України в російській та марксистській західній історіографіях і як навмисна дезінформація та помилкове інформування поширюються нині у багатьох країнах.

У вересні 2023 року Джонатан Фінк почав оприлюднювати тек-

сти, записані на основі його одноосібних відео-подкастів, у соцмережі «Substack» (https://siliconcurtain.substack.com/). Позаяк ця мережа охоплює здебільшого аналітичні й наукові середовища, Фінк використовує цей майданчик, щоб поширювати знання про те, наскільки спотвореними були (нерідко й досі залишаються) уявлення про російський колоніалізм і наскільки сучасна російська політика, зокремавійна проти України, не лише використовує ці уявлення, а й постійно оновлює їх і миттєво розповсюджує завдяки сучасним технологіям.

Інтерв'ю і тексти Джонатана Фінкаце аналіз механізмів сучасної російської пропаганди та імперських амбіцій, спрямованих на руйнування або підпорядкування української культури. Вони показують, як відбувається спотворення історичних фактів та використання у наративах, пристосованих і для наукового дискурсу, і для розважальних форматів масової культури: у наукових публікаціях, художній літературі, кінематографі, популярній музиці, театральному і візуальному мистецтвах, комп'ютерних іграх.

Останнім часом росіяни не спроможні швидко просуватися на лінії фронту, їм не вдалося зламати стійкість українців у тилу, тож вони витрачають шалені матеріальні й інтелектуальні ресурси на відволікання уваги від України та дезінформацію, аби зменшити підтримку України іншими країнами. Одним із інструментів є поширення концепції «хороших росіян». Слушно вважаючи цю концепцію загрозливою, 21 травня 2026 року, перебуваючи у Києві, Джонатан Фінк записав відео-подкаст під назвою «Хороші росіянице погана концепція» ('Good Russians' is Terrible Framing), а 27 травня розмістив текстову версію у мережі «Substack» (Fink, 2026), україномовний переклад якого з'явився у часописі «Критика» (Фінк, 2026).

Фінк не лише розтлумачив шкідливість концепції «хороших росіян», а й запропонував для використання власнудетально розроблену й ретельно обґрунтовануконцептуальну рамку, що включає десять критеріїв, згідно з якими варто оцінювати усіх росіян, особливо тих, які мешкають на Заході, вдають миролюбців та відволікають увагу від російської війни проти України.

На мій погляд, концепція Фінка і його критерії знадобляться для оцінювання не лише «хороших росіян», які прилаштувалися у безпечніших за Росію країнах та ображені українською нечутли-

вістю щодо страждань «простих людей», а також громадян України, особливо тих, які начебто за деколонізацію культури, але гучно вболівають за збереження пушкінобулгакових у символічному просторі України. «Що ви зробили для власної дерусифікації?»питає усіх Джонатан Фінк, найголовнішим і найважливішим пріоритетом для якого є перемога України (Фінк, 2026).

Оскільки «сучасні цифрові платформи прискорюють поширення пропаганди, дезінформації та емоційної поляризації, водночас стираючи межі між інформацією та видовищем» (Khrebtan-Hörhager & Levina, 5), інтерв'ю і тексти Джонатана Фінка, доступні на ютуб-каналі «Silicon Curtain» і в соціальній мережі «Substack», пропонують зрозумілі й дієві інструменти аналізу російської дезінфорації і пропаганди, отже сприяють послідовній деколонізації уявлень про Україну в англомовному світі.

Література:

Фінк, Джонатан (2026). Чому «хороші росіяни» це загрозлива концепція / Переклала з англ. Надія Гончаренко. *Критика*. Число 3-4.

Fink, Jonathan. Why «Good Russians» is a Dangerous Idea, Silicon Curtain Substack, May 27, 2026: https://siliconcurtain.substack.com/p/why-good-russians-is-a-dangerous. 'Good Russians' is Terrible Framing — Russia Will Defeat us Unless we Change Approach!

Khrebtan-Hörhager, Julia & Levina, Marina. Defining authoritarianism: Legacies from the Soviet Union and Central and Eastern Europe. Communication and Democracy, 2026, DOI: 10.1080/27671127.2026.2651127

The Dark Heart of Russia: A Startling Journey Through Russia's Sinister Culture: The Dark Heart of Russia: A Startling Journey Through Russia's Sinister Culture, Надія Гончаренко

Silicon Curtain Substack

Silicon CurtainYouTube

ДЕМУРА Ніколь Андріївна
магістрантка
за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво»,
магістрантка за спеціальністю 026 «Сценічне
мистецтво» КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого
ORCID: https://orcid.org/0009-0007-9843-3902

ДЕКОЛОНІЗАЦІЯ БАЛЕТНОГО МИСТЕЦТВА ЯК КУЛЬТУРНА СТРАТЕГІЯ УКРАЇНИ ВУМОВАХ ВІЙНИ

Актуальність. Повномасштабна війна проти України актуалізувала питання деколонізації української культури як одного з ключових напрямків гуманітарного спротиву. В умовах збройної агресії культура передусім постає інструментом захисту національної ідентичності та утвердження культурної суб'єктності. Особливого значення в цьому контексті набуває балетне мистецтво, яке тривалий час залишалося одним із найбільш колонізованих сегментів української культури.

Мета: охарактеризувати деколонізацію балетного мистецтва як культурної стратегії України в умовах сучасної війни.

Проблема деколонізації балету пов'язана з історичним домінуванням імперських культурних наративів, у межах яких українська балетна традиція розглядалася як периферійна складова російської школи. Упродовж XIX–XX століть культурна політика Російської імперії та Радянського Союзу сприяла формуванню уявлення про «єдиний російський балет», у якому досягнення українських театрів, виконавців і педагогів втрачали власну національну ідентифікацію. У результаті український балет опинився в ситуації символічної залежності, коли його історія та творчі здобутки часто інтерпретувалися через російський культурний контекст.

Сучасні деколоніальні студії розглядають культуру як один із ключових механізмів подолання наслідків імперського панування. Окрім критики колоніальних практик, деколонізація передбачає відновлення власних форм культурної репрезентації, повернення голосу історично маргіналізованим спільнотам та створення нових моделей культурної самопрезентації. У цьому сенсі балетне мистецтво стає простором переосмислення культурної ідентичності, де

художні процеси нерозривно пов'язані з політичними та світоглядними трансформаціями.

Після 2022 року в українському балетному середовищі спостерігаються суттєві зміни, спрямовані на переосмислення репертуарної політики та культурних пріоритетів. Відмова від творів російського походження супроводжується зростанням інтересу до української музики, історії та культурної спадщини. Водночас деколонізація не повинна зводитися лише до практики виключення російського культурного продукту. Значно важливішим завданням є створення власного художнього дискурсу, здатного репрезентувати український досвід у глобальному культурному просторі.

У цьому контексті балет постає особливою формою культурної пам'яті. Через пластичну мову тіла, сценічний образ і музичну драматургію він здатний актуалізувати історичні травми, колективний досвід та національні наративи. Сучасні балетні постановки стають простором осмислення війни, втрати, спротиву та боротьби за незалежність. Отож балет можна розглядати як одну з форм культурного свідчення, у межах якої тілесність, рух і сценічна образність перетворюються на засоби репрезентації травматичного досвіду та конструювання нових наративів національної пам'яті.

Особливої актуальності набуває міжнародний вимір деколонізації балетного мистецтва. Упродовж тривалого часу значна частина світової аудиторії сприймала український балет як складову російської культурної традиції. В умовах війни виникає потреба у формуванні нової системи культурної репрезентації, яка б демонструвала самостійність української балетної школи та її внесок у світове мистецтво. Саме тому деколонізація балету безпосередньо пов'язана із завданнями культурної дипломатії та міжнародного культурного експорту.

Важливим напрямом цього процесу є створення нових балетних проєктів, заснованих на українських історичних сюжетах, літературних джерелах та сучасному досвіді війни. Такі постановки сприяють утвердженню українського балету як самостійного суб'єкта міжнародного культурного простору, виводячи його за межі усталених постімперських уявлень та перетворюючи на інструмент презентації української ідентичності та важливий чинник формування позитивного культурного іміджу країни на світовій арені.

Висновок. Таким чином, деколонізація балетного мистецтва

є складовою ширшої культурної стратегії України в умовах війни. Вона передбачає подолання імперських наративів, відновлення національної культурної суб'єктності та створення нових форм художньої репрезентації українського досвіду. За цих умов балет набуває значення не лише мистецької практики, а й інструменту культурної дипломатії, пам'яті та гуманітарного осмислення сучасної війни.

ДЕМЕЩЕНКО Віолетта Валеріївна
доктор філософії (PhD, історія-теорія культури),
доцент, завідувач відділу антропології культури
Інституту культурології НАМ України
ORCID 0000-0001-8296-4628

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО КІНЕМАТОГРАФА В СУЧАСНИЙ ПЕРІОД РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ

Актуальність. Повномасштабне вторгнення росіян в Україну дало новий поштовх для розвитку української документалістики. Завдяки роботі українських документалістів світ дізнався про реальне обличчя цієї злочинної війни, що була розв'язана путінським режимом. За цей час на міжнародному рівні українське документальне кіно набуло багато нагород, починаючи з оскароносного фільму «20 днів в Маріуполі», а також стало престижним учасником багатьох міжнародних кінофестивалів.

Мета: охарактеризувати особливості розвитку вітчизняного кінематографа в сучасний період російської агресії.

Українське документальне кіно невпинно фільмувало і фільмує російські воєнні злочини, розповідаючи про історії звичайних мирних людей, про їх зруйновані долі, а подекуди знищені цілі родини, біль, смуток, що є свідченням жорстокого геноциду української нації зі сторони загарбників і водночас надзвичайного героїзму українського народу.

Цінність документального кіно полягає в тому, що воно фіксує історичні події тут і зараз без прикрас, а також привертає увагу до болючих соціальних питань, які можуть випустити з поля зору мейнстрімні ЗМІ. Документалістика здатна впливати на громадську думку, а саме на її консолідацію, викликати емпатію, доносити правдиву інформацію, надихати на активні дії волонтерських та громадських організацій, урядових органів влади.

Документальне кіно бере свій початок з кінохроніки німого фільму, а отже, є одним з найдавніших видів кіномистецтва, що показує. на відміну від художнього кіно. життя таким. яке воно є без прикрас, демонструючи динаміку подій та безперервні життєві зміни. Матеріал може бути знятий у репортажній формі, у формі

інтерв'ю та ретроспективи за участю архівних матеріалів або навіть у формі «доку-фікшн», де за сценарієм реальні люди відтворюють справжні події.

Документальний жанр відрізняється тим, що спонукає до роздумів над реальними подіями різного характеру. Документалістика заслуговує особливої уваги, її специфіка полягає в тому, що хронікодокументальне і науково-популярне кіно є авторським. Це виявляє себе в специфічності побудови відеоряду, засобів, за допомогою яких реконструюються події минулого.

Процес міграції митців від одного виду кіномистецтва до іншого відображає світову тенденцію. На межі XX–XXI ст., реагуючи на динамічні зміни довколишнього світу, майстри ігрового кіно починають віддавати перевагу неігровому кіно, з його мобільністю, достовірністю й тематичним багатоголоссям. Провідні кінофестивалі світу вперше переводять фокус на документальне кіно й навіть ідуть на порушення канону програмування своїх конкурсних програм, включаючи до них нарівні з ігровими й документальні стрічки. Цю традицію започатковує 57-й Каннський кіноогляд показом в офіційному конкурсі двох неігрових картин, одна з яких«Фаренгейт 9/11» Майкла Мураотримала «Золоту пальмову гілку» (Новікова, 2012, с. 147).

Від початку широкомасштабного російського вторгнення в Україну сфера культури зазнала найбільших історичних втрат за період своєї незалежності. На жаль, нищівна й руйнівна війна в Україні з великою кількістю людських жертв, як цивільних, так і воєнних, триває. Сьогодні вітчизняний кінематограф на передовій мистецького фронту, він змінив своє обличчятепер це обличчя війни. По суті, українське кіномистецтвоце «очі війни», а його основна стратегіяу режимі реального часу донести до всього світу правду і показати, що відбувається насправді й чому.

Висновок. На сьогодні стратегії українського документально кіно полягають в тому, що необхідно презентувати себе на Всеукраїнських та Міжнародних фестивалях та майданчиках. Потрібно широко представляти себе в електронних ЗМІ, презентувати себе на різноманітних медіа-платформах, в інтернет просторі, як на українському, так і іноземному телебаченні. Українській документалістиці сьогодні потрібно інтегрувати світові тренди і при цьому залишатись глибоко українською зі своїм болючим досвідом війни,

використовуючи авторські фільми, журналістські інтерв'ю, архівні матеріали, воєнні репортажі та хроніку, реконструкцію, фіксацію українсько-російської війни як історичного досвіду нації в умовах боротьби з російською агресією за свою ідентичність, особистість, історію і державний суверенітет.

Література:

Людмила Новікова. (2012) Роль сучасної української кінодокументалістики в моделюванні національної ідентичності. *Мистецтвознавство України*. Вип. 12. С. 147-155.

ДОБРОВОЛЬСЬКИЙ Владислав Вікторович
студент,
Київський національний університет технологій та дизайну
ORCID ID: 0009-0004-3822-7574

ЦИФРОВІ ВІЗУАЛЬНІ ПРАКТИКИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ДОКУМЕНТУВАННЯ ТА ГУМАНІТАРНОГО ОСМИСЛЕННЯ ВІЙНИ

Актуальність. Повномасштабна війна в Україні радикально змінила способи фіксації, передавання та інтерпретації людського досвіду. Подія війни сьогодні існує не лише у фізичному просторі бойових дій, руйнувань і вимушених переміщень, а й у цифровому середовищі, де фото, відео, дописи, стріми, мапи, онлайн-архіви та візуальні свідчення стають частиною колективної пам'яті. Смартфон, екран, соціальна мережа або цифрова платформа перетворюються на інструменти документування, громадянського свідчення та культурної взаємодії. Водночас надмірна кількість зображень війни створює нові гуманітарні виклики: ризик емоційного виснаження, втрату контексту, маніпулятивне використання візуальних матеріалів, етичні проблеми показу страждання й травми. Саме тому цифрові візуальні практики потребують осмислення не лише як технічні форми комунікації, а як культурні механізми, що впливають на пам'ять, ідентичність, солідарність і сприйняття війни у суспільстві.

Метою є визначення ролі цифрових візуальних практик у документуванні воєнного досвіду та в гуманітарному осмисленні війни як культурного, медіального й антропологічного явища. Для досягнення цієї мети розглянуто, як цифрові зображення виконують функції свідчення, архівування, комунікації, меморіалізації та спротиву, а також окреслено етичні межі їх використання в публічному просторі.

Виклад основного матеріалу. Цифрова візуальність стала одним із ключових способів фіксації сучасної війни. На відміну від традиційного документального зображення, яке зазвичай створювалося професійним фотографом, журналістом або митцем, сьогодні значну частину візуального архіву війни формують самі учасники та свідки подій. Фото з укриттів, відео з евакуації, кадри зруйнова-

них міст, зображення волонтерських ініціатив, меми, інфографіка і короткі відеоформати створюють багаторівневу картину воєнної реальності. Такий матеріал поєднує приватне й публічне, документальне й емоційне, фактографічне й символічне. Він не лише повідомляє про подію, а й формує спосіб її переживання та розуміння. Важливою особливістю цифрових практик є їхня швидкість і доступність.

Зображення поширюється майже миттєво, виходить за межі локальної спільноти та здатне впливати на міжнародну аудиторію. У цьому сенсі цифрове фото або відео стає не просто повідомленням, а формою культурної дипломатії та громадянського свідчення. Український досвід війни набуває глобального звучання через візуальні образи, які демонструють не лише руйнування, а й здатність суспільства до самоорганізації, взаємодопомоги, творчого спротиву та збереження гідності. Через такі образи війна постає як гуманітарна проблема, що стосується не тільки військової безпеки, а й цінностей свободи, прав юдини, культури пам'яті та відповідальності.

Окремого значення набуває цифровий архів. Умовно його можна розглядати як простір нагромадження свідчень, що зберігають індивідуальні історії та водночас формують матеріал для майбутніх досліджень. Цифрові архіви війни містять не лише офіційні документи чи професійні репортажі, а й фрагменти повсякденності: знімки пошкоджених будинків, повідомлення про зниклих людей, записи голосів, дитячі малюнки, фотографії особистих речей, цифрові мапи пам'ятних місць. Такі матеріали створюють образ війни як сукупність людських досвідів. Вони допомагають протидіяти знеособленню статистики, адже повертають у центр уваги конкретну людину, її тіло, страх, втрату, надію та здатність до дії.

Цифрові візуальні практики також виконують меморіальну функцію. У соціальних мережах і на онлайн-платформах формуються нові способи пам'ятання: віртуальні сторінки пам'яті, публікації до річниць трагедій, цифрові виставки, інтерактивні карти руйнувань, онлайн-проекти про загиблих захисників і цивільних. На відміну від традиційного пам'ятника цифровий меморіал є динамічним і відкритим до участі багатьох користувачів. Він може оновлюватися, доповнюватися, поширюватися, вступати в діалог із різними аудиторіями. Водночас така відкритість потребує відповідального ставлення до достовірності, авторства, приватності та чутливості

матеріалу. Пам'ять у цифровому середовищі не є нейтральною: вона формується через відбір, повторення, коментування та емоційне залучення. Мистецький вимір цифрової візуальності проявляється у здатності трансформувати документ у художнє або символічне висловлювання. Сучасні українські митці, дизайнери, фотографи, режисери, медіа-художники й активісти працюють із цифровими образами як із матеріалом критичної рефлексії. Візуальні проєкти, що виникають у відповідь на війну, можуть поєднувати документальні кадри, типографіку, звук, анімацію, інтерактивність, доповнену реальність або елементи перформативності. Їх цінність полягає не лише у відтворенні факту, а й у створенні простору для осмислення травми, солідарності та відповідальності. Через мистецтво цифровий образ перестає бути лише доказом події; він стає способом поставити питання про межі людяності, вразливість тіла, силу спільноти й небезпеку байдужості. Водночас цифрове зображення війни має суперечливий характер. Воно може свідчити, але може й травмувати; може мобілізувати підтримку, але може бути використане для пропаганди; може зберігати пам'ять, але може перетворювати біль на швидкоплинний контент. Особливо складним є питання репрезентації страждання.

Публічне поширення зображень поранених, загиблих, дітей або людей у стані крайньої вразливості вимагає етичної обережності. Гуманітарне осмислення війни передбачає не тільки фіксацію факту насильства, а й повагу до гідності тих, хто став його жертвою. Тому цифрові практики мають поєднувати документальність із контекстом, а емоційний впливіз відповідальністю перед людиною та спільнотою.

У цьому контексті образ можна розглядати як інтерфейс культурної реальності. Він з'єднує подію, свідка, аудиторію та інституції пам'яті. Через екран людина отримує доступ до досвіду, якого не переживала безпосередньо, але який може вплинути на її позицію, емоційне залучення та готовність до дії. Саме тому цифрові візуальні практики не є другорядним супроводом війни. Вони стають одним із механізмів, через які суспільство пояснює собі подію, вибудовує мову втрати, підтримує зв'язок між розпорошеними спільнотами та артикулює власну суб'єктність у протистоянні імперському насильству.

Висновки. Цифрові візуальні практики є важливим інструмен-

том документування та гуманітарного осмислення війни. По-перше, вони фіксують події й створюють багатоголосий архів свідчень, у якому приватний досвід набуває суспільного значення. По-друге, вони формують нові способи пам'ятання, де цифровий простір стає майданчиком меморіалізації, солідарності та культурної взаємодії. По-третє, цифрові образи можуть виступати формою мистецького й громадянського спротиву, адже допомагають деконструювати імперські наративи, представляти український досвід у глобальному контексті та утверджувати людську гідність як центральну цінність. Водночас ефективність таких практик залежить від етичної відповідальності: збереження контексту, поваги до приватності, недопущення маніпуляції травмою та критичного ставлення до візуальної інформації. Отже, цифрова візуальність у ситуації війни є не лише медіальним явищем, а й гуманітарною практикою роботи з пам'яттю, травмою, ідентичністю та майбутнім.

ДРОФАНЬ Любов Анатоліївна
кандидат філологічних наук, с.н.с.,
провідний науковий співробітник
відділу культурних стратегій, ініціатив та технологій
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1990-1752

ОСМИСЛЕННЯ ВІЙНИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Актуальність. У культурний простір сучасної України активно входить новий пласт літературного контенту, який користується посиленою увагою читацької аудиторії та потребує наукового осмислення. Йдеться про потужний масив художніх текстів у часі новітньої війнивійськовослужбовців, ветеранів, вимушених переселенців або письменників, які є учасниками воєнних подій, а отже, всіх тих, хто є носіями травматичного досвіду. Народжуються інші жанри, формується певний стиль, що визначається присутністю автора у подіях. Руйнується академічний канон, і твір, глибоко позначений суб'єктністю, стає одночасно і документом, і свідченням, і способом збереження пам'яті, і інструментом спротиву.

Метаосмислювати феномен сучасного культурного процесу, вводити в науковий обіг основні тематичні, образно-смислові та жанрові характеристики воєнної тематики.

Виклад основного матеріалу. Сучасна українська літератураце простір текстів різних жанрів зі скупою лаконічною мовою, де панує недосказаність, незавершеність, читацька уява. Це пошуки стилю, художніх форм, сюжетів, тем. Сформувався тематичний напряммілітарний, і це вже є однією із провідних тенденцій культурного процесу XXI століття. Тому літературознавці виокремлюють воєнний дискурс як нову культурну парадигму із певними жанровими ознаками, говорять про особливості образної системи, художньої мови та етичних принципів. Об'єднані спільною тематикою, тексти формують колективну пам'ять українців та пропонують нову систему цінностей, включно з архетипною моделлю воїна, який упродовж історії зазнав істотної трансформації. Козацький тип воїна-захисника уособлював не лише колективну самоорганізацію, а передусім свободу, побратимство, гідність. Тарас Шевченко вибудував воїна

як модель політичного і морального спротиву, що поєднував різні функціїпророка, месника і будителя. У творчості Лесі Українки проголошується діяборотьба всупереч несприятливим обставинам, боротьба проти поневоленняяк національного, так і особистісного. Державна суб'єктність, попри нарощуваний упродовж ХХ ст. ідеологічний тиск, стала визначальною для архетипу воїна у пізніші часи (наприклад, у М. Хвильового, у піснях Січових стрільців та повстанців УПА, у І. Багряного).

Нині у літературі відбувається перехід до образу людини, яка стала на захист Вітчизни зі зброю в руках, людини антропологічно складної моделі. Вона наділена самоусвідомленням, співчуттям, здатністю до самопожертви, здатністю нести відповідальність.

На сьогодні дослідники визначають кілька етапів розвитку воєнної літератури, які, звичайно ж, будуть переосмислюватися і доповнюватися у майбутньому. Першийце період з 2014-го до 2021-го рр., тобто період війни на Донбасі. Автори прагнуть зафіксувати і осмислити події «по гарячих слідах» зазвичай у вигляді документальних щоденників, мемуарів, репортажів, інтерв'ю, свідчень очевидців, де присутня максимальна фактографічність за мінімального художнього домислу. Одним із найвиразніших творів цього періоду вважаємо **«Доця» Тамари Горіха Зерня**. Йдеться про Донбас 2014 року, за визначенням авторки, «це точка обнулення, місце сили, де прозвучали найважливіші запитання. Там, де все починалося, там усе і завершиться».

Другий етап літератури, головною темою якої стає життя суспільства після повномасштабного вторгнення агресора, визначають 2022-2023 роками. Переважають есеїстика, тексти очевидців та про цивільний досвід війни, воєнні щоденники, поезія спротиву, романи про окупацію. Автори осмислюють питання нації, свободи, боротьби. Як приклад можна навести книжку **Богдана Логвиненка «Деокупація. Історія опору українців»**, створену за матеріалами поїздок деокупованими територіями. У центрісвідчення військових, волонтерів, поліціантів, цивільних, тобто тих, хто пережив окупацію і попри все чинив опір.

З 2024 року тексти набувають характеру художнього узагальнення, а теми торкаються травми, пам'яті, культурної ідентичності, морального вибору, зрештоюнової української суб'єктності.

Значного поширення набуває документалістика, що містить

багату фактографічність за мінімальності художнього домислу. Це свідчення очевидців, інтерв'ю, щоденники, листування, які торкаються таких тем, як братерство, загибель, страх, моральне й фізичне виснаження. Центральною фігурою стає не герой-воїн у традиційному сенсі, а людина, яка опиняється на війні або у катівнях полону і перебуває в екстремальних умовах. Вона переживає культурну, психологічну і фізичну травму, але містить у собі історичну пам'ять та колективний досвід. Ця людина не статична, вона сумнівається, боїться, помиляється, страждає, але не втрачає гідності. Тексти набувають ознак поліфонічності, створюють багатоманітний літопис війни, адже містять різні голоси очевидців: волонтера, військового, цивільного, дитини, капелана, парамедика, переселенця, полоненого, отже всіх тих, кого зачепила війна своїм кривавим крилом.

Розглянемо кілька знакових творів. **«Точна нуль» Артема Чеха** деміфологізує воїна, який є звичайною людиною, поставленою в екстремальні умови. Війна постає через втому, страх, виснаження, очікування, навіть через абсурдні ситуації. Вплетено воєнну документалістику, спогади, репортажі та інтерв'ю. Така мозаїчність створює ефект присутності і всеохопності, що додає письму точної і незаперечної реалістичності як чесна і щира історія про те, що ми несемо в нашій генетичній пам'яті від наших предків і що ми переживаємо знову і знову. Автор прогнозує майбутнє, коли обов'язково повернуться з війни воїни, і проєктує стосунки різних людей з різним досвідом у мирному суспільстві, але незаперечним є той факт, що «Війнаце залупа!». Таким заключним емоційним акордом завершується книжка, і тут до означення війни доречними стають навіть нецензурні слова.

Дмитро Канупер. Окраєць: спогади. Київ, 2026. 168 с. Автор написав про те, як йому вдалося вижити під час оборони Міста Марії (Маріуполя), про російський полон, у якому перебував 886 днів. Це особисті історії про гідність і спротив, про боротьбу надії і зневіри, про злочини, катування і приниження, про долі тих, хто продовжує перебувати у неволі. «У моїй душі прірва від втрат побратимів, а в моєму серцібезмежна любов до України та українців. За них я готовий віддати своє життя»,ці сповідальні рядки звучать як

Назва книжки **Артура Дроня «Гемінґвей нічого не знає»** стає ключем до перепрочитання класики. Стриманий, небагатослівний, витривалий воїн, здатний приховувати свій біль і страхтакий

герой у Ернеста Гемінґвея. Але «визнані метри воєнної літератури не витримують випробування реальністю… бо на Східному фронті все змінилося». Українська війна породила досвід, який попередня воєнна література просто не могла знати. У Дроня, який «пропрацьовує власні травматичні спогади», класична схема має таку послідовність: людина, війна, страх, вибір, відповідальність, пам'ять. Мужність солдата не скасовує страх і виникає всередині самого страху, що не є антиподом героїзму. З'являється нова спільнота людейпобратимів, які пов'язані пережитими моментами, спільною пам'яттю, досвідом, який, можливо, навіть не зрозуміти цивільному, бо лише вони знають, як то воновтрачати тих, хто ще секунду тому був поруч, втрачати медиків, які щойно допомагали пораненим, і вже їхні молоді ще такі теплі тіла із враз посивілою головою витягувати з окопів, виносити, торкаючись розшматованого їхнього одягу на своїх плечах.

Інша книжка **Артура Дроня«Тут були ми».** Це друга поетична книжка після «Гуртожиток № 6» і яка вийшла у Швеції, Норвегії і Великій Британії. Її ілюстровано цитатами з дитячих листів воїнам на фронтнаписаних коструватим почерком, з помилками, з пропусками літер у словах, але від того віє рідним, щирим, сповнює батьківські серця, яких, можливо, чекають такі ж діти, душевним трепетом, видушує скупу щемну сльозу. Звучать рефреном моторошні слова: «Солдати падаютьдіти ростуть / А раніше говорили інакше у Львові: «Дощ падаєдіти ростуть», / у старі безкоштовні часи.» І читач починає розуміти глибокий зміст: безкоштовні часи минули, а зараз за свободу і життя платимо дорогою ціною. Стиль віршів зазвичай рубаний, без розділових знаків і рим. Лише внутрішня мелодія з'єднує рядки, які мають тенденцію розсипатися, хоч і з усіх сил прагнуть триматися купи, бо ж мають донести сакральну ідею невмирущості української нації. «Хто я тобі?»запитує героїня одного з вірша і відповідає: «Я тобі те відчуття / коли стоїш перед віршем, як перед вікном прочиненим. / І робиш крок».

«Співаємо смерті в ці дні в унісон: / «Ми ще зустрінемось, цілий район, / Ніхто від нас зустрічі не забере»"це про побратимів, які щойно були живими, а зараз Ріка переносить їхні душі в інші світи. «Улюбленого коньяку / випиваємо за Луку / Ріка готова / Віє холодом від ріки. / Наші слова до Луки, / як колискова». І в унісон Мамині слова: «Найм'якша Дитано у Світі, віднині ти камінь. / Амінь» (вірш «Мама»).

Артем Чапай. Не народжені для війни. Порушує болючу тему про тих, хто опинився на війні. Це різні прошаркиселяни, які знали важку працю на землі, на тій землі, яку любили і плекали. А також інтелектуаливчені, викладачі, митці, які були далекі від такої фізичної праці, а зараз опинилися в межовому стані. Тепер їх об'єднала війна, і всі вони стали воїнами в кривавому місиві цієї війни, війни за виживання, існування, війни з дикою жорстокою ордою, яка на генетичному рівні звикла землі і людей перетворювати на попіл, тлін, забираючи/привласнюючи все ціннематеріальне і духовне. Автор згадав і про ухилянтів, людей у дорогих авто або розкутих байкерів, які заробляють великі гроші і проводять свій час у дорогих ресторанах, мають за спинами багатих батьків, силу-силенну адвокатів, а тому нічого не бояться. І за цей їхній мирний час платять своїми життями інші. Суспільство ніби розкололося надвоє, співіснують паралельні світи, які то перетинаються, то стають непоєднуваними величинами. Одні споглядають цей світ і мають змогу занурюватися в солодкі філософські марення у сприятливих для цього обставинах, у відносному спокої. Інші, які на війні, як не парадоксально, також не втрачають здатності осмислювати, пояснювати, зіставляти, оцінюватитобто те, що не дає змогу впадати у відчай, що дає простір для життя. Тому й зрозуміла та гостра реакція тих, хто повернулися каліками з пекла, на мирне життя, на ситий побут. Відверта розповідь, оголена правда про тих, хто захищає своїх дітей на фронті, і хто дбає про своїх дітей у глибокому тилу, вивозячи їх на моря, на природу, розміщуючи у розкішних орендованих маєтках далеко від вибухів. Україна стікає кров'ю, справжніх, сильних, без подвійних стандартів.

Автор не робить узагальнення, лише описує різні ситуаціїна вулицях Києва, зокрема на рідній Русанівці, де знайомі і незнайомі перетворюються з усередненого населення на протилежності, на антагоністів, де демаркаційні лінії стираються, де чорне і біле стає сірим, і в цій туманній невизначеності важко знайти правильні означники. Але вони вкрай потрібні сьогоднідля майбутнього, для нас самих, для наших дітей. Будівельники, ремонтники, комбайнери, інженери, економісти, бізнесмени, інтелігенти, спортсмени, банкіри, торговці, хіпстери, журналісти, музиканти, письменники, «успішні» люди або й у минулому кримінальні злочинці, тобто і праведники і грішнівсі вони рефлексують, знімають відеоролики, пишуть музику,

вірші, занотовують щоденники і є, що тепер найголовніше!воїнами. Більшість з них аж ніяк не представлені в публічному просторі, майже позбавлені власних голосів. За них пишуть письменники, вставляють їхні свідчення у свої твори, таким чином «оживлюючи» й увиразнюючи загальну картину сьогодення.

Валерій Пузік («Людська нора, голод і Бог на війні») продовжує тему митців, які на війні. І його лаконічні розповіді торкаються різних історійхудожник і його картини. Поєднання в цілісний текст драматургічних уривків, поезії, щоденникових записів, есеїстики. Нора є центральною антропологічною метафорою, укриттям/пасткою, яке захищає воїна на війні від холоду, обстрілів, а отже, смерті, а також простором постійної загрози і потенційної могили. І за цієї ситуації оприявнюється третій компонент назвиБогза якої раціональність вичерпується і залишається пошук сенсу як інтерпретаційний ключ.

Як продовження важливого тілесного виміру, коли у Пузіка інструментом виживанняя стає тіло воїна в окопі, то в **Олексія Анулі** тіло військовополоненого стає простором боротьби за збереження особистості. У книжці **«Jingle Bells»** автор через власний трагічний досвід створює архетип воїна, який переживає принципову трансформацію: його герой (тобто сам Ануля) опиняється в іншому фізичному вимірі, у якому втрачає 40 кг ваги,в неволі, де зброєю стають пам'ять, внутрішня дисципліна, здатність зберегти свою індивідуальність супроти тиску системи знеособити, знищити морально, знецінити патріотичні постулати. Вижити, щоб розповістиатакою метою пройняті всі близько десяти місяців у неволі. Його досвід перестає бути власним і стає не просто свідченням, а частиною загальної колективної пам'яті про трагедію українських військовополонених і має функцію озвучити тих, хто загинув або залишається в полоні. Не активна дія, а внутрішній опір навіть там, де немає часу, де голод, біль, ізоляція стають частиною покарання, де не існують нормальні правила людського існування. Залишаються в тілі лише уява, пам'ять, внутрішній голос, який відлунюється різдвяною мелодією пісні «Jingle Bells» із затишного дитинства, мелодією, яка на контрасті стає територією свободи.

Висновки. У час великої війни XXI ст. в українській літературі відбувається трансформація воїнського архетипу, а тексти стають частиною колективного архіву пам'яті. Автори, несучи моральний

обов'язок та покликані нести етичну відповідальність, намагаються осмислити війну як цивілізаційний виклик через героїзацію і психологічний досвід. Отож воєнна українська література стає не лише художнім текстом, а й документом епохи, насиченим рефлесіями, емоціями і точною фактографією. Більше того, її можна розглядати в контексті світової літератури про війну, зокрема серед творів Ремарка, Бьолля, Гемінгвея, Геллера і Воннегута. Переосмислення українського традиційного архетипу воїна в героїко-патріотичній моделі минулого відбувається в новітній літературі у бік ускладення суб'єкта війни і глибокого психологізму. Деміфологізаціяу Артема Чеха, художник як воїну Валерія Пузіка, мотив повернення до власної ідентичностіу Артура Дроня, репортажі і фіксація трагедії окупаціїу Богдана Логвиненка, захист культурного й морального простору націїу Вікторії Амеліної, народження іншого типу воїнав Артема Чапая. І цей перелік з кожним новим твором наповнюється часом несподіваними сенсами і трансформаціями, які ще чекають на відкриття.

Воєнна література сучасної України є не лише важливим джерелом майбутніх культурологічних, історичних і літературознавчих досліджень, а й активно входить у світовий контекст, її перекладають, вивчають як приклад літератури культурного опору, свідчення (literature of witness), травми (trauma literature) та включають в університетські навчальні курси.

Література:

Амеліна, В. (2025). *Дивлячись на жінок, що дивляться на війну*. HarperCollins.

Ануля, О. (2026). *Jingle Bells*. А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА.

Дронь, А. (2024). *Тут були ми*. Видавництво Старого Лева.

Дронь, А. (2025). *Гемінґвей нічого не знає: Коротка проза*. Видавництво Старого Лева.

Канупєр, Д. (2026). *Окраєць: Спогади*. Вогнепис.

Логвиненко, Б. (2023). *Деокупація. Історії опору українців. 2022*. Ukraïner.

Пузік, В. (2026). *Людська нора, голод і Бог на війні*. Vivat.

Горіха Зерня, Т. (2023). *Доця*. Білка.

Чапай, А. (2025). *Не народжені для війни*. КнигиXXI.

Чех, А. (2023). *Точка нуль*. Meridian Czernowitz.

ЄГОРКІНА Дар'я Миколаївна
викладач кафедри іноземних мов
Українського державного університету
залізничного транспорту
ORCID0009-0000-9477-109X

ЕМОЦІЙНИЙ МІСТ: МИСТЕЦТВО ЯК ПРОСТІР ЩИРОГО СПІЛКУВАННЯ

Актуальність теми. У добу цифрових технологій наше повсякденне спілкування часто зводиться до швидких повідомлень, лайків та емодзі. Попри постійну присутність у мережі, люди все частіше відчувають глибоку самотність і брак справжнього розуміння, оскільки буденні слова втрачають свою емоційну вагу. Саме тому виникає гостра потреба звернутися до мистецтва не як до музею краси, а як до унікального майданчика для живого, глибокого та щирого спілкування, здатного повернути людям вміння співпереживати.

Мета доповіді. Дослідити мистецтво як особливу форму міжособистісного спілкування, що дає змогу передавати найтонші відтінки людських почуттів, долати внутрішню ізоляцію та створювати простір для відкритого діалогу між автором і глядачем.

Результати. Що таке спілкування в своїй основі? Це спроба однієї людини бути почутою, зрозумілою та прийнятою іншою. Коли звичайної мови стає замало, щоб висловити біль, радість, страх чи любов, на допомогу приходить мистецтво. Художній твірце не просто естетичний об'єкт, це відкритий лист автора, його інтимна сповідь, спрямована до того, хто стоїть по інший бік полотна, сцени чи сторінки книжки. Спілкування через мистецтво має унікальну ознаку: воно позбавлене соціальних масок і фальші. Коли ми дивимося на картину чи слухаємо музику, ми ведемо розмову на рівні емпатії. Митець ділиться своєю вразливістю, а реципієнт, пропускаючи цей досвід крізь себе, знаходить відголос власних таємних переживань. Таким чином, мистецтво руйнує стіну самотності, яка часто розділяє людей у реальному житті. Важливо, що таке спілкування не знає кордонів та часових обмежень. Ми можемо відчути неймовірну ментальну близькість із людиною, яка жила кілька століть тому, просто впізнавши власні думки у її творінні. Як зазначає дослідниця Т. В.

Назарук, художнє спілкування є специфічним діалогом, де реципієнт стає повноцінним співрозмовником, який вдихає нове життя у твір (Назарук, 2021). Це не односторонній монолог творця, а інтерактивний процес. Без нашої емоційної відповіді мистецьке повідомлення залишається незавершеним. Мистецтво вчить нас слухати не лише вухами, а й серцем, повертаючи людському спілкуванню його первинну глибину.

Висновки. Мистецтвоце найвища та найщиріша форма людського спілкування. Воно рятує суспільство від емоційного відчуження, даючи людям можливість розмовляти мовою почуттів там, де слова виявляються безсилими. Завдяки такому художньому діалогу ми отримуємо унікальний досвід взаєморозуміння, який об'єднує нас і доводить, що у своїх найглибших переживаннях ми ніколи не буваємо самотніми.

Література:

Назарук, Т. В. (2021). Мистецтво в системі соціокультурної комунікації: теоретичний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. (Вип. 2). С. 45–50.

ЄСІН Олексій Євгенович
аспірант кафедри кінознавства
КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого
ORCID: 0009-0005-6629-0156

ВОЄННИЙ ФАРС У КІНО: СМІХ ЯК ФОРМА ПАМ'ЯТІ ПРО ТРАВМУ

Актуальність. Питання про те, як кіно зберігає пам'ять про катастрофу, належить до найгостріших та актуальніших у сучасному гуманітарному знанні, і ця гострота має структурний характер. Як зазначала Кеті Карут, травму важко вкласти у зв'язну розповідь: подія стається швидше, ніж її встигають осмислити, і іона повертається згодом — поза волею людини.

Мета. Охарактеризувати жанр воєнного фарсу в кіно як форму пам'яті про травму.

Пряме екранне відтворення катастрофи наражається через це на подвійний ризик: сентименталізація зводить складне страждання до патетичного кліше-образу, а коли фільм показує жах надто буквально, він не опрацьовує травму, а завдає того самого болю знову — і тим, хто це пережив, і глядачеві.

В умовах російської агресії проти України цей виклик набуває особливої ваги: пряме відтворення пережитого або притуплює його, або ранить наново. Естетика абсурду пропонує власну відповідь, і її інструментом стає іронія.

Центральна теза розвідки полягає в тому, що в абсурдистському кіно про травму іронія працює як повноцінна форма пам'яті: вона визначає сам спогад, який фільм залишає по собі. Пафос прагне згладити розрив між подією та її образом. Іронія, навпаки, тримає цей розрив відкритим: вона нагадує, що образ завжди менший за пережите. Тому вона відмовляє глядачеві в розраді — у заспокійливому відчутті, що біль уже осмислений і вщух. У термінах Домініка ЛаКапри патетичне зображення схиляється до «відігрування» травми, а іронічна дистанція відкриває шлях до її «опрацювання». Найгострішою формою цієї іронічної дистанції стає сміх; стратегію, яка перетворює його на знаряддя пам'яті про війну, назвемо воєнним фарсом.

Воєнний фарс діє через викриття: він обертає війну й насиль-

ство на гротескну виставу і залишає по собі живу рану замість застиглого пам'ятника. Витоки цієї стратегії криються у «Великому диктаторі» (1940) Чарлі Чапліна: танець диктатора з надувною земною кулею перетворив фюрера на посміховисько, і пізніше кіно розвинуло цей хід.

У «Бляшаному барабані» (1979) Фолькера Шлендорфа (за романом Ґюнтера Ґраса) трирічний Оскар вольовим зусиллям спиняє власний ріст, і це дитяче рішення прочитується як гротескний тілесний вирок світові, що сповзає в нацизм. Його барабан і скляний крик лишаються єдиною мовою, здатною свідчити після капітуляції мови дорослих; історія Третього Рейху постає потворною алегорією співучасті. «Сім красунь» (1975) Ліни Вертмюллер доводять цю логіку до краю: дрібний неаполітанський блазень, одержимий уявленням про «честь», після вбивства й дизертирства опиняється в нацистському таборі і виживає, спокусивши потворну комендантку та власноруч страчуючи в'язнів, — і центром фільму стає питання про те, що залишається від людини, яка вижила саме так.

«Кролик Джоджо» (2019) Тайки Вайтіті переносить цей фарс у сучасність: уявний Гітлер постає кумедним фантомом у голові хлопчика з гітлер'юґенду і викриває нацизм зсередини дитячої свідомості. У цих фільмах сміх оголює коріння жаху: пам'ять, яку формує фарс, лишається пам'яттю про абсурдну механіку насильства.

Через сміх іронія виконує власне роботу пам'яті: вона радше тримає рану відкритою, ніж обертає її на урочисте вшанування. Позбавляючи насильство патетичної значущості, фарс відмовляє глядачеві і у розраді. Цей досвід світового кіно втілюється і в українському: одним із ранніх прикладів є «Наші котики» (2020) Володимира Тихого, де війна осмислюється через абсурдистський гумор і свідому відмову від героїчного пафосу. Війна на Донбасі постає через ланцюг абсурдних і комічних ситуацій, які не заперечують небезпеки, а навпаки, виявляють її неприродність і безглуздість. Сміх тут також працює як форма дистанції, що не зводить розповідь про війну до героїчного міфу чи травматичного спектаклю.

Висновки: у кіно абсурду іронія постає повноцінною формою пам'яті, оскільки визначає сам спосіб згадування. Воєнний фарс є найрадикальнішою формою такого іронічного пригадування. У та-

кій перспективі фільм пам'ятає травму найповніше не тоді, коли відтворює її буквально, а тоді, коли самою своєю формою зберігає дистанцію між пережитим і будь-яким його образом.

Література:

Caruth, C. (1996). Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Johns Hopkins University Press.

LaCapra, D. (2001). Writing History, Writing Trauma. Johns Hopkins University Press.

ЗУБАВІНА Ірина Борисівна
учений секретар відділення кіномистецтва НАМ України,
головний науковий співробітник
відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України,
доктор мистецтвознавства, професор,
академік НАМ України
ORCID ID: 0000-0002 -0816 -0207

ЕКРАННІ ПРАКТИКИ ЯК ФОРМА ОСМИСЛЕННЯ ВІЙНИ

Зосередженість на екранному, медійному осмисленні війни має очевидні підстави, адже війна сьогодні існує в режимі безперервної екранної присутності, є найбільш затребуваним екранним контентом. Сучасна людина пізнає дійсність переважно через екрани: кіно; телебачення; смартфон; стримінгові платформи; соціальні мережі; цифрові архіви. Як результатвиникає феномен медіатизованої війни, коли екран стає не архаїчним «вікном у подію», а середовищем, у якому ця подія набуває культурної форми існування. Саме в такому контексті виникають поняття «медіатизована війна», «віртуальна війна», «війна образів», що дає змогу сприймати екрані практики як найпоширеніший у соціумі інструмент сучасної культурикогнітивний, афективний та меморіальний.

Екран постуаово перетворюється на ментальний інтерфейспростір взаємодії мозаїчних масивів даних, що зберігають хронікальні кадри протистояння на полі бою, зафіксовані наслідки влучень в об'єкти критичної інфраструктури, фрагменти щоденного буття в екстраординарних ситуаціях виживання без світла й тепла, скупчення людей у метро під час комбінованих атак ворога на мирні міста, свідчення постраждалих тощо.

Потік зображень змушує теоретиків різних сфер знання вирішувати принципове питання етичних обмежень репрезентації: як показувати війну так, щоб не перетворити її на видовище, а чужий більна візуальний атракціон. Цеодин з викликів екранного осмислення трагедії: де проходить межа між фіксацією злочину нападників та експлуатацією людського горя? Приклад пошуку балансу між художньою виразністю та повагою до жертвстрічка Мстислава

Чернова «20 днів у Маріуполі» (2024), де хронікально-документальні кадри постають неспростовним юридичним доказом.

Глибоку рефлексію над тілесністю та місцем жінки на війні спостерігаємо у стрічці Максима Наконечного «Бачення метелика» (2023)фільмі, що досліджує посттравматичний синдром аеророзвідниці, яка повертається з полону. Відмова героїні від позиції жертви та віктимної поведінки руйнує класичні патріархальні та мілітарні стереотипи. Чимало питань ставить погляд у майбутнє Валентина Васяновича в постапокаліптичній утопії «Атлантида» (2019). Ряд прикладів осмислення екраном гострих дискусійних питань гуманітарного спрямування можна продовжити. Водночас з окресленим колом гуманітарних дискусій безпосередньо пов'язані питання використання цифрової техніки та інноваційних методів фільмування, які виступають каталізаторами, інструментом і об'єктом сперечань, переводячи теоретичні питання філософії та соціології у площину щоденної практики. Зокрема, такі технічні трансформації, як дипфейки, генератори відео за текстовим описом, інтерактивне та імерсивне відео підважують або й цілком знищують концепцію «відеодоказу». Водночас викликає надто емоційний відгук цифрова реставрація архівних кадрів війни, нейромережевий склеймінг, колоризація, 3D-реконструкція тощо.

Не потребує додаткових обґрунтувань: новітні технічні можливості тотальної візуальної фіксації подій, передбачені цифровими засобами мобільної зйомки, дроновою оптикою та мережевим поширенням контенту,так звана «цифрова медіація» докорінно/радикально змінює екранну мову війни, розмиваючи межі між автором, свідком і глядачем та перетворюючи репрезентацію війни на поле боротьби за видиме та його інтерпретацію. При цьому фокус уваги зміщується. Йдеться вже не про екранну репрезентацію правди про війну, а про «війну як фактор еволюції екранної культури». Динаміку змін умовно можна окреслити поетапно. У період 2014–2021 рр. війна постає в екранних практиках насамперед як об'єкт спостереження. На тлі поширення документальних фільмів; телевізійних репортажів; журналістських розслідувань та авторського кіно можна констатувати: автор ще залишається посередником між подією та глядачем, головним творцем смислів.

Натомість в екранних практиках 2022–2026 рр. війна набуває ознак досвіду співприсутності та колективної співучасті у смислот-

воренні. Після повномасштабного вторгнення телеграм-канали, стріми, відео з телефонів, записи камер спостереження та відеощоденники цивільних майже миттєво перетворюють будь-яку подію на зображення, а екранна середовище співбуття з війною. Автор починає втрачати монополію на виробництво смислів.

Фактично формується новий тип авторства, що передбачає створення образу війни тисячами людей одночасно. Тому можна говорити про перехід від індивідуального до колективного, «мережевого авторства». Відтепер військові, волонтери, журналісти й пересічні користувачі одночасно виступають документалістами, коментаторами, архівістами й учасниками поширення зображень, що піддаються міксуванню та повторному включенню у нові контексти. Фактично кожен, хто має мобільний телефон, реєстратор, камеру GoPro, наділений можливістю фіксації війни в режимі real time, легітимізуючи суб'єктивний досвід, перетворюючи безпосередній афект війни, її травматичний слід на структурований культурний наратив.

За такої ситуації професійні кінематографісти змінюють свою роль, інтегруючи аматорський стрім у ширший культурний контекст. Часто вони перетворюють первинний матеріал на фільм чи медіаарт, тобто на «свідчення другого порядку», що має вже інший статус: це не просто факт, а його інтерпретація. Осмислюючи «сирий» матеріал, екранне мистецтво бере на себе місію врятувати крихкі файли, вміщуючи їх у стійку кіноформу.

Упродовж останнього десятиліття спостерігаємо зміни семіотичного простору воєнного екрана. Якщо на початковому етапі війни екранне зображення функціонує переважно як індексальний знак (за Ч. С. Пірсом, тобто як прямий фізичний відбиток, цифровий «слід» реальності (кадри руйнувань), то в процесі подальшого осмислення: індекс підноситься до рівня іконічного знака (приміром, образ-фортеця) і, зрештою, кристалізується в символ (наприклад, розквітла квітка на руїнах як символ нескореності; як протиставлення деструкції). Або опалена вогнем біла троянда. Такий промовистий символ знаходимо у фільмі «Листи з Бахмута», інших проєктах.

Особливу роль відіграє робота з «невимовним» та «непоказуваним». Екран часто осмислює війну через фігуру відсутності (порожні кімнати, залишені речі, німий пейзаж), де семіотичне навантаження переходить з тексту (те, що в кадрі) на підтекст і контекст. Згадати б українсько-канадсько-французький фільм режисерки Оксани

Карпович «Мирні люди» (2024). Стрічка, що упродовж двох років знімалась на Донбасі, у Київській, Харківській та Миколаївській областях, поєднуючи делікатні статичні кадри зруйнованого українського побуту з перехопленнями телефонних розмов російських військових, діє як аудіовізуальний архів дегуманізації та імперського психозу.

Іноді режисери, навпаки, практично відмовляються від закадрового голосу чи штучної драматизації. Головнедати камері зафіксувати момент без прикрас. Як у стрічці Аліни Горлової «Цей дощ ніколи не припиниться» (2022) або у американсько-українському короткометражному документальному фільмі Дмитра Сухолиткого-Собчука «Літургія протитанкових їжаків» (2022).

Екран не просто транслює інформаціювін викликає кінестетичну емпатію, змушуючи глядача «проживати» простір кадру, сприймаючи його як власний досвід. Унікальним є поширення таких малих екранних форм, як Тік-Ток-відео, стріми, відео соцмереж «Телеграм», «Інстаграм», короткі вертикальні Reels, що одночасно є свідченням та засобом рефлексії, оперативно залучаючи глядача до радикальної емпатії. Кадри порятунку з-під завалів людей і тварин, короткі замальовки воєнного побуту в містах без світла тощо. У певному розумінніце екранний фольклор війни, що з необхідністю актуалізує проблему парципації: глядач перестає бути лише спостерігачем і стає співучасником процесу осмислення. Відбувається перехід від авторської репрезентації до мережевої парципаціївід режиму споглядання до режиму співприсутності, від авторського висловлювання до мережевого свідчення, що реконструює трагічний досвід, маркує вузлові точки національної ідентичності та запобігає забуттю.

На відміну від хронікально-документальної фіксації подій воєнного лихоліття ігрові фільми переосмислюють досвід війни через складні художні образи, виводячи український контекст у простір універсальних філософських категорій. Приміром, фільм «Сірі бджоли» (режисер Дмитро Мойсеєв) досліджує «сіру зону» людської психології в умовах латентної фази війни, показуючи побутові речі та повсякденність через оптику реалій геополітичної трагедії. У романтичному камерному трилері Жанни Озірної «Медовий місяць» (2024) молоде подружжя після вечірки опиняється в пастці своєї нової квартири без електрики, води та їжі. У вимір справжньої близь-

кості молодят, які намагаються вижити у відрізаній від світу оселі, ззовні постійно вриваються загрозливі сигналиголоси окупантів, постріли, звуки важких кроків сходами будинку.

Українські кінематографісти впевнено говорять власним голосом, застосовуючи сучасний інструментарій кіномови. Їх твори затребувані, і це важливо, адже до числа основних функцій новітнього «екранного архіву», окрім емоційної верифікації індивідуальних історій, входить фіксація суб'єктності української культури, її адвокація в координатах світу через присутність українських фільмів у програмах великих міжнародних кінофестивалів, членство українських кінематографістів у журі авторитетних форумів, участь у панельних дискусіях, інші форми залученості України до світового культурного простору.

Екранні практики останнього десятиліття демонструють помітну еволюцію кіномови від хроніки до метафори. Зокрема, аналіз українського ігрового кіно про війну останніх років унаочнює стрімкий перехід від плакатної героїки чи прямолінійної фіксації травми до глибокої художньої метафоризації та деколоніального самоусвідомлення.

Якщо ранній етап кінорефлексії (після 2014 року) часто балансував між публіцистичністю та фронтовим репортажем, то у 2022–2023 роках переважав метод прямого документування, гарячого фіксування подій «тут і зараз», а ближче до 2025–2026 років фокус зміщується в бік глибокої художньої та філософської рефлексії, працюючи на рівні архетипів, екзистенційної філософії та деконструкції імперських міфів. Адже війна не обмежується подіями на полях бойових зіткнень, а поширюється на екранний вимір її репрезентації/переживання, а також на когнітивну сферу та мисленнєвий простір.

Українські екранні тексти сьогодні не просто заперечують російський наративвони утверджують власну онтологічну самодостатність, використовуючи кіномову як інструмент емансипації, руйнування імперської оптики. Формуючи деколоніальний дискурс, український ігровий кінематограф радикально змінює ставлення до екранного персонажа, який більше не розглядається як «об'єкт» з «периферії» імперії. Натомість перетворюється на абсолютно суверенного суб'єкта з власною складною історією та внутрішньою логікою.

Кінематографісти дедалі частіше звертаються до деколоніальних студій, аналізу антропологічного виміру катастрофи, травми поколінь та феномена «абсурду повсякденності», залучаючи звичні побутові предмети, інтер'єри чи екзистенційно загострені ситуації. У короткометражному фільмі Михайла Іллєнка «Блуд» (2026) звичайний автомобільний навігатор із застарілою «прошивкою» стає точкою перетину, навіть непримиренного зіткнення мовних та ідеологічних дискурсів, а також пов'язаних з ними меанаративів. Події іншого фільму Михайла Іллєнкастрічки «Хіт» (2026)розгортаються навколо травмованого персонажа, який втратив було здатність розмовляти (метафора німотної травми за обмеження можливості вільного висловлювання). Своєрідним тригером, що активізував несвідоме цього представника старшого покоління, несподівано стали слова популярної колись пісніспрaвжнього хіта радянських часів: «Хотят лі рускіє войни». Викриття облудності штампів, що нав'язувались пісенними рядками, спричиняє злам маніпулятивного коду, зумовивши поштовх до звільнення персонажа. Відбувається своєрідне «перезавантаження», перекодування, деміфологізація як усвідомлене руйнування ілюзій щодо ідеологічного міфу. Як наслідокзцілення з наступним символічним поверненням чоловіка до рідної мови та зовсім інших, іронічних пісень. Метамодерністичні коливання між ніщівною іронією та «новою щирістю», що їх метафоризовано через символічну зміну «пісенного репертуару» героя, є маркером повернення його до власної автентики/суб'єктності. Позбувшись блокування, нав'язаного багаторічною пропагандою, персонаж відновлює внутрішню цілісність та унікальність, перетворюючись на активного репрезентанта пам'яті та спротиву. Фільм «Хіт» можна вважати прикладом застосування метамодерної оптики в органічному синтезі нищівної іронії та нової щирості.

Сучасне ігрове кіно про війну дедалі частіше відходить від чистого постмодерністського деконструктивізму та гротеску, переходячи в координати метамодернізму, прагнучи відновлення на тлі повного усвідомлення крихкості світу. Кінематографісти більше не намагаються просто шокувати глядача жахами війни. Вони шукають підмурки міцності, «опірні точки» в повсякденних речах, у зв'язках між поколіннями.

Отже, можемо констатувати зміну екранного героявід монолітного воїна, носія ідеологіїдо травмованого суб'єкта в пошуках іден-

тичності. При цьому спостерігаємо трансформування основного конфліктувід фізичного протистояння на полі бою до екзистенційного повстання проти абсурду за деколонізацію свідомості.

Таким чином, українське кіно воєнної доби не просто збирає хроніку втрат, а створює тривкий смисловий фундамент для майбутнього культурно-історичного дискурсу.

Динаміка екранного осмислення війни від 2014 року до сьогодення має кілька чітких напрямів. Варто наголосити на трансформації концепції авторства у формуванні парципативного режиму екранних практик, який чимдалі більше ґрунтується не на споглядданні завершеного твору, а на процесі колективної співучасті в безперервному процесі документування, інтерпретації та архівуванні фактів реальності. Така парципативна модель, передбачаючи зміну статусу автора, героя, свідка та учасника подій, з необхідністю підважує усталені принципи екранної мови. Зміни екранної мови зумовлені, серед іншого, застосовуванням фільмувань на мобільний телефог (сторітелінг) з характерним вертикальним форматом, розширенням імпровізаційних можливостей, отриманням ефектів інтимності та блогінгу; використанням кадрів зйомки з дронів та камер спостереження тощо. Ці та інші інновації цифрового відео сприяють утвердженню нової естетичної норми, за якої фрагментарність і технічна недосконалість зображення перестають бути нонконвенційними або периферійними формами візуальності.

Висновок: Війна 2014–2026 років перетворила екран з медіума репрезентації на медіума парципації: екран відтепер не лише показує війну, а стає середовищем її колективного переживання, свідчення та меморіалізації. У результаті змінюється не лише мова екрана, але й сам спосіб існування, фіксації та осмислення досвіду війни в сучасній культурі.

ІСИЧЕНКО Ігор Віталійович
кандидат географічних наук,
науковий співробітник відділу методології
мистецької критики
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
ORCID: 0009-0000-4218-4002

ВИРОБНИЦТВО АФЕКТУ ЯК МЕТА-ЛОГІКА ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ: ЦИФРОВА ВІЗУАЛЬНІСТЬ В УМОВАХ ВІЙНИ

Актуальність нового погляду на вже звичний і усталений (щонайменше з 1980-х років) у кінознавстві та історії кіно термін «кінематограф атракціонів» зумовлений насамперед тим, що, як справедливо зазначає у своєму дослідженні «Онтологія віртуального простору: Екранознавчі зшитки» (2021) провідна вітчизняна теоретикиня кінематографа та візуальної культури І. Б. Зубавіна, «саме екранознавча думка, як це не дивно при наявній хаотизованості та диференційованості артефактів, плідно відпрацьовує модель сучасного світу у сукупності соціальних, політичних, культурних, економічних та інших проявів» (Зубавіна, 2021, с. 16), зазначаючи далі, що «Екранознавствозначно більше, ніж вивчення проєкцій на «інформаційних поверхнях». Це принципово нова галузь знання на перетині сучасної гуманітаристики, фізики, нейронаук та теоретико-практичного дискурсу мистецтв екрана» (Зубавіна, 2021, с. 17).

Не претендуючи на те, що дана розвідка належить до числа повноцінних досліджень у царині екранної культури, зазначимо проте, що традиційне розуміння атракціону, сформоване у працях Тома Ганнінга, цим знаним істориком та теоретиком кінематографу як частина концепції «кінематографу атракціонів» та пов'язане, перш за все, з раннім кінематографом кінця XIX — початку XX століття (а саме з періодом 18951907 років), видається доцільним розширити та переглянути задля більш продуктивного використання терміна як такого, що описує стрижневі тенденції сучасної візуальної та, власне, екранної культури.

Метою цього тексту і є спроба такої реактуалізації терміна «атракціон» як терміна, що охоплює всю царину явищ візуальної культури, а не описує той чи інший етап розвитку німого кіно. З

цього погляду атракціон більше не може бути визначений лише як історичний режим демонстрації, характерний для докласичного кінояк видається, значно продуктивніше розглядати «кінематограф атракціонів» як певну мета-логіку технічного образу, що постійно повертається у різних медіальних формах та історичних умовах, маніфестуючи собою фундаментальний принцип організації візуального досвіду, пов'язаний із шоковим сенсорним впливом, афективною інтенсивністю та прямою взаємодією образу з тілесністю глядача.

Подібна перспектива стає особливо важливою в умовах сучасної цифрової культури, де технічний образ дедалі менше функціонує як носій стабільного наративу або завершеного повідомлення; натомість його дія дедалі частіше пов'язана із виробництвом афекту, тобто дораціональної інтенсивності, що передує інтерпретації, через що, власне, сучасні цифрові медіа стають набагато ближчими до логіки раннього кінематографа атракціонів, ніж до класичної наративної моделі кіно XX століття.

Видається доцільним звернутися у зв'язку з цим до концепцій Жиля Дельоза та Стівена Шавіро, які розглядають образ не як репрезентацію сенсу, що розуміється раціонально, а як процес інтенсивностей, потоків та афективних взаємодій. Для першого з названих мислителів кінематографічний образ не зводиться до оповіді, функціонуючи як рух та безпосередній вплив на сприйняття: афект у його розумінні не є емоцією у психологічному сенсі, а радше автономною силою, що її проводить образ, і що змінює стан суб'єкта ще до рівня свідомої інтерпретації. Стівен Шавіро, розвиваючи цю лінію у контексті посткінематографічної культури, показує, що цифрові медіа дедалі більше організовуються не навколо класичного наративу, а навколо мікроафектів, швидких сенсорних реакцій, ритму та безперервної стимуляції уваги.

У такій перспективі сучасний цифровий простір функціонує як сфера циркуляції афектів. Короткі відео (включно з матеріалами із зон бойових дій), меми, GIF-анімації тощоне просто передають інформацію про подію. Їхня функція полягає насамперед у виробництві ефекту присутності, шоку, занурення або тілесної напруги: образ дедалі меншою мірою потребує дискурсивного пояснення, оскільки його вплив здійснюється через безпосередню сенсорну взаємодію із глядачем (через це один і той самий відеофрагмент може

породжувати нескінченну кількість інтерпретацій, залишаючись при цьому носієм тієї самої афективної структури).

Плідним видається і залучення для аналізу атракціону як мета-логіки рухомого (і, ширше, всякого взагалі) зображення, характерної для візуальної культури од кінця XIX сторіччя і до сих пір концепції технічного образу Вілема Флюссера, для якого такий (тобто технічний) образ не є продовженням традиційної репрезентації, а скоріше формує принципово новий тип культури, у межах якого лінійна текстуальна логіка поступово поступається нелінійним режимам візуального мислення. Технічний образ функціонує не як ілюстрація тексту чи наративу, а як автономна структура програмованої комунікації, у зв'язку з чим, видається можливим стверджувати, що сучасне цифрове середовище дедалі більше тяжіє до коротких, фрагментованих та афективно насичених форм.

Особливо показовими у цьому контексті є флюссерівські роздуми про трансформацію природи технічного образу після падіння режиму Чаушеску: в них Флюссер фактично вказував на те, що медіа перестають бути лише інструментом репрезентації подій та перетворюються на безпосереднє середовище історичного досвіду, оскільки подія існує не окремо від свого медійного поширення, а всередині нього. У цифрову ж епоху ці коментарі ще більш актуальні, оскільки зазначена тенденція сягає в дигітальних медіа ще більших амплітуд.

Якщо у класичній культурі документ часто протиставлявся видовищності або емоційності, то сучасний цифровий образ поєднує обидві функції одночасно. Зокрема, російсько-українська війна (особливо од початку повномасштабної збройної агресії проти України у 2022 році) демонструє принципово нову конфігурацію співвідношення між документальністю та афектом, коли кадри бойових дій, зняті безпосередніми учасниками подій, функціонують водночас як документ, свідчення та в якості технічного образу, що проводить через себе той чи інший режим чи тип афекту. Значною мірою переконливість таких матеріалів ґрунтується не лише на інформативності, а й на тілесному ефекті присутності, що власне відповідає одному з найважливіших критеріїв, що їх описує та формулює Ганнінг, теоретизуючи основні ознаки «кінематографа атракціонів».

Додатковою концептуальною рамкою, яку можна використати для спроби адекватного опису зазначених тенденцій візуальної

культури, може слугувати і ряд ідей Дітмара Кампера, який розглядав сучасну візуальну культуру крізь призму тілесності, болю та сенсорної вразливості, позаяк для Кампера образ ніколи не є суто оптичним явищемвін завжди взаємодіє з тілом, змінюючи режими чуттєвості та поведінки. А сучасні цифрові образи війни функціонують саме як форми тілесного втручання у сприйняття, коли відеофіксація вибухів, ударів дронів, руйнувань, записи з камер спостереження тощодіють не лише як інформаційні повідомлення, а як афективні імпульси, що безпосередньо включають сенсорну та фізіологічну реакцію глядача.

У цьому сенсі атракціон перестає бути окремою естетико-історичною категорією кінематографа та перетворюється на універсальний режим функціонування технічного образу: його сутність полягає не лише у видовищності чи шоковому ефекті, а у здатності образу безпосередньо організовувати афективну партиципацію. Саме тому сучасний медіапростір дедалі менше нагадує класичну систему наративної репрезентації і дедалі більше — середовище безперервної циркуляції інтенсивностей.

Унаслідок цього змінюється і сама природа документального образу, і настільки, наскільки раніше документальність, принаймні в теоретичних мареннях та програмах деяких документальних рухів, передбачала дистанцію між подією та її репрезентацією, цифрова культура тяжіє до нівелювання або максимальної редукції цієї дистанції. Російсько-українська війна радикально трансформує співвідношення між наративом, документом та афектом: у сучасній цифровій культурі більше неможливо говорити про чіткий поділ між емоційним впливом та документальною достовірністю позаяк технічний образ одночасно виконує обидві функції, перетворюючись на середовище безпосереднього афективного досвіду.

Таким чином, атракціон доцільно розглядати не як історичний феномен раннього кінематографа, а як повторювану мета-логіку рухомого та, ширше, технічного образу. Від ранніх кінематографічних видовищ до алгоритмічних платформ XXI століття саме афективна інтенсивність залишається однією з головних умов функціонування певного типу візуальної культури, не єдиного з можливих та співіснуючого з іншими або, скоріше, конкуруючого з ними. У цьому контексті сучасна цифрова репрезентація війни постає як свого роду радикалізація тих механізмів сенсорного впливу та тілесної парти-

ципації, які були закладені у самій структурі технічної візуальності від моменту її виникнення.

Певним чином це повертає нас до влучних та до певної міри пророчих зауваг Вальтера Беньяміна, зроблених німецьким мислителем ще у 1922 році у своєму есеї «Оповідач» щодо неможливості розповіді як традиційної літературної форми, орієнтованої на досвід передати шок тілесності, що його було отримано та пережито у механізованих боях Першої світової війни.

Висновки. Таким чином, феномен атракціону у візуальній культурі, через призму нещодавніх трансформацій останньої та із залученням концепцій Ж. Дельоза, С. Шавіро, В. Флюссера, Д. Кампера та І. Зубавіної, можна спробувати переосмислити як мета-логіку технічного образу, що визначає функціонування сучасної цифрової візуальності через механізми афективного впливу, сенсорної інтенсивності та тілесної партиципації, виходячи далеко за межі традиційного розуміння «кінематографа атракціонів» як окремого етапу історії раннього кіно. На матеріалі сучасної цифрової репрезентації російсько-української війни показано, що технічний образ у соціальних медіа та цифрових платформах одночасно функціонує як документ, свідчення та афективний імпульс, унаслідок чого відбувається радикальна трансформація співвідношення між документальністю, наративом і сенсорним впливом у сучасній екранній культурі, що і дає змогу розглядати цифрові образи війни не лише як носії інформації, але як форми безпосереднього виробництва афекту, що формують нові режими сприйняття, пам'яті та переживання історичного досвіду в умовах алгоритмізованої медіареальності.

Література:

Зубавіна, І. (2021). Онтологія віртуального простору: Екранознавчі зшитки. Київ, *Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України*. Вид. дім «Гельветика».

ЛЄПШОВ Борис Валерійович
здобувач ступеня доктора філософії
за спеціальністю 034 «Культурологія»,
аспірант Національної музичної академії України,
старший науковий співробітник відділу науково-координаційної діяльності та інформації Національної академії мистецтв України
ORCID: 0009-0000-4237-1254

ВІЙНА ЯК ВИДОВИЩНИЙ НАРАТИВ У КІНО НА ПРИКЛАДІ ГОЛЛІВУДСЬКИХ БЛОКБАСТЕРІВ: МІЖ ДОКУМЕНТАЛЬНОЮ ДОСТОВІРНІСТЮ ТА ХУДОЖНЬОЮ УМОВНІСТЮ

Актуальність. Сучасний кінематограф відіграє значну роль у формуванні історичної пам'яті та суспільних уявлень про війну, виступаючи одним із найвпливовіших інструментів масової культури. Голлівудські блокбастери, поєднуючи документальну достовірність із художньою умовністю, активно конструюють образ бойових дій у свідомості широкої глядацької аудиторії, впливаючи на моральні орієнтири та ціннісні уявлення. Особливого значення набуває дослідження механізмів, за допомогою яких видовищність і драматургічні стратегії кіно вибудовують інтерпретацію теми війни та посилюють її емоційне сприйняття.

Мета. Дослідити репрезентацію війни в голлівудських блокбастерах як видовищного наративу, а також виявити співвідношення між документальною достовірністю та художньою умовністю у закріпленні суспільних уявлень та колективної свідомості.

Голлівудський кінематограф презентує мистецтво, що здатне не лише впливати на емоції глядачів, а й формувати суспільні цінності, порушувати важливі соціальні, моральні та філософські питання, а також сприяти міжнаціональному діалогу у межах світового культурного простору. Тема війни постає одним із центральних мотивів, здатних об'єднати людей довкола зрозумілого і нагального виклику щодо безпеки власного життя і перспектив побудови свого майбутнього. Кіно є своєрідним містком, який дає змогу осмислити прірву зла, не будучи при цьому особисто втягнутим у страшну дійсність, але отримавши усвідомлення достовірності, що дає змогу видозмінити мислення та зробити важливі висновки задля визначеності у майбутньому.

Воєнна тематика у голлівудських блокбастерах, тобто американських фільмах, розрахованих на широку міжнародну глядацьку аудиторію, є поширеною в контексті розгляду наративу історії та його впливу на свідомість масового глядача. Починаючи від перших німих стрічок і завершуючи сучасними високобюджетними кінокартинами, демонстрація збройних подій відіграє важливу роль як джерело сюжетів, драматичних конфліктів і моральних дилем. Голлівуд, як центр світового аудіовізуального мистецтва, упродовж більш ніж ста років створює фільми, що поєднують документальну достовірність та художню умовність. Синтез реалізму та ілюзії трактує війну не лише як об'єктивний вияв явищ, а й як відображення суб'єктивного сприйняття інформації. Кіноіндустрія, побудована за законами драматургії та комерційного виробництва, репрезентує історичну основу, використовуючи виражальні засоби формування видовищного образу та впливає на колективне засвоєння соціокультурного досвіду.

Внесок масштабних фільмів-подій у піднесення величі аудіовізуального мистецтва доволі вагомий, а враховуючи стратегію блокбастера, що уособлює авторський задум і фінансову складову, можемо дійти висновку, що теми, пов'язані з війною, мають змогу значно сильніше акцентувати увагу на центральному сюжетному ядрі, балансуючи між справжньою та вигаданою проєкцією. Для переважної більшості людей у світі знання про збройні протистояння формується не через наукові дослідження чи архівні документи, а завдяки художнім кінокартинам. Зображальна переконливість спроможна посилювати ефект присутності під час перегляду кінотвору, викликати сильні емоції та продукувати певне ставлення до конкретної події. Водночас будь-який фільм є результатом ідейної інтерпретації, що передбачає добір фактів, підкреслення ключових моментів і конструювання драматургії.

Голлівудські воєнні блокбастери прагнуть досягти максимальної реалістичності у відтворенні бойових дій. Для цього використовуються сучасні технології комп'ютерної графіки, консультації військових експертів, істориків та ветеранів. Наприклад, фільм «Врятувати рядового Раяна» (англ. Saving Private Ryan) 1998 р., режисера Стівена Спілберга, став знаковим прикладом нового підходу до зображення війни. Початкова сцена висадки американських солдат у Нормандії демонструє на екрані люту жорстокість бойових дій із

небаченим раніше рівнем натуралізму. Використання ручної камери, приглушених кольорів, хаотичного монтажу та пробираючих до тремтіння звукових ефектів створює враження документального спостереження за подіями. Саме тому ця воєнна драма цілком виправдано сприймається як максимально достовірна реконструкція кривавих битв Другої світової війни.

Однак навіть у випадку таких фільмів документальна точність поєднується з художнім вимислом. Центральна історія пошуку рядового Раяна є вигаданою і служить драматургічним каркасом, що дозволяє розкрити теми жертовності, братерства та морального обов'язку. Таким чином, реалістичне зображення війни стає інструментом для створення емоційно насиченої і видовищної розповіді, а не повного відтворення хроніки подій.

Ще одним прикладом поєднання достовірності та умовності є фільм «Падіння „Чорного яструба“» (англ. Black Hawk Down) 2001 р., режисера Рідлі Скотта. Блокбастер базується на реальних подіях, що сталися під час битви у столиці Сомалі (Могадішо) восени 1993 року та відзначається високим рівнем технічної деталізації. Творці фільму прагнули максимально точно висвітлити для глядача військову операцію, озброєння, тактику та обставини бою. Водночас сюжет зосереджено переважно на підрозділах сил спеціальних операцій армії США, тоді як ширший політичний і гуманітарний контекст конфлікту залишається на периферії оповіді. Це свідчить про те, що навіть фільм, що наближений до детального відтворення військового конфлікту, пропонує ознайомитися лише з інтерпретацією битви і під певним кутом транслює погляд автора щодо передачі вражень і символів.

Особливу роль у голлівудських блокбастерах відіграє спектакулярність. Сучасна кіноіндустрія значною мірою орієнтується на масову аудиторію, тому масштабні батальні сцени стають важливим елементом комерційного успіху. Вибухи, спецефекти, динамічний монтаж і епічні образи часто перетворюють війну в аудіовізуальних творах на захопливе видовище. З одного боку, це допомагає привернути увагу глядача та зробити історичні події більш зрозумілими. З іншогоіснує ризик естетизації насильства, коли військові події починають сприйматися як джерело пригод або героїчного самоствердження.

Яскравим прикладом такого підходу є фільм «Перл-Гарбор»

(англ. Pearl Harbor) 2001 р., режисера Майкла Бея. Попри використання справжнього нападу японської авіації та підводних човнів на американські військово-морські та повітряні бази 1941-го як сюжетної основи, кінострічка значною мірою зосереджується на романтичній історії головних героїв і масштабних сценах руйнувань. У результаті історична трагедія стає тлом для видовищного наративу, де емоційний вплив нерідко переважає над ретроспективною складністю. Проте подібна тенденція характерна для багатьох блокбастерів, які балансують між прагненням донесення правди та потребами індустрії розваг.

Сучасний кінематограф дедалі частіше намагається поєднати атракційність із глибоким осмисленням війни. Фільм «Дюнкерк» (англ. Dunkirk) 2017 р., режисера Крістофера Нолана, пропонує незвичний підхід до воєнного наративу, акцентуючи увагу не на героїчних перемогах, а на переживанні страху, невизначеності та боротьби за виживання. Використання нелінійної структури оповіді, мінімальної кількості діалогів і вдалого звукового рішення дозволяє глядачеві зануритися в атмосферу подій. При цьому кінокартина залишається масштабним видовищем, що демонструє можливість поєднання художньої виразності та документальної серйозності.

Аналогічно, фільм «1917» 2019 р., режисера Сема Мендеса, відтворює події Першої світової війни з високим рівнем історичної деталізації, спираючись на реальні спогади учасників бойових дій та ретельно реконструйовані локації. Водночас ілюзія безперервного кадру завдяки майстерній роботі оператора перетворює оповідь на напружений видовищний наратив, який посилює емоційне залучення глядача до подій на екрані. Естетика фільму спрямована не лише на осмислення історичних фактів, а й на формування інтенсивного досвіду переживання війни через індивідуальне сприйняття героїв. Таким чином, відображається прагнення творчої знімальної групи досягти синергії між автентичністю та інсценуванням давньої події.

Проблема співвідношення документальної достовірності та художньої умовності особливо актуальна в контексті формування історичної пам'яті. Воєнні фільми здатні не лише висвітлювати минуле чи сучасне, а й конструювати візію майбутнього у суспільній свідомості. Через це можемо констатувати, що режисери та сценаристи несуть значну відповідальність за інтерпретацію цих подій. Абсолютна правдоподібність у художньому кіно практично недосяжна,

оскільки будь-який наратив передбачає вибір певної точки зору та використання виражальних засобів.

Висновки. Війнаце смерть, горе, страждання та руйнування. На превеликий жаль, прагнення до домінування й відстоювання власної позиції будь-якими засобами певною мірою закорінене у природі людини, що підтверджується всією історією цивілізації, в якій ці процеси неодноразово реалізовувалися у формі локальних і глобальних бойових дій та збройних конфліктів. Репрезентація війни в голлівудських блокбастерах постає як складне поєднання балансу між справжнім та вигаданим, а видовищність викликає певні суперечності. З одного боку, вона допомагає привернути увагу широкої аудиторії до історичних подій та зберігати пам'ять про них. З іншогонадмірне засередження на екшені може призводити до романтизації війни або зменшення уваги до її трагічних наслідків. У свою чергу все це зумовлює критику того, що масові високобюджетні фільми схильні представляти війну саме через призму героїчних подвигів окремих персонажів, залишаючи поза кадром більш актуальні проблеми у соціальній, політичній та гуманітарній сфері.

Роль Голлівуду у світовому кінематографі є визначальною. Саме тому доволі важливо, аби цінності, закладені в задум аудіовізуальних творів, та способи їх подання широкій глядацькій аудиторії гармонійно взаємодоповнювали один одного. У такому контексті блокбастер постає моделлю, що закріплює наративи історичної пам'яті, моральних категорій та уявлень про мир, засвідчуючи далекосяжний вплив масової культури на колективну свідомість людства.

МИХАЙЛОВСЬКИЙ Олександр Вадимович
аспірант І курсу
кафедри організації театральної справи імені І. Д. Безгіна
КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого

ЛЯЛЬКОТЕРАПІЯ ТА ВИЇЗНІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ ЛЯЛЬОК ВОЄННОГО ЧАСУ ЯК МИСТЕЦЬКА ФОРМА ГУМАНІТАРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Актуальність. Повномасштабне вторгнення російської федерації в Україну загострило потребу переосмислення тих мистецьких практик, які не лише репрезентують українську культуру у світі, але й виконують безпосередню терапевтичну та консолідаційну роботу серед постраждалого війною українського суспільства. Театр ляльок, що тривалий час перебував на периферії наукового інтересу через стереотипний пострадянський наратив як буцімто «дитячий» вид театрального мистецтва, в умовах широкомасштабної війни виявив власний значний гуманітарний потенціал, поєднавши психологічну підтримку, художню комунікацію та суспільну мобілізацію населення. Теоретичне узагальнення цього досвіду помітно відстає від практики, що й зумовлює актуальність обраної теми. Концептуальним підґрунтям даної роботи слугує праця докторки філологічних наук, професорки, членкині-кореспондентки НАН України Тамари Гундорової під назвою «Транзитна культура», присвячена терапевтичному призначенню культури в кризовому стані. Також культурологічною основою дослідження є робота докторки філософських наук, доцентки Ірини Маслікової, що тлумачить мистецтво й культурну дипломатію як інструменти гуманітарної політики та «м'якої сили». Поєднання запропонованих теоретичних засад із емпіричним матеріалом про діяльність театрів ляльок дає змогу визначити лялькотерапію та виїзні практики як цілісну мистецьку форму гуманітарної комунікації та інструмент осмислення війни.

Мета роботи полягає в теоретичному обґрунтуванні та на прикладах конкретних емпіричних практик продемонструвати, яким чином лялькотерапія та виїзна мобільна діяльність українських театрів ляльок воєнного часу функціонують як форма гуманітарної комунікації, що інтегрує психологічну реабілітацію, підтримку громадянської спільноти й культурну дипломатію.

Понятійний апарат дослідження ґрунтується на авторській дефініції Зиґмунда Фройдастудіях травми. Слідом за психоаналітичною традицією Фройда сучасні студії травми, як зауважує Тамара Гундорова, спираються на «репресії, повторенні, пригадуванні і пропрацюванні травматичної події» (Гундорова, 2024). Саме механізм «пропрацювання» травми (working-through)повторне проговорення та символічне впорядкування пережитого травматичного досвідуможливлює, за висновком дослідниці, здатність «відірватися від такого травматичного минулого» (Гундорова, 2024). З огляду на це Гундорова стверджує, що транзитна культура «має на меті виконувати саме терапевтичну функцію» завдяки задіянню механізму «пропрацювання» (Гундорова, 2024). Цю тезу видається доцільним прямо співвіднести з поняттям лялькотерапії, адже лялька в момент свого анімування постає посередником, провідником сценічної дії, через якого доросла людина або дитина завдяки образній репрезентації подій повторює, проговорює та опановує травматичний досвід у безпечній символічній формі, що цілком узгоджується з Фройдівською логікою пропрацювання.

Не менш суттєвою аргументацією є запропонована Тамарою Гундоровою опозиція катарсису до катастрофізму. Авторка наголошує, що: «трагедія допомагає вивільнитися людині від жахливого з допомогою катарсису. Між тим катастрофізм занурює людину у безкінечність репродукцій жахливого» (Гундорова, 2024). Екстраполюючи даний ефект на специфіку психологічного впливу на глядача мистецтва театру ляльок, де реципієнту в цілому легше емпатично дистанціюватись від головного носія сценічної проблеми та конфліктуляльки, ця опозиція дає підстави стверджувати, що лялькова вистава в кризовій ситуації здатна забезпечити глядачевікерований а відповідно і безпечний момент переживання катарсису, тобто психоемоційного очищення й полегшення, тоді як неконтрольоване повторне переживання досвіду травматичних подій, навіть лише споглядального характеру, може призводити в результаті до психологічної ретравматизації.

Розвідка Ірини Маслікової підсилює понятійний апарат роботи для визначення поняття «гуманітарна комунікація». Дослідниця констатує, що «арт-терапія є елементом реабілітації постраждалих», а участь дітей у творчих майстер-класах, наприклад через виготовлення ляльок-мотанок, надає їм «морально-психологічну допомогу»

засобами мистецтва (Маслікова, 2023), що ми в свою чергу і можемо визначити як «гуманітарну комунікацію». Спираючись на дане визначення гуманітарної комунікації, в подальшому можна тлумачити її як обмін смислами й цінностями засобами мистецтва, що несе в собі водночас терапевтичний ефект, підтримує та мобілізує суспільство.

В якості польових прикладів лялькотерапії як гуманітарної форми взаємодії розглянуто колективне дослідження науковців Національного університету «Одеська політехніка» та Портсмутського університету (Велика Британія)М. Сміта, докторки філософських наук, професорки Т. Розової, Н. Бородіної та Т. Овчаренко, присвячене діяльності лялькарів Одеського академічного обласного театру ляльок. Автори виокремлюють три рівнозначні сфери впливу театру в умовах війни: соціополітичну, академічно-культурну й терапевтичну (безпосередня перформативна діяльність лялькарів) (Сміт, Розова, Бородіна & Овчаренко, 2023). Практику лялькотерапії в даному дослідженні репрезентує діяльність актора й режисера Артема Теляшенка, який проводить інклюзивні майстер-класи у школах і таборах, з 2014 року працює з внутрішньо переміщеними особами та з дітьми з інвалідністю (Сміт, Розова, Бородіна & Овчаренко, 2023). Як зазначають дослідники в своїй роботі, постраждалі від війни учасники таких занять гостро відчувають власну безпорадність, пов'язану з пережитою травмою, тоді як робота над створенням сюжету для ляльки допомагає це відчуття подолати (Сміт, Розова, Бородіна & Овчаренко, 2023). Театр реалізує й виїзні та мобільні практики: він не лише скеровує глядачів до бомбосховища під час повітряних тривог, а й продовжує працювати з ними там, створюючи інтерактивну виставу, а для внутрішньо переміщених осіб покази є безкоштовними (Сміт, Розова, Бородіна & Овчаренко, 2023).

Розширює емпіричну базу дослідження аналітичний огляд театрознавиці Вікторії Котенок "Український театр під час війни (24 лютого24 квітня)", що фіксує діяльність театрів ляльок у різних регіонах України. За її свідченням, рівненський, львівський, хмельницький і дніпровський театри ляльок, а також закарпатський музично-драматичний театр перетворилися на гуманітарні осередки, які надавали прихисток, збирали допомогу й забезпечували консультації психолога для людей (Котенок, 2022). Окремі актори, як

зазначає дослідниця, об'єдналися в мобільні концертні бригади і «грали на виїзді як для дітей, так і для дорослих» у Черкасах, Сумах, Миколаєві та інших містах (Котенок, 2022). Київський театр ляльок показав виставу в метро та, за словами Котенок, нині «своїми виставами підтримує дітей у лікарнях» (Котенок, 2022).

Окремим прикладом варто розглянути дослідження кандидатки мистецтвознавства, наукової співробітниці Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України Юлії Бенті «Український театр після повномасштабного російського вторгнення», яка стверджує, що український театр «творить безпечний простір для спільного емоційного переживання нового трагічного досвіду» (Бентя & Шопін, 2023). На матеріалі діяльності Полтавського й Харківського театрів ляльок дослідниця демонструє, що мистецтво театру ляльок може осмислювати війну крізь призму жанру народного українського театру ляльоквертепу. Дуже показовим у даному контексті є вистава «Вертеп.Надія» студентів акторського курсу кафедри мистецтва театру ляльок КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, художнього керівника курсу та режисера Михайла Урицького, в якій проводяться прямі аналогії між давнім Юдейським царством та сучасною Росією, а сам цар Ірод в даній постановці являє собою художній портрет російського президента-диктатора В. Путіна. Це вкотре доводить актуальність та здатність мистецтва театру ляльок рефлексувати на воєнну реальність сьогодення.

Варто також відзначити виставу «Великий льох» за Тарасом Шевченком Полтавського академічного обласного театру ляльок, яку Ю. Бентя згадує в своїй роботі: «Минуле не зникає, але воно тут осмислене і впорядковане по вертепних поличках. І виходить так, що візуальність театральної мови допомагає ще чіткіше розставити все і всіх на свої місця, вибудувати зв'язки минулого через теперішнє з майбутнім» (Бентя & Шопін 2023).

Дана теза демонструє уособлення цієї лялькової вистави полтавських лялькарів як взірця історичного осмислення трагічних подій українського минулого за допомогою художніх форм, засобів виразності театру ляльок.

Висновок. Отже, можна дійти висновку, що лялькотерапія та виїзна мобільна діяльність українських театрів ляльок воєнного часу функціонують як особлива мистецька форма гуманітарної практики взаємодії та осмислення війни, що інтегрує психологічну

реабілітацію, підтримку громадянської спільноти й спільну історичну рефлексію, спрямовану на консолідацію та мобілізацію суспільства.

Література:

Бентя, Ю., & Шопін, П. (2023). Український театр після повномасштабного російського вторгнення: нове звучання хрестоматійних текстів. *Мистецтвознавство України*. Вип. 23. С. 61–74. https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.294855..

Гундорова, Т. (2024). Транзитна культура: Симптоми постколоніальної травми. Грані-Т. Київ. 273 с.

Котенок, В. (2022). Український театр під час війни: 24 лютого24 квітня. *Кіно-Театр*. Вип. 4. С. 10–12.

Маслікова, І. (2023). Міжнародне співробітництво у сфері культури в умовах російсько-української війни: культурологічний аспект. *Українські культурологічні студії*. Вип. 1(12). С. 4–8. https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).01

Сміт, М., Розова, Т. В., Бородіна, Н. В., & Овчаренко, Т. С. (2023). Театр ляльок перед обличчям війни [Puppetry in the face of war: A study of the Odesa Puppet Theatre project]. *Культурологічний альманах*. Вип. 2. С. 276–288. https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.2.38

МУСІЄНКО Наталія Борисівна
кандидат філософських наук,
старший науковий співробітник,
провідний науковий співробітник відділу
теорії та історії культури ІПСМ НАМ України,
Заслужений діяч мистецтв України
ORCID: 0000-0002-3889-0729

ЄВРОПЕЙСЬКІ НАГОРОДИ ЗА ВИЗНАЧНІ ДОСЯГНЕННЯ У СФЕРІ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ДЛЯ УКРАЇНСЬКИХ ПРОЄКТІВ: ВОЄННИЙ АКЦЕНТ

Актуальність. У сучасних умовах російсько-української війни культурна спадщина стала не лише об'єктом збереження, а й важливим чинником національної безпеки, культурної дипломатії та міжнародної репрезентації України. Участь українських проєктів у European Heritage Awards / Europa Nostra Awards сприяє інтеграції України до європейського культурного простору, привертає увагу міжнародної спільноти до проблем охорони культурної спадщини під час війни та демонструє роль громадянського суспільства у її захисті. Особливої актуальності набуває аналіз відзначених нагородами українських ініціатив, що репрезентують досвід збереження культурних цінностей в умовах воєнних загроз.

Мета дослідження. Проаналізувати участь України у European Heritage Awards / Europa Nostra Awards та визначити особливості представлення українських проєктів у контексті російсько-української війни, а також їхню роль у міжнародній промоції української культурної спадщини та формуванні позитивного іміджу держави в Європі.

Європейські нагороди за визначні досягнення у сфері культурної спадщини (European Heritage Awards / Europa Nostra Awards) є важливим інструментом культурної дипломатії, слугують промоції європейської культурної спадщини в цілому і національних проєктів зокрема . Всі європейські країни беруть участь у зазначеному конкурсі, який є фактично Оскаром у царині культурної спадщини. Вони були започатковані Європейською Комісією у 2002 році та відтоді реалізуються Europa Nostra.

Нагороди присуджуються у п'яти номінаціях:

- Збереження та адаптивне повторне використання
- Дослідження
- Освіта, навчання та навички
- Залучення громадян і підвищення рівня обізнаності
- Борці за збереження спадщини

У кожній номінації також присуджується гран-прі, який фінансує Європейська комісія. Окремо здійснюється інтернет голосування за Public Choice Award. Проєкти можуть подаватися тільки до однієї з номінацій, потім вони проходять через відбіркові комітети, які складаються з фахівців високого рівня з різних країн. Після проходження через комітети вже короткий лист нагород рецензують незалежні експерти. Натомість проєкти подаються на розгляд міжнародного журі з отриманими рецензіями. У фіналі Європейська комісія та Європа Ностра оголошує переможців премії European Heritage Awards / Europa Nostra Awards, співфінансованої Програмою ЄС Креативна Європа. Така подіяЄвропейський саміт з культурної спадщини проходить щорічно у різних країнах. Також кожна нагорода має ще локальну місцеву презентацію у рідному місті чи селищі у своїй країні.

Важливий акцент надається збереженню природи, а отже, парки, ландшафтні заповідники також є лауреатами нагород, як до прикладу, міжнародний, поданий Францією проєкт «Сади миру». У 2017 році, до сторіччя Першої світової війни, асоціація Art & Jardins | Hauts-de-France вирішила переосмислити те, як європейці пам'ятають про конфлікт. Уздовж колишнього Західного фронту, від Бельгії через північну та східну Францію, меморіали та цвинтарі вже були ознакою ландшафту. Проєкт «Сади миру» («Jardins de la Paix») запропонував створити сучасні громадські сади на цих місцях або поблизу них, перетворивши колишні поля битв на живі ландшафти для роздумів та діалогу. Разом ці сади утворюють перший у Європі ландшафтний маршрут «Стежка миру».

Очевидно, що участь країн є різною. Лідерами за кількістю поданих заявок і виграних призів часто стають Італія та Іспанія. Ці країни не тільки мають багату культурну спадщину, але серйозно і на постійній основі опікуються нею. В Іспаніїкультурна спадщина, зокрема організація «Іспанія Ностра», перебуває під патронатом королеви Софії.

У 2026 році найбільшу кількість заявок для участі у конкурсі-54подала Україна. Загалом цього року подано 261 заявку з 40 європейських країн. Премії отримали 30 визначних європейських проєктів і діячів з 18 країн континенту. Українські проєкти виграли три нагороди, серед них гран-прі. Одна десятаце хороший результат для України і маркер зацікавленості українського суспільства у збереженні культурної спадщини, її промоції на міжнародному рівні, а головне, розуміння її ролі, особливо у часи війни, коли спадщина стала важливою віссю національної безпеки. Також це є маркером зацікавленості європейською спільноти Україною.

Варто звернути увагу, що вперше українські проєкти отримали нагороди у травні 2022 році, після початку повномасштабного вторгнення. Ними стали проєкт реставрації Андріївської церкви у Києві і Всесвітній день вишиванки, який також отримав приз симпатій публіки.

У 2026 році з війною пов'язані всі три нагороди за визначні досягнення у сфері культурної спадщини, які отримала Україна. А саме:

• Збереження мистецтва Поліни Райко та пам'яті про неї, Херсон. Категорія «Залучення громадян і підвищення рівня обізнаності». Проєкт про розписаний будинок української наївної художниці Поліни Райко, який є недоступним з часу російської окупації і був затопленим після зруйнування Каховської дамби у 2023 році. Завдяки зусиллям волонтерів і громади сьогодні її творчість продовжує жити в архівах, публікаціях, виставках, воркшопах і цифрових проєктах.

• ГО «Музей відкрито на ремонт», Київ, Категорія «Борці за збереження спадщини» Діяльність ГО «Музей відкрито на ремонт» розпочалася з ініціативи ревіталізації українських музеїв, в з початком повномасштабної війни Росії проти України у 2022 році організація швидко перетворилася на систему евакуації та захисту культурної спадщини з територій, де ведуться бойові дії, або тих, що перебувають під безпосередньою загрозою.

• Марина Гриценко †, Чернігів (посмертна нагорода) у категорії «Борці за збереження спадщини». Марина Гриценко (1986-2025) була головною зберігачкою фондів Чернігівського обласного художнього музею імені Григорія Галагана. На початку повномасштабної війни у 2022 році вона самостійно демонтувала музейні експозиції

та врятувала понад 17 000 об'єктів, перемістивши їх до підземного сховища. У 2023 році вона приєдналася до армії як парамедикиня і загинула у 2025 році під час евакуації поранених військових. Посмертна нагорода, тим більше гран-прі, яку отримала Юлія, донька Марини Гриценко в Нікосії на Саміті з культурної спадщини у травні 2026 року, безумовно стала даниною поваги європейською спільноти до охоронців культурної спадщини України.

Європа бачить Україну через призму війни. З одного боку, це важливо для донесення інформації про стан культурної спадщини в Україні сьогодні під час воєнних дій, з іншогостворює певні ризики такого сприйняття. Адже багатомірність процесів культурної спадщини не обмежується тільки війною.

На врученні нагород у Нікосії 27 травня 2026 року Глен Мікалеф, Європейський комісар з питань міжпоколіннєвої справедливості, молоді, культури та спорту, зауважив: «European Heritage Awards / Europa Nostra Awards 2026 вшановують потужну здатність спадщини надихати, об'єднувати та трансформувати. У світі, що стрімко змінюється, цьогорічні переможці показують, як наша спільна культурна спадщина може сприяти сталому розвитку, стимулювати інновації та зміцнювати зв'язки між нами. Щиро вітаю всіх переможцівваша виняткова робота вказує шлях у майбутнє. Всі проєктивід новаторських підходів до запобігання ризикам, розроблених на основі ШІ, до практичного навчання традиційних будівельних технікдоводять, що спадщинаце не лише про минуле, а й рушійна сила прогресу. Чи йдеться про відродження традиційних ремесл за допомогою сучасних методів, чи про адаптацію історичних об'єктів до майбутніх викликів, чи про залучення молоді як активних охоронців спадщини,всі вони демонструють, що культура є серцем майбутнього Європи» .

Українські проєкти, і ті що вибороли нагороди, і ті, що брали участь у конкурсі, і ті, що готуються для подач у майбутньому, слугують промоції України у світі, у тому числівідчать про мужність охоронців культурної спадщини у російсько-українській війні.

Висновки. European Heritage Awards / Europa Nostra Awards є важливим міжнародним механізмом підтримки та популяризації культурної спадщини, що водночас виконує функції культурної дипломатії. У 2026 році Україна продемонструвала безпрецедентну активність, подавши найбільшу кількість заявок серед усіх країн-

учасниць та здобувши три престижні нагороди, зокрема гран-прі. Характерною особливістю українських переможців став їхній безпосередній зв'язок із викликами війни: збереженням культурної спадщини на окупованих і постраждалих територіях, діяльністю громадських ініціатив із захисту музейних колекцій та вшануванням особистого внеску охоронців спадщини. Отримані нагороди засвідчують високу оцінку європейською спільнотою зусиль України у сфері охорони культурної спадщини та привертають увагу до наслідків війни для культурних цінностей. Водночас важливо, щоб міжнародне сприйняття України не обмежувалося виключно воєнним контекстом, а відображало багатоманітність сучасних процесів у сфері культурної спадщини. Участь українських проєктів у конкурсах Europa Nostra сприяє зміцненню культурних зв'язків з Європою та утвердженню України як активного учасника європейського культурного простору.

Література:

2026 Laureates. European Heritage Award/Europa Nostra Awards 2026. Europa Nostra. 76 p.

ОЛІЙНИК Олександра Сергіївна
кандидатка культурології,
завідувачка відділу теорії та історії культури
Інституту культурології НАМ України
ORCID 0000-0002-2392-3938

КУЛЬТУРА ЯК СПІЛЬНИЙ ДОСВІД У РОЗБУДОВІ ІНФРАСТРУКТУРИ ПАМ'ЯТІ (НА ПРИКЛАДІ ФАСТІВСЬКОГО РАЙОНУ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСТІ)

Актуальність. Тема культури як спільного досвіду в розбудові інфраструктури пам'яті (на прикладі Фастівського району Київщини) є важливою для усвідомлення національної культури та її сучасного досвіду.

Метою цієї доповіді є спроба проаналізувати проблемне поле, пов'язане із практичною розбудовою інфраструктури пам'яті і виокремити її особливості. За приклад беремо один із районів Київської області не випадково: саме в Фастівському районі, окрім усталених в просторі мереж героїзації і вшанування, пов'язаних із подіями Другої світової війни та скорботи і меморізації жертв Голодомору, розгортається один із найважливіших елементів інфраструктури пам'яті російсько-української війни в межах розбудови Національного військового меморіального кладовища, метою якого є вшанування пам'яті полеглих Захисників і Захисниць Україниключового на сьогодні елемента інфраструктури пам'яті полеглих в Україниодного з проєктів, що ставить за мету об'єднати персоналізований підхід до вшанування полеглих захисників і захисниць з масштабуванням до національного рівня і історичною ретроспективою.

На жаль, комунікаційна стратегія, що супроводжувала процес впровадження цієї практики вшанування пам'яті через створення об'єкту пам'ятіменоріального комплексу, не була позбавлена як неприховано пропагандистських викривлень, підсилюваних російською і проросійською риторикою, так і соціальної напруги, що була пов'язана з бюрократичною недовірою до очільників районної адміністрації (зокрема, до одіозного голови ОТГ, каденція якого в Гатнянському районі включала відкриті кримінальні провадження, що не отримали ані подальшого розвитку, ані спростування).

На прикладі інфраструктури Фастівського району і зокрема через прецедентне відкриття центрального об'єкта інфраструктури пам'яті для подій російсько-української війни ми можемо констатувати, що багатошаровість мережі інфраструктури пам'яті через досвід того, як на регіональному рівні відбуваються процеси декомунізації і трансформації простору історичної і культурної пам'яті, потребують більш обґрунтованого і наукомісткого діалогу зі спільнотою. Зокрема, важливішим стає соціокультурний вимір, що також потребує методологічних підходів і систематизації. З 2014 року період війни означується паралельними і взаємопов'язаними процесами декомунізації, з одного боку, створення нової інфраструктури пам'яті та відновлення історичної пам'ятіз іншого. Це цілком відображає сучасні історичні процеси, культурну травму українського суспільства та соціоекономічні особливості.

Інтерпретувати на рівні теоретизування ці процеси можна за різними полярними напрямками, більшість з яких залишається поза належною увагою ті особливості української культури пам'яті, повторення яких навряд чи можливе в інших порадянських просторах або інших постколоніальних суспільствах. Загалом процеси, що активізувалися в Україні з початком російської війни в 2014 році, дослідниця Тамара Гундорова вважає початком третього етапу ширшого історичного процесу деколонізації, розпочатого у 1930-ті роки, і зазначає, що саме цей етап вперше "мігрував" на територію Європи, на відміну від попередніх, що локалізувалися на інших континентах (Гундорова, критика https://www.krytyka.com/ua/articles/dekolonizatsiia-i-provintsiializatsiia-evropy-chy-varto-vidchodiyty-poza-topografichnu-dekolonizatsiiuu). Також Т. Гундорова пропонує констатувати згортання наративу так званого спільного простору пострадянських країн, які ми в попередніх дослідженнях вважали за потрібне визнати некоректним щодо новітнього етапу історії України і натомість пропонували називати порадянським в тих аспектах впливу радянської псевдоідентичності на культурний простір України, що фіксувалися в культурному просторі. Однак варто розуміти, що в межах культурного простору України, вплив насадження радянської ідентичності виходить за межі дискусії про топонімічну декомунізацію, і потребує переосмислення тієї частини історії конкретної спільноти, що залишається культурним досвідом чи культурною травмою спільноти, але входить в більш обширний і узагальнений культурний досвід.

Як приклад, ряд селищ Фастівського району має загалом по одному-два повторюваному елементу інфраструктури пам'яті: це місця і пам'ятки, переважно пов'язані з бойовими діями на території області під час Другої світової війни та Голодомором. Елементи героїзації (пам'ятники, братські могили, меморіальні стовпи) відображають локальний історико-культурний досвід, але водночас і включають локальний досвід до більш масштабного узагальнення, яким у новітні часи маніпулює російська пропаганда на правах прямого нащадка як радянської пропаганди, так і її імперської політики. Превалювання більш універсального досвіду в локальному просторі над локальним досвідом спільноти є однією з характерних ознак створеної в просторі України інфраструктури в радянські часи.

Сьогоденне поєднання шарів інфраструктури пам'яті є прецедентним загалом для глобального процесу деколонізації, довкола якого точаться дискусії, що включають, на жаль, і більш глобальні антизахідні висловлювання щодо деколонізації, і для звуженого процесу деколонізації в Україні до рівня локального або провінційного. Натомість, розбираючи інфраструктуру пам'яті окремого регіону, важливо визначити критерії, що допомагають об'єктивно оцінити елементи, які виступають водночас частиною культурного досвіду та доказами колоніальності позиції українського простору в складі Радянського союзу, і які на практиці ускладнюють розгортання процесів декомунізації. Візуальним та смисловим критерієм посткололніальності елементів культурного простору є прикметна характеристика елементів інфраструктури пам'яті, пов'язаних з подіями Другої світової війни, коли і якщо локальний спільний досвід заміщується більш широким і знеособленим досвідом, пов'язаним з формальною територіальною ознакою, а не із соціокультурним простором, і якій бракує локальних історій і логічного зв'язку з історією та сучасністю спільноти. Це, як зауважує Ірина Петрова (Петрова, 2024), пов'язано з тим, що інфраструктура пам'яті повноцінно представлена не наративами, а скоріше являє собою структуру, яка вбудована в повсякдення і середовище, у якому ми живемо, і це важливий аспект: вшановуючи пам'ять, ми формуємо спільний досвід на основі досвіду персонального, чим доволі грубо маніпулювала радянська влада, створюючи мережу пам'яті, що, з одного боку, знеособлює і змішує ролі загиблих односельців із загальним концептом радянських воїнів, а з другогогероїзує, підкреслює і посилює роль

і значення персоналій, зв'язок яких із соціокультурним простором місцини є доволі умовним. Як приклад, село Волиця, де є такі елементи, як братська могила воїнів Радянської Армії та пам'ятник на честь воїнів-односельчанзнеособлений меморіал, що змішує пам'ять про односельців із широковживаною радянською владою концепцією анонімного солдата і водночас персоналізований пам'ятний знак загиблому Герою Радянського Союзу, весь зв'язок якого з простором є виконанням тут бойового розвідзавдання і загибелі в ім'я радянської влади. (Історичні пам'ятки.) Саме такі дисбаланс і викривлення значення персоналізації для спільного досвіду громади, спільноти має, на нашу думку, залучати додаткові науково-дослідні інструменти спростування і реатрибуції в процесах декомунізації та деколонізації, вибудовуючи інфраструктуру пам'яті, що відображає "життєвий фон" (за Ірино Петровою) спільноти, а не глобальні гіперболізовано героїчні і епічні наративи.

Отже, інфраструктура пам'яті, що за визначенням складається з трьох груп елементівматеріальних, нормативних або інституційних, а також із символічних груп, що свідомо чи несвідомо зберігають пам'ять і можуть виступати мовчазними пам'яткамине повинна ігнорувати колоніальну природу тієї інфраструктури, яка, будучи покликаною вшановувати локальну культурну пам'ять, стирає локальні імена та характерні місцеві акценти на користь універсальним наративам колишнього колонізатора.

Висновки: саме виразна відмінність новітнього підходу до практики вшанування і скорботи поіменної ідентифікації є важливою підвалиною для подальшої деколонізації історичної та культурної пам'яті в культурному просторі України і потребує масштабного науково-практичного опрацювання проблематики культури як спільного досвіду: як досвід персоналізований і фактичний, що муситиме підважити абстрактне знеособлення і глорифікацію війни (в даному випадку бойових дій Другої світової війни на території сучасної Фастівщини), перетворює музей колоніальних злочинів на цілісну соціальну систему, що в повазі до особистого досвіду відтворює пам'ять про спільний досвід спільноти. Деколоніальний вибір завжди є складним кроком, адже передбачає вихід із зони інтелектуального комфорту, змушуючи відмовитися від звичної системи знання (Котляр, 2024), але повернення іментобто відновлення знаннямає стати основою до відторгнення.

Література:

Гундорова, Т. (2024). Деколонізація і провінціялізація Європи: чи варто виходити поза «топографічну деколонізацію»? *Критика.* № 3–4. С. 32–35.

Котляр, О. (2024). «Імперія здохла». Як сучасне українське мистецтво робить видимим російський колоніалізм. *NV.* 5 трав.

URL.:https://life.nv.ua/ukr/art/yak-suchasne-ukrajinske-mistectvo-robit-vidimim rosiyskiy-kolonializm-doslidzhennya-istorika-50413855.html (дата звернення 25.05.2026).

Петрова, І. (2025). Інфраструктура пам'яті та провенанс упостколоніальному дискурсі: аналітика Дж. Баха. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям культурологія).* С. 228-233. DOI: 10.35619/ucpmk.50.964 (2019). Пам'ятники як свідчення минулого й сьогодення. Опис карти Історико-культурних пам'яток району.

https://fastiv-region.gov.ua/index.php/fastivska-raionna-rada/item/105 storichnipamyatki (дата звернення 5.05.2026).

ORLOVA Vira Viktorivna
Junior Researcher
Institute for Cultural Research
of the National Academy of Arts of Ukraine
ORCID: 0009-0002-5034-0516

ART THERAPY AND PARTICIPATORY PRACTICES IN WARTIME UKRAINE (ON THE EXAMPLE OF PINCHUKARTCENTRE)

The relevance of studying art therapy and participatory art practices in wartime Ukraine is grounded in the unprecedented social, psychological, and cultural transformations caused by Russia's full-scale invasion. In conditions of chronic stress, displacement, loss, and uncertainty, art becomes not only a form of cultural expression but also an instrument for psychosocial support, collective resilience, and trauma processing. Russia's full-scale invasion of Ukraine in 2022 intensified the need for innovative approaches to psychological support, community solidarity, and cultural resilience. In this context, art therapy and participatory artistic practices have become important humanitarian tools. They provide spaces where children, internally displaced persons, veterans, and local communities can process traumatic experiences, restore social connections, and help to recover in circumstances marked by uncertainty and loss. Contemporary Ukrainian cultural institutions increasingly combine artistic production with psychosocial support, transforming art from an aesthetic object into a form of social practice.

The main objective of the research is to analyze art therapy and participatory practices in wartime Ukraine through the case study of the PinchukArtCentre. Since the beginning of the war, the institution has expanded its educational and community-oriented activities, emphasizing emotional well-being and collective care.

In 2025–2026 the center organized regular art therapy workshops for internally displaced families, children, parents, and adults. These workshops were designed as safe environments where participants could express emotions through creative activities rather than verbal narration. The program explicitly addresses anxiety, fatigue, uncertainty, and the psychological consequences of war. Participants

are encouraged to experiment freely, create without fear of mistakes, and explore personal experiences through artistic expression. The workshops are facilitated by art educator and artist Lora Litkovska, who emphasizes creativity as a means of emotional healing and self-discovery.

The significance of these initiatives lies not only in their therapeutic function but also in their participatory character. Children, parents, and adults become active co-creators rather than passive recipients of assistance. The creative process itself becomes a form of community building and mutual support.

Another important example is the exhibition Joy presented at PinchukArtCentre in 2026. The project explored the role of joy and hope during wartime through a collaborative process involving artists, veterans, and military personnel. The exhibition originated from interviews conducted by Ukrainian veteran and marine Hlib Stryzhko with service members and veterans about what brings them joy during war. These testimonies became a central element of the exhibition and were transformed into spatial installations by artist and architect Bohdana Kosmina.

This project illustrates a key principle of participatory art: individuals whose experiences are represented become contributors to the artistic narrative. Veterans were not merely subjects of representation; their stories shaped the conceptual and material structure of the exhibition. Such participation creates opportunities for recognition, dialogue, and symbolic empowerment.

Another significant example of participatory artistic practice in PinchukArtCentre is Memory Capital (2025), a project by the Ukrainian collective Open Group (Yuriy Biley, Pavlo Kovach, and Anton Varga), presented within the exhibition Certain Future Evidence. The project emerged in the context of Russia's full-scale invasion of Ukraine and addressed the relationship between individual memory, collective history, and the social mechanisms through which memories acquire public value.

Unlike traditional exhibitions in which visitors primarily observe artworks, Memory Capital was structured as an "open situation" in which participants themselves became co-creators of the work. The project was based on a deliberately paradoxical procedure: visitors shared personal memories, while other participants evaluated and

selected those memories according to a set of predefined rules. Accepted memories became part of the project's archive and exhibition space, whereas others were excluded. Through this process, memory was transformed from a private experience into an object of public negotiation and social exchange.

The installation employed the visual language of bureaucracy and administration. Within a small office-like structure, participants encountered procedures resembling those of an archive, institution, or governmental office. This setting intentionally contrasted the fragility and emotional character of personal memory with the seemingly objective mechanisms through which societies construct historical narratives. The project encouraged visitors to reflect on fundamental questions: Who has the authority to determine what is historically significant? Which experiences become part of collective memory, and which are forgotten?

The participatory dimension of Memory Capital is particularly important in the context of wartime Ukraine. The ongoing war has generated countless individual experiences of displacement, loss, survival, and resistance. Many of these experiences remain undocumented and may never enter official historical archives. By inviting participants to contribute and evaluate memories, the project highlighted the tension between institutionalized history and lived experience. It demonstrated that collective memory is not simply preserved but continuously negotiated through social interaction.

From the perspective of participatory art theory, Memory Capital exemplifies a shift from the production of artistic objects toward the creation of social processes. The artwork existed not only in its physical installation but also in the interactions, discussions, judgments, and emotional responses generated among participants. The project thus aligns with contemporary approaches to socially engaged art, in which participation itself becomes the primary artistic medium.

Furthermore, the project can be interpreted as a form of cultural resilience. In wartime conditions, memory functions not merely as a record of the past but as a resource for identity formation and social cohesion. By foregrounding personal testimonies and micro-histories, Memory Capital challenged hierarchical models of historical knowledge and emphasized the democratic potential of collective remembrance. The project revealed how artistic participation can contribute to

preserving experiences that might otherwise disappear from public consciousness.

As a case study, Memory Capital demonstrates how contemporary Ukrainian art institutions have expanded their role beyond exhibition-making to become platforms for dialogue, reflection, and community engagement. In the context of war, participatory practices such as this one provide spaces where individuals can actively contribute to the construction of shared memory and, in doing so, participate in shaping the cultural narratives of the future.

These examples demonstrate how art therapy in wartime extends beyond clinical settings and becomes embedded in everyday humanitarian support.

The Ukrainian experience demonstrates that art therapy and participatory art practices function not only as cultural activities but also as humanitarian interventions. They create environments where trauma can be processed collectively, where marginalized voices become visible, and where communities can imagine futures beyond violence.

Institutions such as PinchukArtCentre exemplify a broader transformation of cultural organizations during wartime. Museums, galleries, and educational centers now serve as spaces of care, dialogue, and psychosocial support.

Conclusions. The wartime experience of Ukraine reveals the growing importance of art as a humanitarian practice. Through art therapy workshops, collaborative exhibitions, community projects, and veteran rehabilitation programs, creative activities help individuals and communities confront trauma while maintaining social cohesion and hope. The cases discussed demonstrate that participatory art and art therapy are not peripheral cultural activities; they have become essential instruments of resilience, recovery, and collective survival in contemporary Ukraine.

Bibliography

PinchukArtCentre. "Certain Future Evidence." Exhibition page, 2025–2026.

URL.:https://pinchukartcentre.org/en/exhibitions/certain-future-evidence (дата звернення 10.05.2026).

PinchukArtCentre. "Певні Докази Майбутнього / Certain Future Evidence". Ukrainian version of exhibition description, 2025–2026.

URL.:https://pinchukartcentre.org/exhibitions/pevni-dokazy-maybutnoho (дата звернення 1.05.2026).

PinchukArtCentre. “Lecture by Khrystyna Rutar: The Art of Memory, Testimony, Image, Future”. Public programme event page, 2025.

URL.:https://archive.pinchukartcentre.org/en/events/lecture-by-khrystyna-rutar-the-art-of-memory-testimony-image-future-with-the-participation-of-henry-redwood (дата звернення 15.05.2026).

ПОЛЯКОВА Марина Володимирівна
доктор філософії з культурології,
науковий співробітник відділу теорії
та історії культури
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України,
старший викладач кафедри графічного
дизайну Київського національного
університету технологій та дизайну
ORCID:0000-0003-3379-0347

ПАСТКА КОЛОНІАЛЬНОЇ КАРТОГРАФІЇ: ПРОБЛЕМА ВИЗНАЧЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПРИНАЛЕЖНОСТІ У ВІКІПЕДІЇ

Одним із питань, що актуалізували російсько-українська війна та культурна деколонізація в Україні, є визначення національності, етнічної належності й культурної ідентичності діячів мистецтва, політики, науки, літератури та інших галузей. Це питання вийшло за межі України та впливає, зокрема, на зміну атрибуції творів митців у міжнародній музейній сфері. Одним із джерел інформації у цих питаннях є Вікіпедія. Проблема визначення національної, етнічної, культурної належності у Вікіпедії поки що не була предметом наукових розвідок, згадаймо лише статтю Тетяни Філевської та Марії Близинської про необхідність деколонізації української культурної спадщини (Filevska, & Blyzinsky, 2023).

Утім цю проблему висвітлено в художній літературів романі-антиутопії Павла Шикіна «Розриті могили» (2024), де дія відбувається в Україні, яка програла війну і була окупована Росією. Головний герой роману Іван працює у так званому київському Центрі історичних ініціатив і виправляє «помилки атрибуції» в українській Вікіпедії, яку переміщено на домен «ru». Автор наводить інструкцію, згідно з якою, зокрема, для осіб, які народилися і жили на території Російської імперії до утворення СРСР, необхідно вказувати «російський/російська» (Шикін, 2024, с. 227–232). По суті, Павло Шикін описує проблему, що існує в реальності.

Розглянемо сторінки низки визначних художників XVIII–XX століть, які народилися та/або зростали, та/або професійно реалізувалися на території сучасної України, водночас бувши пов'язаними

з Росією: Дмитро Левицький (1735–1822), Іван Мартос (1754–1835), Володимир Боровиковський (1757–1825), Іван Крамськой / Крамський (1837–1887), Архип Куїнджі (1841–1910), Ілля Рєпін (1844–1930), Казимир Малевич (1879–1935), Володимир Татлін (1885–1953) та Давид Бурлюк (1882–1967). Зіставлення того, як маркується їхня належність в українській, російській та англомовній версіях Вікіпедії, демонструє невизначеність та парадоксальність. Російська версія енциклопедії ідентифікує їх як російських (а у XX столітті — як радянських). Боровиковський описується як «російський художник українського походження», Мартос — як «російський скульптор, уродженець Чернігівщини й малоросійський дворянин за походженням». Куїнджі визначається як «російський пейзажист грецького походження», тоді як Бурлюк — через професійну діяльність, тобто «поет і художник російського авангарду». Українська Вікіпедія або маркує цих художників як українських, або використовує нюансовані формулювання: «український портретист, який працював у модних аристократичних салонах Російської імперії» (Левицький), «пейзажист і педагог урумського походження з Північного Приазов'я» (Куїнджі), «український художник, який працював у Російській імперії» (Рєпін). Англомовна Вікіпедія балансує у цьому конфлікті ідентичностей, інколи наслідуючи російську версію, інколи визнаючи українське походження: «Ukrainian-born Russian» (Левицький), «Russian artist of Ukrainian Cossack origin» (Боровиковський), «Ukrainian-born Russian painter» (Рєпін). Необхідно також наголосити, що в англомовному сегменті імена осіб українського походження подаються згідно з російською вимовою: Vladimir Borovikovsky, David Burliuk, Vladimir Tatlin і т. ін.

Порівняльний аналіз статей про інших діячів української культури, науки, політики тощо (Микола Ґе, Михайло Брянський, Ілля Мечников, Микола Терещенко, Олександра Екстер, Сергій Лифар) демонструє схожу тенденцію — у російському сегменті Вікіпедії відбувається «привласнення», в українському сегменті триває своєрідна «реконкіста» (коли навіть особи зі складною ідентичністю записуються як українці).

Означена проблема не має простих рішень. Термін «російський» відповідають правилу визначення національності як належності до держави, політичної нації. У цьому сенсі всі, хто народився на території Російської імперії, були росіяни за підданством (з народже-

ними на території СРСР питання окреме). Натомість визначення «українець», «український» — за винятком того періоду, коли на території України існувала державність (УНР), — стосуються лише етнічної, культурної належності та ідентичності. Без наявності самовизначеності, підтвердженої документально (у паспорті, якщо мова йде про СРСР, в автобіографії, листуванні, інших особових текстах), сьогодні маркування є доволі проблематичним. Наприклад, спираючись на відому цитату з листа Антона Чехова — «А вот если бы я не был хохол, если бы я писал ежедневно, хотя бы по два часа в день, то у меня давно бы была собственная вилла. Но я хохол, я ленив», — можна позначити його українське походження (що і зроблено в українській Вікіпедії, але проігноровано в російській) (Соломарська, 2026).

Очевидно, що з постколоніальної перспективи існує потреба у виробленні механізмів визначення національності, етнічної належності, культурної ідентичності. Це питання виходить за межі російсько-українського контексту і стосується інших постколоніальних регіонів. Вікіпедія не пропонує чітких алгоритмів. Скажімо, Мустафа Шокай (1890–1941, казахський громадський і політичний діяч), Абай Кунанбаєв (1845–1904, казахський культурний діяч, поет, засновник писемної казахської літератури) або ж Якуб Колас (1882–1956, білоруський літератор і громадський діяч), народжені в Російській імперії, не марковані в російській Вікіпедії як російські діячі. Натомість Ніко Піросмані (1862–1918, грузинський художник) позначений як грузинський та російський.

Сторінка «Wikipedia: Race and ethnicity» є рекомендаціями для авторів і редакторів щодо того, як слід висвітлювати расову, етнічну, національну та культурну належність осіб у біографічних статтях. Головна ідея полягає в тому, що ці характеристики не є універсально необхідними біографічними даними. Їх слід згадувати лише тоді, коли вони безпосередньо стосуються життя, діяльності, творчості, громадської позиції або суспільного сприйняття людини. Щодо національної належності, Вікіпедія рекомендує насамперед використовувати громадянство або державну належність особи, а не етнічне походження. Національність у політичному сенсі вважається більш об'єктивною характеристикою, ніж етнічність.

Рекомендації застерігають від автоматичного зазначення етнічної належності у преамбулі статті. Етнічне походження має зга-

дуватися лише за наявності авторитетних джерел і тоді, коли воно має значення для розуміння біографії особи. Особливу увагу приділено культурній ідентичності. Вікіпедія наголошує, що культурна належність може не збігатися з етнічним походженням або громадянством. Тому рекомендується описувати її через конкретні факти біографії: мову творчості, культурне середовище, участь у певних мистецьких чи національних рухах, самоідентифікацію особи та її сприйняття в авторитетних джерелах.

Рекомендації також містять кілька важливих застережень: а) не слід визначати етнічність людини за прізвищем, іменем, місцем народження чи походженням батьків; б) не слід самостійно робити висновки про національну або етнічну належність на підставі непрямих ознак; в) необхідно уникати оригінальних досліджень (які не ґрунтуються на опублікованих перевірених джерелах) і спиратися лише на надійні джерела; г) у випадках спірної або множинної ідентичності потрібно відображати різні погляди пропорційно до їх представленості в авторитетних джерелах; ґ) самоідентифікація людини має велике значення, але також повинна підтверджуватися незалежними джерелами (Wikipedia contributors. (n.d.). 2026. Wikipedia: Race and ethnicity. Wikipedia. Retrieved June 21, 2026, from).

Тетяна Філевська та Марія Близинська пропонують компромісне рішення, мовляв «найкращою практикою сьогодні було б вказати дату народження та місце народження людини, а потім дату та місце її смерті, використовуючи сучасні топоніми. В ідеалі, після цього мав би бути список місць, де працював митець чи майстер, знову ж таки використовуючи сучасні топоніми. Такий підхід не лише уникає проблеми зіставлення історичних топонімів із певними датами, але й акуратно обходить питання визначення національності в регіоні, де кордони постійно змінювалися, а національна ідентичність особи може відрізнятися від ідентичності правлячої держави» (Filevska, & Blyzinsky, 2023, с. 67–68).

Висновок. Підсумовуючи, необхідно зазначити, що маркування належності в історичній перспективі є утрудненим і часто контроверсійним. Аналіз української, російської та англомовної Вікіпедій демонструє, що атрибуція діячів культури є не лише історичним, а й політичним та епістемологічним питанням. Для України ці питання є нагальними, але водночас намагання авторів і редакторів

української Вікіпедії чітко маркувати українство у біографічних статтях можуть видаватися недостатньо аргументованими з погляду рекомендацій самої Вікіпедії. Очевидно, що ця проблема — національна, а також етнічна та культурна атрибуції в імперських і постімперських контекстах — потребує подальшого теоретичного опрацювання.

Література:

Filevska, T., & Blyzinsky, M. (2023). A global approach to decolonizing Ukrainian cultural heritage. Museum & Society, 21(2), 65–71. URL.:https://doi.org/10.29311/mas.v21i2.4395 (дата звернення: 08.05.2026).

Шикін, П. (2024). Розриті могили : роман. Київ : Yakaboo Publishing. 480 с.

Соломарська, О. О. (2026). (б/д). А вот если бы я не был хохол… Видавничий дім Дмитра Бураго (2026). URL.:https://burago.com.ua/solomarska-o-o-a-vot-esli-by-ya-ne-byl-kho/ (дата звернення: 08.05.2026).

Wikipedia contributors. (n.d.). (2026).Wikipedia: Race and ethnicity. Wikipedia. Retrieved June 21, 2026, from URL.:https://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Race_and_ethnicity (date of access: 08.05.2026).

ПРАДЄДОВИЧ Дмитро Володимирович
аспірант
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
ORCID: 0009-0001-4898-9327

ВІД РЕКЛАМИ ДО ВИСЛОВЛЮВАННЯ: АВАНГАРДНІ СТРАТЕГІЇ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ЯК ПРАКТИКА ОПОРУ

Актуальність. Повномасштабне вторгнення Росії в Україну в лютому 2022 року спричинило глибоку трансформацію не лише соціальної реальності, а й способів її символічного відтворення. Візуальна комунікація, а це: реклама, брендинг, державна айдентика вийшла за межі своїх традиційних функцій і стала простором висловлювання, опору і конструювання колективного досвіду. У цьому просторі перестають діяти звичні розмежування між комерційним і некомерційним, між державним і приватним, між інформуванням та виробництвом смислів.

Ключовою характеристикою цієї трансформації є зміна логіки взаємодії, в який комунікація перестає бути односпрямованою і перетворюється на простір активного залучення споживача і громадянина. Саме в такому просторі й зароджується колективна свідомість у час війни. Вона виникає не внаслідок насадження вже сформованих образів себе, а скоріше завдяки спільному досвіду, спогадам та переживанням.

Мета. Спробуємо з'ясувати, яким чином авангардні стратегії візуальної комунікації функціонують як практика опору у воєнний час, та проаналізувати механізми залучення глядача і громадянина до процесу конструювання колективної ідентичності на матеріалі двох прикладів сучасної візуальної культури.

Теоретичним підґрунтям дослідження є культурологічний та візуально-семіотичний підходи. Реклама розглядається як система знаків і простір культурної репрезентації (Barthes, 1964; Hall, 1997), а ідентичність як динамічний процес, що формується через пам'ять, досвід розриву та відновлення (Ricoeur, 1992). В умовах війни авангардні стратегії набувають нового виміру, вони функціонують не як стилістичні прийоми, а як механізми опору і гуманітарного осмислення досвіду.

Для аналізу цих процесів пропонується звернутися до двох прикладів сучасної української візуальної комунікації. Обидва спираються на авангардний принцип, а саме здатність форми бути не лише оформленням, а й висловлюванням. Проте реалізують цей принцип через протилежні стратегії: першийчерез порушення форми, провокацію і концентрацію моменту, другий через утримання форми, сталість і довіру. Разом вони показують повний спектр того, як візуальна комунікація стає практикою опору, або вибухаючи назовні, або тримаючи себе зсередини.

Приклад перший. Укрпошта: висловлювання через порушення норми. У квітні 2022 року Укрпошта випустила поштову марку серії "Русскій воєнний корабль, іДі …!", що відтворювала момент, який набув символічного значення в перші дні повномасштабного вторгнення. Фраза, вимовлена прикордонником на острові Зміїний, була піднята зі сфери усного висловлювання до рівня офіційного державного символу, і саме цей рух є авангардним за своєю природою: введення "низької" мови у "високий" жанр як акт радикального переосмислення.

З культурологічної точки зору цей приклад демонструє механізм жанрової інверсії: брутальна вулична лексика вводиться у поштову марку як один із найконсервативніших жанрів державної комунікації. Такий прийом свідомо порушує конвенцію задля поглиблення сенсу. Формально марка реалізує авангардний принцип візуальної економії, а саме: один образ, мінімум деталей, максимум смислового навантаження. Форма не прикрашає, вона є висловлюванням.

Але культурологічно найцікавішим є те, що відбулось поза самою маркою. Черги у відділеннях Укрпошти, миттєво розпродані наклади, вторинний ринок із багаторазово завищеними цінами. Усе це засвідчило, що марка перестала функціонувати лише як поштовий засіб. Вона стала об'єктом бажання і причетності. Люди купували її не для того, щоб надіслати листа, а щоб матифізично, у руках, вдома. Це є феноменом партиципаторної пам'яті: предмет як спосіб бути частиною моменту, матеріалізувати свою причетність до нього. Колекційний вимір марки посилює той факт, що вона стає реліквією живої історії, до якої можна доторкнутися.

З перспективи теорії ідентичності Рікера марка є прикладом ipse-ідентичності в умовах екзистенціальної загрози. У момент,

коли саме існування держави поставлено під сумнів, держава підтверджує себе через малу, але тиражовану і бажану форму. Споживач/глядач тут не просто спостерігаєвін долучається фізично, перетворюючись на учасника колективного акту опору.

Приклад другий. Monobank: ідентичність через формальну сталість.

Monobank, український необанк (цифровий) із характерним мінімалістичним брендінгом, у воєнний час обрав принципово іншу стратегію: не змінюючи своєї візуальної мови, він наповнив її новим змістом. Збори на дрони, волонтерські банки, комунікація про збитки від ракетних ударів, усе це транслювалось через ту саму редуковану форму, що й повідомлення мирного часу. Авангардний принцип тут це не вибух, а стійкість форми як акт опору хаосу.

Ця стратегія є прикладом того, що можна визначити як ідентичність через формальну сталість: бренд не "кричить" і не змінює своєї мови в умовах кризи, і саме ця незмінність форми стає свідченням тяглості. Мінімалістична форма, позбавлена декоративності, концептує сенс і активує інтерпретаційну діяльність споживача/глядача. Він сам добудовує значення, що є авангардним принципом залучення глядача до активної взаємодії зі знаком.

З рікерівської перспективи Monobank реалізує одночасно idem- і ipse-ідентичності: форма залишається тією самою (idem), але її зміст змінюється через нові обставини, і саме вірність формі в нових умовах є актом ipseобіцянкою залишатися собою попри тиск. Глядач залучається не через шок, а через довіру і відчуття стабільності в нестабільному середовищі. Саме це відчуття стабільності є гуманітарним ресурсом, який підтримує суб'єктність людини в умовах тривалої невизначеності.

Порівняльний аналіз двох прикладів виявляє два полюси єдиної стратегії: Укрпошта працює через концентрацію і вибуходин образ, один момент, максимальне емоційне і смислове навантаження; Monobankчерез розподілену сталість, де кожне окреме повідомлення є частиною безперервного наративу витривалості. Обидві стратегії є авангардними у функціональному, а не лише стилістичному сенсі, тобто вони переводять комунікацію з площини інформування у простір культурного опору і колективного осмислення.

Висновки. Розглянуті приклади засвідчують, що під час війни реклама та суміжні форми візуальної комунікації набувають

властивостей практики опору у культурологічному сенсі. Вони не просто інформують, вони конструюють спільний досвід, підтримують колективну ідентичність і створюють умови для символічного осмислення травми та стійкості.

Авангардні стратегіїредукція форми, концептуалізація сенсу, порушення або утримання конвенції, котрі функціонують у цьому контексті як інструменти культурного опору, а не лише естетичного вибору. Вони забезпечують культурні містки між індивідуальним переживанням і колективним наративом, між моментом і пам'яттю, між втратою і відновленням. Авангард тут не цитата з минулого, а жива логіка дій у теперішньому.

Обидва приклади демонструють принципову зміну ролі глядача і громадянина: він більше не є пасивним реципієнтом повідомлення, а стає учасником процесу конструювання смислів. У випадку маркибуквально через акт купівлі і володіння. У випадку Monobankчерез довіру та ототожнення з брендом, який зберігає цілісність, коли все навколо руйнується. Саме ця партисипаторна логіка визначає гуманітарний потенціал візуальної практики воєнного часу.

Таким чином, сучасна українська візуальна комунікація актуалізує авангард не як стилістичну спадщину, а як культурну програмуздатність мистецтва і комунікації активно впливати на соціальну реальність, формувати нову суб'єктність і підтримувати колективну ідентичність. Реклама воєнного часу постає як практика опору і взаємодії, простір, де спільний досвід не лише відображається, а й твориться.

Література:

Barthes, R. (1964). Rhétorique de l'image. Communications, 4, 40–51.

Hall, S. (1997). Representation: Cultural representations and signifying practices. Sage Publications.

Monobank. (n.d.). About Monobank. https://monobank.ua/about

Ricoeur, P. (1992). Oneself as another. The University of Chicago Press.

Ukrposhta. (n.d.). Kartka «Russkyi voiennyi korabel, ydy». https://postmark.ukrposhta.ua/filateliya-kolekcionuvannya/kartka-russkij-voyennyj-korabl-idi

ПРИЧЕПІЙ Євген Миколайович
доктор філософський наук, професор,
провідний науковий співробітник Інституту культурології
Національної академії мистецтв України, м. Київ
ORCID: 0000-0002-5363-1004

ТОТОЖНІСТЬ СТРУКТУР ДЕЯКИХ ОРНАМЕНТІВ ТРИПІЛЛЯ І РУШНИКІВ СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

Актуальність. Дослідження спорідненості (тотожності, подібності) елементів української народної культури з елементами культури перших землеробів на нашій землі, якими були трипільці, має на меті виявити глибоку укоріненість у далеке минуле нашої культури. Одним із таких елементів є орнамент, який був основним і по суті єдиним способом візуалізації світогляду трипільців. Велике розмаїття орнаментів присутнє на кераміці, що перейшла нам у спадщину від цього народу.

Орнамент займав важливе місце і в українській народній культурі. Як «живий» елемент цієї культури він проіснував до середини XX ст. Орнаментовані рушники і одяг були органічно вплетені в обряди і звичаї жителів сіл і містечок. Зараз вони функціонують швидше як дань давнині, як символ національної ідентифікації.

Мета нашого дослідження полягає в тому, щоб виявити спорідненість трипільських орнаментів і орнаментів рушників Східного Поділля. Те, що народні орнаменти походять від символіки і орнаментів архаїчних культур, є очевидним фактом. Про це, зокрема, свідчить наявність однакових знаків (символів), що присутні там і там. Такими символами є ромб (у трипільських орнаментах він фігурує як овал), хрест (прямий і косий), спіраль, дерево, S-символ та ряд інших.

Дослідники давно звернули увагу на спільність символів архаїчних культур і народних орнаментів. Однак вони не звернули увагу на те, що їм властива спільність структурархітектоніки, правил, за якими будуються орнаменти. Спільність структур орнаментів розкриває значно глибшу їх спорідненості, ніж спільність окремих символів. Дальше нами будуть розглянуті деякі структури, що присутні як у трипільських орнаментах, так і в орнаментах рушників Поділля.

Восьмичленні структури. Під час дослідження трипільських орнаментів на мисках нашу увагу привернули такі, що утворені з восьми фігур, які розміщені по променях прямого і косого хрестів. Так, на мисці з Кошилівців зображено чорний хрест з місяцем-серпом і білий трикутник з чорним сегментом біля вінчика (іл.1). На іншій мисці з поселення Майданецьке (іл. 2) промені косого хреста чергуються з овалами, в яких зображені місяці у формі птахів. Ці орнаменти утворені з восьми фігур, які складаються з двох класів (А і В). В орнаменті вони перемежовуються. Структура має вигляд АВАВАВАВ.



Іл.1



Іл.2



Іл.3

Такий восьмичленний орнамент можна бачити на рушнику із с. Студена Вінницької обл. (іл. 3, середина XX ст.). Тут кожний окремий візерунок утворений з фігурок, що розташовані по променях прямого і косого хрестів. Цей орнамент також вкладається у структуру АВАВАВАВ. Те, що подібні структури досить поширені, як в орнаментах Трипілля, так і в народних орнаментах, дає підставу гадати, що вони приховують важливі світоглядні (міфологічні) ідеї, які стимулювали відтворення цих орнаментів.

Дослідивши ряд таких орнаментів, автор пійшов до висновку, що восьмичленна структура символізує вісім фаз місяця, які діляться на фази (Ф), що втілюють богів (Ч) і богинь (Ж). Ф 1місяць молодик, Ч; Ф 2половина молодого місяця, Ж; Ф 3місяць на переході від Ф 2 до Ф 4, Ч; Ф 4повний місяць, Ж; Ф 5місяць на переході від Ф 4 до Ф 5, Ч; Ф 6половина старого місяця, Ж; Ф 7старий місяць, Ч; Ф 8місяць на переході від старого до молодого, Ж.

Семичленні структури. В трипільських орнаментах досить поширені також семичленні структури. Вони утворились внаслідок з'єднання фаз повного місяця і фази місяця на переході від старого

до молодого (Ф 4 і 8). Мотиви такої трансформації восьмичленної структури у семичленну не зовсім зрозумілі, але сама трансформація представлена у ряді орнаментів.



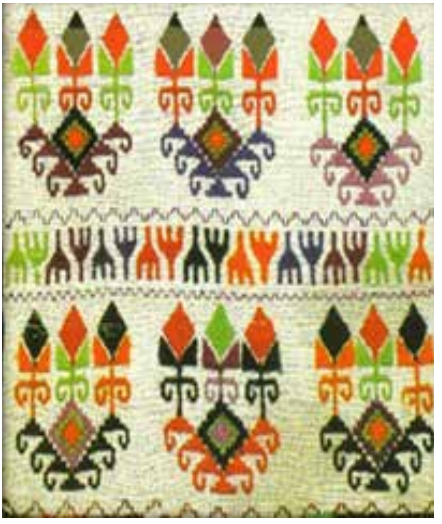
Іл. 4

Семичленну структуру можна бачити на цьому орнаменті (іл. 4) посудини з поселення Майданецьке. Тут на нижній широкій смузі (посередині смуги) розміщена група символів, що утворена з двох білих місяців-серпів, розміщених по краях, двох половин місяців, позначених сіткою, що розміщені ближче до центру, двох білих неправильних прямокутників і позначеної сіткою лінзочки в центрі. Якщо прийняти визначення рядом дослідників сітки як символу богині, то фігури білого кольору можна вважати символами богів. Крайні місяці серпи і половини сітчастих місяців дають підставу для гіпотетичного висновку, що ця семичленна структура стосується фаз місяця. При випуску чотирьох символів богів (символи Ч часто випускали!) семичленна структура ставала тричленною (Ф 2, 4, 6). У подільських рушниках ці три жіночі фази місяця, згідно з нашою гіпотезою, набули вигляду дерева, що поділене на три стовбури. Такими є ці два орнаменти із с. Студена, Вінниччина (іл. 5, 6). Єдність цих крон, ромб (кругФ 4) під середньою кроною дають підставу вбачати за ними три фази місяця.

Дерево часто фігурує як позначення жіночих фаз місяця у трипільців. Три крони дерева на трипільському орнаменті (Іл.4), що зображені вище семичленної структури, на наш погляд, символізують три жіночі фази місяця. Зв'язок дерева і місяця, очевидно,



Іл. 4



Іл. 4

зумовлений тим, що дерево в епоху неоліту набуло значення богині, а оскільки божества у трипільців фігурували як фази місяця, то і богиня-дерево набула значення фази місяця.

Тотожність восьми- і семичленних структур у трипільських орнаментах і орнаментах подільських рушників свідчить про їх спорідненість. Існує і ряд інших структур, що спільні для цих орнаментів. У нас немає підстав стверджувати про пряму спадковість між ними, але кількість споріднених структур є вражаючою. Ця тотожність заслуговує на увагу дослідників.

Ілюстрації подано за джерелами:

Годенко-Наконечна О.П. (2017). Трипільська орнаментика: типологізація, інтерпретація, семантичні, художні та функціональні особливості. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, Київ. (Іл. 1).

Мицик В.Ф. (2006). Священна країна хліборобів. Київ: Такі справи. 262 с. (Іл. 4)

Ткачук Т.М. Знакові системи трипільсько-кукутеньської культурно-історичної спільності. Вінниця, 2005 (Іл. 2).

Причепій Є., Причепій Т. (2020). Вишивка Східного Поділля. Київ: Родовід (Іл. 3, 5, 6).

ПРОТАС Марина Олександрівна
доктор мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
головний науковий співробітник відділу
кураторської виставкової діяльності
та культурних обмінів
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
ORCID:0000-0001-8137-0342

РЕЗИСТЕНТНА ЧУТЛИВІСТЬ КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ В УМОВАХ ГІБРИДНОЇ ЕКСПАНСІЇ

Сучасна гуманітарна епістема постліберальної демократії в умовах гібридних загарбницьких воєн XXI століття розширює горизонт пізнання екстремальним досвідом культурно-мистецьких практик, залишаючи у минулому ліберальний універсалізм. Тепер культура, мистецтво і власне вся система інформації, як складові національної безпеки, інкорпоруються в мілітарну структуру теорії й практики ведення війни, долаючи крихкі кордони між державами, мирними громадянами та військовими, які єднаються єдиним фронтом захисту суверенітету, бо нині класичний лібералізм не здатен захистити спільні цінності в гібридній війні, що змусило EU DisinfoLab опрацьовувати систему контрзаходів. Події російсько-української війни верифікують передбачення М. Маклюена щодо Третьої світової війни, яка не буде розрізняти військових та цивільних, занурюючи усіх у тотальне інформаційне та фізичне протистояння (Marshall, 1970). Офіційна статистика: 1783 зруйнованих і пошкоджених культурних об'єктів на неокупованій частині України — ще один доказ жорсткої когнітивної війни. Адже художня творчість, гуманітарні науки, історичні пам'ятки, що є місцями сили культурної пам'яті нації, перетворюють (як епістемна зброя демократії) емоційно-ментальну рефлексію в дійовий спосіб спротиву, утверджуючи сутнісний зв'язок з ціннісно-смисловим габітусом роду, ефективно корегуючи самоорганізацію нації, надихаючи на стійкий тривалий опір інформаційно-пропагандистським ІПСО агресора, водночас висвітлюючи безодню онтологічного розриву між стратагемами правової демократії суверенних країн та мілітарною біополітикою тоталітаристських автократичних режимів, де фізич-

не, соціокультурне, політичне існування громадян під перманентним репресивним контролем використовується системою як біо-ресурс ведення війн й збереження влади. Унікальний досвід російсько-української війни вперше увиразнив складний взаємозв'язок кластерів гуманітарного й мілітарного виміру, зокрема в контексті залучення високотехнологічних можливостей ШІ та соціальних мереж, що стали ефективним інструментом інформаційної війни, потребуючи критичного вивчення вітчизняними та закордонними фахівцями різного профілю, культурологами і мистецтвознавцями тощо, позаяк аналітика дає можливість опрацювання альтернативних/асиметричних методів протидії інформаційним фейкам, маніпулятивним актам руйнації норм міжнародної безпеки, а також для збереження людиноцентричного утвердження цивілізаційної суб'єктності нації. Протистояння двох культуротворчих парадигм увиразнює соціополітичний конфлікт на 61-й Венеційській бієнале, де відкритий російський павільйон тріумфує ідеологічну перемогу над країнами демократії, які надто толерантно чинили опір підступним маніпуляціям злочинного режиму, і це в той час, коли ЄС розробив Угоду про керівний комітет Спеціального трибуналу щодо злочину агресії проти України, утверджений у жалобний день, коли Київ і вся Україна вчергове оплакує невинні цивільні жертви масованої нічної атаки рашистів 14 травня 2026 року.

Утім західних аналітиків дивує, як майстерно українці перетворюють лютий гнів на їдку іронію арт-снайперських атак, що нищить руйнівну енергію ворога, який прагне стерти культурну ідентичність волелюбного українства. Наприклад, Achim Rabus (University of Freiburg, Germany) констатує: російсько-українська війна «є першим великим конфліктом у Європі в цифрову епоху», проте українці само-організувались, «використовуючи соціальні мережі інструментом деколоніального опору»; при цьому дотепно перетворили на зброю «нестандартну орфографію, щоб висловити свою відразу до путіна», і водночас надзвичайно надихаючись успішним виконанням військових операцій, як потоплення флагманського корабля московитів, що зробило вірусним девіантний мем Держприкордонслужби. В сатиричних образах і орфографічних глузуваннях завжди враховувалось, що «російська — є такою, що тісно пов'язана з авторитарним агресором, а українська — із захистом демократії, це відкривало багацько можливостей для мовної творчості» (Rabus, 2025). Орфографічна

креативність була підтримана митцями, твори яких також увійшли в золотий фонд вітчизняної філателії, увічнені популярними марками, що доводить, як влучно «українці граються з тонкими відмінностями між українською та російською мовами», бо «подолавши початковий шок від вторгнення, українці адаптувалися до нової реальності та відновили дискусії про мову та культуру», активно використовуючи «соціальні мережі для демонстрації стійкості», і передусім «завдяки повсюдному гаслу "Слава Україні — Героям Слава"» (Rabus, 2025). Проте Офіс інтелектуальної власності Європейського Союзу (EUIPO), далекий від розуміння важливості екзистенційної війни за європейські цінності для майбутнього демократії, відмовив зареєструвати торговельною маркою на території ЄС відомий в Україні слоган «Російський військовий корабель, іди на …», крім того і Суд ЄС відхилив 2024 року апеляцію Державної прикордонної служби України. Проте у липні 2023 року ця патріотична марка отримала «філателістичного Оскара» від політично незалежної міжнародної філателістичної арт-премії «Азіаго» (Італія). Тож подібно до того, як українські РЕБ глушать смертоносні FPV-дрони рашистів, митці анігілюють маніпулятивну дезінформаційну пропаганду авторитарних злочинних режимів, обстоюючи правду і спростовуючи deepfake.

Про важливість поширення митцями невикривленої правди про злочини рашистів, що вони прикривають дипфейками імперської пропаганди, системно транслюючи їх в інфопростір гарячих воєнних конфліктів, де міжнародний бізнес не гребує заробляти на крові, пише Wazhmah Osman (Temple University, Pennsylvania, USA). Вона пам'ятає жах Афганської війни і переконана що «війни, по суті, пов'язані з низькими людськими бажаннями, зокрема з жадібністю й жагою наживи», тож «війна завжди є, перш за все, надзвичайно прибутковим бізнесом» (Osman & Dery, 2017). Так в умовах війни активізувався стрітарт — vox populi, зосереджуючи увагу світу на геноцидних діях рашистів: чимало західних митців створили свої мурали в Україні та в західноєвропейських містах. Проте коли вектор уваги світу поглинув конфлікт на Близькому Сході, такі стінописи, виконані ще 2022 року на підтримку України, як у Празі мурал від ChemiS, зацементовують. На жаль, чимало європейських митців, стрітартери тощо опинились під впливом «руського миру». Серед них сумнозвісний Jorit Ciro Cerullo з Неаполя, який підтримує кремлівські наративи й сепаратистів квазіутворень

ОРДЛО. 2023 року на руїнах Маріуполя він зробив мурал на знак протесту обстрілу цивільних «ракетами НАТО», не усвідомлюючи, що став жертвою пропаганди. Втім в Україні патріотичні мурали потужно працюють на укріплення метаепістеми спротиву, шануючи вояків, працівників ДСНС, волонтерський рух. Крім того, вагомий внесок у боротьбу з ворожими deepfake зробила також перемога в Міжнародному конкурсі World Press Photo'2026 фотознімка Євгена Малолєтки «Russian Attack on Kyiv», що фіксує наслідки геноцидної атаки 24 квітня 2025 року. Тоді голова журі з питань Європи Сільвія Омедес наголосила, що такі твори допомагають європейцям зрозуміти ургентні питання сучасності на майже інтимних чутливих прикладах, усуваючи розрив між інцидентом і атрибуцією IMS, систем маніпулювання інформацією, що застосовують рашисти.

Подібні творчі проєкти, встановлюючи справедливість, посилюють стійкість постліберальної культури демократичного світу на основі принципів честі, гідності, емпатії, щирої взаємодопомозі. Тому сьогодні стає конче важливим повернення мистецької мови до репрезентації почуттєвого, позаяк відчужена абстракція раціонального арт-вислову постмодерної доби, що добігла власного кінця, немає змоги передати глибин душевних переживань, тоді як трансцендування свідомості, зокрема відоме в Україні як «філософія серця», здатне відрізнити пропагандистську брехню від істини. Цю тенденцію констатує XXXI сесія Загальних зборів Національної академії мистецтв України 22 квітня 2026 року, де президент Віктор Сидоренко та екс-президент академік Андрій Чебикін наголошують на актуальному поверненні в мистецтво мови почуттів, емпатії та усвідомлення героїчного на рівні серця. В. Сидоренко підкреслив: «Ми тривалий час рухалися за зразками, які пропонувало західне мистецтво, однак зараз настав момент, коли можемо не лише наслідувати, а й відкривати власні орієнтири, окреслюючи їх на українському матеріалі. Із початком активної фази війни в Україні постало явище колективного героя, коли звичайні люди, об'єднані спільною відповідальністю, стали уособленням сили суспільства перед загрозою… Мистецтво освоює ці нові терени, наповнюючи їх людським змістом, емоцією, сенсом, перетворює факти на досвід, дозволяючи людині не просто знати про світ, а відчувати його глибину і складність», «В умовах, коли війна руйнує не лише фізичну інфраструктуру, а й душі людей, мистецтво є чи не єдиним засобом вижи-

вання та відродження» (Національна академія мистецтв України. XXXI сесія Загальних зборів НАМ України, 2026). Мета-епістема постліберальної демократії, що водночас з викликами зовнішніх та внутрішніх політичних протистоянь шукає вихід з глибокого кризового стану ідеї демократії, потребує сталості національної культурної ідентичності, що її академік С.Б. Кримський визначав «процесом формоутворення олюдненого буття» інтерсуб'єктивного колективного досвіду, у якому мисляча самосвідомість суб'єктивного духу нації прагне «самореалізації як окремого культурного світу», де «дух виступає трансформаційним процесом взаємопереходів суб'єктивного та об'єктивного, універсального та індивідуального, формоутворення та змістонаповнення» (Кримський, 2008).

Висновки. В умовах когнітивної війни та мілітаризації культуротворчого досвіду постліберальної демократії Україна переосмислює європейські цінності свободи, актуалізуючи традиційний історико-культурний досвід інструментом сталого опору. Війна прискорила відродження духовної свідомості українців, стимулюючи відхід мистецької уяви від раціоналізованої західної постмодерністської моделі задля почуттєвого світосприйняття, що сприяє переосмисленню образу героя, теми героїки. Трансцендування уяви потребує також розвитку критичного мислення, інформаційної гігієни когнітивної суверенності, аналізу фактів, бо дифейки SDA рашистів руйнують інфо-екосистему демократії.

Література:

McLuhan, Marshall. (1970). Culture Is Our Business [eds. Eric McLuhan & Frank Zingrone]. New York: McGraw-Hill, p. 66.

Rabus A. (2025). Ukrainian linguistic creativity and decolonial resistance: a Twitter analysis. Digi War. Vol. 6, 7.

Osman Wazhmah & Dery Mark. (2017). Jamming the Simulacrum: On Drones, Virtual Reality, and Real Wars. Culture Jamming: Activism and the Art of Cultural Resistance, edited by Marilyn DeLaure and Moritz Fink, NYU Press. P. 348–364.

Національна академія мистецтв України. XXXI сесія Загальних зборів НАМ України'(2026). URL: https://academyart.org.ua/news/khkhkhi-zahalni-zbory-nam-ukrainy-2026.

Кримський С. Б. (2008). Під сигнатурою Софії. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія». С. 58.

СІТКАРЬОВА Ольга Всеволодівна
кандидат архітектури, старший науковий співробітник,
провідний науковий співробітник
відділу досліджень просторових і предметних систем
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
e- mail : sitkaryova@mari.kiev.ua
orcid.org/0000-0002-5815-6417

ПІДГОТОВКА ПРОЄКТУ РЕСТАВРАЦІЇ ЦЕРКВИ СПАСА НА БЕРЕСТОВІ (ГРАНТ, 2000 Р., РОЗДІЛ «МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС»)

За ініціативи Управління охорони пам'яток архітектури, історії та історичного середовища м. Києва у 1999 році Фонд Дж. Пола Гетті надав грант на розробку проєкту реставрації пам'ятки архітектури XII ст. церкви Спаса на Берестові. Повна назва цього унікального плану, який мали здійснити науковці Національного заповідника «Києво-Печерська Лавра», звучала так: **Інформація щодо підготовки проєкту реставрації пам'ятки архітектури XII ст. національного значення церкви Спаса на Берестові в Києві (охоронний № 2), виконаного за грантом, отриманим від Фонду Дж. Пола Гетті. Попередній звіт. 2000 р. Розділ «Монументальний живопис».**

Роботи над проєктом збереження цієї визначної пам'ятки архітектури, історії та мистецтва передбачалося виконувати у п'ять етапів:

*Етап 1*підготовка «Попереднього звіту»;

*Етап 2*проведення міжнародної конференції з метою внесення рекомендацій щодо досліджень, які необхідно провести для розробки надійних методів збереження (стабілізації, консервації, реставрації) пам'ятки та визначення пріоритетів цих робіт, а також їх обсягів та кошторисів.

*Етап 3*проведення додаткових досліджень.

*Етап 4*підготовка узагальнюючого звіту.

*Етап 5*пропозиції щодо програми проєктних робіт, розроблення пакету проєктної документації з реставрації пам'ятки.

У 2000 р. відповідно до зазначеного плану виконано «Попере-

дній звіт». Координатором цих робіт від Фонду Дж. Пола Гетті було призначено фахівця Стівенв Дж. Келлі, а координатором співпраці з українськими виконавцями головного архітектора Києво-Печерського заповідника, канд. арх. О. В. Сіткарьову.

Підготовка попереднього звіту мала за мету:

– збір та узагальнення усієї відомої на цей час історичної інформації про пам'ятку, що розкриває її будівельну еволюцію;

– узагальнення результатів археологічних досліджень пам'ятки;

– узагальнення відомостей про сучасний стан архітектурних елементів споруди, а також її монументальний живопис та графіті;

– визначення та узагальнення досліджень стану конструктивних елементів споруди;

– узагальнення інформації щодо інженерного забезпечення споруди, наявність біля неї інженерних мереж та їх технічний стан;

– узагальнення даних про історичний ландшафт та благоустрій території;

– визначення історичної та культурної значущості пам'ятки, її місця в загальному процесі розвитку світової архітектури.

Відповідальними виконавцями різних розділів «Попереднього звіту» були:

1) Історія та архітектура (О. В. Сіткарьова); 2) Археологія (С. А. Балакін); 3) Монументальний живопис і графіті (А. М. Остапчук, О. К. Сиром'ятников, С. О. Висоцький, Р. І. Кухаренко); 4) Конструкції (С. К. Корольонок, І. П. Бойко); 5) Інженерні системи (С. П. Дудник); 6) Історичні зони та ландшафт (О. В. Колесников); 7) Матеріали та технології (Ю. М. Стріленко).

Виконаний у 2000 р. «Попередній звіт» містить надзвичайну цінну наукову інформацію, проте її досі (а минуло вже 26 років!) не оприлюднено.

Мета пропонованої статті привернути увагу до інформації, отриманої під час роботи над розділом «Попередього звіту»«Монументальний живопис». Її виконавцем був відомий український художник-реставратор Анатолій Миколайович Остапчук. Він присвятив своє життя збереженню таких унікальних пам'яток, як фресок та мозаїк Софії Київської, Кирилівської церкви, монументального живопису Андріївської церкви та інших. Працюючи над грантом, він ретельно вивчив кожен метр монументального живопису церкви Спаса на Берестові і результати своїх досліджень

виклав у «Попередньому звіті». Так, у ньому подано докладні відомості щодо композицій, розташованих на стінах храму, визначено їх технічний стан, виконано картограми тріщин на стінах, позначено всі пошкодження живопису, а також місця проведених раніше реставрацій і поновлень, зроблено фотофіксацію. Більше того, Анатолій Остапчук запропонував авторські методики щодо проведення реставраційних робіт та багато іншого. Вважаю, що робота, яку виконав 2000 р. А. М. Остапчук, має бути оприлюднена в повному обсязі, щоб художники-реставратори та науковці мали можливість користуватися нею належним чином.

ТКАЧЕНКО Олеся Яківна
кандидат філософських наук,
доцент кафедри суспільно-гуманітарних наук
Луганської державної академії
культури і мистецтва
ORCID 0009-0000-7682-1612

ХУДОЖНЯ РЕФЛЕКСІЯ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Актуальність. Російсько-українська війна стала однією з визначальних подій новітньої історії України, що зумовила глибокі трансформації суспільного життя, культурних процесів і мистецьких практик, унаслідок чого дослідження художньої рефлексії війни в сучасному українському мистецтві набуває особливої актуальності. Від початку російської агресії у 2014 році, а особливо після повномасштабного вторгнення 24 лютого 2022 року, українське мистецтво перетворилося на важливий засіб інтерпретації воєнного досвіду, збереження суспільної пам'яті та утвердження національної ідентичності. Це зумовлює необхідність комплексного наукового осмислення особливостей художнього відображення війни, його образної мови та засобів художньої виразності.

Художники, фотографи, скульптори, митці перформативного мистецтва та представники цифрової культури активно реагують на події війни, створюючи твори, які не лише документують реальність, а й розкривають емоційні, психологічні та світоглядні виміри пережитого. З огляду на масштаб і глибину впливу війни на всі сфери культурного життя аналіз художніх практик дає змогу виявити нові форми осмислення травматичного досвіду та його переосмислення в сучасному українському мистецькому дискурсі.

Мета дослідження полягає в аналізі основних форм художньої рефлексії російсько-української війни в сучасному українському мистецтві та визначенні їх ролі у формуванні історичної пам'яті й суспільного осмислення воєнного досвіду.

В умовах війни мистецтво виходить за межі суто естетичної сфери та набуває важливого соціокультурного значення. Воно виступає засобом документування історичних подій, формою культурного спротиву та механізмом репрезентації колективного досвіду. Піс-

ля 2022 року в українському мистецькому просторі значно зросла кількість проєктів, присвячених темам війни, окупації, вимушеного переміщення населення, людських втрат і героїзму захисників України. Водночас митці дедалі частіше спираються на свідчення очевидців, архівні матеріали та воєнну хроніку, поєднуючи фактичну основу з художньою інтерпретацією. Такий підхід дозволяє не лише відтворювати події, а й розкривати їхній глибинний суспільний зміст.

Характерною ознакою сучасного українського мистецтва є синтез документальності та символізму. Образи зруйнованих міст, покинутих осель, військової атрибутики чи державної символіки поступово набувають ширшого культурного значення, перетворюючись на маркери історичної пам'яті. Унаслідок цього мистецтво постає не лише відображенням воєнної реальності, а й важливим інструментом її суспільної інтерпретації, сприяючи формуванню нових наративів про сучасну українську історію (Kopiievska, 2013, с. 3).

Війна стала каталізатором переосмислення ролі мистецтва в суспільстві. Якщо раніше значна частина художніх практик тяжіла до індивідуальних або глобальних тем, то після 2014 року в центрі уваги опинилися питання історичної пам'яті, справедливості, травматичного досвіду та національного спротиву. У сучасних культурологічних дослідженнях рефлексія розглядається як важливий механізм осмислення суспільних трансформацій та історичних викликів (Bulatov, 2002, с. 2). Саме тому мистецтво дедалі частіше виконує функцію суспільного свідчення, фіксуючи досвід епохи та пропонуючи нові підходи до його художньої інтерпретації.

Одним із ключових напрямків художньої рефлексії війни стало документальне мистецтво. Значного поширення набули фотографічні проєкти, присвячені життю цивільного населення та військових у зоні бойових дій. Фотографія стала не лише способом фіксації фактів, а й формою художнього висловлювання, що дозволяє передати складні емоційні стани, атмосферу руйнування та людську стійкість. Особливого значення набули роботи українських фотографів, які відображають наслідки російської агресії, руйнування населених пунктів, вимушене переселення населення та повсякденне життя в умовах війни (Shumska, 2012).

Важливе місце у відображенні воєнного досвіду посідає сучасне

образотворче мистецтво. У своїх роботах митці активно використовують символіку національного спротиву, образи захисників України, зруйнованих будівель, а також мотиви пам'яті та втрати. Війна нерідко постає як екзистенційний виклик, що спонукає людину переосмислювати власну ідентичність, ставлення до держави та суспільства. За спостереженнями сучасних дослідників і митців, українське мистецтво дедалі частіше поєднує реалістичне відображення подій із символічними образами, створюючи багаторівневі смислові конструкції, які виходять за межі простого відтворення дійсності (Skoryna, 2023).

Окремої уваги заслуговують перформативні практики, стріт-арт і муральний живопис. Після початку повномасштабної війни публічний простір багатьох українських міст перетворився на майданчик художньої комунікації. Настінні розписи, акції та перформанси стали засобом увічнення пам'яті загиблих, підтримки морального духу населення та поширення ідей національної єдності. Перформанс як форма мистецького висловлювання дає змогу безпосередньо взаємодіяти з аудиторією та актуалізувати суспільно важливі проблеми (Stanislavska, 2015, с. 6).

Суттєвих змін зазнало й мистецтво нових медіа. Цифрові технології, соціальні мережі та онлайн-платформи стали важливими інструментами поширення художніх практик. Воєнні умови сприяли розвитку цифрових виставок, відеоарту та мультимедійних проєктів, які дозволяють оперативно реагувати на актуальні події та залучати міжнародну аудиторію. Завдяки цьому українське мистецтво отримало нові можливості для репрезентації воєнного досвіду в глобальному культурному просторі (Skoryna, 2023).

Не менш важливим напрямом сучасної творчості є збереження пам'яті про війну. Художні практики виступають засобом фіксації свідчень про злочини агресора та водночас сприяють формуванню історичної свідомості майбутніх поколінь. Через мистецтво суспільство не лише документує події, а й створює символічні образи, які допомагають інтегрувати пережитий досвід у національний історичний наратив (Kopiievska, 2013).

Художня рефлексія російсько-української війни стала одним із визначальних напрямів розвитку сучасного українського мистецтва. Здійснений аналіз засвідчує, що війна вплинула не лише на тематику творчості, а й суттєво змінила її суспільну роль. Сьо-

годні мистецькі практики виконують функції документування подій, збереження історичних свідчень та формування уявлень про війну в суспільній свідомості. Водночас спостерігається оновлення художньої мови, для якої характерне поєднання фактичної основи із символічними засобами вираження. Ключовою особливістю сучасного українського мистецтва є його здатність не лише реагувати на виклики сьогодення, а й впливати на сприйняття цих подій у майбутньому. Художники фактично створюють візуальний літопис епохи, фіксуючи явища та процеси, які згодом стануть важливою складовою історичної пам'яті. Саме тому мистецькі твори варто розглядати не лише як культурний продукт, а і як своєрідне історичне джерело, що відображає суспільні настрої, цінності та переживання певного часу.

Висновки. Художня рефлексія російсько-української війни в сучасному українському мистецтві постає як динамічний процес осмислення реальності, що поєднує документальність і символічність, відображає трансформацію суспільного досвіду та сприяє формуванню історичної пам'яті й колективного розуміння воєнних подій: дозволяє констатувати, що художня рефлексія війни є системоутворювальним явищем сучасного українського мистецтва; засвідчує, що трансформація мистецьких практик супроводжується розширенням їхніх функцій від естетичної до документально-свідчильної та меморіальної; художня мова сучасного мистецтва характеризується синтезом факту та символу, що посилює її комунікативну й емоційну дію; мистецтво виконує роль активного учасника суспільного осмислення війни та формування колективної пам'яті; результати аналізу підтверджують, що мистецькі твори набувають статусу візуальних історичних джерел епохи війни; подальше вивчення цього явища є важливим для розуміння культурних механізмів осмислення травматичного досвіду сучасності.

Література:

Bulatov, M. (2002). Refleksiia. In V. I. Shynkaruk (Ed.), Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk Abrys.742 p.

Kopiievska, O. (2013). Refleksiia yak metod naukovoho osmyslennia kulturnykh transformatsii. Voprosy dukhovnoi kultury. Kulturolohiia. №242. С. 148–152.

Skoryna, I. (2023). Oleksii Sai pro seriiu «Rozbombleni», dokumentatsiiu

zlochyniv RF i horyzontalnu «propahandu». Artslooker. URL.:https://artslooker.com/oleksiy-sai-on-the-bombed-series-documentation-of-russian-war-crimes-and-horizontal-propaganda (дата звернення 15.05.2026).

Stanislavska, K. (2015). Suchasni performatyvni praktyky: Obrazotvorchist chy teatralizatsiia? (Na prykladi tvorchosti Maryny Abramovych). Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. № 16, 154–160.

Chernychko, A. (2022) Spalakh: Ukrainska fotografiia voiennoho chasu. Bird in Flight. URL.: https://birdinflight.com/nathnennya-2/project-uk/20221007-spalah.html (дата звернення 15.05.2026).

Shumska, Ya. (2012). Zviazok mynuloho i sohodennia u mystetstvi performansu. Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv. № 23, С. 79–87.

Цзен Цін'юй
Національна музична академія України
[https://ror.org/05v0wcb32], Україна

Zeng Qingyu
PhD Student at the Ukrainian National Academy of Music
https://orcid.org/0009-0006-3543-2673

УДК 78.071.1(477) Задерацький

Науковий керівник — О. Г. Таранченко,
кандидат мистецтвознавства, професор,
кафедра історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України

ЦИКЛ «24 ПРЕЛЮДІЇ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО» ВСЕВОЛОДА ЗАДЕРАЦЬКОГО: ТОНАЛЬНА АРХІТЕКТУРА ТА ВИКОНАВСЬКА ДРАМАТУРГІЯ

Цикл «24 прелюдії для фортепіано» Всеволода Задерацького має парадоксальну історичну долю. Створений 1934 року, він увійшов до друкованого й виконавського обігу лише після публікації у видавництві «Музична Україна» 1970 року [1]. Через цей часовий розрив опус тривалий час сприймався поза музично-стильовим контекстом свого виникнення. Розгляд твору в історико-стильовому контексті 1930-х років істотно уточнює уявлення про розвиток української фортепіанної музики першої половини XX століття та засвідчує раннє становлення масштабної моделі всетонального циклу прелюдій. Важливо також розмежовувати цей твір і пізніші «24 прелюдії та фуги» 1937–1939 років. Перший опус розвиває моножанрову традицію, генетично пов'язану з Ф. Шопеном, тоді як другий належить до бахівського типу великого поліфонічного циклу.

Метою пропонованих тез є визначення принципів композиційної цілісності «24 прелюдій» і з'ясування їх впливу на виконавське прочитання твору. Аналіз здійснено на підставі нотного видання 1970 року із залученням структурно-функціонального, жанрово-стильового та виконавсько-інтерпретаційного підходів. Провідною

гіпотезою є розуміння тонального плану як драматургічного механізму, який об'єднує автономні мініатюри в послідовний художній процес. Такий ракурс розвиває положення Н. Лукашенко про циклічність як одну з визначальних властивостей фортепіанної поетики композитора [2, с. 84–107].

Тональна архітектура охоплює всі мажорні й мінорні тональності та розгортається за квінтовим колом із послідовним чергуванням мажору і паралельного мінору*: C–a, G–e, D–h, A–fis, E–cis, H–gis, Fis–dis, Des–b, As–f, Es–c, B–g, F–d* [1]. Ця схема має два взаємопов'язані виміри. Горизонтальний рух утворює квінтову послідовність мажорних центрів, а кожен із них співвідноситься з паралельною мінорною тональністю. Перехід від *dis-moll* до *Des-dur* у центральній частині циклу позначає зміну діезної сфери бемольною та збігається з важливим драматургічним переломом. Відтак моторно-віртуозне напруження Прелюдій № 11–14 поступається відстороненій ліриці № 15, після якої у № 16 розпочинається посилення драматичного начала.

Послідовність суміжних мажорної та мінорної прелюдій дає підстави розглядати цикл як систему дванадцяти контрастно співвіднесених диптихів. Поділ має дослідницьке призначення, оскільки в авторському тексті пари не позначено як самостійні мікроцикли. Його доцільність визначається тональною спорідненістю сусідніх номерів, спільністю окремих фактурних або гармонічних прийомів та відмінністю їхніх образних функцій. Уже перша пара *C-dur–a-moll* визначає основний принцип: лірично-споглядальна Прелюдія № 1, у якій мелодія нижнього голосу розгортається під легкою верхньорегістровою фігурацією, співвідноситься зі скерцозно-гротесковою № 2, побудованою на тріольному остинато й акцентних зміщеннях. Контраст виникає через різне семантичне спрямування спорідненого композиційного матеріалу, а не лише через зміну ладового нахилу.

Парна організація доповнюється міжномерними зв'язками. Особливого значення набувають каденційні зчеплення, за яких завершальний звук або співзвуччя однієї прелюдії готує тональне сприйняття наступної. У послідовності № 7–10 фінальний звук ***e*** у *A-dur* спрямовується до тоніки *fis-moll;* завершальне ***e*** у *fis-moll* співвідноситься з педальною опорою *E-dur;* формула *gis–cis–gis* наприкінці дев'ятого номера передбачає тонічний комплекс *cis-moll*

[3, с. 129–130]. Циклічну єдність підтримують також віддалені фактурні та метроритмічні відповідності. Остинатний принцип проходить шлях від гротескової активності у № 2 через автоматизовану моторику № 14 і похмуру ходу № 16 до невідворотного драматичного поступу фінальної № 24.

На макрорівні доцільно виокремити чотири драматургічні зони. Прелюдії № 1–6 експонують основні образні опозиції — ліричність і гротеск, камерність і монументальність, моторну дієвість і внутрішню зосередженість. Номери № 7–15 формують лірично-колористичний центр, внутрішню напругу якого посилюють моторно-віртуозні Прелюдії № 11–14. У № 16–20 відбувається послідовне загострення драматичного начала, що приводить до стислого хорально-жалобного висловлювання № 20. Завершальна зона № 21–24 поєднує скерцозне пожвавлення, ліричне уповільнення, стрімкий передфінальний імпульс і монументальне узагальнення у *d-moll*. Межі цих зон не завжди збігаються з диптиховим членуванням, проте саме така розбіжність підтримує безперервність розвитку.

Жанрово-семантична організація концентрується навколо трьох взаємопов'язаних сфер. Лірично-кантиленна охоплює моделі пісні без слів, романсу, пасторалі, ноктюрна, вальсу-фантазії, колискової та ліричного монологу. Скерцозно-моторна поєднує етюдність, токатність, гротеск, концертну віртуозність і автоматизований рух. Монументально-драматична ґрунтується на хорально-речитативних інтонаціях, акордовому викладі, низьких педальних опорах, маршовій поступальності й дзвоново-набатних комплексах. Межі між цими сферами залишаються проникними. Зокрема, Прелюдія № 18 поєднує регулярну моторну пульсацію з афективним наростанням, а фінальна № 24 синтезує кантиленність, остинатність, акордову монументальність і регістрову багатоплановість.

Стильова цілісність циклу виникає у взаємодії романтичного, імпресіоністичного та модерністсько-конструктивного начал. Романтичний складник виявляється у психологічній спрямованості, мелодичній розспівності та жанровій пам'яті ноктюрна, вальсу й концертного етюду. Імпресіоністичне начало пов'язане з колористичним трактуванням гармонії, паралельним рухом співзвуч, темброво-регістровим розмежуванням і педальним резонансом. Конструктивний принцип реалізується в системності тонального плану, остинатності, поліметрії, поліритмії та чіткій організації фактурних

пластів. Ладогармонічна мова зберігає відчуття тональних центрів, водночас ускладнюючи їх хроматикою, модальністю, тритоновими співвідношеннями, пентатонічними й цілотоновими утвореннями [6, p. 68–87].

Композиційна багаторівневість безпосередньо визначає виконавську концепцію. Темповий план має відображати функцію кожної прелюдії у відповідному диптиху й великій драматургічній зоні. Монументальні номери № 4, 16, 20 і 24 формують послідовні етапи драматичного наростання, тому виконавець має зберігати динамічний і тембровий резерв для фіналу. Тривалість цезур також потребує диференціації: усередині диптиху пауза підтримує смисловий зв'язок між номерами, на межі великих зон вона виразніше позначає зміну музичного часу, а перед № 24 концентрує очікування завершального підсумку.

Багатошарова фактура вимагає рельєфного розмежування мелодичних, контрапунктуючих, остинатних, гармонічних і резонансних компонентів. Багаторядкова нотація Прелюдій № 4, 7–10 і 15 фіксує оркестрово-регістровий спосіб мислення композитора. У Прелюдії № 1 необхідно виокремити нижню кантиленну лінію без перевантаження верхньої фігурації; у № 3 — зберегти самостійність мелодії щодо стакатної пульсації; у № 6 — диференціювати низькорегістровий монолог і акордові епізоди *Misterioso;* у № 15 — утримати цілісність мелодичного розвитку за розосередження реплік у крайніх регістрах.

Артикуляція, педалізація й агогіка мають випливати з жанрової та фактурної організації. Ліричні номери потребують пластичного *legato,* спрямованості фрази та дозованого педального резонансу. У гротескових і автоматизованих прелюдіях переважають компактне звуковидобування, точність атаки й обмежене використання педалі. Поліметричні № 21 і 22 вимагають одночасного збереження самостійності метричних пластів і точності їх часової координації. Виконавський аналіз у цьому разі перетворює структурне спостереження на конкретне звукове рішення; такий підхід відповідає розумінню інтерпретації як творчого розкриття смислового потенціалу музичного тексту [5, с. 9–16, 131–132; 5, p. 35–58].

Отже, «24 прелюдії для фортепіано» В. Задерацького постають як цілісна авторська модель всетонального моножанрового циклу. Квінтовий план, система дванадцяти диптихів, каденційні зчеплен-

ня, віддалені фактурні відповідності та чотири макродраматургічні зони утворюють багаторівневу композиційну систему. Її жанровий зміст формується через взаємодію лірично-кантиленної, скерцозно-моторної та монументально-драматичної сфер, а стильова своєрідність — через синтез романтичної психологічності, імпресіоністичної колористики й модерністсько-конструктивної впорядкованості. Для виконавця ця структура визначає темпові пропорції, кульмінаційний план, характер цезур, фактурний баланс, артикуляцію та педалізацію. Саме узгодження виразності кожної прелюдії з драматургією цілого відкриває шлях до повернення опусу в сучасний концертний і науковий простір.

Ключові слова: Всеволод Задерацький, «24 прелюдії», всетональний цикл, диптих, тональна архітектура, жанрова семантика, макродраматургія, виконавська інтерпретація.

Література

Задерацький В. П. 24 прелюдії для фортепіано [Ноти]. Київ : Музична Україна, 1970. 56 с.

Лукашенко Н. Стилевые основы фортепианной поэтики В. П. Задерацкого : Дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Одесская государственная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2011. 242 с.

Roy M. J. The Genesis of the Soviet Prelude Set for Piano: Shostakovich, Zaderatsky, Zhelobinsky, and Goltz : master's thesis / Eastern Washington University. Cheney, 2012. xi, 121 p. URL: https://dc.ewu.edu/theses/69/ (date of access: 07.02.2026).

Лукашенко Н. 24 прелюдії В. П. Задерацького (до проблеми єдності циклу). Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2005. Вип. 51. С. 232–238.

Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Київ, 2013. 272 с.

Rink J. Analysis and (or?) Performance. Musical Performance: A Guide to Understanding / ed. by J. Rink. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. P. 35–58. https://doi.org/10.1017/CBO9780511811739.004 URL: https://vdoc.pub/download/musical-performance-a-guide-to-understanding-6ofk8pnkv6r0 (date of access: 02.12.2025).

ЧЕПЕЛИК Оксана Вікторівна
кандидат архітектури, с.н.с.,
провідний науковий співробітник відділу
соціокультурних досліджень мистецтва
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
ORCID ID: 0000-0002-2836-8611

ТІЛО ЛЮДИНИ ЯК АРХІВ ПАМ'ЯТІ ТА ПРОСТІР ГУМАНІТАРНОГО ОСМИСЛЕННЯ ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ ВІЙНИ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ ТА КІНЕМАТОГРАФІ

Актуальність. Повномасштабна російсько-українська війна актуалізувала питання репрезентації травматичного досвіду, культурної пам'яті та механізмів гуманітарного осмислення насильства в сучасному мистецтві. В умовах, коли воєнні злочини, масові вбивства цивільного населення, вимушене переміщення та руйнування культурного середовища відбуваються в реальному часі, особливого значення набуває пошук нових способів фіксації та передачі індивідуального й колективного досвіду війни. Сучасне мистецтво дедалі частіше виконує функції альтернативного архіву пам'яті, доповнюючи офіційні історичні наративи суб'єктивними свідченнями, тілесними переживаннями та афективними формами знання. У цьому контексті особливої ваги набувають художні практики, що працюють із тілом як носієм пам'яті, простором переживання травми таінструментом формування нових моделей суб'єктності.

Мета дослідження полягає у виявленні способів функціонування тіла як архіву пам'яті та простору формування суб'єктності у сучасному українському мистецтві воєнного часу на прикладі проєктів Поліни Кузнєцової, Марії Куликовської, Влади Ралко, Оксани Чепелик та Аліси Коваленко, а також у дослідженні потенціалу мистецьких практик як альтернативних форм гуманітарного осмислення травматичного досвіду війни.

Основний текст. Мережа особистих наративів, що виникають на перетині географічних переміщень, культурної пам'яті та пережитого досвіду, дають змогу переосмислити війну не лише через великі політичні чи військові наративи, а через повсякденні практики виживання, адаптації та відновлення суб'єктності.

Особлива увага приділяється сучасним мистецьким практикам, які працюють з архівами пам'яті, усними свідченнями, перформативними формами та картографуванням досвіду. Аналізується, яким чином художні проєкти створюють простір для артикуляції травматичного досвіду та формування нових моделей гуманітарного знання про війну. Війна трансформує не лише території чи соціальні структури, але й способи переживання власного тіла, простору та часу. Досвід повномасштабної війни в Україні демонструє, що тіло стає одним із центральних місць фіксації історичних змін. Через тілесний досвід страху, втрати, переміщення та виживання формуються нові форми пам'яті та нові способи осмислення реальності.

У гуманітарних дослідженнях останніх десятиліть тіло дедалі частіше розглядається як простір виробництва знання через сенсоріум. Під час війни тіло накопичує досвід, який не завжди може бути виражений вербально. Травма проявляється через жести, рухи, звички, мовчання, тілесну пам'ять. У цьому сенсі тіло функціонує як архів, що зберігає сліди історичних подій.

На відміну від традиційних архівів тілесний архів є нестабільним, мінливим і перформативним. Він активується через оповідь, мистецьку дію, свідчення або спільну практику меморизації. Сучасне мистецтво дедалі частіше працює з темами війни через механізми свідчення та співпереживання. Перформанс, відео-арт, звукові інсталяції, усна історія та партисипативні практики створюють умови для репрезентації досвіду, який неможливо повністю зафіксувати традиційними історичними методами.

Мистецтво не лише документує наслідки війни, але й пропонує нові форми суспільного діалогу. Через художні практики відбувається переосмислення понять дому, кордону, належності та ідентичності. На цій основі відбувається аналіз проєктів Поліни Кузнєцової «Акваріум», Марії Куликовської «Кулі з квітів», Влади Ралко «Київський щоденник», «Лінія розмежування», «Щоденник війни», «Львівський щоденник», Оксани Чепелик «Post-Human», «Українська Голгофа», перформенсів «Живий музей нерозказаних історій», «pARTage» та документального фільму Аліси Коваленко «Сліди». Мисткині працюють із тілом не лише як з образом, а як носієм пам'яті, свідчення та суб'єктності під час війни. Поліна Кузнєцова працює з темою внутрішнього простору виживання, психологічно-

го укриття та трансформації суб'єктності в умовах війни. Після початку повномасштабної війни її практика зосереджується на досвіді втрати дому (адже час і простір в Україні порушені). У проєкті «Акваріум» (2023) Поліни Кузнєцової простір функціонує як метафора ізоляції та одночасно виживання. Акваріум є прозорою оболонкою, яка відділяє суб'єкта від зовнішньої катастрофи, за яким крізь прозору стіну вже котрий рік спостерігає увесь світ, але не здатна повністю захистити його від травматичного досвіду, що працює як алегорія України. В цьому сенсі тіло постає не лише як об'єкт травми, але і як середовище постійної адаптації до стану небезпеки.

Марія Куликовська по факту розстрілу її скульптур в Центрі сучасного мистецтва «Ізоляція» в Донецьку 2014 року, перетвореному окупаційною владою у в'язницю, створює серію робіт про поранене тіло, як носія травматичної пам'яті та архів досвіду війни. Починаючи з проєкту «Моя шкірамоє діло» в Одеському художньому музеї, Куликовська змінює підхід і в проєкті «Кулі з квітів» для Мальтійської Бієнале 2026. Кураторський опис проєкту визначає його як трансформацію насильства у практику зцілення. У проєкті «Кулі з квітів» лікарські трави закарбовані в кулі, призначені не для вбивства, а для лікування, перетворюючи зброю на інструменти догляду. Ця робота є важливою для дослідження тілесності у війні, оскільки художниця буквально працює з матеріальними слідами насильства, переосмислюючи їх через жіночий досвід, пам'ять і практики турботи. Якщо попередні серії Влади Ралко «Київський щоденник», «Лінія розмежування» працювали з темою Майдану та початку війни на Донбасі, то після 24 лютого 2022 року у «Львівському щоденнику» (2022-2023) її мистецтво постає простором безпосереднього проживання історичної травми, способом виходу зі стану шоку, спричиненого війною. Художниця розглядає мистецтво як інструмент протистояння реальності та її осмислення. В цих творах людина втрачає звичні межі між внутрішнім і зовнішнім. Органи ніби виходять назовні, анатомія втрачає цілісність. Ця тілесна дезінтеграція стає метафорою руйнування звичних соціальних, політичних і моральних структур. В живописному циклі «Post-Human» Оксани Чепелик, створеному після початку російської агресії 2014 року, образи містять відчуття нестабільності, фрагментації та крихкості людського існування. Втім те, що раніше могло сприйматися як пост-гуманістична рефлексія, у контексті повномасштабної війни

видається як художня діагностика стану світу, де людське життя постійно перебуває під загрозою знищення.

Таким чином, проєкт «Post-Human» стає першим етапом творчої траєкторії, яка в «Українській Голгофі» переходить від абстрактної вразливості до конкретного свідчення про війну як щоденник війни з розгортанням подій, датами та локаціями. Для проєктів «Українська Голгофа», «Живий музей нерозказаних історій», продемонстрованому в рамках Маніфеста Бієнале 2022 року в Косово, та «pARTage!» на фестивалі «Visions» в Марселі, спільною ознакою є перформативне розуміння пам'яті. Навіть коли йдеться про відео або інсталяцію, роботи залишаються перформативними, оскільки залучають глядача до акту співпереживання свідчення. У перформенсі «Живий музей нерозказаних історій» тіло стає носієм мовчазної пам'яті, що не потрапила до інституалізованих європейських наративів. У «pARTage!» воно стає інструментом співучасті та колективного переживання досвіду. В «Українській Голгофі» голос перетворюється на політичний акт свідчення.

Усі три проєкти працюють не з репрезентацією травми, а її безпосереднім проживанням у просторі мистецтва. У фільмі Аліси Коваленко «Сліди» тіло також постає архівом згвалтувань, але вже через свідчення жінок, які пережили сексуальне насильство під час війни. Прем'єра стрічки відбулася на Berlinale-2026, де вона була прочитана як дослідження особистого і колективного досвіду війни. Коваленко звертається до документального спостереження, втім вона не експлуатує травму, а витворює простір співприсутності. Це важливий момент для гуманітарних студій війни. У фільмі Коваленко кожне життя повертає собі право бути побаченим і оплаканим.

Кінематограф стає актом етичного визнання. Фільм демонструє перехід від індивідуальної травми до колективної суб'єктності, де факт свідчення стає актом спротиву.

Тіло як архів війни, де:

• у Поліни Кузнєцової тіло символізує психологічний притулок та простір внутрішньої міграції;

• у Марії Куликовської тіло є матеріальним носієм досвіду окупації та вигнання;

• у Влади Ралко тіло є полем політичного насильства та трансформації суб'єктності;

• у Оксани Чепелик тіло виступає простором історичної пам'яті та колективної травми;

• у Аліси Коваленко тіло є свідком злочину та інструментом повернення голосу через свідчення.

Висновки. Тези поєднують дослідження пам’яті, феміністичні студії, студії травми, перформативні практики, аналіз сучасного українського мистецтва та кінематографа в рамках єдиної концептуальної рамки, що дозволяє розглядати війну через призму людського досвіду, де тіло стає архівом пам’яті та носієм суб'єктності. Художні та культурні практики відіграють важливу роль у формуванні гуманітарного знання про війну, оскільки створюють простір для осмислення травми, відновлення голосу свідків та збереження пам'яті. У сучасних умовах саме міждисциплінарний діалог між мистецтвом, культурологією, антропологією та студіями пам’яті відкриває нові можливості для розуміння людського виміру війни.

ЧМІЛЬ Ганна Павлівна
доктор філософських наук, професор
академік НАМ України,
директор Інституту культурології НАМ України
ORCID ID 0000-0001-6569-1066

ГЕРЦЬ МІЖ ОБРАЗОМ І СЛОВОМ У РУХЛИВОМУ ПОЛІ СУЧАСНОГО ЕКРАННОГО ДИСКУРСУ: БОРОТЬБА ЗА ЛЮДСЬКЕ У СВІТІ СИМУЛЯЦІЇ І ОБРАЗУ І СЛОВА

Візуальний поворот, проголошений у 1990-х роках американським літературознавцем В. Дж.Мітчеллом, названий "критичною іконологією" (Mitchell, 1994), і німецьким істориком мистецтвва Готфрідом Бьомом, що означив поворот "іконічним", протиставляючи науку про образи традиційній науці про мистецтво (Boehm, 1995), фактично започаткував радикальну трансформацію способів виробництва знання.

У культурології цей процес, за Ольгою Брюховецькою (Брюховецька, 2018), ознаменував відхід від логоцентризму, де текст вважався єдиним легітимним носієм істини, до візуального образу як подієвого агента соціального знання, а самого зображенняяк суб'єкта культури (Галстян, 2026).

Ця зміна ієрархії зумовлена технологічною акселерацією, де візуальний стимул обробляється мозком значно швидше за лінійний текст. У наукових дискусіях дедалі частіше наголошується на тому, що візуальність стає "новою граматикою", яка диктує правила соціальної взаємодії. Образ у цьому контексті виступає не як замінник слова, а як агресивне середовище, що поглинає вербальні структури, перетворюючи їх на частину загального видовища.

Важливо розуміти, що герць між словом і образом відбувається на полі когнітивних навичок. Якщо традиційна культура виховувала читача, здатного до глибокої аналітичної рефлексії, то екранний дискурс формує глядача-користувача, для кого іконічний знак є первинним джерелом смислу. Цей перехід не є мирним, він супроводжується кризою текстоцентричної освіти та необхідністю розробки нових методологій візуальної грамотності.

Домінування образу змінює архітектоніку уваги, роблячи її

фрагментарною та залежною від інтенсивності візуального ряду. Таким чином нова ієрархія смислів встановлює диктатуру видимого; те, що не може бути візуалізоване на екрані, ризикує залишитися поза межами актуального культурного процесу.

Аналізуючи концепцію "свободи споглядача" (The Beholder's Freedom, Halawa-Sarholz, 2021) крізь призму праць Halawa-Sarholz (посилання), ми стикаємося з парадоксом: чи є глядач активним творцем смислів, чи об'єктом маніпуляцій візуальних технологій. У сучасному екранному дискурсі "воля бачити" часто підміняється алгоритмічним підбором контенту, який створює ілюзію вибору. Свобода у такому разі стає обмеженою рамками інтерфейсу, де погляд глядача спрямовується заздалегідь визначеними траєкторіями.

Критичні зауваження щодо "волі бачити" вказують на те, що образ володіє власною агентністю. Він не просто чекає на інтерпретацію, а активно "захоплює" зір, щоб викликати негайну емоційну реакцію, минаючи фільтри раціонального критичного мислення, що ставить під сумнів саму можливість автономного споглядання.

Проблема маніпуляції стає особливо гострою в контексті інтерактивних екранів. Тут образ є динамічним середовищем, де свобода глядача проявляється лише у швидкості перемикання між потоками інформації. Цей процес Halawa-Sarholz розглядає як виклик класичній естетиці, оскільки споглядач більше не має дистанції, необхідної для критичного аналізу; він занурений в образ, що позбавляє його позиції зовнішнього спостерігача. Водночас розвиток цифрових медіа пропонує нові форми суб'єктності через партисипативність, глядач стає співучасником творення візуального наративу, проте цей герць за суб'єктність часто завершується перемогою платформ, які капіталізують увагу користувача. Отже, "воля бачити" сьогодніце не лише естетичний акт, а й політичний вибір між усвідомленим сприйняттям та алгоритмічним споживанням.

Трансформація слова в сучасному кінематографі та соціальних медіа свідчить про його підпорядкування візуальному ритму. У форматах на кшалт Тік Ток чи Instagram Reels текст більше не є самостійним наративом, він перетворюється на графічний об'єкт, "кінетичну типографіку", що рухається синхронно з музикою і зображенням. Слово тут виконує функцію вказівника або емоційного підсилююча, втрачаючи свою глибинну семантичну автономію.

Натомість на перший план виходить "візуальна риторика", яка

репрезентує образ як автономний текстуальний об'єкт, здатний продукувати значення, а саме візуальне виступає як соціально значуща практика, тоді як образ стає простором діалогу (Галстян, 2026).

Цей процес можна назвати і "візуалізацією вербального", бо сучасна людина "зчитує" текст як картину. Це змушує авторів скорочувати вербальні повідомлення до стану гасел або тегів, що призводить до примітивізації дискурсу, але водночас створює нову мовумову екранних гібридів. Кліпове мислення як наслідок цього герцю диктує нові правила композиції. Слово на екрані повинно бути "фотогенічним". Якщо раніше текст пояснював картину, то тепер він часто є лише частиною його естетичного оформлення. Це породжує феномен, де зміст повідомлення стає вторинним щодо його візуальної подачі. Проте слово чинить опір, перетворюючись на "ієрогліф нової цифрової епохи", зокрема спостерігається тенденція до повернення складних текстових структур у відеоесеїстику, де текст знову намагається повернути собі роль інструмента глибинної рефлексії. Цей "зворотний герць" показує, що екранний дискурс є рухливим полем, де межі між візуальним і вербальним постійно переглядаються.

Поява штучного інтелектуала радикально змінила правила герцю. Сьогодні образ може бути створений без жодного зв'язку з реальністю, ґрунтуючись лише на текстовому запитіпромпті. Це створює нову онтологічну напругу: слово породжує образ, але цей образ (наприклад, діпфейк) здатний повністю знищити довіру до слова як до носія істини. Отже, ерозія реальності стає основним викликом сучасності.

Діпфейк-технології демонструють остаточну перемогу візуальної переконливості над логічним доказом. У сучасному медіапросторі "бачитизначить вірити", навіть якщо бачене є продуктом алгоритмів. Тобто в умовах постправди візуальний образ стає зброєю, проти якої традиційна вербальна аргументація виявляється безсилою. Мемкультура в цьому контексті виступає як найбільш життєздатний синтез. Мемце територія, де герць слова та образу закінчується нічиєю: текст без картини втрачає контекст, а картина без тексту залишається німою. Сьогодні меми розглядаються як одиниці культурної пам'яті, що найбільш адекватно відображають хаотичність сучасного екранного дискурсу, де серйозне слово іронічно підривається візуальним рядом. Іншим викликом є автоматизація сенсоутворення: ІТ-моделі здатні не просто моделювати картини, а створю-

вати цілісні візуальні світи, де роль людини як автора слова нівелюється. Це порушує питання про майбутнє гуманітарного знання: як аналізувати герць між образом і словом, коли обидва компоненти є нелюдським суб'єктом.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що герць між образом і словом у сучасному екранному дискурсі не має остаточного переможця у класичному розумінні. Ми є свідками формування нового типу когнітичної єдності"іконічного логосу". Слово не зникло, але воно мутувало, ставши частиною візуального коду. Водночас образ, попри свою домінантність, усе ще потребує слова для своєї легітимації та соціального функціонування, хоча межа між дивитись і читати остаточно розмилась. Сам глядач здійснює обидві операції одночасноі дивитися, і читатиформуючи гібридне сприйняття. "Свобода споглядача", про яку йшлося Halawa-Sarholz, тепер полягає у здатності розпізнавати ці маніпулятивні склейки та зберігати критичну дистанцію в умовах тотальної візуальної агресії, а сама боротьба йде не за те, що важливішетекст чи картина, а за те, хто контролює алгоритми їхнього поєднання. У цьому контексті сам "герць" набуває нового сенсу: це боротьба за людське у світі, де і слово, і образ можуть бути симульованими.

Література:

Брюховецька, О. В. (2018). Візуальний поворот у культурі і культурології. У М. А. Собуцький, Д. О. Король, та Ю. В. Джулай (Ред.), Культурологія: Могилянська школа (с. 130–165). Олег Філюк. URL.:http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/15232.

(дата звернення: 15.05.2026).

Галстян, Я. С. (2026). Цифрова риторика як соціально-філософська проблема: Дис. на здобуття ступеня доктора філософії / Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.

Boehm, G. (1995) Was ist ein Bild? / herausg. Gottfried Boehm, 2. Aufl. edition. Munich : W. Fink, 1995. 458 s.

Halawa-Sarholz, M. (2021). The Beholder's Freedom: Critical Remarks on the "Will to See". The Palgrave Handbook of Image Studies. Editor Krešimir Purgar. Cham: Palgrave Macmillan. P. 575–587. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-71830-5_35

Mitchell, W. J. T. (1994). Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation. Chicago : University of Chicago Press, 1994. 445 p.

ШАДУРСЬКИЙ Владислав Ігоревич
аспірант 2 курсу освітньо-творчої програми,
кафедра режисури та драматургії кіно і телебачення
КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого
ORCID:0009-0004-0062-4830

ІГРОВЕ НЕ ІГРОВЕ ТА ДОКУМЕНТАЛЬНЕ КІНО: ПРОБЛЕМА ТИПОЛОГІЇ ТА ДЕФІНІЦІЙ

Актуальність. На сьогодні існує певна загальновживана термінологія щодо типізації кіно, якою сучасна людина послуговується ледь не з дитинства: «художній» та «документальний» різновиди кіно. Пізніше людина може дізнатися, що існує інша, більш професійна типізація«ігрове» та «неігрове», а також їх англомовні відповідники «fiction/narrative» та «nonfiction». Такі типологічні пари є загальновживаними та традиційними, однак проблема полягає в тому, що вони не є об'єктивними та надто залежать від тлумачення характеристик, притаманних цим типам.

Ці терміни відображають погляди на ключові аспекти, які становлять особливість та формують відмінність між типами, однак за детального розгляду така типізація виявляється досить обмеженою та «ламається» як концепція (особливо під час розгляду гібридних форм). Саме тому дослідники вважають такі поділи не чіткими межами, а вказівкою на ступінь застосування тих чи інших мистецьких характеристик.

Проблема доповнюється також тим, що існує поділ лінгвістичний: англомовна та пострадянська термінології акцентують на різних аспектах типізації, що лише ускладнює ситуацію, особливо за використання терміна «художній фільм», який вносить типологічний антагонізм, що є неадекватним реальній ситуації в теорії кіно.

Дане питання постає актуальним в першу чергу через потужний розвиток різноманітної української документалістики гібридних форм, яка часто не вкладається в усталене розуміння, а також через необхідність чіткого розуміння природи типізації та її проблем. Важливо зауважити, що застосування традиційної термінології у кіновиробництві та побуті не заважає поширювати її на фільми, що мають характеристики, які виходять за межі типізації чи суперечать їй.

Мета охарактеризувати проблеми типології та дефініції ігрового та документального кіно.

Для початку потрібно розглянути природу класичної типізації та характеристик, які становлять її ключові особливості. Існують декілька напрямків у теорії кіно, які по-різному порушують проблему та розв'язують її.

1. Текстуалізм: цей підхід намагається класифікувати фільми на основі елементів самого тексту. Текстуалісти вважають, що певні художні ознаки, як-от «драматургічна арка» чи специфічні ракурси є притаманними фікційному (fiction, художнє) кіно. Однак інші дослідники зазначають, що жоден текстуальний елемент не є виключно «фіктивним» чи «не фіктивним» (напр., документальні фільми часто використовують «ігровий» монтаж та музику, але це не робить їх художніми у вузькому (ігровому) розумінні.

2. Інтенціоналізм: в основі цього погляду лежать наміри автора щодо типізації фільму. Документальним, наприклад, вважається той фільм, який автор представляє як такий, що містить істинні твердження про реальний світ, а глядач має сприймати зміст фільму як фактичне повідомлення. Головним недоліком цього напрямку є те, що статус фільму може змінюватися з часом незалежно від початкового наміру автора. Наприклад, деякі ранні фільми, які подавалися як відтворення реальності чи її дійсна фіксація, зараз сприймаються як ігрові історії.

3. Підхід, орієнтований на сприйняття: тут визначальною є психологія сприйняття глядача та його інтерпретація фільму, тому якщо глядач визначає фільм як документальний, то для нього він таким і є. Однак даний підхід часто плутає особисту класифікацію з публічною, адже суб'єктивне сприйняття однієї людини не змінює загальноприйнятого статусу твору (напр., мок'юментарі / докудрама).

4. Інституціоналізм: комплексний підхід, який пропонує вийти за межі тексту та розглядає типізацію як результат комунікації між різними соціальними інститутами (виробниками, критиками, фестивалями та аудиторією). Ключовою характеристикою розмежування є «мандат на уяву/віру» (в ігровому кіно глядач зобов'язаний уявляти події як реальні в межах гри, тоді як у неігровомувірити у представлені факти). Вид/жанрце комплекс переконань, що постійно оновлюється.

Інституціоналізм є найбільш поміркованим та об'єктивним із цих напрямів та враховує їх особливості як із теоретичного, так і з практичного погляду. Однак не можна відкидати й інші напрямки, оскільки кожен із них добре працює в певних аспектах кінодумки та кіновиробництва.

Тепер, розглянувши основні парадигми, потрібно проаналізувати класичну типологію, дефініції термінів та їх генезу.

Fiction / ігрове

Слово «fiction» походить від латинського «fictio» («вигадка», «створення»), що в літературній теорії XIX ст. означало твір, побудований на вигаданому наративі. Спочатку цей термін не застосовувався в кіно: брати Люм'єри називали свої фільми «actualités», а Ж. Мельєс називав свої роботи «scènes composées» («постановочні сцени»). Пізніше, коли кіно почало запозичувати структури драматургії та роману, виникли поняття «fiction film» та «story-film».

Поняття «ігрове кіно» виникає в радянській школі у 1920-х роках, де типізація відбувалася за принципом наявності акторської гри та інсценувань. Це переводить фокус на іншу категорію явищ, яка має лише часткову дотичність до категорії «вигадкареальність». Тут постає питаннящо є вигадка? Чи є художнє осмислення, викривлення чи брехня вигадкою? Чи є використання акторської гри в документальному фільмі вигадкою? Розглянемо далі.

Nonfiction / неігрове

Ці терміни виникають як логічні антагоністи до попередніх: якщо існують фільми з вигаданим сюжетом, то існують фільми або без сюжету, або з невигаданимі от саме це викликає найбільший інтерес, оскільки потребує певного доказу реалістичності. З погляду текстуалізму, маркером цього є індексальність (indexicality)здатність кінематографічного зображення бути фізичним слідом або відбитком реальності. Інституціоналізм сперечається з цим та виводить, що ця характеристика не діє в ряді неігрових жанрів (напр. анімаційна документалістика), а від початку XXI ст., з кризою довіри до «цифрової правди», відходить на другий план.

З позиції логіки «вигадкареальність» є окремою категорією від «правданеправда», тому маніпуляції з фактами, їх творче переосмислення чи навіть брехня не є вигадкою, тому з позиції теорії кіно мають право бути присутніми в неігровому кіно (етичні аспекти потрібно розглядати окремо).

Так само й «неігрове кіно» має фіксувати «життя зненацька», без акторів та інсценувань, і тому переводить фокус з фіктивності сюжету на певну форму подачі та не має на увазі відсутність вигадки.

Documentary / Документальне

Р. Барсам зазначав, слідом за Дж. Грірсоном, що неігрове кіно є ширшою категорією, до якої входить документальне кіно, науково-популярне, кінохроніка тощоодначе документалістика є найбільш мистецькою серед них. Сам же термін «documentary» у сучасному сенсі запровадив Дж. Грірсон, сформулювавши цей тип кіно як «творчу обробку дійсності». Саме через це питання співвіднесення документальності та правдивості займає теоретиків вже майже століття, оскільки за своєю дефініцією дозволяє використання різноманітних засобів виразності та ігрових елементів, що доводить історія документального кіно від самого початку.

Як неігровий / nonfiction фільм, документальний твір має бути вільний в усьому, крім невикористання акторської гри та роботи з невигаданим сюжетомоднак еволюція документалістики демонструє, що використання інсценування та вигадування сюжету не перетворює фільм на ігровий, чому приклад як жанри докудрами й анімаційної документалістики, так і фільми відомих режисерів, таких як В. Герцог, Е. Моріс та М. Мур.

Українська документалістика після 2014 демонструє, що через значну кількість фільмів на одну тематику та в одних умовах (війна) відбувається постійний пошук творчих рішень, що часто мають гібридний характер та не можуть чітко «вписатися» в конкретний тип кіно.

Художнє

Цей термін, хоч і є найбільш вживаним у побуті та радянській термінології як альтернативна назва ігрового фільму, виявляється некоректним вже за мінімального розгляду. Він виник під час боротьби кіно за визнання себе як виду мистецтва (art), однак після цього втратив свою актуальність.

Художністьце характеристика, притаманна будь-якому твору мистецтва, і вона не є напряму пов'язаною з ігровим та фікційним аспектами чи протилежною до неігрового й документального. Саме тому сучасна західна теорія кіно майже не використовує словосполучення «art film» як антонім до документального, бо неігровий фільм може бути високохудожнім, а ігровийабсолютно нехудожнім.

Література:

Ellis, J. (2021). How documentaries mark themselves out from fiction: a genre-based approach. Studies in Documentary Film, № 15(2), 140–150. https://doi.org/10.1080/17503280.2021.1923144

Przylipiak, M. (2023). Defining documentary. Panoptikum, (29), 11–38. https://doi.org/10.26881/pan.2023.29.01

Slugan, M. (2021). Textualism, extratextualism, and the fiction/nonfiction distinction in documentary studies. Studies in Documentary Film, 15 (2), 114–126. https://doi.org/10.1080/17503280.2021.1923142

Slugan, M., & Terrone, E. (2021). The Fiction/Nonfiction Distinction: Documentary Studies and Analytic Aesthetics in Conversation. Studies in Documentary Film, 15 (2), P107–113. URL.:https://doi.org/10.1080/17503280.2021.1923141 (дата звернення: 11.05.2026).

Наукове видання

**МИСТЕЦЬКІ ТА КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ
ЯК ІНСТРУМЕНТИ
ГУМАНІТАРНОГО ОСМИСЛЕННЯ ВІЙНИ**

Збірник матеріалів
Міжнародної науково-практичної конференції

Редакційна група:
Редактор
Любов ДРОФАНЬ
Художньо-технічне оформлення
Наталія ЗАГОСКІНА
Комп'ютерна верстка
Лілія ФАДЕЙКОВА

Інститут культурології
Національної академії мистецтв України
б-р Т. Шевченка, 50–52, к. 716,
Київ, 01032
Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ №18706-7506ПР від 29.12.2011 р.